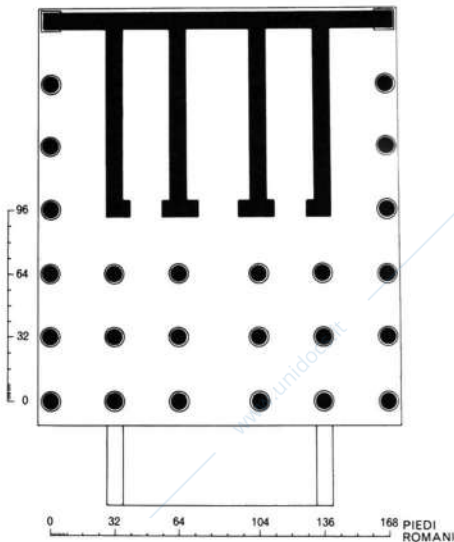
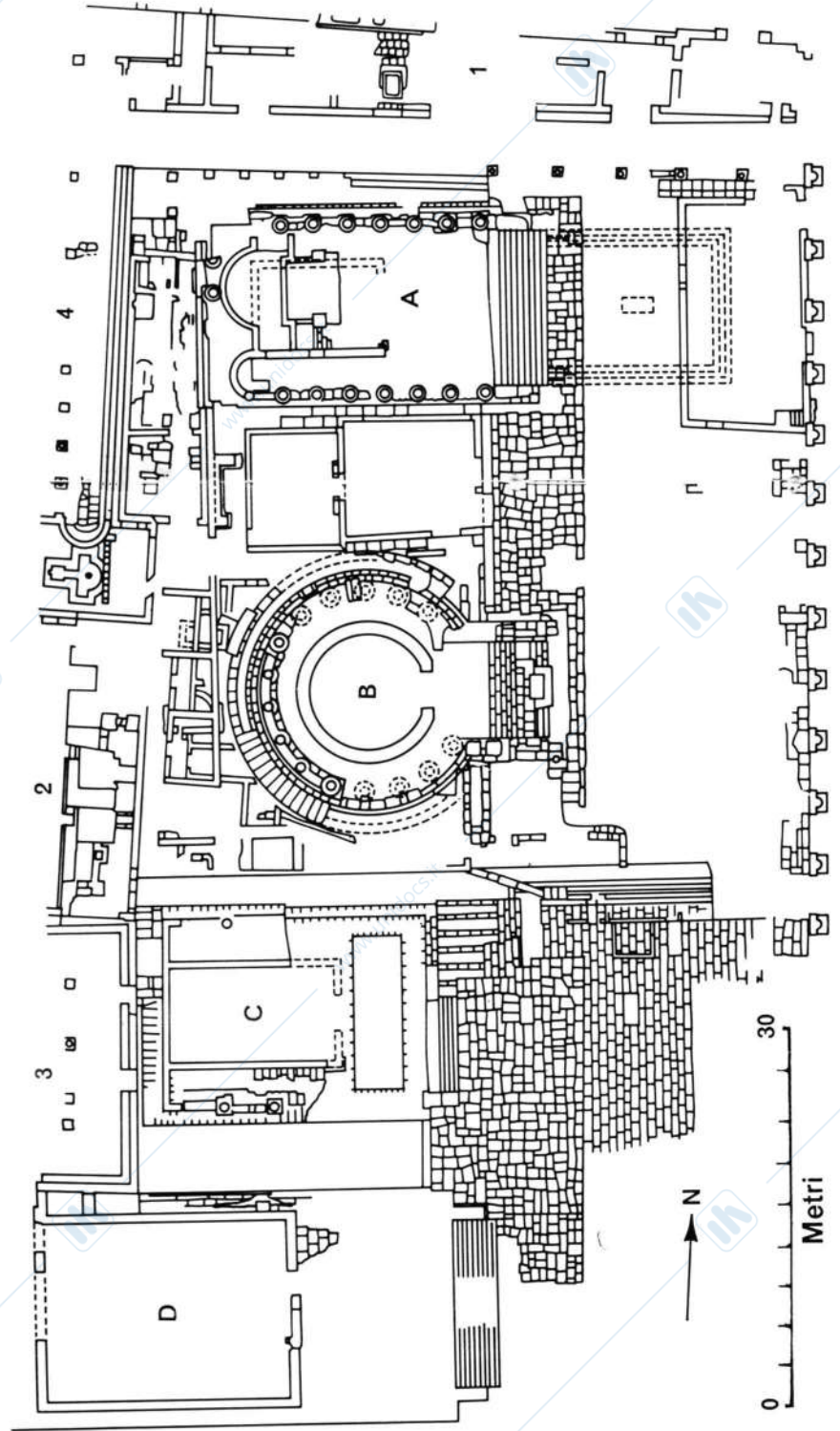


**ROMA:
TEMPIO DI GIOVE CAPITOLINO**

Fondato, secondo la leggenda, da Tarquinio Prisco, completato dal Superbo e dedicato dai primi consoli della Repubblica nel 509 a.C., il tempio della triade capitolina nacque su una delle due vette del colle, il vero e proprio *Capitolium*, come monumentale testimonianza della presenza etrusca in Roma nel VI sec. a.C. Dionigi di Alicarnasso ce lo descrive (IV, 61) asserendo che dopo l'incendio dell'83 a.C. sarebbe stato ricostruito da Catulo (69 a.C.) conservando per intero la pianta e l'aspetto precedenti, e cioè di un periptero *sine postico* con tre celle (quella centrale dedicata a Giove e le due laterali rispettivamente a Giunone e Minerva), sei colonne sulla fronte e altrettante sui due lati, un pronao profondo tre intercolumni con doppia fila interna di colonne, un podio alto 13 piedi ed orientamento a Sud-Est. Oggi sono conservati tre angoli e larghi tratti delle sostruzioni in blocchi di cappellaccio (fino a 19 filari di altezza) del perimetro esterno e del reticolato interno destinato a sostenere le colonne del pronao e i muri delle celle; le dimensioni a livello dello spiccato variano, a seconda dei calcoli, dai 175 ai 180 piedi di larghezza e dai 204 ai 210 piedi di lunghezza (circa 53x62 metri) che fanno di questo il più grande dei templi etruschi ed italici finora conosciuti. Sono stati sollevati dubbi sull'appartenenza alla fase originaria di queste gigantesche costruzioni e, come per molti altri edifici arcaici, si è ipotizzata una fase medio-repubblicana (IV-III sec. a.C.) cui attribuire questi resti: ma di questa fase nulla ci dicono le fonti, mentre oggi abbiamo cospicui esempi di peripteri *sine postico* di età tardo-arcaica (Pyrgi B: v. arte etrusca n. 69), per cui non sussistono soverchi motivi per dubitare della concorde attestazione degli autori antichi sull'originario stato conservato fino all'83 a.C. dall'edificio regio, che resta uno dei tangibili monumenti della «grande Roma dei Tarquini» da collocare vicino alle costruzioni gigantesche del mondo ionico coevo. Poche altre sono le considerazioni possibili su un monumento così devastato nei secoli. Difficile sembra poter ricostruire, sulla norma vitruviana, l'altezza delle colonne (che raggiungerebbero i 16 metri), mentre pochi sono i resti della decorazione fittile (alla quale secondo le fonti avrebbero lavorato artisti etruschi; il simulacro di Giove sarebbe stato opera di Vulca: v. arte etrusca nn. 74-75), per di più non concordemente attribuiti al tempio del 509 a.C. Va infine ricordato che il tempio è riprodotto come tetrastilo su monete e su rilievi storici di età imperiale (v. n. 142).



ROMA: AREA SACRA DI LARGO ARGENTINA

Come l'area sacra di S. Omobono (v. n. 2) rappresenta il piú significativo complesso di edifici sacri d'età regia ed alto-repubblicana, cosí il palinsesto archeologico di Largo Argentina, nella zona di confine tra il Circo Flaminio e il Campo Marzio, costituisce il massimo insieme di templi d'età medio e tardo-repubblicana. Recenti indagini e studi hanno finalmente consentito di puntualizzare il significato topografico e storico dell'area sacra, sulla scorta delle precedenti identificazioni nei resti monumentali e nella *forma Urbis* severiana - del Circo Flaminio, posto nell'area tra via Arenula e il teatro di Marcello, e della *porticus Minucia frumentaria*, con il relativo tempio delle Ninfe, sita tra il corso Vittorio Emanuele e la via delle Botteghe Oscure. Sulla base di queste indagini si è potuto stabilire che l'area sacra di Largo Argentina corrisponde alla *porticus Minucia vetus*, edificata nel 106 a.C. da M. Minucio Rufo per un trionfo sugli Scordisci (Vell. II, 8, 3), e che questa *porticus*, ancor oggi riconoscibile nei colonnati sui lati settentrionale ed orientale della piazza (ma in un rifacimento imperiale), ha un suo ben definito pavimento in tufo, posteriore ai templi A, C e D, ma anteriore a quello B: poichè in quest'ultimo tempio possiamo senz'altro riconoscere quello votato nel 101 a.C. da Lutazio Catulo alla *Fortuna huiusce diei*, l'identificazione dell'area, primo passo per quella dei templi, appare confermata.

Il piú antico dei quattro templi è quello denominato con la lettera C, che poggia su di un altissimo podio (m 3,80 circa) dalle semplici cornici a bassouscino concluso dal plinto ed ha la pianta caratteristica del periptero *sine postico* (Vitr. IV 7^o III, 2,5; v. arte etrusca n. 127), tetrastilo ed esastilo sulla fronte e colonnato sulle *alae* chiuso sul fondo da una parete continua. Questo tempio, di aspetto assai arcaico, ha una propria platea pavimentale, sostituita piú tardi da una seconda (in connessione con il tempio D?), sulla quale si imposta un altare in peperino, posto lungo l'asse longitudinale del tempio e votato, si pensa, nel 174 da un A. Postumio Albino, duoviro in virtù di un'ignota legge Pletozia (ILLRP 121). Questo secondo pavimento esterno viene poi sostituito da un terzo pianciato notevolmente piú in alto, che ha coperto l'altare di Albino (sostituito da un altro in opera cementizia) e ben sei gradini della fronte: questo è il pavimento della *porticus Minucia*, comune, come si è visto, a tutta l'area. Il tempio, dalla media alla tarda fase repubblicana, ha subito varie modificazioni, di cui la piú notevole è l'abbassamento del podio, dovuto alla ragione pratica dell'innalzamento dei livelli pavimentali ed a quella formale della predilezione in epoca tardo-repubblicana per podii meno sviluppati. Sul nome della divinità adorata in questo tempio non vi sono chiari indizi. È stata proposta Feronia: l'antichità del culto in *Campo* sarebbe testimoniata dalla notazione dei calendari (*Inscr. It.* XIII, 2, p. 530), mentre l'acrolito femminile scoperto in frammenti tra il tempio C e quello B potrebbe anche riferirsi a questo santuario. Secondo in ordine di tempo è il tempio A, in origine un piccolo edificio in *antis* o prostilo tuscanico, con podio alto 10 piedi, dalle cornici severe (sagome a cuscino coronate da alti plinti). Il tempio aveva una propria platea tufacea sulla quale posava un altare in peperino, solo in parte conservato: questa platea e il relativo altare è però sostituita da una seconda platea di tufo (con ara in opera cementizia), il pavimento della *porticus Minucia*. A causa di questo intervento, il podio, parzialmente interrato, è stato rifatto riproducendo le cornici con la stessa

sagoma: pochi anni piú tardi, però (verosimilmente in epoca sillana), il tempio venne interamente ricostruito creando una peristasi attorno all'antico edificio, che veniva trasformato in cella del nuovo periptero alla maniera greca, di 6x9 colonne corinzie con basi e capitelli in travertino e fusti in tufo rivestiti di stucco. Interessante il nuovo podio con cornici ellenizzanti, non dissimili da quelle del vicino tempio B. Il tempio può identificarsi con il tempio di Giuturna in *Campo* o con l'*aedes Iunonis Curtis*, eretta in *Campo* verosimilmente dopo l'espugnazione di Falerii nel 241 a.C., il rifacimento, giustificato, oltre che da ragioni estetiche, anche da motivi gentilizi (il vicino tempio B venne eretto da Q. Lutazio Catulo, mentre il trionfo sui Falisci fu celebrato da Q. Lutazio Cercone, censore nel 236 a.C.), potrebbe forse essere attribuito allo stesso Catulo costruttore del tempio B o a Q. Lutazio Catulo, ricostruttore del *Capitolium* nel 69 a.C.

Il terzo tempio in ordine cronologico è quello denominato con la lettera D, da identificarsi con tutta probabilità con quello dei Lari Permarini, votato nel 190 a.C. da L. Emilio Regillo e dedicato nel 179 dal censore M. Emilio Lepido (*Liv.* XL, 52,4); il tempio, ci informano i Fasti Prenestini (*Inscr. It.* XIII, 2, p. 543), era in *porticus Minucia*, che all'epoca dell'incisione dei Fasti (augustea) non poteva essere altro che la *porticus vetus*. L'edificio ha una fase piú antica in opera cementizia ed un rifacimento del I sec. a.C., la pianta ha caratteri di arcaicità, una grande cella rettangolare preceduta da un ampio pronao esastilo profondo tre intercolumnii, mentre del podio piú antico non si conserva altro che l'ossatura cementizia, essendo in vista soltanto il podio del I sec. a.C., in travertino, con sagome taglienti e di non eccessivo oggetto, alto circa tre metri.

L'ultimo edificio dell'area è il tempio rotondo B, identificato convincentemente, sulla base di un accenno di Varrone (*de re rust.* III, 5, 12), con la *aedes Fortunae huiusce diei*, votata nel 101 a.C. da Lutazio Catulo e solo qualche anno dopo dedicata (*Plut. Mar.* 26). Nella sua fase originaria constava di una peristasi circolare su podio modanato con rigonfie e barocche sagome ellenizzanti (non sappiamo se vi era o meno un pronao tetrastilo) e di una cella circolare, costruita in opera incerta: le colonne della peristasi erano in tufo, con basi attiche e capitelli corinzi in travertino. In un secondo tempo vennero abbattute le mura della cella e si chiusero con esili tramezzi tufacei gli intercolumnii, trasformando il tempio in uno pseudoperiptero: non sappiamo se questa seconda fase del tempio preceda o meno la ristrutturazione domiziana dell'area.

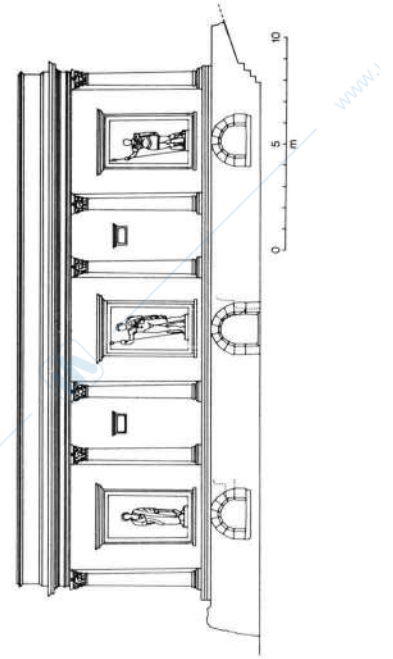
A parte le varie stuccature dei podii, le sostituzioni di colonne e le successive decorazioni delle pareti e dei pavimenti, in epoca imperiale si ebbero due grandi trasformazioni dell'area in due epoche distinte. La prima trasformazione consistette nella ripavimentazione in travertino della *porticus*, che comportò l'ulteriore arretramento delle scalinate d'accesso, la creazione di guance delle scalate in travertino e la sistemazione degli altari entro le scalinate dei templi, secondo la moda imperiale: tale intervento è datato all'80 d.C., in conseguenza di un incendio, come ci informano le fonti (*Chron.* 354, p. IX) circa il restauro domiziano della *porticus Minucia vetus*. La seconda trasformazione, del III sec. inoltrato, è quella che vide la chiusura delle fronti dei templi (certamente A e B) entro un unico muro laterizio, dietro il quale, negli spazi tra tempio e tempio, trovarono alloggio botteghe e stanze di servizio. L'importanza topografica e storica dell'area sacra è eccezionale, né è minore l'importanza che essa riveste per la storia dell'architettura romana; i moduli architettonici dei templi sono usati come paradigma cronologico per tutti gli edifici sacri dell'Italia centrale, oltre che per Roma stessa (ad es. tem-

pli di Tivoli, di Teano, del Sannio, tempio urbano di Portuno o della «Fortuna Virile», ecc.), mentre anche un rapido esame stilistico delle loro architetture porta a conclusioni rilevanti. Innanzi tutto la tipologia delle piante piú arcaiche (C, D, A in prima fase) e delle sagome dei podii collega queste architetture a quelle dell'area sud-etrusca, confermando anche per l'architettura la robustezza culturale della *koiné* etrusco-italica dei secoli IV e III; in secondo luogo troviamo qui documentata la tendenza a ridurre, con il passare dei secoli, l'altezza dei podii (si confrontino i templi C e B); e infine si conferma, per lo scendere del II sec. a.C., la profonda ellenizzazione della cultura romana, che porta con sé nuove sagome per i podii (conservati in virtù di un necessario compromesso con la tradizione religiosa locale) e nuove forme decorative, dalle colonne di schietto tipo ellenistico, agli impianti (tempio A periptero, tempio B a *tholos*) derivati anch'essi dalla cultura architettonica neoclassica del II sec. a.C.

16

COSA: IMPIANTO URBANISTICO

Mentre le fondazioni di colonie romane (ad es. Ostia, Pyrgi) seguono sovente la tradizione urbanistica del *castrum*, le colonie latine del IV-III sec. a.C. assumono dalla fondazione l'aspetto di grandi città di tipo ellenistico-italico, con dimensioni e attrezzature monumentali adeguate al numero, in genere assai elevato, di coloni. Le esplorazioni archeologiche recenti hanno rivelato il volto della colonia latina di Cosa, fondata nel 273 a.C. in territorio tolto ai Vulcenti (Vell. I, 14,7). Una ben conservata cinta di mura in opera poligonale, lunga quasi un chilometro e mezzo e dotata di una posterula, tre porte e diciotto torri (lati verso mare), si adagia sulle due cime di una collina, delle quali quella meridionale, prospiciente il mare, venne munita di propria autonoma cinta ad unico accesso, con la funzione di *arx*. Entro la cinta si sviluppano le *insulae* di ampiezza variabile, ma sempre comprese entro strade rettilinee e dagli incroci ortogonali, con accurato impianto fognario. Nella sella fra le due alture si colloca il foro (v. n. 35), con la sua attrezzatura pubblica, mentre in epoca piú tarda proprio al centro della città vennero sistemate le terme; gli edifici sacri sono situati nell'*arx* (due templi, dei quali uno sostituito agli inizi del II sec. a.C. da un *Capitolium* a tre celle), nel foro e, come spesso avviene nelle città greche e romane, presso una delle porte (tempio A). Lo scorrimento entro la città era assicurato dalle strade rettilinee e da una grande via intramuranea parallela alle mura, mentre l'approvvigionamento idrico era fornito dalle cisterne private, oltre che da due grandi serbatoi pubblici. Nella città, la cui massima fioritura coincide con i secoli III e II a.C., sono presenti tutti gli elementi della cultura urbanistica ellenistico-italica del III sec. a.C., dalla regolarità dell'impianto, all'organizzazione dei principali servizi comuni, alla studiata disposizione delle mura in relazione con le piú moderne tecniche ossidionali ellenistiche, cosí che non è fuori luogo considerare la colonia latina di Cosa un compiuto esempio della cultura urbanistica di questo periodo, al pari e forse piú di altre fondazioni coeve (ad es. Alba Fucens, Isernia, ecc.).



20 ROMA: TOMBA DEGLI SCIPIONI

L'ipogeo gentilizio dei Cornelii Scipiones sorse lungo la via Appia, pochi anni dopo che il censore Appio Claudio l'aveva aperta (312 a.C.) all'espansionismo aristocratico romano verso la Campania; quasi certamente il fondatore ne fu Scipione Barbato, il cui sarcofago occupava nella tomba il posto d'onore. All'inizio fu una grande camera quasi quadrata, scavata nel tufo e disadorna, con quattro robusti pilastri risparmiati nel lavoro di escavazione per assicurare solidità all'impianto ipogeo: l'effetto era quello di un grande corridoio esterno che correva per quattro lati e raccordato al centro da quattro bracci a croce. Il sarcofago di Barbato (v. n. 23) fu sistemato nel fondo della tomba in asse con l'ingresso; via via se ne aggiunsero altri, semplici casse scavate in blocchi tufacei monolitici o costruite con lastre di tufo, poste entro rudimen-

tali nicchie scavate nelle pareti dei corridoi per risparmiare lo spazio. Anche se di vaste proporzioni, né i sarcofagi (tranne quello di Barbato e forse quello cui apparteneva il c.d. Ennio: v. n. 24) né l'impianto trovano confronti stringenti nei grandi ipogei gentilizi etruschi dell'epoca, ma in altre tombe romane (come quelle dell'Esquilino, ad es. v. n. 27) o di altre città latine (come Tuscolo). Solo sette dei molti sarcofagi recano iscrizioni (*ILLRP* 309 14;317) e consentono di datare l'uso di questa camera sepolcrale fino al 150 a.C. circa; a quella data l'ipogeo, ormai completo, fu affiancato da un altro minore, pure quadrangolare, ma con andamento lievemente divergente da quello della camera più antica, ove furono sepolti pochi altri membri della famiglia (*ILLRP* 315-6) nello scorcio del II sec. a.C. In occasione della costruzione del nuovo ipogeo venne creata una solenne facciata «rupestre» al sepolcro, consistente in un alto podio con severe cornici «a cuscino», entro il quale si aprono tre archi, uno cieco e due conducenti al

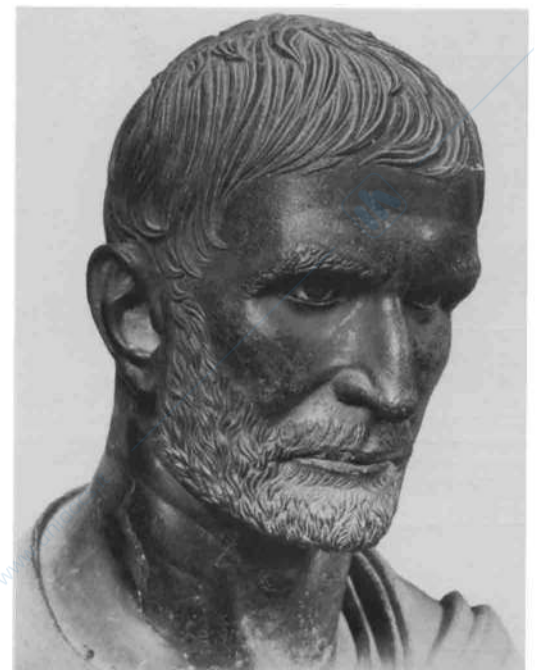
vecchio e al nuovo ipogeo, e in un prospetto tripartito a semicolonne e nicchie (contenenti, secondo quanto ci dice Livio, XXXVIII, 56, le statue marmoree dell'Africano, dell'Asiatico e del poeta Ennio) evidentemente ispirato alle *scaenae frontes* ellenistiche, a noi note soprattutto dalle pitture di «secondo stile» (v. n. 52). L'attribuzione, formulata di recente, a Scipione Emiliano di questa sistemazione, appare assai verosimile e riveste particolare importanza per una corretta interpretazione dei processi di ellenizzazione della cultura romana nel corso del II sec. a.C., se pensiamo proprio al significato che ha avuto per la formazione di una letteratura romano-ellenistica il circolo scipionico. Una tarda occupazione del sepolcro, prima dell'obliterazione in edifici del III sec. d.C., è quella, determinata da evidenti motivi ideologici (discendenza dagli Scipioni), della figlia e del nipote di Cn. Cornelio Lentulo Getulico, in epoca claudio-neroniana (*CIL* VI, 1392,1439 = *ILS* 958-9).

22 ROMA: c.d. BRUTO CAPITOLINO

ROMA. MUSEO DEI CONSERVATORI
m 0,69

La testa bronzea, che apparteneva ad una statua purtroppo perduta, è giunta fino a noi praticamente integra, ad eccezione di una risarcitura della calotta. Nota fin dal '500, essa è stata identificata con il ritratto di Bruto, il mitico fondatore della repubblica e l'identificazione, condotta sulla base del ritratto del primo console sulle monete (59 e 43 a.C.) di Giunio Bruto, l'uccisore di Cesare, è suggestiva e non impossibile. Il personaggio è raffigurato barbato, con lo sguardo intenso e fisso, le labbra asciutte, gli zigomi segnati, il naso aquilino, la fronte alta e irregolare: l'esecuzione della barba è a tratti e ciocchette ineguali e spezzate, non dissimile da quella della chioma, che ricade senza ordine sulla fronte. Tutti i caratteri sembrano indicare una volontà di individuazione fisiognomica e di ricerca ritrattistica, dalle quali spiri la *gravitas*,

l'impegno e la tensione ideale che l'ideologia del patriato romano assegnava ai suoi membri: ciononostante non si può parlare di un vero ritratto, ma di una ricostruzione che, se crediamo al confronto con le monete, è assolutamente ideale. Ma forse proprio per questa ragione ancor più interessante appare la ricerca psicologica ed ideologica. Il ritratto è stato più volte messo in stretto rapporto con la c.d. ritrattistica «medioitalica» (v. arte etrusca n. 191), con la quale ha in comune la robusta sensibilità stereometrica che costruisce sull'impalcatura cubica del cranio i vari tratti della fisionomia. Tuttavia quest'opera se ne distacca alquanto per la sensibilità del rendimento dei particolari, elementi tutt'altro che accessori in questo ritratto, e per un più stretto rapporto sia pur nel peculiare rendimento minuto e secco con la ritrattistica ellenistica dell'incipiente III sec. a.C. Per questi motivi è verosimile una datazione al primo quarto del III sec. a.C., in un momento di piena espansione culturale romana e di assoluto predominio politico e culturale sulla penisola, in un'epoca cioè in cui sappiamo che si rivolsero cure particolari alla ricerca dei documenti del passato (v. n. 10) a sostegno della spinta imperialistica ormai inarrestabilmente avviata.



23

ROMA, TOMBA DEGLI SCIPIONI: SARCOFAGO DI SCIPIONE BARBATO

MUSEI VATICANI
m. 1,42

Come si è visto (n. 20), nel fondo del primitivo ipogeo della grande famiglia degli Scipioni, troneggiava il monumentale sarcofago in nenfro di Scipione Barbato, console nel 298, unico della tomba ad avere una decorazione di tipo architettonico elaborata ed elegante. Esso è infatti concepito in forma di altare (numerose sono al riguardo i confronti con altari ellenistici), con sobrie modanature alla base e una cornice a dentelli sovrapposta ad un fregio dorico in alto; completa il tutto un coronamento con due volute alle estremità di un elemento cilindrico coricato e desinente con fogliame d'acanto; notevole anche l'esecuzione delle rosette entro le metope che ostentano un particolare virtuosismo da parte dello scultore. È qui presente in maniera integrale il gusto proprio del primo ellenismo per architetture a stili misti, cornici ioniche su fregi dorici e coronamenti tipici dello stile corinzio, che nel sarcofago di Barbato deriva certamente dall'Italia Meridionale, ove sono particolarmente diffusi gli *epitymbia a naiskos* o ad altare con simili mescolanze di stile; la pietra, il nenfro, potrebbe far pensare a maestranze dell'Etruria Meridionale, dove però nulla di simile è stato scoperto. È preferibile dunque l'ipotesi che si tratti di un rapporto diretto con le fonti megalogreche, ben comprensibile nella fase di crescente espansionismo romano quale è quella in cui è stato scolpito il sarcofago (primo venticinquennio del III sec. a.C.). Eccezionale importanza, oltre che storica, anche storico-culturale e artistica hanno le iscrizioni sul sarcofago, una più antica dipinta (CIL I²,6 = ILLRP 309) sul co-perchio con il solo nome del defunto (secondo la moda attestata dall'altra tomba coeva dei Corneli Scapulae di recente scoperta), l'altra incisa verso il 200 a.C. sulla cassa (CIL I²,7 = ILLRP 309) con un estratto della *laudatio funebris*. In questa seconda iscrizione, la menzione della forma del defunto, che sarebbe stata *virtutei parisuma*, ricorda la motivazione secondo la quale i Romani avrebbero eretto nel Comizio, al tempo delle guerre sannitiche per obbedire all'oracolo delfico, delle statue a Pitagora ed Alcibiade (Plin. N.H. XXXIV, 21 Plut. Numa 8,20); vale anche la pena osservare che la scelta delle due personalità greche appare derivata dall'ambiente italiota, confermando ancora una volta i profondi legami, che traspaiono anche da questa opera, tra ambiente romano e centro-italico e mondo della Magna Grecia e della Sicilia greca.



27

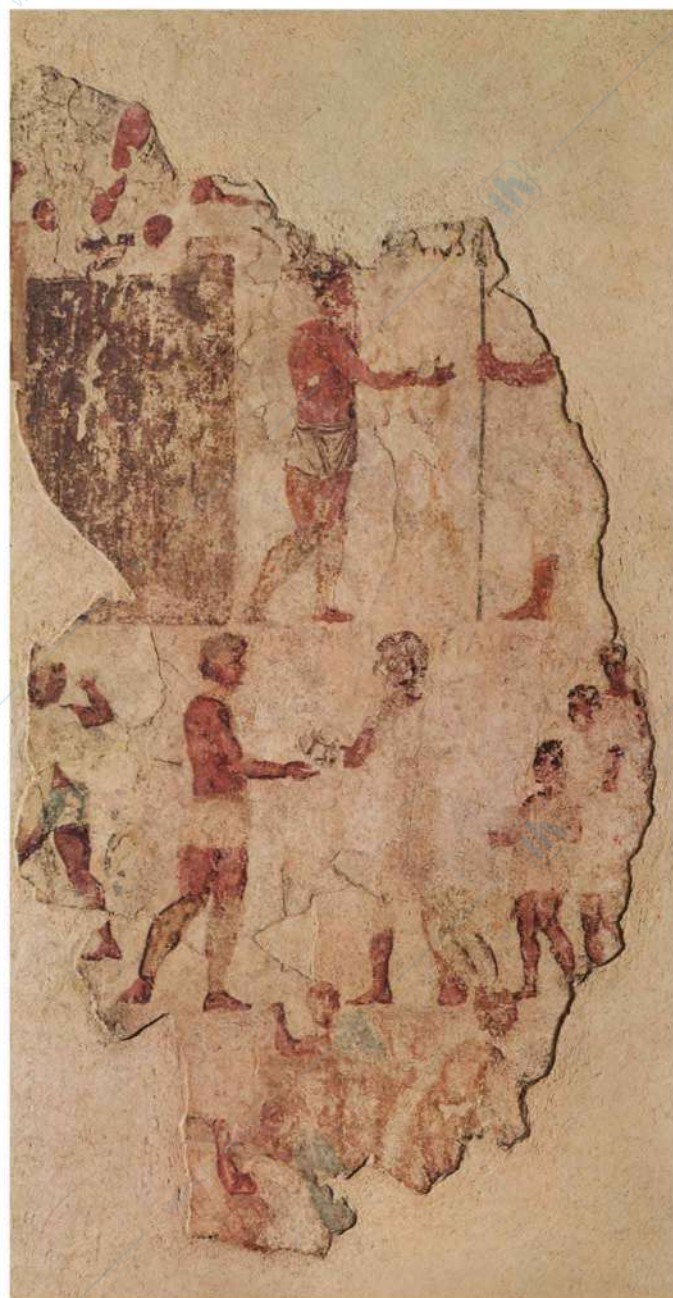
ROMA. NECROPOLI DELL'ESQUILINO: AFFRESCO CON SCENA STORICA

ROMA. MUSEO DEI CONSERVATORI

Da una tomba della necropoli esquilina (che ha continuato ad essere usata dall'VIII al I sec. a.C.), proviene questo frammento di affresco che giustamente è considerato uno dei documenti più importanti della pittura storica romana. Il frammento, di piccole dimensioni, mostra che l'affresco a fondo bianco era articolato su più registri, di quattro dei quali si conservano parti più o meno ampie: del primo registro rimangono pochi resti delle gambe di un personaggio (di proporzioni maggiori degli altri nei rimanenti registri); nel secondo si scorgono le mura di una città popolate di individui, davanti alle quali sono due personaggi, uno in abiti militari sannitici, elmo e scudo, e l'altro vestito di toga e armato di lancia, con resti di iscrizione recante il nome del personaggio; nel terzo registro, sono accostate due scene, una di combattimento a sinistra, e l'altra che occupa gran parte dell'affresco superstita, con due personaggi, in atteggiamento e vesti simili a quelle dei due nel registro immediatamente superiore, che si affrontano alla presenza di un gruppo di soldati vestiti di mantello (uno reca una tuba) e che le iscrizioni, secondo una recentissima lettura, designano con i nomi di [...]anio(s) St(ai) f(ilios) e Q. Fabio(s): nel quarto ed ultimo registro vediamo un duello tra un Sannita e un Romano. L'identificazione delle scene è stata sin dalla scoperta argomento di controversie; la nuova lettura del nome del guerriero sannita, conferma l'ipotesi che nell'affresco siano rappresentati battaglie ed episodi (tregue?) della seconda guerra sannitica, in cui la tradizione annalistica ricorda fra i capi romani Q. Fabio Massimo Rulliano.

L'importanza storico-artistica dell'affresco, come si è detto, è enorme. Certamente non posteriore ai primissimi decenni del III sec. a.C., esso forse ripete o riecheggia le pitture di Fabio Pittore che nel 304 a.C. affrescò il tempio di Salus con scene della seconda guerra sannitica (di qui eventualmente l'intento glorificatore della *gens Fabia*).

Stilisticamente notiamo elementi che appaiono caratteristici del gusto narrativo ed italico (da confrontare con i dipinti pestani e con gli affreschi storici vulcenti), come la composizione su vari registri, la gerarchia delle proporzioni, l'attenzione per i dettagli individuanti persone e situazioni (si pensi al secondo registro in cui è forse una rappresentazione di rito feziale), la ricerca di facili contrasti cromatici; accanto a questi elementi ve ne sono altri meno evidenti di tradizione più propriamente greca, soprattutto nella tecnica pittorica, per certi versi e nelle parti minori collegata alle nuove esperienze della pittura «a macchia». Nel complesso il dipinto può darci un'idea, sia pure approssimativa, della pittura trionfale, che tanta parte ha avuto nella formazione delle tendenze artistiche romane.



ROMA, FORO BOARIO: TEMPIO c.d. « DI VESTA »

Il ben conservato tempio marmoreo che sorge nel Foro Boario di Roma riveste interesse eccezionale per le sue caratteristiche architettoniche e per la sua importanza storico-topografica. Recenti ricerche hanno dimostrato che l'edificio si impianta su di una elevata piattaforma a blocchi di tufo (in cui è inglobato lo sbocco della *cloaca Maxima*), costruita presumibilmente nella censura del 142 a.C. di Scipione Emiliano e di L. Mummio per formare un colossale argine nell'ansa del Tevere ove da un millennio era dislocato il *portus Tiberinus*, il porto fluviale di Roma. L'erezione di questo argine, che provocò anche l'innalzamento del podio del vicino tempio di Portunus (il c.d. tempio della Fortuna Virile), è dunque solo il *terminus post quem* per la costruzione del tempio rotondo, che assai convincentemente viene identificato con l'*aedes Herculis Victoris* fuori porta Trigemina, dedicato da un fortunato mercante tiburtino della fine del II sec. a.C. M. Ottavio Hirsennio (Serv. *Aen.* III, 363; Macrob. III, 6,10; v. Fest. 242 L e Macrob. III, 12,7) ad imitazione della vicina *aedes Herculis Invicti* eretta dall'Emiliano nel 142 a.C. presso l'ara Massima (distrutta nel XV sec., se ne conservano disegni e piante del Peruzzi ed altri), e decorata da pitture di Pacuvio (Plin. *N. H.* XXXV, 19): l'edificio è dunque programmatica asserzione della potenza del ceto equestre, posta accanto ad un grande tempio della *nobilitas* che imita nelle forme e financo nel culto, ed abbellita da una statua di Ercole, lo *Hercules Olivarius* scolpito da Scopas Minore (v. n. 42), di cui è stata scoperta la base con l'iscrizione (*CIL* VI, 33936: significativo l'epiteto di «Olivarius», connesso con la *mercatura* lì esercitata dal responsabile della commissione). Le fondazioni sono ad anelli di blocchi di cappelliccio e al di sopra si eleva, senza podio e dunque secondo i canoni ellenistici, una serie di gradini di *krepidoma*, sul quale si impostano direttamente la peristasi e la cella interamente in marmo. Le colonne sono corinzie, dal fusto scanalato e dalle basi attiche: dodici di esse sono di sostituzione, presumibilmente avvenuta in età augustea. Il soffitto della peristasi anulare era

cassettonato, mentre pochi resti si conservano della elegante cornice. Molto fine è anche la struttura della cella, con un alto zoccolo ad ortostati e la parte superiore ad imitazione di struttura isodoma, secondo modelli classicistici del mondo ellenistico; la cella era originariamente coperta a cupola, crollata nel Medioevo, quando l'edificio fu trasformato in chiesa dedicata a S. Maria Egiziaca. Nel pavimento della cella infine si apre una favissa, profondo pozzo a forma di *tholos*.

Tutta la concezione tradisce l'opera di un architetto e di maestranze greche della fine del II sec. a.C.: i modelli sono palesemente classici, sia per l'impianto che per i motivi decorativi, ispirati

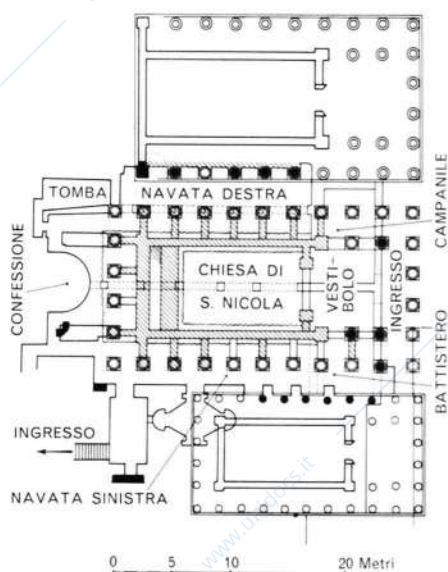
ad opere del IV sec. a.C. (le *tholoi* dei grandi santuari greci), ma filtrati attraverso le esperienze dell'architettura tardo-ellenistica. Il tempio del Foro Boario va dunque posto accanto alle opere di artisti neoattici attivi a Roma dalla metà del II sec. a.C. (v. nn. 42-43): né va dimenticato che proprio nel 146 a.C. viene eretto il primo tempio marmoreo (il tempio di Giove Statore nel portico di Metello al Circo Flaminio), opera di Ermodoro di Salamina, autore anche del tempio di Marte in Circo, dei *Navalia* e forse del tempio di Nettuno (v. n. 42). E, fatto abbastanza significativo, le opere di questo architetto sembrano accompagnarsi a quelle del neoattico Scopas Minore.

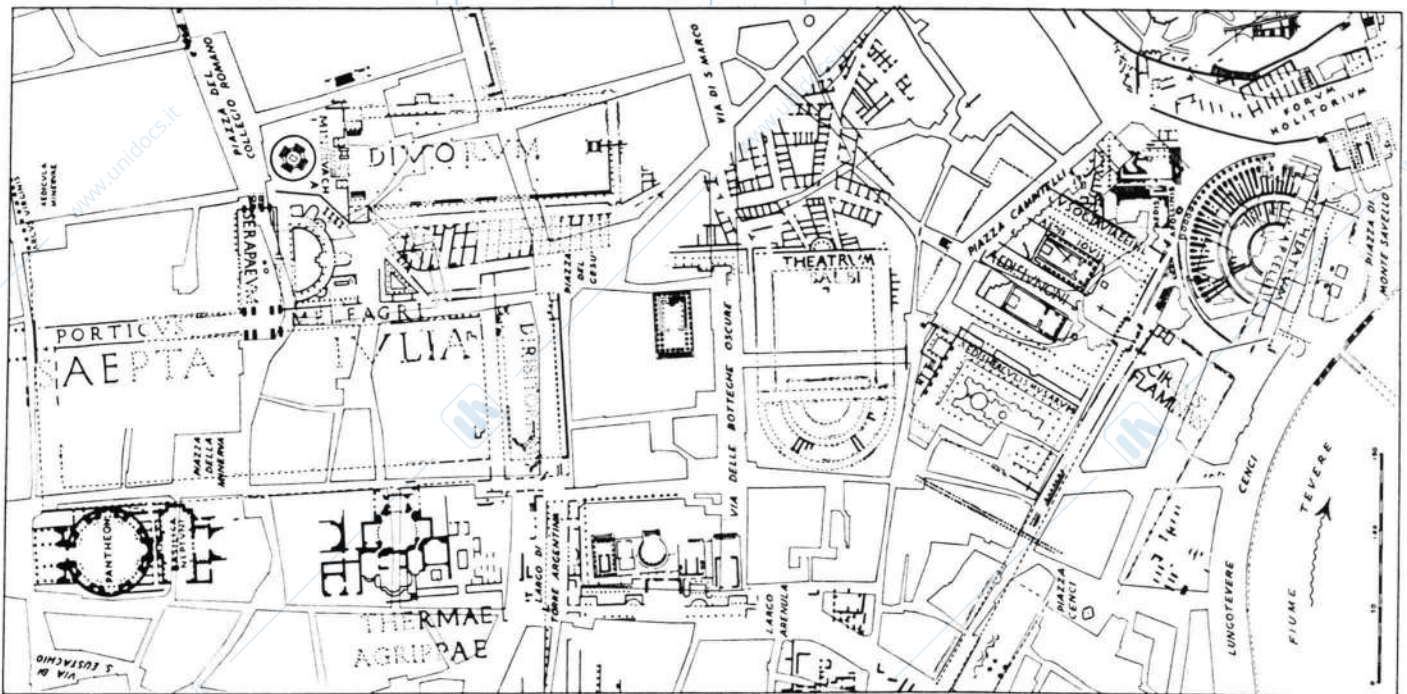


29 ROMA, FORO OLITORIO: TEMPLI REPUBBLICANI

La chiesa medioevale di S. Nicola in Carcere, ai margini tra Foro Olitorio e Foro Boario, tra il Tevere e l'Area Sacra di S. Omobono (v. n. 2), racchiude cospicui resti di tre templi di età repubblicana, che, sulla base di numerose fonti letterarie antiche, sono stati identificati con molta verosimiglianza con quelli di Ianus, Iuno Sospita e Spes (anche se si discute sull'attribuzione dei singoli templi all'una o all'altra divinità). Fondati, rispettivamente, nel 260 a.C. da C. Duilio e restaurato nel 17 a.C. da Tiberio (Tac. *Ann.* II, 49) quello di Ianus *ad theatrum Marcelli*, nel 254 a.C. da A. Atilio Calatino ed, anch'esso restaurato da Germanico nel 17 d.C. quello di Spes, e da C. Cornelio Cetego nel 194 a.C. e forse restaurato da L. Giulio console nel 90 a.C. quello di Iuno Sospita, i tre templi sorgono l'uno accanto all'altro con pochissimo spazio intertemple: quello meridionale è periptero di 6x11 colonne doriche su alto podio non modanato,

unico tra i templi di Roma di questo ordine, mentre gli altri due sono ioni, l'uno periptero di 6x11 colonne di tufo su alto podio con complesse modanature in peperino e rivestimenti in travertino, e l'altro periptero *sine postico* di 6x9 colonne in tufo rivestito di stucco su basso podio elegantemente sagomato. È evidente che di nessuno dei tre edifici ci si conserva la fase originaria (se sono esatte le identificazioni); il loro aspetto denuncia una data ai primi decenni del I sec. a.C., come si può dedurre dai confronti con le cornici e i podii dei templi di Largo Argentina (v. n. 15), anche se i restauri subiti dai due edifici più a sud potrebbero far pensare ai templi di Ianus e Spes restaurati all'inizio dell'età tiberiana. Architettonicamente il più notevole è il tempio dorico, con un podio non modanato: la soluzione indubbiamente è di ambiente urbano e, anche se altrove in Italia non mancano esempi di podii non sagomati (ad es. Cosa, Tempio D; Alba Fucente, ecc.), la scelta della formula è stata pensata in rapporto all'essenzialità decorativa dell'ordine, che qui si presenta schematico e irrigidito nelle forme, secondo la tradizione tardo-ellenistica.

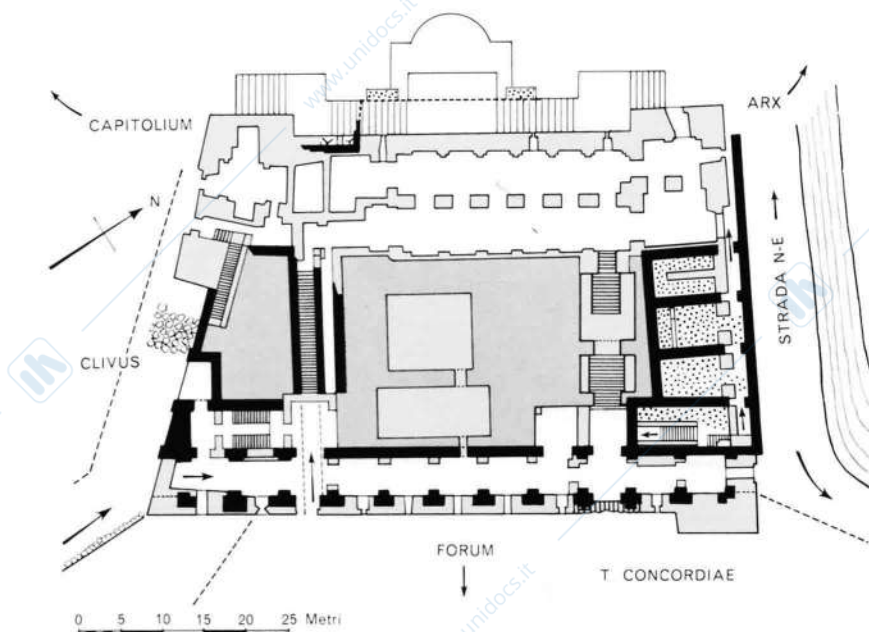




30 ROMA: CAMPO MARZIO MERIDIONALE

La zona del Campo Marzio Meridionale può meglio di ogni altra in Roma esprimere lo spirito urbanistico tardo-repubblicano, che, malgrado la pluralità degli interventi, è informato dall'unica tendenza di fare del quartiere, particolarmente importante dal punto di vista ideologico per la sua connessione con la partenza della pompa trionfale, la dimostrazione tangibile dell'imperialismo del II e del I sec. a.C. Rimasta zona di bassura fluviale con i soli templi di Apollo, dedicato nel 433 a.C., e C del Largo Argentina e l'ampia area verde della *Villa Publica*, fino alla fine del IV sec. a.C., con il III sec. a.C. vede nascere, accanto al tempio di Apollo, quello di Bellona (295 a.C.) e, presso il tempio C, quello A del Largo Argentina (241 a.C.); l'impianto condizionante è quello del tempio di Apollo, assieme a quello, parallelo e più a N, dei *Saepta*, sede dei comizi centuriati sorta come luogo inaugurato e dunque rigidamente orientato su di un'asse N-S.

L'intervento rivoluzionario è del 221 a.C., quando C. Flaminio nella sua censura costruisce il Circo Flaminio per i ludi plebei, con un asse fortemente inclinato NO-SE; su quest'asse si inseriscono tutti i successivi costruttori di grandi edifici trionfali, dal tempio di Hercules Musarum del 189 a.C. (successivamente racchiuso nella *Porticus Philippi* del 29 a.C.) alla *aedes Pietatis* del 181 a.C. (forse distrutta da Cesare e ricostruita dietro il teatro di Marcello), al tempio di Diana del 179 a.C. (probabilmente dalla sorte simile a quella del tempio di Pietas), alla *Porticus Metelli* (ricostruita da Augusto con il nome di *Porticus Octaviae*) con i due marmorei templi di Iuppiter Stator e Iuno Regina del 146 a.C., al tempio di Marte del 138 a.C. opera di Ermodoro di Salamina, al tempio dei Castori in *Circo* (forse del 117 a.C., quando Metello ricostruì anche l'altro santuario nel Foro). E qui, sul luogo dell'antico *theatrum ad Apollinis*, Cesare cominciò il suo teatro (v. n. 61), mentre Augusto proseguiva l'antica tradizione restaurando o ridedicando tutti i templi del *Circus*. L'area dell'antica *Villa Publica* veniva intanto erosa da vari edifici, dalla *Porticus Minucia vetus* e poi dalla *frumentaria* e dal teatro e dalla *Crypta Balbi*, sempre però sul vieto asse N-S, che condizionerà anche gli altri sviluppi del Campo Marzio, dal teatro di Pompeo (55 a.C.) ai grandi edifici di Agrippa e di Domiziano, legittimi eredi della politica di opere pubbliche «dimostrative» dei grandi generali e politici del II sec. a.C.



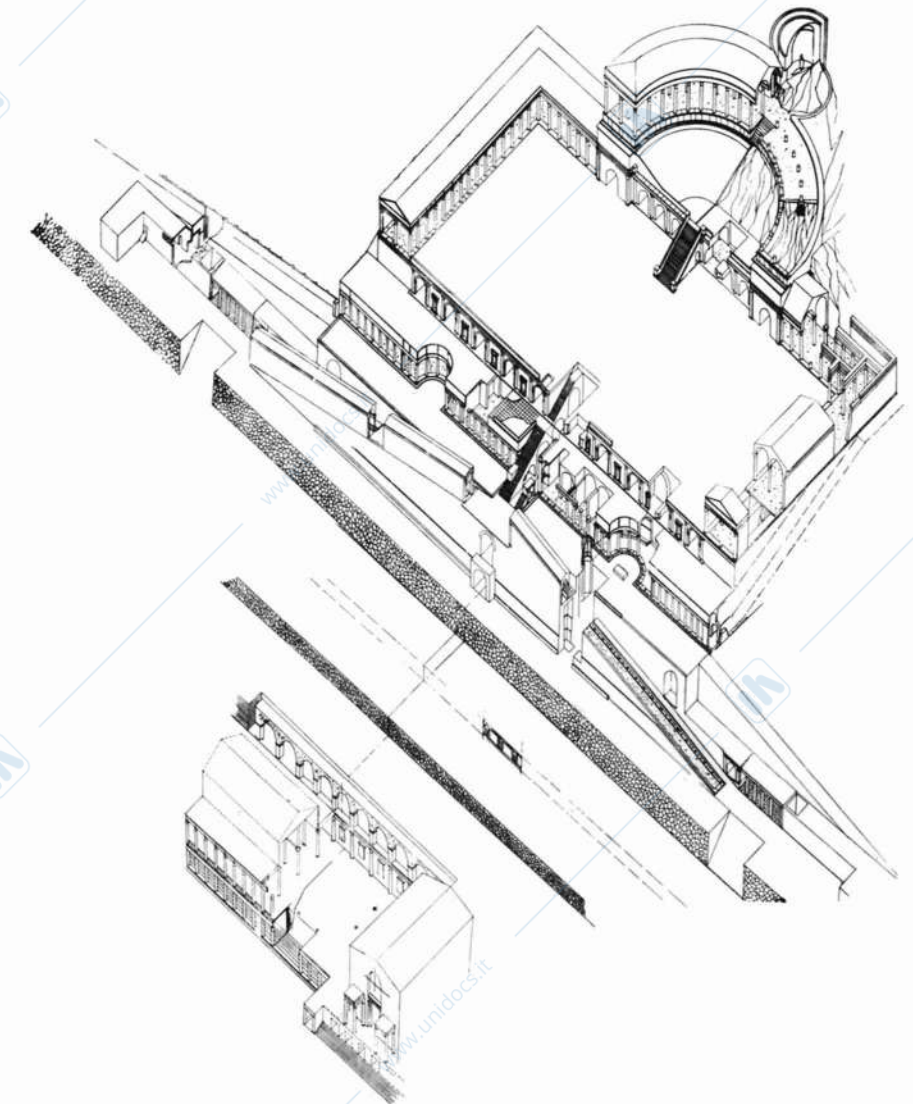
31 ROMA, CAMPIDOGGIO: TABULARIUM

Questa costruzione può essere considerata l'edificio più impegnativo sul piano architettonico ed urbanistico della Roma tardo-repubblicana: eretta in opera quadrata con i soffitti a volta in calcestruzzo nel 78 a.C. dal console Q. Lutazio Catulo allo scopo di servire come archivio di Stato (*ILLRP* 367-8), essa occupa le pendici orientali del Campidoglio e maschera con la gigantesca *substructio* a scarpa ancora conservata con tutto il primo piano la valle dell'*Asylum* frapposta tra le due vette del *Capitolium* e dell'*Arx*. Questa *substructio* è sormontata da una grande galleria a volta aperta verso il Foro Romano con archi inquadrati da semicolonne doriche, alle spalle del quale sono delle stanze coperte a volta a padiglione; non sappiamo se analoga galleria con prospetto ad archi ovvero chiusa e decorata a lesene costituisce il secondo ed ultimo piano. Il primo piano verso il Foro era, a causa del dislivello, il piano terra verso il centro del colle, ove la fronte dell'edificio faceva una rientranza per rispettare il preesistente tempio di Veiove (v. n.

19), mentre sul lato nord, verso una scalinata di accesso all'*Arx*, i *gradus Monetae*, si trovano due file di camere, verosimilmente uffici dell'archivio. Internamente vi è un sistema di scale che collegavano tra loro i vari piani e questi con l'intercapedine fra la sostruzione e la parete rocciosa del colle ove si aprono finestre affacciate sul Foro; una grande scalinata in travertino congiunge infine il piano del Foro (alle spalle del tempio del divo Vespasiano) con il primo piano del *Tabularium*. Questa ardita costruzione, che nasce da esperienze come quelle di Palestrina e di Tivoli (v. nn. 32 e 33), aveva il duplice scopo di creare un edificio capace di regolarizzare la zona del colle capitolino, e di costituire una quinta architettonica di sfondo al Foro, cui dava in sostanza una dimensione e una prospettiva nuova e definitiva, tra i templi di Saturno e della Concordia, secondo le linee di sviluppo già segnalate dalle accelerazioni longitudinali delle due basiliche Emilia e Semproniana. Nello stesso tempo il geniale architetto (di cui un'iscrizione ci ha testé rivelato il nome, un L. Cornelio forse d'origine ostiense), con il perspicace uso del loggiato ad archi inquadrati da semicolonne, creava un modello destinato ad essere universalmente accettato per tutti gli edifici romani costruiti, dal teatro di Pompeo al loggiato a mare del palazzo salnitano di Diocleziano.

PALESTRINA: SANTUARIO DELLA FORTUNA PRIMIGENIA

Recenti indagini epigrafiche hanno confermato la datazione presillana, negli ultimi decenni del II sec. a.C., del massimo complesso di architetture tardo-repubblicane dell'Italia antica, il santuario della Fortuna Primigenia di Preneste. Nel c.d. santuario inferiore, solo urbanisticamente collegato con il complesso superiore, sono invece edifici di varia epoca e natura alle spalle di un grande tempio di tipo etrusco-italico del IV sec. a.C. (resti del basamento sono conservati sotto la chiesa di S. Agapito): si tratta di una grande aula (certamente la basilica), a quattro navate quasi certamente coperta, con la parete di fondo dal bel prospetto di semicolonne inquadranti finte finestre, e preceduta da un portico colonnato a due piani, e di due edifici simmetrici ai lati, a sinistra una grotta naturale sistemata a ninfeo dal bel pavimento a mosaico con pesci (il c.d. «antro delle sorti») e a destra di una sala absidata con podio ornato da fregio dorico e sormontato da semicolonne, secondo alcuni un ninfeo e secondo altri edificio sacro appartenente al santuario (è possibile si tratti di un Iseo, tenuto conto del ritrovamento di obelischi egiziani nei pressi e della bellissima decorazione musiva policroma della sala, con raffigurazione «cartografica» dell'Egitto dalle sorgenti etiopiche del Nilo fino al Delta). Questi edifici, appartenenti al foro civile di Preneste, sono forse in parte presillani (basilica) e in parte sillani («antro delle sorti» e «aula absidata»). Certamente unitario è il vero e proprio santuario della Fortuna, il c.d. santuario superiore, che si sviluppa al di sopra e sull'asse di quello «inferiore» (ma si ignorano i collegamenti tra i due nuclei), su di una serie di sei terrazze artificiali disposte sul ripido pendio roccioso. Le prime due terrazze, di cui la seconda munita di un portico colonnato e di cinque ninfei ad emiciclo, sono delimitate da due giganteschi muri in opera poligonale; sulla terza terrazza si situa una grande rampa per metà scoperta e per metà colonnata, al centro libera per consentire una vista prospettica sul sovrastante sistema di scale e sostenuta in questo punto da due archi ciechi sovrapposti (che forniscono un'ulteriore accelerazione assiale), mentre ai lati della rampa sono situati alcuni ambienti di servizio con pitture di c.d. «primo stile» centrati su di una piccola esedra porticata. Mediante questa rampa (dai caratteristici capitelli dorici inclinati) si giungeva alla quarta terrazza (la «terrazza degli emicicli»), ornata da un portico colonnato ionico sormontato da un alto attico a semicolonne, che ha due grandi esedre simmetriche con volte anulari cassettonate, in quadranti l'una un basamento (forse di donario) e l'altra una piccola *tholos* a copertura conica sovrapposta ad un profondissimo pozzo (il *locus religiosae saeptus* dove sarebbero state scoperte le *sortes* della dea: v. arte etrusca n. 198). Al centro del portico iniziava la ripida scalea che terminava molto più in alto al centro della sesta terrazza; la scalea porta ad una quinta terrazza a semicolonne corinzie, alternativamente in quadranti una nicchia e una finta porta fra due targhe. La sesta terrazza è un vasto piazzale ad U bordato da un doppio portico corinzio, che nel fondo, su poderosa sostruzione ad archi fra semicolonne tuscaniche e fregio dorico, mostra una cavea teatrale (v. n. 34), orlata da un portico corinzio doppio semicircolare e conclusa alla



sommità da una *tholos*, ove era il simulacro della dea in marmo bigio asiatico e parti nude in marmo bianco, stupenda scultura del tardo ellenismo giunta quasi completa fino a noi. Il complesso, ispirato alle grandi costruzioni a terrazze ellenistiche (come il santuario di Atena Lindia a Rodi), è un'opera di eccezionale livello tecnico e stilistico. Tutti gli edifici sono costruiti con gettate cementizie dai paramenti in opera incerta finissima; le volte sono impiegate largamente, ma sempre in sostruzioni o in nicchie e per lo più mascherate da strutture rettilinee (come nella terrazza «degli emicicli»). Da un punto di vista formale, l'impianto assiale e la disposizione ad U della terrazza principale, elementi comuni a questo tipo di sistemazione (v. nn. 33-4), sono corretti e controbilanciati dalle scansioni oriz-

zontali delle prime terrazze, ove è una studiata ricerca di pieni e di vuoti, di pause e di accelerazioni verticali, in una concezione equilibrata del moto ascensionale e delle prospettive che non ha uguali nelle architetture dell'Italia antica. Frutto probabilmente del desiderio di affermazione dei gruppi associati allo sfruttamento dell'imperialismo romano (ma esclusi dai diritti politici: non a caso Preneste sarà l'ultima piazzaforte italica della guerra sociale e anti-sillana) e reso possibile dal flusso di denaro e di manodopera tratto dalle guerre e dai traffici d'Oriente, il santuario di Palestrina è l'opera di un architetto ellenistico di genio formatosi nel quadro del «barocco» tardo-ellenistico, capostipite della generazione dei grandi architetti attivi a Roma e in Italia tra la fine del II e gli inizi del I sec. a.C.

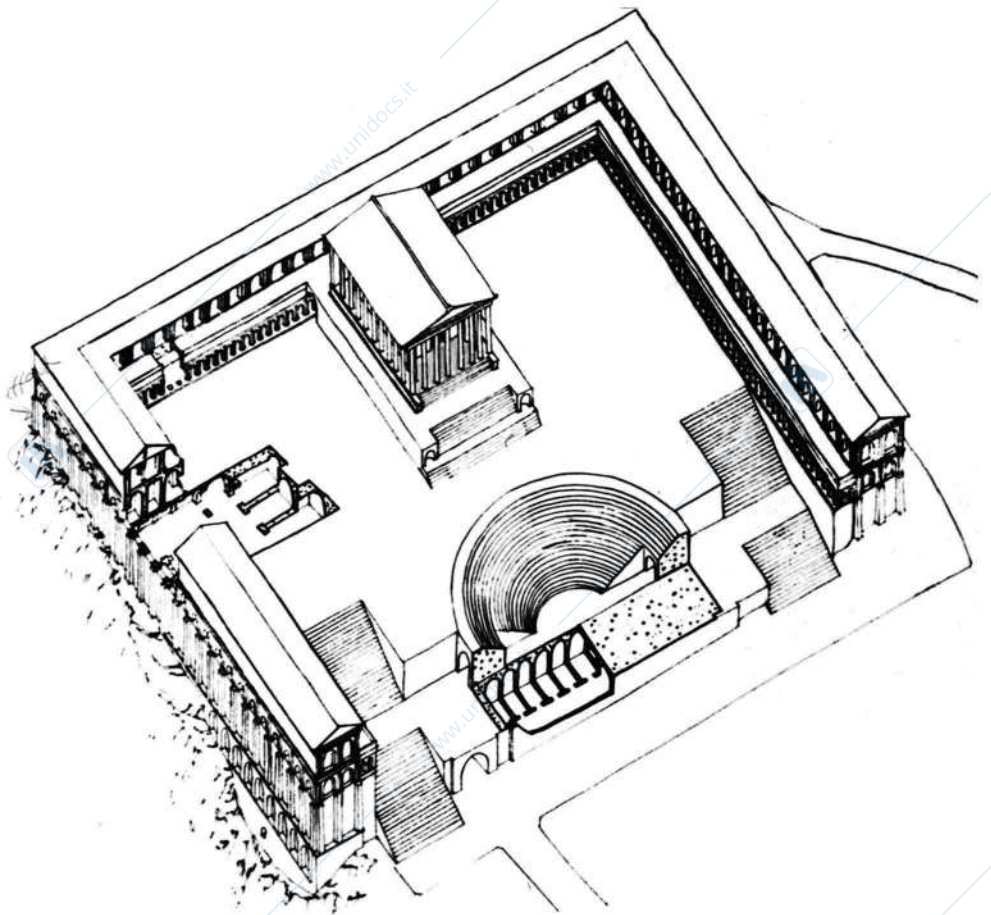
33

TIVOLI: SANTUARIO DI ERCOLE VINCITORE

Celebrato nell'antichità (Strab. V, 3, 10; Gell. Noct. Att. XIX, 5, 4; Juvenal. Sat. XIV, 86 ss.; Suet. Aug. 72, 2; App. Bell. Civ. V, 24) quanto negletto ai giorni nostri, il santuario di Ercole di Tivoli è una delle più complete espressioni dell'architettura «scenografica» della tarda repubblica. La grandiosa sostruzione (circa m 200x150) del santuario sorge su di uno sprone all'estremità occidentale della città antica, cui si accedeva mediante due scalinate (di incerta ricostruzione), mentre il *clivus Tiburtinus* attraversava l'area penetrando nel cuore della grande piattaforma come *via tecta*, una strada in galleria a volta, illuminata da grandi lucernari e guarnita da una serie di ambienti di servizio (magazzini o taberne) in comunicazione mediante scale con la soprastante piazza. La sostruzione, dal magnifico effetto scenografico sulle pareti rocciose grazie ad una doppia serie di contrafforti in basso ciechi, finestrati in alto, coronata da una serie di archi inquadrati da colonne tuscaniche, sosteneva un ampio piazzale con un portico ad U aperto verso la valle dell'Aniene, che al centro alloggiava, nel fondo, il tempio vero e proprio, e sull'orlo SO una cavea teatrale ed un portico *pone scaenam* (cfr. ILLRP 680). I portici attorno alla piazza sono gli stessi che coronano le sostruzioni all'esterno della piazza (archi inquadrati da colonne doriche) ed alloggiavano nel loro interno un corridoio che avvolge nei bracci laterali delle stanze di servizio coperte con volta a padiglione (cfr. n. 31) e nel braccio di fondo (ed in parte in quello di NE) un criptoportico a volta a botte; al di sopra di questo ordine, ne correva (oggi non più visibile) un altro lievemente arretrato, sempre con semicolonne (non sappiamo se ionico o dorico) inquadranti archi, di luce maggiore, però, dei sottostanti. Il tempio vero e proprio, assai mal conservato, sorgeva su di un alto basamento lievemente spostato, forse per la presenza nel luogo di un più antico santuario, verso destra rispetto all'asse della piazza, ed era un periptero *sine postico*, forse di 8x10 colonne, con pronao profondissimo, cella con colonnato interno laterale e grande nicchia nel fondo per la statua di culto; ai lati di questa nicchia sono ambienti destinati a *favissa* del tempio, con corrispondenti stanze sotterranee accessibili mediante scale. Scarsi sono i resti della cavea teatrale (cfr. n. 32), posta in asse con il tempio, secondo la tradizionale associazione di teatro e tempio, largamente nota in ambiente italico (tempio di Apollo a Roma, Palestrina, Gabii, Nemi, Teano, Pietrabbondante, Cagliari, ecc.), per i *ludi scaenici*

connessi con le feste della divinità; il teatro aveva soltanto un basso pulpito (visibile nella sopraelevazione del sottostante portico *pone scaenam* rispetto al piano dell'orchestra), mentre la frontescena doveva essere, come a Roma fino alla costruzione del teatro di Pompeo nel 55 a. C., creata in occasione dei *ludi* con strutture posticce e scenografie dipinte. Il santuario viene variamente datato nella prima metà del I sec. a. C., in base ai caratteri delle strutture edilizie, tutte in opera incerta con elementi scolpiti in travertino, e ad alcune iscrizioni (ILLRP 679-80): la data più probabile è quella del secondo venticinquennio del I sec. a. C. Se tale cronologia è esatta, il santuario tiburtino verrebbe ad

isciversi quasi alla fine della serie dei grandi santuari tardo-repubblicani del Lazio e della Campania, con i quali ha evidenti analogie: ciò potrebbe essere confermato dai caratteri stilistici dell'architettura, che punta su effetti di colossalità piuttosto che su studiati ritmi ascensionali. L'impianto è volumetricamente massiccio, ma poco articolato sul piano spaziale; d'altro canto le soluzioni tecniche e strutturali (le volte della *via tecta* e dei portici della piazza) risultano abbastanza avanzate, alla ricerca di un recupero degli spazi interni, che è ben visibile nel contemporaneo *Tabularium* di Roma; la maggiore semplicità dell'ornato prelude d'altro canto alle esperienze del successivo periodo.



34

TERRACINA: SANTUARIO DI IUPPITER ANXUR

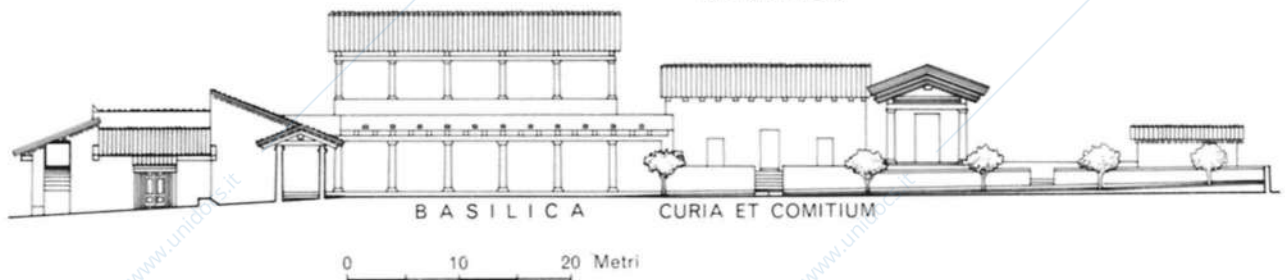
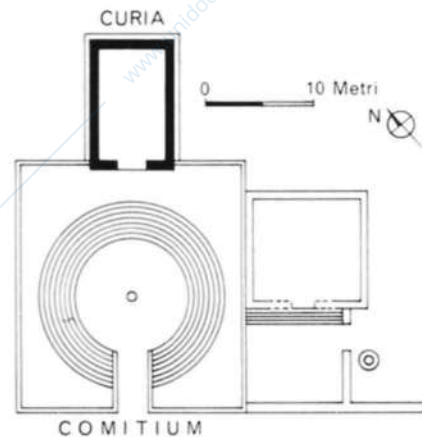
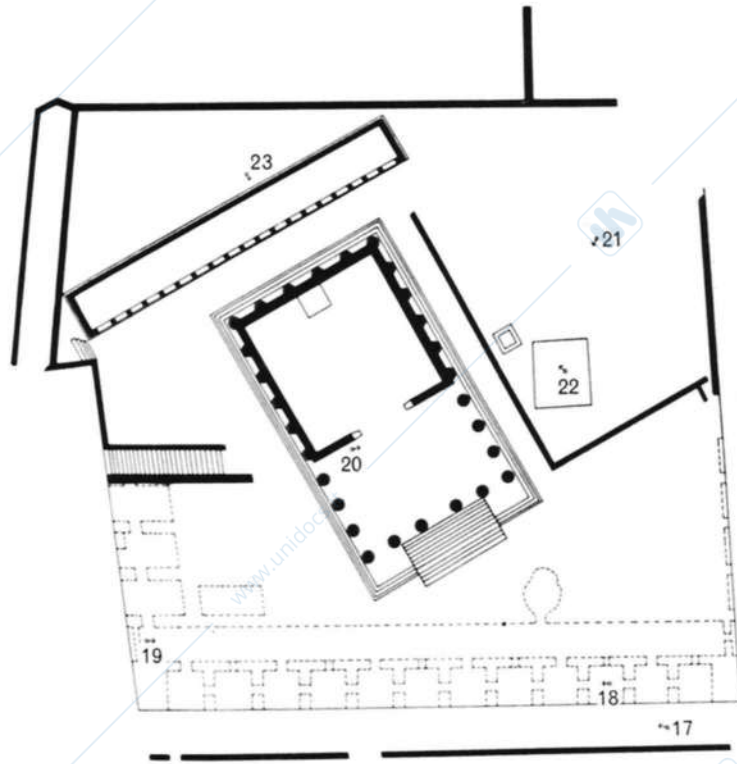
Il più semplice, ma forse il più ardito dei santuari c. d. «sillani», quello di Iuppiter Anxur di Terracina, sorge in una suggestiva posizione, sulla sommità dell'acropoli dell'antica colonia romana, a picco sul mare (m 210). L'impianto consiste in una grande piattaforma dalle sostruzioni a fornice, percorse all'interno da un corridoio perimetrale voltato ed aperto con finestre verso l'esterno, e nel tempio ad essa sovrapposto, alle spalle del quale è una semplice *stoà* (forse dorica); ad E del tempio è un edificio secondario, forse di epoca diversa, consistente in un ambulacro doppio aperto con una serie di arcate, mentre accanto al tempio era una cavità sotter-

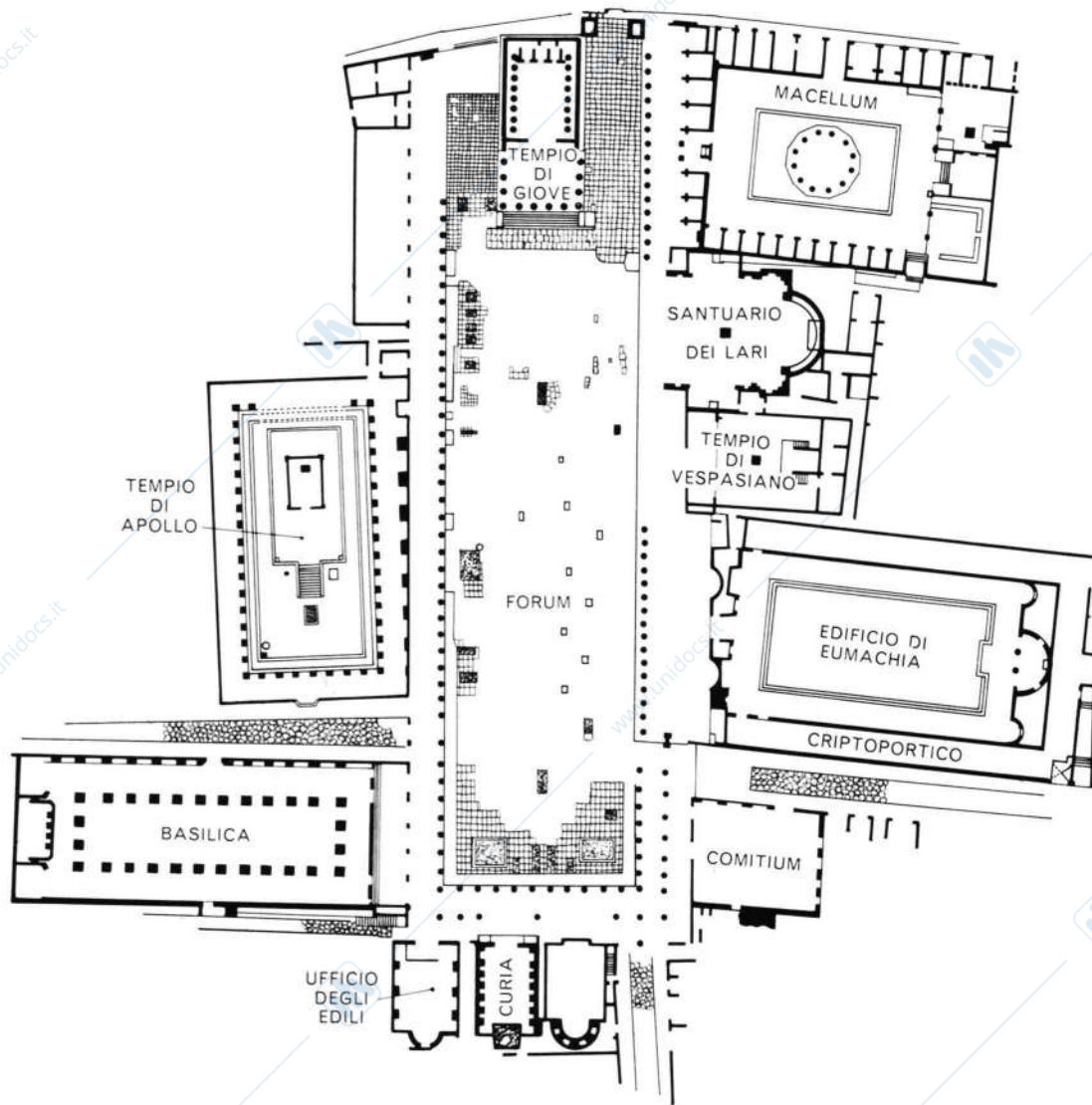
ranea sistemata con muratura (rinvenuta colma di materiale votivo) identificata convincentemente con la sede dell'oracolo. Il tempio vero e proprio era un grosso edificio su alto podio modanato, pseudoperiptero esastilo corinzio dal profondo pronao (tre intercolumni), dall'orientamento N-S e quindi impostato obliquamente sulla piattaforma: la soluzione pseudoperiptera, molto ben conosciuta nell'architettura tardo-repubblicana romana (tempio c. d. «della Fortuna Virile», della metà del II sec. a. C.), rappresenta un'ottima scelta per questo edificio, la cui cella ha dimensioni pressoché quadrate, in quanto crea una massa volumetrica compatta che bilancia quella chiaroscurata della piattaforma. Da un punto di vista strutturale e architettonico ha particolare importanza la serie di profonde confornicazioni della piattaforma, evidentemente destinate a mercato coperto, con una

soluzione che ha particolare fortuna in costruzioni consimili o di analoga funzione tra lo scorcio del II e la prima metà del I sec. a. C., dal santuario di Ercole a Tivoli (v. n. 33) ai mercati di Ferentino e di Tivoli, derivati dai fondachi coperti orientali, ma volumetricamente reinterpretati, grazie alla nuova tecnica cementizia romana, sin dalla costruzione (o ricostruzione) della *porticus Aemilia* di Roma nel 174 a. C. D'altro canto è ovvio anche il confronto con le ville su grandi sostruzioni proprie del periodo «sillano» nel Lazio e nella Campania. La datazione del santuario terracinese appare controversa, dal pieno II sec. a. C. alla c. d. «età sillana» (80-60 a. C.); la tecnica edilizia (opera incerta), con soluzioni ancora contenute delle volte, e le tracce di decorazione pittorica nel c. d. «primo stile» inducono a propendere per una cronologia anteriore all'epoca della guerra sociale.

COSA: FORO

L'area forense di Cosa, realizzata tutta o quasi nel corso del II sec. a. C., ci dà meglio di ogni altra l'idea delle sistemazioni dei grandi spazi d'uso civile operate nel Foro in Roma (*tabernae novae*: 209 a. C.; basilica Porcia: 184 a. C.; basilica Emilia: 179 a. C.; basilica Sempronia: 170 a. C.) e in Italia che il tempo o gli uomini non ci hanno consentito di conoscere appieno. La grande piazza rettangolare (m 90x30), accessibile attraverso un grande arco a tre fornice in opera incerta (cfr. *i fornices Stertinii* di Roma nel 190 a. C.), presenta sul lato settentrionale la serie degli edifici pubblici. Il più occidentale di questi è la basilica (circa 150 a. C.) posta con il lato maggiore lungo la piazza e verosimilmente aperta su di essa, come nella basilica di Ardea, costituendo così una sala coperta dalla doppia fila di sei colonne (sostituite poi da pilastri), a mo' di ampia *stoà* creata in aggiunta dello spazio aperto del foro; la basilica aveva due piani e, al centro della parete opposta all'ingresso sul foro, la nicchia del *tribunal* per l'amministrazione della giustizia dei magistrati locali. Accanto alla basilica, ma da questa separato mediante una strada, sorge un piccolo tempio, il tempio C, piccola cella quadrata preceduta da un pronao tetrastilo, tipo noto in Etruria - e quindi a Roma sin dal VI sec. a. C. (tempio di S. Marinella); adiacente è l'interessantissimo complesso della curia, piccolo edificio di tipo templare (il c. d. «tempio B»), preceduto da un recinto quadrato con gradinata interna a forma di cavea pressoché circolare, il comizio (tipo noto anche a Paestum e ad Agrigento, non dissimile dall'originario comizio di Roma, v. n. 6). Segue un'altra strada che recava al foro e quindi un modesto edificio a pianta quadrangolare con il lato lungo verso la piazza, identificato con l'erario, alle spalle del quale, solo marginalmente in rapporto con la piazza all'angolo NE, è un largo recinto ritenuto con buoni argomenti il *macellum*, sede del mercato, a Cosa come a Roma e a Pompei, ai limiti della piazza forense. La sistemazione tradisce chiaramente un'impostazione organica dell'urbanistica (v. n. 16), ma non quella visione assiale con il tempio sul lato corto, da alcuni ritenuta propria dell'urbanistica romana: l'origine è certamente ellenistica (si pensi alla sistemazione di Priene), ma l'interpretazione e i tipi edilizi inseriti sono «romani» nel senso che in tale struttura si realizza un più stretto collegamento tra le varie funzioni pubbliche e una soddisfazione di talune esigenze assai più dilatate (cfr. la basilica) di quelle presenti nelle *po-leis* greche ellenistiche.





36 POMPEI: FORO

Malgrado le ampie innovazioni di epoca imperiale, soprattutto nel lato orientale (edificio di Eumachia, tempio di Vespasiano, Larario pubblico), il foro di Pompei documenta la trasformazione che nel corso del II sec. a.C. la grande piazza (m 38x142) della popolosa città campana ha subito, passando da una più ristretta area aperta senza portici, pavimentata in pietra e munita delle sole botteghe, quale si presentava nel IV sec. a.C., a piazza organizzata con portici ed edifici pubblici e sacri sui lati. Sul lato orientale, elemento dominante è il santuario di Apollo che, con il suo orientamento lievemente obliquo rispetto all'asse del foro, documenta la sua alta antichità, confermata dagli scavi effettuati al di sotto delle fasi romana e sannitica: l'edificio, sorto nel VI sec. a.C., oggi ci appare attraverso un rifacimento del II sec. a.C., un periptero esastilo corinzio su alto podio dalle cornici di sapore ellenistico, circondato da un ampio peribolo ionico. A sud del tempio di Apollo è il bellissimo edificio ellenistico (circa 120 a.C.) della basilica, del tipo c.d. «lungo», ossia a sviluppo longitudinale e *tribunal* a due piani su alto pulpito nel lato corto (diverso dal tipo «corto»

rappresentato dalla basilica di Cosa: v. n. 35); la grande sala, con colonnato interno di 12x4 colonne e semicolonne ioniche in corrispondenza nel muro perimetrale, era (contro l'opinione di alcuni studiosi, che la vogliono ipetrata) coperta e, tenuto conto della presenza dei resti di un secondo ordine di semicolonne lungo i muri, aveva forse un loggiato interno corrispondente all'ambulacro, secondo i modelli delle *stoai* e delle piazze porticate ellenistiche. L'ingresso alla basilica verso il foro avveniva attraverso un portico, o *chalcidicum*, posto sul lato corto, che era aperto con un robusto colonnato posto fra una breve gradinata; l'interno era decorato in «primo stile» con fini bugne di stucco policromo. A nord del tempio di Apollo, nella zona ampliata del foro, si colloca una vasta sala dalla fronte a c/astri, ritenuto un *horreum*, ma forse mercato coperto, quindi una latrina e, aperto sulla via a Nord del foro, la stanzetta dell'arero, mentre nella parete del peribolo del tempio di Apollo è ricavata una piccola stanza adibita a *mensa ponderata*. Il lato settentrionale del foro, frutto dell'ampliamento del II sec. a.C., è occupato dal tempio di Giove, tempio esastilo corinzio su alto podio, dal profondissimo pronao (quattro intercolumni) e cella rettangolare divisa in tre navate (nel fondo tre nicchie per le statue di culto poste dopo la trasformazione in *Capitolium* della colonia sillana), eretto intorno al 150 a.C. L'angolo

sud-orientale è invece adibito a funzioni politiche, con i tre edifici (imperiali) sul lato sud, identificati con la curia e gli uffici degli edili e dei duoviri; accanto, sul lato orientale, è un'area quadrangolare coperta con ingressi sul foro e sulla via di accesso orientale (la via «dell'Abbondanza»), identificato convincentemente con il *comitium*.

Tutta la piazza era circondata da portici su due ordini, mentre il centro vero e proprio, interdetto al traffico dei carri, era lastricato elegantemente (tracce dell'iscrizione in lettere bronzee incassate nel pavimento, commemorante l'opera) ed era occupato da basi per monumenti eretti in onore di personalità di Roma e del luogo. Né va dimenticato che fino alla costruzione dell'anfiteatro intorno all'80-70 a.C. nel foro si svolgevano giochi gladiatori (v. n. 85).

L'assetto dato alla piazza nel I sec. a.C. rimase poi per tutta l'età tardo-repubblicana e imperiale fino all'eruzione del 79. Prevalse qui la disposizione assiale, con accelerazione in profondità, conclusa dalla mole del tempio di Giove, modello che diverrà largamente canonico per le piazze forensi del mondo romano, dai fori imperiali della capitale, a quelli dell'Italia e delle province occidentali, secondo un orientamento formale già definito da Vitruvio (V, 1) proprio dell'Italia, ma non del tutto sconosciuto nelle *agorai* ellenistiche (Assos, ad es.).

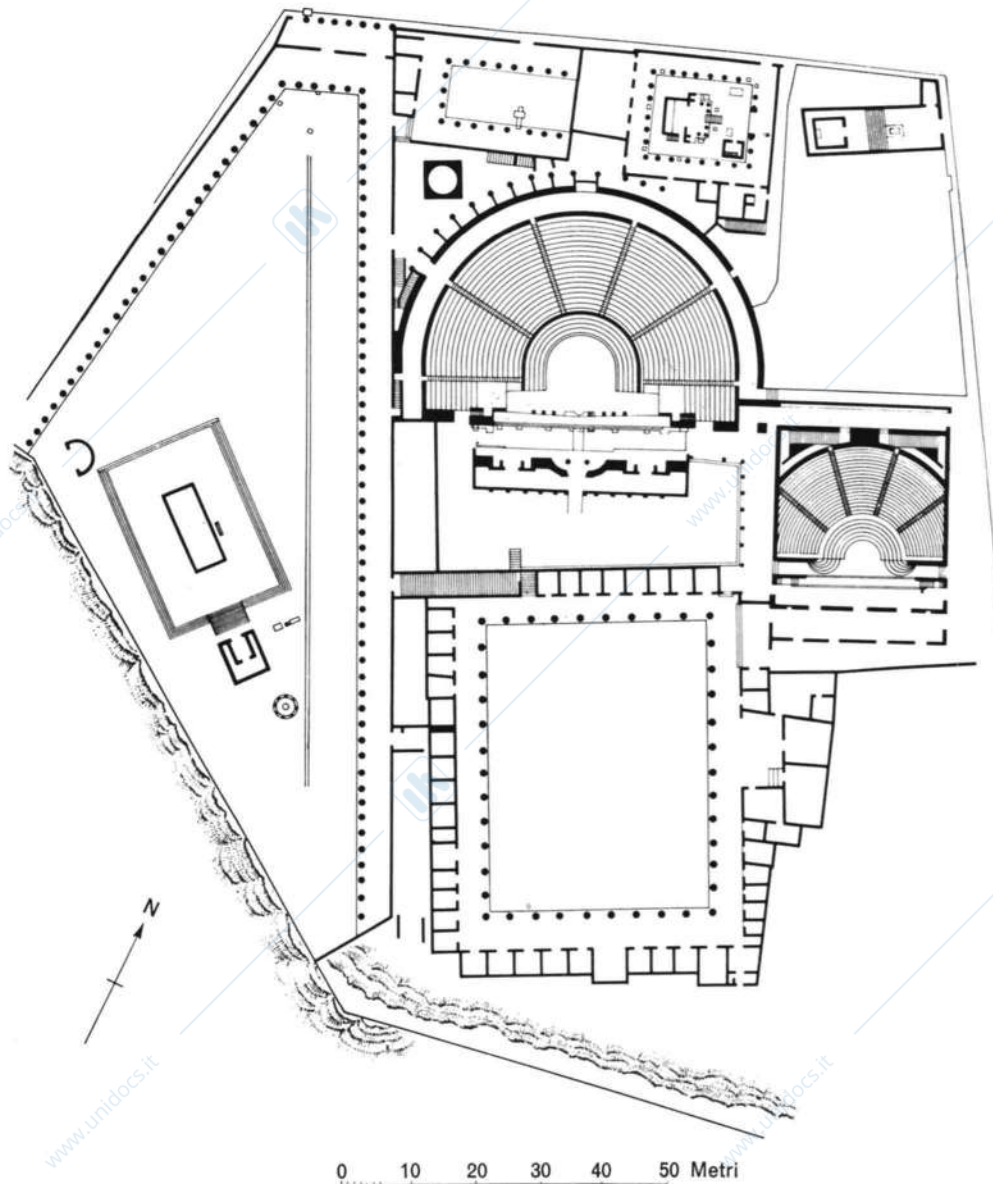
37

POMPEI: TEATRO E ODEON

Di origine ellenistica, l'edificio teatrale romano e italico si sviluppa nel corso delle grandi trasformazioni subite dalla struttura economico-sociale e culturale del II sec. a. C. Nulla o quasi ci rimane delle cavee teatrali piú antiche di Roma, il *theatrum ad Apollinis* o la gradinata presso il tempio della Magna Mater (cfr. Liv. XL, 51-3 e XLI, 27-5), contro i quali la reazione senatoria si scagliava nel timore di sedizioni (Val. Max. II, 4), anche se le cavee teatrali ai piedi dei santuari italici (v. nn. 32 e 33) ce ne restituiscono un'idea approssimativa. L'abbellimento e forse lo stesso progresso nella funzionalità dell'edificio teatrale erano definiti *campana luxuria*, ancora nel 78 a. C. (Val. Max. II, 4, 6) e alla massima città campana, Capua, va attribuito il primo teatro non scavato nelle pendici di un colle, ma (secondo l'uso proprio dal I sec. a. C. in poi) costruito come *theatrum exaggeratum* (su sostruzioni), secondo un'iscrizione del 108 a. C. (ILLRP 708). Pompei una volta ancora ci mostra le varie fasi di passaggio dal teatro di tipo

ellenistico-orientale a quello di tipo ellenistico-italico (cfr. Vitruv. V, 6), caratterizzato in primo luogo dall'orchestra semicircolare, dalle *parodoi* coperte e elemento di origine italica - dai due parascenii o *versurae*. Nella città campana il teatro sorge sulle falde dell'acropoli, occupata dal foro triangolare, attorno alla fine del III sec. a. C., con le *parodoi* aperte e scena provvisoria; alla fine del II sec. a. C. interviene la prima grande trasformazione, in concomitanza con la diffusione dei canoni italico-ellenistici, consistente nell'introduzione dei parascenii obliqui con una *scaenae frons* rettilinea, dotata di cinque aperture, mentre nell'orchestra veniva allocato un bacino per giochi d'acqua negli intervalli, come è documentato a Roma per il teatro di Pompeo, prima documentazione dello sviluppo futuro dei ninfei del tipo a *scaenae frons* (v. n. 150). Con la deduzione della colonia nell'82 a. C., viene modificato il *logeion*, sopraelevato fino a circa due metri, e viene coperto con volte il passaggio delle *parodoi*, ampliando così la cavea fino ai parascenii e decorando in pari tempo con colonne la frontescena: questa trasformazione va messa in rapporto con l'edificazione del vicino *odeum*. Pochi anni piú tardi si ha il definitivo assetto dell'edificio scenico, nella forma canonica, avanzando il *pulpitum* e arretrando la

frontescena, mentre l'attività dell'architetto M. Artorio, esercitata nella tarda età augustea per incarico dei duoviri M. Olconio Rufo e M. Olconio Celere (CIL X, 833-5, 838, 841-2 = ILS 5638, 6361-2), si svolse prevalentemente nella cavea, ove furono posti gradini nella *summa cavea*, fu aggiunta in alto una *crypta* o ambulacro coperto, e furono creati i *tribunalia* accanto alle *versurae*. Accanto al teatro grande, i due magistrati dei primi anni della colonia C. Quinzio Valgo e M. Porcio (ILLRP 646) costruivano un *theatrum tectum*, un piccolo odeo dalla cavea iscritta entro un quadrato destinato a sostenere la copertura: sono presenti una semplice frontescena con tre porte, le *parodoi* coperte e la decorazione delle testate inferiori della cavea con bei telamoni inginocchiati, noti anche nel poco anteriore teatro di Pietrabbondante nel Sannio. Il modello ispiratore va ricercato nei *bouleuteria* ellenistici (come quello di Mileto del 170 a. C. circa), anche se il prototipo piú lontano, l'odeo di Pericle ad Atene, presenta pianta non dissimile. Non va infine dimenticata la presenza, fin dalla prima fase del teatro, di una grande *porticus pone scaenam*, la cui funzione era quella di passeggio e di riparo dalle intemperie durante gli spettacoli e che alla fine della vita di Pompei era divenuto sede di esercitazioni gladiatorie.



38

POMPEI: TERME STABIANE

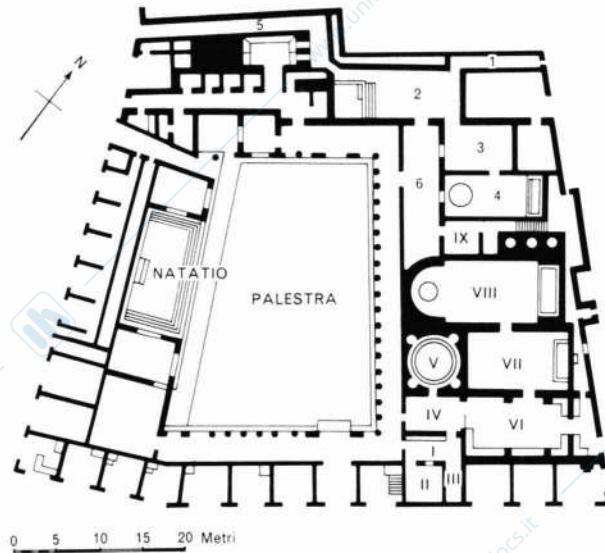
Sorte nel II sec. a. C. sfruttando l'impianto di una palestra con stanze da bagno del secolo precedente, le terme Stabiane di Pompei illustrano assai bene il tipo di struttura termale prevalente nel mondo romano, prima della introduzione e della diffusione del c. d. «tipo imperiale» nel I sec. d. C. Il primitivo impianto di questo edificio prevedeva già la suddivisione in due settori con ingressi distinti per gli uomini e le donne, rispettivamente nella metà sud e nella metà nord del blocco ad oriente del cortile-palestra: l'impianto comprendeva al centro il *prae-furnium* semisotterraneo comune ai due settori e, nell'ordine, *apodyterium* (spogliatoio), *tepidarium* (sala per il bagno tiepido) e *calidarium* (sala per il bagno

caldo). In ciascuno dei due settori, mentre comune era anche il piazzale della palestra. Di questa fase primitiva (circa 150 a. C.) rimangono, oltre alla fisionomia generale dell'impianto, le colonne della palestra, gli ingressi con i pilastri corinzio-italici ed una meridiana con iscrizione osca. Poco dopo la deduzione della colonia, a cura dei duoviri C. Uulio e P. Atinio (*ILLRP* 648), si ebbe un generale ammodernamento delle strutture con il restringimento della palestra che cede nel suo lato orientale spazio per la costruzione di un *destrictarium*, lunga sala aperta sul lato NE del portico ove era possibile detergersi il corpo dopo gli esercizi di palestra, e il *laconicum*, sala circolare con nicchie e copertura a cupola conica per le *sudationes*. Tra quest'epoca e il 79 d. C. intervengono altre modificazioni, tra le quali si segnalano quelle della creazione di una *natio* al centro del lato O della palestra, l'inclusione dell'ormai obsoleto *destrictarium* nel settore femminile, la ristrutturazione del laconico e la costruzione di un'abside (illuminata da un *oculus*) nel *calidarium* maschile, ove fu alloggiato un grande *labrum*, o bacino per abluzioni; ad epoca posteriore al terremoto si riferisce infine la bella, ma incompiuta decorazione a stucco. In queste terme, come nelle altre di Pompei, sono ben visibili le origini ellenistiche dell'edificio termale romano, che presenta solo bagni caldi e ambienti destinati all'esercizio atletico, strutturati non in forma architettonica articolata, ma come mera giustapposizione di ambienti, secondo quanto ricaviamo dalla lettura dello stesso Vitruvio, che separa la trattazione dei *balnea* (ricca di accorgimenti tecnici per il riscaldamento) da quella delle *palaestrae*, secondo lui *non italice consuetudinis*, ed ignora il *frigidarium*, parlando solo di una *frigida lavatio* in connessione con la palestra; ciò è esplicitamente confermato da Plinio (*N.H.* XXV, 77) che afferma che prima di Augusto *non erat mos nisi calida tantum lavari*.

39

POMPEI: CASA DEL FAUNO

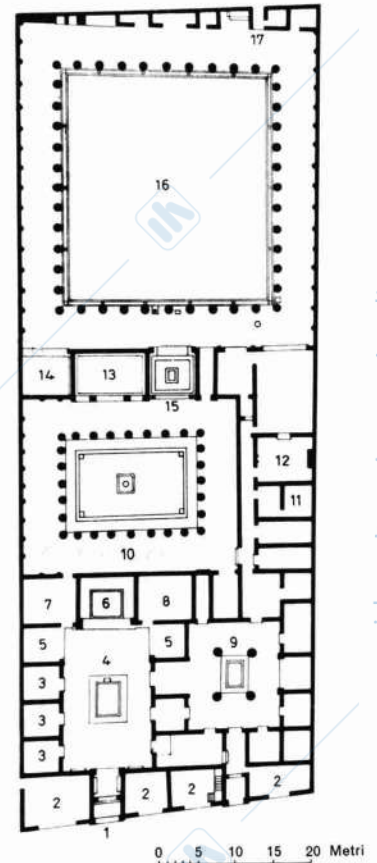
La straordinaria ricchezza conquistata dalla classe dirigente romana ed italica nel corso del II sec. a. C. con i bottini asiatici e lo sfruttamento di enormi masse di manodopera servile, si manifesta oltre che al livello pubblico (v. nn. 28-37), anche al livello privato. Nulla sappiamo purtroppo delle dimore signorili della Roma di quest'epoca, ma un giusto parametro ci forniscono le case e le ville più ricche di Pompei, come le case «del Fauno», «del Labirinto», «di Pansa» e la villa «dei Misteri». La più grande e nobile di tutte, quella detta «del Fauno» appartenuta nel periodo sannitico (120 a. C. circa) ad una famiglia aristocratica locale e si pensa - ma senza fondamento - al nipote del dittatore Silla dopo la deduzione della colonia, occupa lo spazio di un'intera *insula* e si svolge, nella sua parte anteriore, in due quartieri collegati fra loro, ma con ingressi distinti sulla via, ove si aprono fra una fila di botteghe (2), destinate ad essere concesse in affitto. A sinistra è il quartiere principale, con un grande atrio tuscanico (4), caratterizzato dal grande impluvio centrale sul cui bordo è sistemata la statuetta di un fauno danzante (che ha dato il nome alla casa), dai *cubicula* (3) sul lato sinistro, dalle *alae* (5), che prolungano a T l'atrio secondo il vieto costume sviluppatosi nell'Etruria arcaica (v. arte etrusca nn. 42 e 66) e di qui diffuso nel mondo italico, e, sul fondo, dai due triclini, uno autunnale (7) ed uno estivo (8), e dall'esedra-tablino (6); a questo nucleo di impianto tradizionale e noto in case pompeiane più antiche o «medio-borghesi» contemporanee (ad es. casa «del Chirurgo», casa «di Sallustio»), ne corrisponde un altro comunicante, verosimilmente il quartiere di *hospitium* (secondo altri gineceo: cfr. la casa «delle Maschere» di Delo), impostato su di un atrio tetrastilo (9), significativamente privo di vero e proprio tablino e munito di piccole stanze sul lato destro. Attraverso il cubicolo autunnale o mediante un passaggio posto nel quartiere secondario, si accedeva al primo peristilio (10) sul cui fondo erano la grande esedra-*oecus* con il celebre mosaico di Alessandro (13) e un triclinio estivo (14), mentre sul lato destro, opportunamente separato con un corridoio dal peristilio, si



situavano i servizi, un bagno (11) e la *culina* (12).

Uno stretto passaggio infine faceva accedere al secondo e più grande peristilio dorico (16) con un secondo ordine ionico sul lato verso la casa, peristilio il cui grande *hortus* allietava un altro triclinio (14) e due *oeci* posti sul lato di ingresso, meno esposto alla calura estiva; sul fondo è infine il *posticum* (17), l'uscita secondaria.

La decorazione parietale era eseguita in stile ad incrostazione finissima, mentre i pavimenti, oltre al mosaico di Alessandro già ricordato, presentavano *emblemata* ellenistici a mosaico policromo; grande ricchezza decorativa era profusa anche nell'arredo e nella decorazione architettonica, nei capitelli dei due peristili, nel larario di stucco presso l'ingresso (1). L'enorme estensione (superiore anche a quella del palazzo reale di Pergamo) e la qualità dell'architettura, oltre all'ampiezza dei servizi (si pensi al bagno privato), dimostrano il livello delle possibilità economiche raggiunte dalle aristocrazie italiane: da un punto di vista culturale è interessante notare l'innesto di un modello locale - i quartieri di tipo «italico» - con il tipo di abitazione ellenistica (cfr. le case di Delos o il palazzo «delle colonne» di Tolemaide, pure del II sec. a. C.),



rauzione del laconico e la costruzione di un'abside (illuminata da un *oculus*) nel *calidarium* maschile, ove fu alloggiato un grande *labrum*, o bacino per abluzioni; ad epoca posteriore al terremoto si riferisce infine la bella, ma incompiuta decorazione a stucco. In queste terme, come nelle altre di Pompei, sono ben visibili le origini ellenistiche dell'edificio termale romano, che presenta solo bagni caldi e ambienti destinati all'esercizio atletico, strutturati non in forma architettonica articolata, ma come mera giustapposizione di ambienti, secondo quanto ricaviamo dalla lettura dello stesso Vitruvio, che separa la trattazione dei *balnea* (ricca di accorgimenti tecnici per il riscaldamento) da quella delle *palaestrae*, secondo lui *non italice consuetudinis*, ed ignora il *frigidarium*, parlando solo di una *frigida lavatio* in connessione con la palestra; ciò è esplicitamente confermato da Plinio (*N.H.* XXV, 77) che afferma che prima di Augusto *non erat mos nisi calida tantum lavari*.

raappresentato dal doppio peristilio e caratterizzato dall'abbondanza di sale *d'otium* (*oeci* di vario tipo, *diaetae*) e di sale da banchetto, innesto che crea i presupposti per lo sviluppo della casa signorile e della villa marittima e *d'otium* d'epoca alto- e medio-imperiale (v. nn. 65-66). Il risultato è quello di una grande dilatazione di spazi, dovuta alla presenza dei peristili, che nel periodo successivo porterà a trasformare gli atrii in larghe corti polistile e che si riflette nel coevo desiderio di decorare le pareti con sempre più complesse prospettive, sfondando illusionisticamente le barriere costituite dalle mura (v. nn. 52, 54, 86).

42

ROMA: c. d. «ARA DI DOMIZIO ENOBARBO»

PARIGI. LOUVRE
MONACO. GLIPTOTECA
m 0,78

Dal tempio romano, sul quale è sorta la chiesa di S. Salvatore in Campo e che è stato identificato con il tempio di Marte o con il tempio di Nettuno in Circo Flaminio, provengono quattro lastre oggi divise tra Monaco e Parigi che costituivano una base (m. 5,65x1,75) per statue, Nettuno, Anfitrite, Achille e le Nereidi (oggi perdute), opere, secondo Plinio (N. H. XXXVI, 25 ss.), di uno Skopas, quasi certamente un omonimo del celebre scultore di Paros, attivo nella tarda età ellenistica (ca. 100 a. C.). Questa base con pilastri angolari reca su tre lati un *thiasos* che celebra le nozze della coppia di divinità marine, Nettuno e Anfitrite su di un carro, trainato da Tritoni, e accompagnato da pistrici, Tritoni e Nereidi in corteggio nuziale; il quarto lato rievoca invece, con precise allusioni e simboli, la celebrazione di un *lustrum* censorio. Mentre il *thiasos* marino rientra in tutto nella tradizione ellenistica e neoattica con una larga serie di confronti in opere decorative neoattiche o da questa scuola ispirate (bacini, *kantharoi* marmorei, urne volterrane), il rilievo con il *lustrum* è ispirato alla mentalità celebrativa e «narrativa» (intesa come esposizione didascalica, simbolica e non realistica) romana.

Al centro del rilievo è la scena culminante del *lustrum*: presso un altare, sono, a sinistra, il dio Marte (divinità onorata dal sacrificio censorio e nume tutelare del *Campus Martius*) e a destra il censore sacrificante assistito da tre camilli, di cui due dietro l'altare ed uno alle sue spalle, e due suonatori posti alle spalle di Marte. Da destra procedono le vittime del *suovetaurilia*, sospinte da quattro vittimarii nell'ordine inverso a quello tradizionale noto da molti rilievi «storici» romani (bove, pecora e scrofa in luogo di scrofa, pecora e bove): dietro l'ultima vittima è visibile un personaggio che, *capite velato*, procede innalzando un *vexillum*, certamente l'*accensus* che, secondo le fonti, con il *vexillum* apriva la processione della *lustratio censoria*. Il quadro è completato da due soldati a sinistra del sacrificio e da altri due che assieme ad un cavaliere si collocano all'estrema destra del rilievo: si

tratta di una precisa allusione al popolo in armi e forse addirittura alle *classes* secondo le quali era censito l'esercito, notoriamente cinque, con il noto privilegio delle centurie dei cavalieri, censiti a parte dai *pedites*. Il rilievo comprende poi altri due gruppi di figure all'estrema sinistra. Nel primo gruppo a sinistra vediamo uno *iurator* annotare sulle *tabulae censoriae* la dichiarazione di un cittadino in piedi presso di lui che reca nelle mani un dittico ove forse erano le prove della veridicità della sua dichiarazione. Il secondo gruppo mostra invece in altro *scriba* seduto che, rivolto presso un togato stante, posa una mano sulle spalle di questi, il quale a sua volta sembra indicare verso destra sotto lo sguardo di un soldato.

La scena interpretata variamente come *iusiurandum* o come *missio*, è in realtà la attribuzione del cittadino alla classe, alla tribù, al compito militare (Varro, L. L. VI, 86), la dichiarazione che egli è fra quelli *qui arma ferre possent* (Liv. 1, 44, 2): è così chiaro il collegamento fra questa scena e la figura del soldato che osserva l'accaduto. Notiamo innanzi tutto che questi episodi (*dedicatio* e *discriptio in censum, sacrificium*) non sono affatto contemporanei, così come fuori tempo appare l'*accensus* con *vexillum* (che dava avvio al *lustrum*: Varro, L. L. VI, 93); le scene illustrano invece bene tutti gli atti salienti del *lustrum* e la presenza e l'atteggiamento di ogni singolo personaggio sono studiati allo scopo di illustrare in maniera chiara e inequivocabile che quella è e può essere soltanto la cerimonia di *lustrum* in tutte le sue varie fasi.

Da un punto di vista compositivo è da notare come tutto sia centrato sulla figura del censore, fino al punto che si è spezzata l'unità dell'*exercitus* e si è forse invertito l'ordine delle vittime per far convergere le linee e lo sguardo verso il punto di interesse. Stilisticamente questo rilievo presenta diversità sostanziali dagli altri tre, per l'ovvio motivo che la scena di *thiasos* era la trascrizione fedele ed il punto di arrivo di una tradizione iconografica e formale plurisecolare, mentre la narrazione del *census* trova qui forse la prima rappresentazione ufficiale in bassorilievo; confronti fra vari particolari dimostrano che l'officina è la stessa, la quale si è qui ispirata a rappresentazioni proprie dell'arte privata e popolare tardo-ellenistica, nota in stele funerarie e votive del mondo greco.

La cronologia, confermata anche da particolari antiquari (come la toga corta e il tipo di armature dei soldati), può essere fissata ad epoca anteriore alla riforma mariana dell'esercito (107 a. C.).



43 ROMA (?). ACROLITO FEMMINILE

ROMA. MUSEO CAPITOLINO
m 0,74

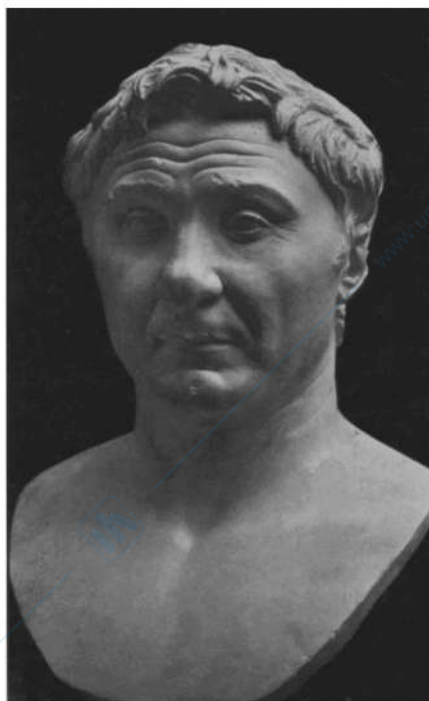
Questa bella testa femminile di probabile provenienza urbana, riadattata sul busto e fortemente lisciata nel volto, è un buon esempio della scultura degli artisti neoattici attivi a Roma dalla metà del II sec. a. C. in poi. La testa è ispirata, come tutti i prodotti neoattici, a modelli di età classica: in questo caso il prototipo è da ricercare nell'ambito della produzione di Prassitele, come mostrano l'ovale sfinato e il modo di concepire la capigliatura a bande mosse che si dipartono da una scriminatura centrale. La dea, forse Giunone (meno sicuramente Venere o Diana), ha il capo leggermente inclinato verso sinistra, le labbra socchiuse, i piani facciali interamente risolti nella superficie ovale e sfuggente, i grandi occhi con i cavi orbitali vuoti e destinati a ricevere la cornea e la pupilla in pasta vitrea; sulle chiome è un basso diadema inornato. La testa è cava all'interno e risulta tagliata subito dopo le orecchie, secondo un uso proprio delle sculture acrolitiche assai in voga nel mondo tardo-ellenistico. I confronti addotti con altre sculture neoattiche e soprattutto con una testa di Ercole identificata con una celebre scultura posta sul Campidoglio consentono di inserirlo nell'ambito della produzione di Polykles, figlio del Timarchides autore dell'*Apollo qui citharam tenet*, statua di culto del tempio di Apollo in Circo (ca. 179 a. C.), e a sua volta autore, con il fratello Dionysios, di altri simulacri di culto, quello di Giunone Regina e di Giove Statore nel portico di Ottavia, eretti o ricostruiti nel 146 a. C. da Metello Macedonico. È dunque possibile che l'acrolito capitolino sia proprio la statua di culto di Giunone Regina; in ogni caso è un documento della formazione del neoclassicismo romano ad opera di artisti greci, chiamati a Roma dalle grandi famiglie aristocratiche dopo le fortunate imprese d'Oriente.



47 ROMA RITRATTO DI POMPEO

COPENAGHEN. GLIPTOTECA
m 0,26

Trovato nella tomba dei Licinii (discendenti per adozione da Pompeo), questo bellissimo ritratto di Pompeo Magno, facilmente riconoscibile attraverso i conii monetali dei figli e dei seguaci della sua fazione poco prima di Nauloco, è copia di tarda età tiberiana (epoca della maggior parte dei ritratti della tomba e delle massime fortune dei Calpurnii Pisoni, imparentati e sepolti con i Licinii) di un archetipo degli anni 60-50 a. C. Assai diversa dalla più patetica e più giovanile testa di Venezia che, con la caratteristica torsione del collo e l'accentuato sfumato dell'esecuzione, si iscrive meglio nella tradizione barocca ellenistica, la scultura di Roma appare solidamente costruita dal punto di vista plastico: tutto si incentra sul contrasto tra la capigliatura a lunghe ciocche culminanti nella ciocca ribelle centrale e il resto delle fattezze del volto tutte trattate con morbidezza, ma anche, come nel caso degli occhi e della bocca, con un taglio incisivo non tutto imputabile al classicismo del copista. È qui *in nuce* la nuova concezione del ritratto classicistico augusteo, che desume alcuni motivi dalla tradizione del ritratto «dinastico» fondendoli entro una più ampia e generale tendenza ad una visione limpida e fredda delle forme propria del gusto neoclassico. Non a caso per questo ritratto si è fatto il nome di Pasitele, senza però alcun riscontro obiettivo nelle fonti, ad eccezione del fatto che la decorazione dell'*opera Pompei*, del grande complesso pompeiano in Campo Marzio, si deve certamente a scultori neoattici.



49 ROMA, BASILICA EMILIA: FREGIO «STORICO»

ROMA. ANTIQUARIUM FORENSE
m 0,74

Dagli scavi della Basilica Emilia nel Foro Romano provengono numerosi frammenti di un grande fregio figurato che decorava l'architrave del primo ordine interno dell'edificio (il secondo presenta solo motivi vegetali). Del fregio si sono potute ricostruire alcune lastre che contengono episodi delle origini di Roma e cioè la gioventù di Romolo e Remo rappresentati come pastori alla presenza di Acca Larenzia, la fondazione di Roma (non di Lavinio, come nel fregio pittorico con il mito di Enea, da un sepolcro dell'Esquilino), l'istituzione dei *Consualia* da parte di Romolo, il ratto delle Sabine, la punizione di Tarpea, le nozze di Romolo (?) e la fondazione di una colonia romulea, forse Cameria.

Qui si presenta la scena della punizione di Tarpea. Al centro, da una parete rocciosa spunta l'infelice eroina che, con il manto increspato dal vento e le braccia spalancate, subisce la lapidazione con gli scudi, i «bracciali» promessile dai Sabini: la fanciulla è semisepolta dalle armi che tre soldati Sabini recano o gettano sul già formato tumulo, mentre all'estremità sinistra un personaggio barbuto vestito di corazza, elmo e ampio mantello (forse Tito Tazio o, come altri vogliono, Marte) assiste alla scena poggiando il piede sinistro su un'asperità del terreno. La scena, come le altre, è costruita con palese chiarezza esplicitativa della narrazione, le figure paratatticamente disposte, e con abbondanza di dettagli paesistici e ambientali, denunciando più volte l'origine pittorica delle singole iconografie. Lo stile, pur nell'esecuzione evidentemente arcaica, mostra una notevole dose di eclettismo, essendo non scevro di caratteri classicisti (allo sfondo neutro alla paratassi compositiva), ma su di un fondo ellenistico non immemore delle esperienze del fregio pergameno di Telefo e soprattutto di quello di Magnesia.

La cronologia è molto controversa, oscillando da datazioni in età cesariana a date in epoca augustea, tiberiana e finanche flavia. Mentre possiamo escludere con tutta tranquillità le cronologie del I sec. d. C., palesemente in contrasto con tutti i caratteri di stile giulio-claudii e neroniano-flavii, possiamo discutere cronologie nell'ambito del II-I sec. a. C. Il fregio ha nel retro evidenti tracce di un complesso lavoro di riadattamento, prova quindi che se esso proviene da un edificio anteriore al rifacimento augusteo-tiberiano: il marmo, inoltre, è greco, pentelico, diverso da quello dell'altro fregio e dal resto della decorazione, avvicinandosi invece ai resti della ricostruzione del tempio di Saturno di Planco (42 a. C.) della Regia di Calvino (36 a. C.) e dell'arco partico di Augusto (19 a. C.) e pertanto da attribuire al rifacimento del 54-34 a. C.

È perciò probabile che esso appartenesse alla ricostruzione dell'87-78 a. C., che deve aver interessato in primo luogo l'interno, come mostrano le monete del triumviro monetale M. Emilio Lepido (ca. 65 a. C.) con veduta dell'interno (anteriore al restauro cesariano), con i clipei aggiunti appunto al primo piano dal padre. È interessante a questo riguardo notare che i denarii di L. Titurio Sabino, datati all'87 a. C., riprendono i temi del ratto delle Sabine e della punizione di Tarpea con notevoli consonanze iconografiche con il fregio della Basilica Emilia e vanno perciò forse considerati il riflesso di quest'opera realizzata contemporaneamente. Una datazione in età sillana soddisfa dunque i caratteri stilistici rilevati e i dati obiettivi delle fonti come del marmo; considerati l'importanza

e l'interesse del fregio anche per i programmi di restaurazione augustei, questo fu smontato e reinserito nella ricostruzione del 54-34 a. C. riadattando le lastre alle nuove dimensioni del fregio.

50 ERCOLANO, CASA «SANNITICA»: PARETE DI I STILE

Nella prima metà del II sec. a. C., il diffondersi del lusso e dell'agiatezza tra l'aristocrazia romana ed italica dà l'avvio all'uso di dipingere le pareti, non solo dei templi e degli edifici pubblici, ma anche delle case, adottando un sistema già noto nel V sec. a. C. e sporadicamente usato anche in Italia (ad es. nella tomba Francois: v. arte etrusca n.125) di ornare gli interni e gli esterni con la riproduzione in stucco, policromo e non, di una muratura isodoma, con *anathyrosis* su alto zoccolo e con cornici di coronamento pure in stucco, scandita, talvolta, da pilastri partenti da terra. Questo tipo di decorazione appare ampiamente diffuso anche a livello privato nel mondo ellenistico (Alessandria, Atene, Priene, Pergamo ecc.) sin dal III sec. a. C., attraverso Roma, verosimilmente, e Delos, la tradizione si diffonde in tutto il mondo italico più progredito e ricco. A Pompei ed Ercolano, questo stile - detto «ad incrostazione» o «strutturale» - ci è noto in begli esempi, come quello qui illustrato, in cui è posta notevole cura nell'esecuzione dei bugnati e delle cornici a dentelli in stucco e nella ricca policromia imitante marmi rari e preziosi. Nello stesso tempo è da segnalare, come da alcuni è stato fatto, l'intento classicistico di questo tipo di decorazione, che ripete motivi propri dell'architettura del V e IV sec. a. C., come le pareti isodome su alto zoccolo, ai quali si aggiungono fatti propri del gusto barocco ellenistico, come la policromia imitante marmi preziosi, elemento sconosciuto alla tradizione classica. In ciò dunque non si notano soverchie differenze dall'atteggiamento del tardo ellenismo Alessandrino e microasiatico, improntato a un sapiente e bilanciato classicismo eclettico.



51 ROMA, CASA DEI GRIFI: PARETE

ROMA, ANTIQUARIUM PALATINO

Nell'ultimo quarto del II sec. a. C. assistiamo ad una progressiva sostituzione di imitazioni pittoriche dei sistemi decorativi «strutturali» (Solunto; Centuripe; Pompei, Tempio di Giove) alle più costose e complesse pareti in stucco. Ma contemporaneamente, forse sotto l'influsso di pittori di scenografie, a queste pareti di finto marmo imitato nella pittura vanno aggiungendosi, sempre dipinti, avancorpi a colonne con propri architravi, connessi, a quanto sembra, con tradizioni architettoniche note, nell'architettura reale, in aule e ninfei pubblici e privati (aula absidata di Palestrina, Ninfeo di Tivoli). È l'inizio del c. d. Il stile o «stile architettonico» con intenti illusionistici, che dominerà negli edifici romani non sembra in quelli coevi dell'Oriente fino agli ultimi decenni del I sec. a. C. In questa parete della casa «dei Grifi» (detta così dal motivo dei due grifi araldici in stucco che ne decorano una sala) sul Palatino, vediamo le prime mosse di questo nuovo stile illusionistico: contro una parete chiusa riquadrata da alte lastre di onice, cipollino e porfido e conclusa da una fila di orto-

stati e da una cornice a dentelli, è un podio continuo decorato a cubi in prospettiva (il c. d. *scutulatum*), dal quale sporgono prospettive basi di colonne ornate da rombi su fondo scuro. Su queste basi poggiano colonne dai rocchi a bugne e dai capitelli compositi ionico-corinzi, che sorreggono un'architrave, della quale è visibile prospetticamente la parte inferiore. Prospettiva e ombreggiature dominano gli interessi del decoratore, che fa convergere verso il centro le linee delle basi e dei capitelli e che minuziosamente segna le ombre delle bugne e il chiaroscuro delle colonne. La cronologia della casa dei Grifi sepolta sotto la Domus Flavia - rimane alquanto controversa. La tecnica edilizia, in

opus incertum assai accurato, i pavimenti in bianco e nero a mosaico finissimo con *emblemata* a *scutulatum* (noto, fra l'altro nel tempio di Apollo a Pompei, 120 a. C. circa), la presenza in altre stanze di decorazioni a stile strutturale (nella sua versione solo dipinta e non a stucco) ci inducono a collocare la decorazione della casa intorno al 120-110 a. C., notando che questa casa, certo di proprietà di un personaggio eminente, si colloca ovviamente all'avanguardia nel movimento verso la nascita di sistemi architettonici più complessi e avanzati; ancora sullo scorcio del II sec. a. C. vediamo ovunque diffusi ancora i sistemi strutturali, sia pur nella più semplice versione delle imitazioni dipinte.

53 POMPEI, VILLA DEI MISTERI: SALONE CON SCENE MISTERICHE

La grande villa suburbana, ritenuta, ma senza troppo fondamento, degli Istacidii, prende nome appunto dalla decorazione del grande salone aperto sul portico a mare e comunicante con un cubicolo doppio, raffigurante le cerimonie dell'iniziazione ai misteri dionisiaci. La scena comprende, nella parete di ingresso e sulla parte adiacente della parete destra, una scena di toletta nuziale, di una giovane assistita da un'ancella e da due eroti alla presenza di una matrona (la c. d. «domina») e una serie di scene di argomento rituale e mitico che si svolgono secondo un ordine logico sulla lunga parete si-

nistra, su quella di fondo e su parte di quella destra. L'ordine prevede la lettura del rituale da parte di un fanciulletto ignudo alla presenza di due matrone, un sacrificio effettuato da una donna seduta assistita da tre inservienti, e una parte mitico-estatica in cui figurano al centro Dioniso e Arianna, attorniate da Sileni, Satiri, Panische e Menadi, mentre avvengono lo scoprimento del *phallos* e la flagellazione rituale. Si è in genere concordi nel ritenere il tutto come una sequenza temporale, ma l'inserzione del corteccio dionisiaco tra le due parti, l'una sacrificale e l'altra estatica, delle pratiche misteriche può accreditare l'ipotesi che tutto l'insieme sia contemporaneo, con la sola distinzione tra la prima parte (la toletta) e la seconda (i misteri) peraltro collegate allusivamente fra loro nel senso di una preparazione e di una contemporanea contemplazione del rito: la vicinanza, anzi la connessione, tra sala e cubicolo doppio può in

qualche modo accreditare questa seconda ipotesi. Tutte le scene sono immaginate in svolgimento su di una specie di podio ed hanno come sfondo la parete a finta incrostazione marmorea. Le figure sono concepite con notevole monumentalità e sobrietà chiaroscurale e cromatica; gli archetipi (a quanto pare non unici) sembrano in genere risalire all'epoca della tarda classicità e del primo ellenismo, ma l'esecuzione è spesso sommaria e infelice, in difficili scorci come in panneggi particolarmente complessi. Il livello del pittore campano appare in più punti molto al di sotto degli originali, ma non per questo si tratta di un artigiano non dotato, soprattutto nel rendimento patetico ed assorto dei volti e nella studiata equilibratura dei colori di tutto il complesso. La sua formazione sembra dunque quella di un pittore eclettico, incline a certo classicismo, ma sempre operante nella scia della tradizione dell'ellenismo tardo.



54

BOSCOREALE, VILLA: CUBICOLO

NEW YORK. METROPOLITAN MUSEUM

Enorme importanza per noi ha la decorazione della villa campana di Fannio Sinistore a Boscoreale per la ricchezza dei temi e delle soluzioni decorative nell'ambito del c. d. Il stile pompeiano. In particolare esaminiamo qui il cubicolo, la cui decorazione si articola, scandendo anche la partizione funzionale di anticamera e alcova, in tre parti, due simili per ciascuno dei lati lunghi ed una su quello breve. Il lato lungo ci mostra, nella più ampia parte dell'anticamera, un prospetto scenografico tripartito: nella parte centrale compare una prospettiva terminante in *naiskos* da giardino cui si accede da un cancelletto raffigurato chiuso, mentre nelle due laterali (specievolmente simili), un prospetto di casa avanti

alla quale sono piccoli altari e un simulacro su colonna lascia intravedere sul lato una complessa fuga prospettica di edifici e giardini. Nella parte restante, che corrisponde all'alcova, è un prospetto sfondato di colonne e timpano, oltre i quali si apre un cortile porticato con una *tholos* centrale. Nella parete di fondo, sempre tripartita, è una visione di giardini con fontane, pergolati e grotte fra la verzura. Si è voluto in questa decorazione riconoscere la prova della celebre affermazione vitruviana (VII, 50,2) sulla prassi antica di dipingere le esedre con «*scaenarum frontes tragico more aut comico seu satyrico*»: sulle pareti laterali sarebbero raffigurate, rispettivamente, una scena comica (prospettive di città) e una scena tragica (la veduta della *tholos*), mentre su quella di fondo sarebbe una scena di dramma satiresco. Purtroppo tali tentativi di identificazione non sono interamente fondati, non solo perché queste sono pareti di un cubicolo e non di un'esedra come dice Vitruvio -

ma anche perché le nostre notizie sulle varie scenografie teatrali non concordano troppo puntualmente con le raffigurazioni di Boscoreale. Possiamo invece notare una notevole contaminazione nell'impiego di scenografie diverse e non omogenee, senza un particolare rigore logico e compositivo, nell'ansia di rendere sempre più fastoso ed arioso l'ambiente: in questo senso rispetto alla villa dei Misteri ed agli altri pochi esempi di stile architettonico «severo» di Pompei (case di Trebio Valente e di Gavio Rufio), la villa di Boscoreale, assieme ad alcune decorazioni di edifici pompeiani (casa del Labirinto e villa di Diomede), possiamo scorgere uno sviluppo, il cui motivo conduttore è il progressivo sfondamento della parete, ma a danno della coerenza decorativa e con un'accentuazione dei valori «barocchi». La villa di Boscoreale può dunque essere collocata uno o due decenni al massimo dopo quella dei Misteri, intorno al 60 a.C..



57

ROMA: FORO DI CESARE

Dei grandi progetti urbanistici di Cesare questa è una delle pochissime realizzazioni che la fortuna ha dato al dittatore di inaugurare. Progettato nel 54 a.C. e forse iniziato nel 51 a.C., venne inaugurato durante il grande trionfo del 46 a.C., dopo che a Farsalo Cesare aveva fatto voto di dedicare alla mitica antenata Venere il tempio del nuovo foro: il completamento dell'opera è tuttavia augusteo. Costruito presso l'angolo N-E del vecchio foro romano lungo il *clivus Argentarius*, espropriando a caro prezzo i suoli ed incidendo il lato orientale del colle capitolino, il foro di Cesare consisteva in una grande piazza (m 75x160) colonnata su tre lati, conchiusa da un alto muro perimetrale a blocchi di peperino: alle spalle del colonnato verso il *clivus Argentarius*, si disponeva (sempre in opera a blocchi) una serie di botteghe di pianta irregolare, a tre piani segnati da piattabande ed archi con suddivisioni interne e copertura di legno. Nel fondo del foro, che al centro aveva una

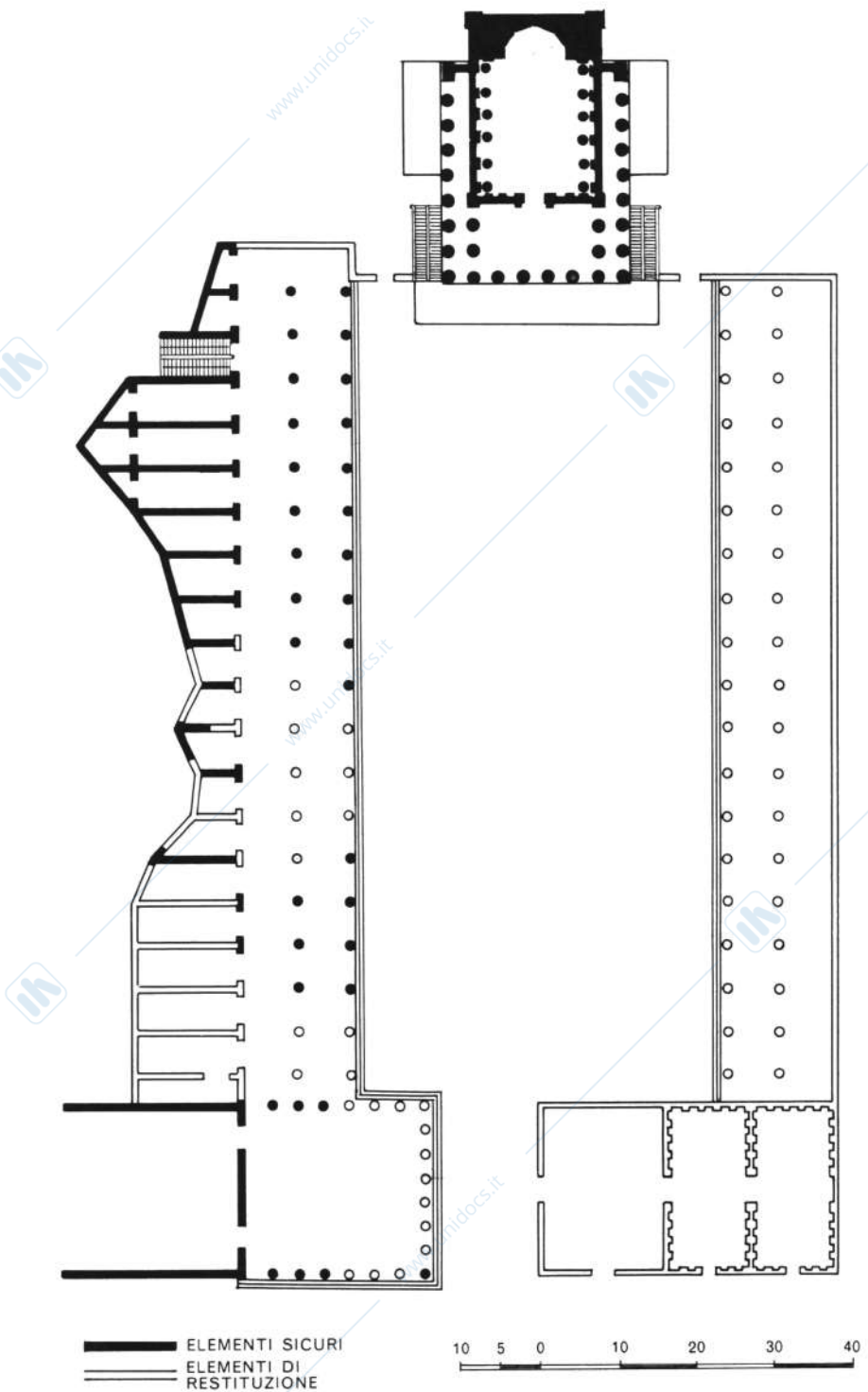
grande statua equestre di Cesare (Plin. *N. H.* XXXIV, 18), sorgeva il grande tempio in marmo di Venere Genitrice, periptero *sine postico* esastilo corinzio su alto podio con scale laterali e fronte decorata da due bacini quadrati di una fontana. Nella cella absidata del tempio, erano la statua di culto di Venere Genitrice opera dell'artista neoattico Arkesilas, quadri famosi di Timomaco di Bisanzio e sei *dactyliothecae* o collezioni di gemme. Dell'originale struttura rimangono l'impianto generale del foro e le botteghe (coperte a volta nel restauro traiano), mentre del tutto rifatti sono il tempio dalla ricchissima e barocca ornamentazione marmorea e il colonnato (forse raddoppiato verso il centro del foro), con l'aggiunta, nell'angolo occidentale, di un portico a pilastri voltati, adibito a *basilica Argentaria*.

Questo grande restauro, ci informano i *Fasti Ostiensi* (*Inscr. It.* XIII, 1, p. 202), fu inaugurato nel 113 d.C. da Traiano, opera forse iniziata già da Domiziano (cfr. *Aur. Vict.* 13,5). Un altro incendio del 284 d.C. portò ad ulteriori restauri ed all'erezione di due grandi archi laterali onorari all'estremità del colonnato del pronao, mentre il

rifacimento su dadi del doppio colonnato sembra essere restauro del tardo IV sec. d.C. Il primo dei fori imperiali di Roma costituì il modello dei successivi (nn. 60, 98, 102, 104) con il suo impianto di piazza colonnata conclusa nel lato minore da un tempio: la sollecitazione in profondità con la fuga assiale dell'architettura è evidentemente una ricerca di tipo prospettico che proprio nella pittura decorativa di quest'epoca tocca il suo culmine (v. nn. 54 e 86). Anche questa esperienza va ricondotta ad esigenze di tipo ellenistico, piuttosto che ad una «frontalità» di un non troppo esplicito ed esplicabile retaggio etrusco-italico, cui si è spesso richiamata la critica. In pari tempo, sul piano urbanistico, esso fu il perno per tutti i successivi interventi sia nel Foro Romano che nella zona poi occupata dai fori imperiali: con la brutale e dissacrante distruzione della vetusta *Curia Hostilia*, non nuova al costume cesariano (v. nn. 30 e 61), e con lo spostamento dei *Rostra*, il nuovo complesso premeva sul vicino foro e imponeva colà quelle opere che saranno poi realizzate, in maniera meno drammatica ma non meno efficace, dal figlio adottivo di Cesare (v. n. 58).

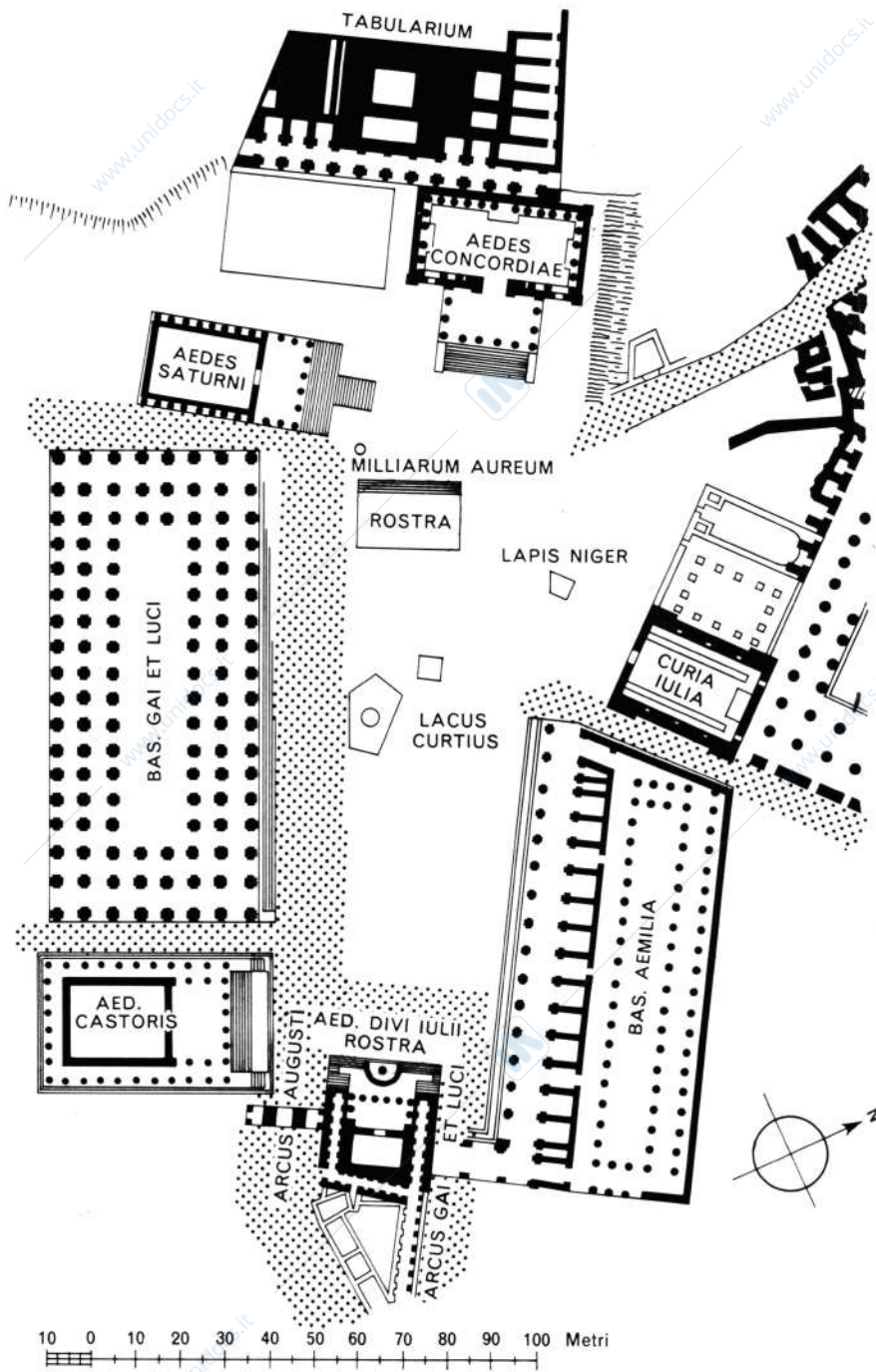
58 ROMA: FORO ROMANO NELL'ETÀ DI AUGUSTO

Il disegno augusteo per una ristrutturazione della vetusta piazza forense di Roma può dirsi acquisito attorno al 12 d.C. La costruzione del foro cesariano, la scomparsa della curia Ostilia e della basilica Porcia e lo spostamento dei *Rostris* anziani imponevano un riassetto del lato N del Foro e dell'area dell'antico *Comitium* e Augusto vi si pose con particolare energia, finalizzando tutti i suoi interventi all'esaltazione della propria stirpe. Lo spostamento dei *Rostris* anziani aveva già segnato il destino della piazza e l'avvio dato da Cesare alla sua basilica sul lato SO fu l'elemento determinante dell'intervento augusteo. Sorta al posto dell'antica basilica Sempronia e delle *Tabernae Veteres* e ricostruita dopo un incendio nel 12 d.C., la basilica aveva la forma di una grande aula a due piani, circondata da due file di portici ad archi su due ordini inquadriati da semicolonne, un'innovazione nella tipologia delle sale basilicali: intitolata ai nipoti Gaio e Lucio Cesare, essa inquadra uno dei lati lunghi del Foro, e, con il riassetto dell'antistante basilica Emilia, voluto e finanziato da Cesare prima (55 a.C.) e poi da Augusto (in seguito all'incendio del 14 a.C., opera terminata nel 22 d.C.), veniva a fissare in modo definitivo la dimensione della piazza. Dei lati corti, quello di SE subiva una radicale trasformazione: la creazione della *aedes Divi Iulii*, tempio ionico esastilo su alto podio (la cui fronte, adorna dei rostri tolti ad Anzio alle navi antoniane, aveva una nicchia semicircolare con un altare sul luogo della tumultuosa cremazione del corpo di Cesare), forniva un preciso *pendant* ai *Rostris*. Al tempio si affiancavano, a E sulla diramazione della Via Sacra, un portichetto di raccordo con la basilica Emilia, intitolato a Gaio e Lucio Cesare e, ad O sulla Via Sacra vera e propria, l'arco aziaco ad un sol fornice, sostituito da quello parthico (v. n. 59) a tre fornici (19 a.C.). Questo lato, che veniva ad essere il vero lato di fondo del Foro, concepito alla maniera tradi-



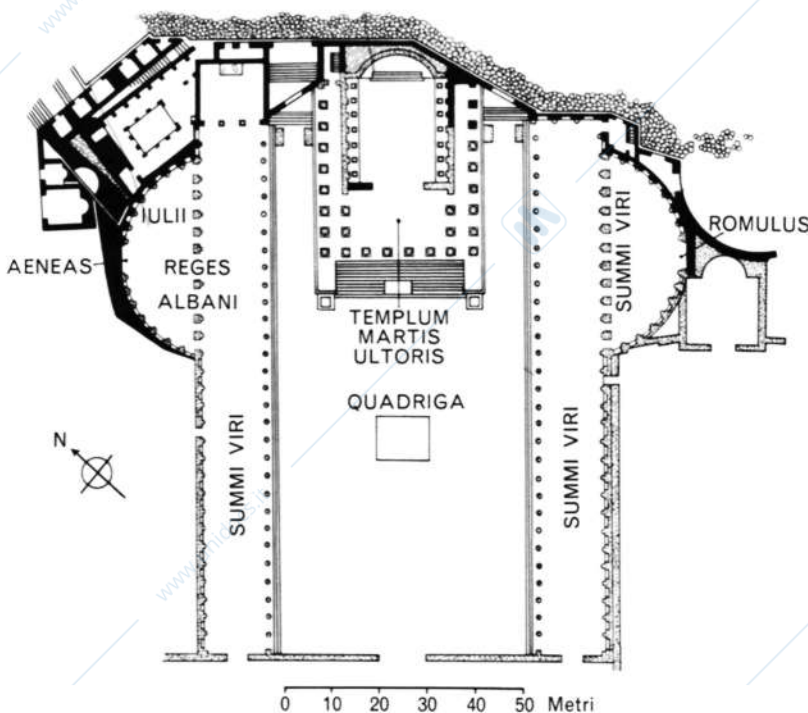
zionale delle piazze italiche (v. n. 36), rappresentava anche un intervento rivoluzionario, che escludeva dalla vista i monumenti vetusti della Roma arcaica, la Regia (v. n. 5) e il tempio di Vesta: ciò può essere spiegato solo con il momento «cesariano» della politica augustea, anteriore alla più prudente fase di restaurazione conservatrice, che non avrebbe certamente previsto tale esclusione. Il lato corto opposto comportava la risistemazione del comizio, vetusta zona profanata dall'opera cesariana e in pari tempo ormai inutile per i suoi fini originari: fu ricostruita la *curia Hostilia* attaccata all'angolo SO del foro di Cesare, con il *chalcidicum* antistante e con il nuovo nome di *curia Iulia*, carica dei simboli della Vittoria di Augusto, mentre alle spalle Tiberio nel 10 a.C., quasi a cancellare i ricordi della discordia civile, ricostruiva il tempio della Concordia, adorno di una quantità di opere d'arte di bottino e dalla singolare pianta (v. n. 19). Completava l'opera la ricostruzione, sul lato opposto, del tempio dei Castori, fatta da Tiberio nel 7 a.C. (ma dedicata, come il tempio della Concordia, solo dopo l'esilio di Tiberio nel 10 d.C.); il grandioso edificio (8x11 colonne corin-

zie su altissimo podio), solo tempio, oltre a quello del Divo Giulio, affacciato sulla vera e propria piazza forense, aveva un preciso valore propagandistico, facendo ricollegare i due divini gemelli ai fratelli Tiberio e Druso, come ci mostra l'esplicito verso di Ovidio (*Fast.* I, 705 s.). Così conclusa, la piazza traboccava del *nomen* della *gens Iulia*: a SE il tempio del Divo Giulio, l'arco di Augusto (cui si aggiungerà di fronte l'arco di Tiberio del 16 d.C.) e il portico di Gaio e Lucio, a SO il tempio dei *gemini fratres* e la basilica di Gaio e Lucio (o Giulia, come fu poi sempre chiamata), a NO i rostri ricostruiti da Cesare e la *Curia Iulia*, con il tempio della Concordia restaurato da Tiberio, a NE la basilica Emilia, ricostruita sì nel nome degli Emilii, ma con il denaro degli Iulii. L'opera iniziata da Cesare in forma rivoluzionaria veniva conclusa con la tipica cautela da Augusto, che nel suo ventennio «moderato» si limitò a restaurare antiche *aedes*, affidando però loro un trasparente messaggio propagandistico di esaltazione della *gens Iulia*, con i cui destini venivano a coincidere quelli stessi di Roma.



ROMA: FORO DI AUGUSTO

Per commemorare la vendetta dell'uccisione proditoria del padre adottivo, Augusto intraprese la costruzione di un grande tempio (destinato a sostituire un'edicola eretta provvisoriamente nel Campidoglio) dedicato a Marte Ultore e da lui votato nella battaglia di Filippi del 42 a. C. L'opera fu compiuta solo quaranta anni dopo, nel 2 a. C., quando fu inaugurata la grandiosa nuova piazza, il *forum Augusti* (m 125x118), contornata da portici e conclusa dal tempio di Marte. L'impianto non è molto diverso da quello del foro di Cesare: l'ingresso, posto a SO e contiguo al lato lungo del foro cesariano, è sconosciuto, ma il resto è sufficientemente noto. La piazza è rettangolare (una quadriga bronzea con Augusto era nel centro) e sui due lati lunghi presenta portici corinzi sormontati da un alto attico, con cariatidi alternate a campi rettangolari ornati da clipei, nel cui umbone è una testa di Ammone (e forse di altre divinità); alle spalle dei portici, con l'asse coincidente con la facciata del tempio sono due grandi esedre, che al pari delle pareti dei portici sono adorne di nicchie inquadrare da semicolonne. Nell'esedra NO figuravano al centro la statua e l'elogium di Enea, progenitore di Roma e dei Giulii, a destra statue ed elogia dei Giulii e a sinistra statue ed elogia dei re di Alba Longa, mitica genealogica dell'imperatore: nell'esedra opposta, corrispondente alla nicchia di Enea, era la nicchia con statua ed elogium di Romolo, attorniato dai *summi viri*, i grandi protagonisti della storia di Roma, la cui serie proseguiva poi nelle nicchie dei portici. L'intento ideologico è evidente (v. n. 75), con la trasparente allusione alla figura di Augusto che riassume in sé le origini mitiche e la tradizione storica della città. Nel fondo del portico di NO è un'aula, sfarzosamente decorata di marmi e con gli incassi nelle pareti per due celebri tavole di Apelle fatte qui porre da Claudio, che dedicò quest'aula ad una colossale statua di Augusto della quale restano solo pochi frammenti; alle spalle di questa aula, ma sempre racchiuso nel poderoso perimetro di *lapis gabinus* (alto m 36), e un complesso di piccole stanze di servizio attorno ad una corte porticata. In fondo alla piazza, su di un altissimo podio dalla scalinata frontale racchiudente l'altare, è il tempio periptero *sine postico* di 8x8 colonne corinzie, dalla cella con doppia fila di colonne lungo le pareti interne conclusa nel fondo dall'abside nella quale sorge un piccolo podio a scalini per le statue di culto di Marte Ultore, di Venere e del Divus Iulius: di particolare bellezza è la decorazione architettonica del tempio, della quale si hanno cospicui avanzi e che ripete come le cariatidi copiano il celebre modello dell'Eretteo motivi e partiti del V e IV sec. a. C., opere forse di maestranze greche. Anche la concezione della piazza non presenta, rispetto al foro di Cesare, sostanziali novità architettoniche, con i portici, il tempio nel fondo, la statua al centro: qui, tuttavia, ogni cosa è volta all'esaltazione della *gens Iulia* con insistenza maggiore che nel precedente cesariano, e in pari tempo la concezione classicista del periodo è dominante, nella decorazione architettonica e nel rigoroso calcolo degli spazi e delle rispondenze, anche se la massa soverchiante del tempio toglie alla piazza quei valori prospettici così chiaramente affermati nell'adiacente foro di Cesare.



61

ROMA: TEATRO DI MARCELLO

L'importanza dei *ludi scaenici* nelle campagne elettorali della tarda repubblica è cosa ben nota e più volte ripetuta dalle fonti antiche; una conseguenza di questa corsa alla popolarità è il proliferare nella seconda metà del I sec. a.C. degli edifici per l'editio di quei *ludi*, attestati dal teatro di Pompeo (55 a.C.) all'anfiteatro provvisorio di Scauro (29 a.C.), al teatro di Balbo (13 a.C.), al teatro di Marcello, che qui si illustra. Progettato da Cesare, che per farvi posto distrusse il tempio della *Pietas* e altri edifici sacri e privati, fu completato da Augusto, il quale, nel dedicarlo al nipote Marcello, vi fece celebrare i *ludi saeculares* nel 17 a.C., per poi inau-

gurarli con giochi sontuosi nel 13 a.C. Il teatro sostituiva l'antico *theatrum ad Apollinis*, cavea teatrale sull'asse del tempio di Apollo Sosiano eretta già nel 179 a.C., secondo l'uso attestato in Italia Centrale in età tardo-ellenistica (v. nn. 32, 33); per realizzare questo ingrandimento della cavea, vennero arretrate le fronti del tempio di Apollo e del vicino tempio di Bellona, mentre l'edificio teatrale dovette essere costruito su poderose sostruzioni, la cui fronte ricevette un prospetto ad archi inquadrati da semicolonne su tre ordini, dorico, ionico e corinzio (di quest'ultimo nulla rimane: si suppone potesse essere anche pieno, a pilastri), secondo il modello già fissato dall'architettura «sillana» (v. nn. 31, 32, 33). Dell'edificio scenico, restaurato più volte nell'età imperiale e celebrato per la sua sontuo-

sità, nulla possediamo; alle spalle dell'edificio scenico erano (come si vede nella *Forma Urbis*) un largo recinto, verosimilmente una *porticus pone scaenam*, e due minori costruzioni, identificate con buoni argomenti nelle due *aedes* della *Pietas* e di Diana in Circo distrutte da Cesare e ricostruite da Augusto. La fronte semicircolare della cavea, in parte conservata a mo' di basamento del rinascimentale palazzo Orsini, è un documento interessante della fase di transizione alle architetture più classiciste della tarda età augustea, con una certa ricchezza decorativa (si pensi al fregio dorico del primo ordine) e al tempo stesso con sobrietà strutturale modello di ogni futuro edificio teatrale e anfiteatrale romano -, non esente da incertezze, come si osserva nell'ineguale luce delle aperture.



63

ROMA: PORTA MAGGIORE

Il grande impulso dato alle opere pubbliche a Roma dalla dinastia giulio-claudia aveva reso insufficienti i vecchi acquedotti repubblicani (*aqua Appia*: 312 a.C., *Anio vetus*: 272 a.C., *aqua Marcia*: 140 a.C., *aqua Tepula*: 125 a.C.) e aveva indotto a potenziare le antiche condutture e a costruirne di nuove prima Augusto ed Agrippa (*aqua Alsietina*, *aqua Iulia*, *aqua Virgo*) e poi Caligola e Claudio (*Anio novus*, *aqua Claudia*). Nel punto più elevato della zona meridionale della città detto *ad Spem Veterem*, dove già molti acquedotti avevano i *castella* di smistamento, Claudio eresse per i suoi acquedotti un monumentale arco di ingresso nella città a cavallo delle due vie Labicana e Prenestina, arco che diventò più tardi una delle porte della cinta aureliana di Roma, detta per la sua imponenza Maggiore. Il prospetto ha un notevole interesse architettonico, per il suo valore di quinta poderosa e plasticamente elaborata (m



32 di altezza e 24 di lunghezza) in una mirabile opera quadrata di travertino. I due archi, posti in lieve angolatura per la direzione seguita dalle due strade, sono sormontati da un altissimo attico tripartito da semplici fasce in aggetto, ove sono le iscrizioni commemoranti la costruzione ad opera di Claudio e un restauro flavio (*CIL VI, 1256-8=ILS 218*); gli archi sono inquadrati a loro volta da archi minori entro nicchie fra semicolonne corinzie concluse da timpani e poste su forte basamento, quello centrale dei quali è interrotto da un arco minore per il traffico pedonale. Di notevole interesse il dettaglio delle semicolonne e dei pilastri eseguiti a blocchi di bugnato

grezzo, un tratto di sapore ellenistico (cfr. le architetture dipinte nel c.d. «secondo stile»; v. n. 54), che comprova il movimento, iniziato con il regno di Claudio, verso la rinascita «barocca» (v. n. 119): esempi di simile bugnato si trovano infatti frequenti negli anni attorno alla metà del secolo, dagli archi claudii dell'*aqua Virgo* al tempio del Divo Claudio a Roma. Né minore valore formale ha il sapiente calcolo di pieni e di vuoti tra parte inferiore e parte superiore, con un'accentuazione dei vuoti corretti dalla plastica evidenza dei bugnati in basso, e dei pieni in alto, ove l'attico, interamente liscio, mostra una notevole accelerazione longitudinale.

69

ROMA: MAUSOLEO DI CECILIA METELLA

La tradizione dei mausolei circolari ellenistici, o, secondo altri, l'antica tradizione dei sepolcri etruschi a tumulo trova, nel clima di antiquaria e di restaurazione della Roma del tardo I sec. a. C., un particolare favore ed una diffusione che travalica i confini della capitale e dilaga nell'Italia (Sepino, Falerii, Gubbio, Pompei, Sarsina, ecc.) per tutta l'età giulio-claudia, al termine della quale il tamburo prenderà forme sempre più articolate architettonicamente, fino a confondersi con i tipi a *naiskos* e a guglia (v. n. 68). Il più noto dei moltissimi esempi romani, tra i quali va annoverato lo stesso mausoleo di Augusto del 28 a. C. (oltre a quelli a Gaeta di Munazio Planco e Sempronio Atratinio, e a quelli urbani e suburbani dei Plauzi Silvani, dei Servilii, dei Lucilii, ecc.) è quello di Cecilia Metella, figlia di Metello Cretico console del 69 a. C. e sposa del figlio del triumviro M. Licinio Crasso (e quindi morta non più tardi dello scadere del secondo venticinquennio del I sec. a. C.), mausoleo che sorge poco prima del terzo miglio della via Appia. Un poderoso dado quadrato in opera cementizia rivestita di travertino, entro il quale è situato il *dromos* e la camera sepolcrale circolare coperta a cupola, sostiene un alto tamburo cilindrico pure rivestito in travertino, con un bellissimo fregio marmoreo dai classicistici bucrani e festoni, posto al di sopra della *tabula* con il *titulus*. In alto è un coronamento merlato del tumulo di copertura, ricordo degli antichi tumuli dal perimetro segnato da cippi.



74

ROMA, VILLA DI PRIMA PORTA: STATUA DI AUGUSTO

MUSEI VATICANI
m 2,04

Questa statua, rinvenuta nella villa suburbana di Livia ad *gallinas albas* sulla via Flaminia, può essere considerata il prototipo delle statue loricate imperiali romane prodotte fino al tardo impero. La figura dell'imperatore è colta in atto di compiere il gesto di richiedere il silenzio per un'*adlocutio* (cfr. arte etrusca n. 188) ed è vestita di una corazza riccamente adorna, sotto la quale è una corta tunica militare, mentre il *paludamentum* avvolge i fianchi di Augusto per ricadere sul braccio ripiegato, la cui mano stringe una lancia; il capo e i piedi sono nudi e la gamba destra è sorretta da un puntello figurato a mo' di amorino su delfino. I rilievi della corazza hanno particolare importanza per un momento storico dell'impero augusteo e per tutta l'ideologia del principato, con un'elaborata simbologia che nei decenni successivi verrà viepiù sviluppata in opere di propaganda (Gemma Augustea, Gran Cammeo di Francia, ecc.).

In alto è una personificazione del *Caelum* sotto il quale vola la quadriga di *Sol* preceduta da *Aurora* e *Phosphorus*; in basso è *Tellus* semidraiata, con due putti, mentre in basso ai lati figurano Apollo su di un grifone e Diana su di una cerva. La parte centrale della corazza è occupata dalla scena della restituzione delle insegne di Crasso da parte del re Fraate IV di Parthia ad un generale romano accompagnato da un cane e nel quale possiamo riconoscere quasi certamente Tiberio: ai lati due personificazioni di provincie vinte, la Germania e la Pannonia «pacificate» da Tiberio tra il 12 e l'8 a. C. La statua, piuttosto che nel 20 a. C., sembrerebbe concepita nell'8 a. C. (Augusto era a quell'epoca in



Gallia e ciò potrebbe spiegare l'abito militare) come «manifesto» infarcito dei consueti luoghi comuni apollinei di Augusto, in sostegno di Tiberio, del quale si celebrano le imprese d'Oriente e i fasti militari illirici e germanici, presumibilmente in sotterranea polemica contro la stella nascente di Gaio e Lucio Cesare: e ciò ben spiega la sua collocazione nel *suburbanum* di Livia. In linea con il neoclassicismo dell'epoca, la statua deriva dal prototipo policleteo del Doriforo, con

lievi e secondarie modifiche.

Tutto l'interesse è concentrato sui rilievi della corazza, eseguiti con la consueta perizia di toreuti, propria degli artisti neoattici (come si può seguire dall'«ara di Domizio Enobarbo» all'Ara Pacis: cfr. nn. 42 e 75): all'opera di questi artisti va attribuita la statua, il cui ritratto risente già pienamente di certa durezza neoclassica, ben visibile nel taglio metallico ed esatto dei tratti del volto idealizzato e della capigliatura.

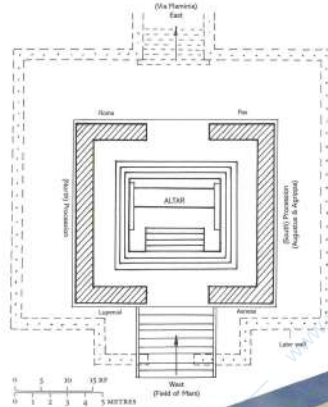
73

ROMA: RITRATTO DI OTTAVIANO

ROMA. MUSEO CAPITOLINO
m 0,36

Nella complessa serie dei ritratti di Augusto, questa testa dei Capitolini su busto antico non pertinente rappresenta una delle tappe più antiche e più indicative delle concezioni artistiche all'epoca del secondo triumvirato. Il giovane capoparte, con la testa piegata verso sinistra e la caratteristica torsione del collo dei dinasti elleni-

stici, fissa con lo sguardo intento avanti a sé: la sua chioma è trattata a ciocche dal movimento agitato, in cui a stento si riconosce la notissima ciocca «a tenaglia» sulla fronte, e parimenti percorsa da un complesso moto di superficie è la pelle della fronte e delle guance. Si riconosce chiaramente in questa testa l'intento di rifarsi ai modelli ellenistici del ritratto dinastico, rappresentando Ottaviano come un giovane dal sembiante travagliato, le guance scavate, i tratti affilati e gli occhi infossati: il prototipo, collegato con il ritratto delle monete emesse per la vittoria di Azio (31 a. C.), va attribuito ad artista greco degli anni tra il 35 e il 30 a. C., mentre talune durezze del trattamento sono da riferire, piuttosto che ad influssi «romani», al copista.



75

ROMA: ARA PACIS

Dalle *Res Gestae* (cap. 11) di Augusto, dai *Fasti* di Ovidio (1,709 ss.) e dai calendari (*Inscr. It. XIII, 2, p. 405*) apprendiamo che il senato di Roma votò un altare alla Pax Augusta nel Campo Marzio per festeggiare il ritorno di Augusto dalla Spagna e dalla Gallia; il voto e la *constitutio* dell'altare ebbero luogo il 4 luglio del 13 a. C., mentre la *dedicatio*, a completamento dell'opera, fu celebrata il 30 gennaio del 9 a. C. Cospicui resti del monumento sono venuti alla luce tra il XVI sec. e gli scavi regolari (dopo il riconoscimento nei frammenti fino a quel momento scoperti, ad opera del von Duhn nel 1879) eseguiti nel 1903 e nel 1937-38, ed è stato così possibile ricostruire gran parte dell'altare non senza alcune inesattezze e non sul luogo ove esso era in antico presso la via Flaminia sotto il rinascimentale palazzo Peretti Fiano (Almagià), ma presso il Mausoleo di Augusto. L'altare di cui conosciamo anche raffigurazioni su monete romane si compone di un recinto quasi quadrato scoperto (ca. m 11 x 10) con due porte aperte sui lati minori, una verso la via Flaminia e l'altra verso il Campo Marzio, e di un altare centrale per i sacrifici.

Il recinto poggia su di un basso podio ed è reso accessibile da una rampa di nove gradini: sia all'interno che all'esterno quattro pilastri angolari e altrettanti presso le due porte (quelli esterni sono decorati da motivi vegetali «a candelabra», quelli interni lisci) sostengono un architrave, oggi tutto di ricostruzione, probabilmente coronato di acroteri, come mostrano alcune monete. Il recinto è decorato all'esterno da un fregio figurato in alto ed uno con girali d'acanto in basso separati da una fascia a meandro; uguale separazione si osserva all'interno, con una riproduzione della palizzata provvisoria eretta alla *constitutio* dell'ara (vero e proprio *templum augurale*, Fest. p. 367 L) in basso e motivi a festoni e bucrani con *phialai* al centro in alto (anche questo motivo derivato dalla costruzione provvisoria lignea del 13 a. C.), separati da una fascia a palmette e fiori di loto eretti. Il fregio figurato all'esterno si divide in due parti ben distinte, i quattro pannelli presso la porta con scene mitiche e allegoriche, e i due fregi sui lati lunghi con una scena di processione-assemblea, che va intesa come unitaria, come vedremo.

Nei due pannelli presso la porta principale abbiamo, a sinistra, il Lupercale e a destra il sacrificio di Enea ai Penati; pochi, ma tali da consentire una ricostruzione, sono i resti del mito delle origini di Roma, con Marte armato il dio

del *Campus Martius* e padre dei gemelli, divinità poliadica dell'urbe e il pastore Faustolo che assistono presso il *ficus Ruminalis* all'allattamento di Romolo e Remo da parte della lupa. Nel pannello di destra Enea, con il figlio Ascanio ed assistito da due giovani camilli su di un altare rustico avvolto da festoni sacrifici primizie e la bianca scrofa di Lauroto ai Penati laviniati, che presenziano alla scena entro il tempio sulla roccia alla sinistra del rilievo; Enea, *velato capite*, veste un mantello che gli lascia scoperto in parte il tronco e reca nella mano lo *sceptrum*, mentre Ascanio, solo in parte conservato, ha vesti orientali e si appoggia ad una lancia. Nell'altro lato corto, sono, a destra, pochi resti con la personificazione di Roma in abito amazonico seduta su di una catasta d'armi e, a sinistra, il pannello praticamente integro, con la personificazione detta della «Saturnia Tellus». Quest'ultimo pannello è una complessa allegoria, comprendente una grande figura matronale seduta, ornata di diadema di frutti, con due putti e primizie in grembo e fiancheggiata da due ninfe seminude dal manto increspato dal vento, l'una seduta su di un dragone marino, l'altra a sinistra trasportata in volo da un cigno; il paesaggio è abbastanza chiaramente indicato, a destra il mare, al centro la terra e le rocce animate da fiori e in basso popolate da animali (una giovenca accosciata e una pecora pascolante),

a sinistra un paesaggio fluviale accennato da canne palustri e da un'*oinochoe* dalla quale fluiscono acque. Da non semplice allegoria, che conosce prototipi iconografici nelle *Auræ* su ceramiche italiote e addirittura una replica con trascurabili varianti in un rilievo di Cartagine, può essere intesa in vario modo: può trattarsi della stessa Venere Genitrice (una sorta di *Venus Physica*) o di una personificazione dell'Italia, tanto importante nella ideologia augustea o, ancora, di una rappresentazione allegorica della *Pax, terra marique parva*.

In ogni caso il significato del rilievo risulta ambiguo ed ambivalente, è la *Pax* che fa prosperare l'Italia, trasformandola in quella *fertilis frugum pecorisque tellus* del *Carmen Saeculare* oraziano (v. 29); né l'interpretazione come Venere (che con l'Enea dell'altro lato rappresenterebbe la «preistoria» di Roma e ben si accoppierebbe, come sarà poi accoppiata nel culto, con la *dea Roma*) esclude in qualche modo le possibili altre due allegorie. Nel fregio dei due lati lunghi è rappresentata una sorta di processione, su entrambi i lati divisibile in due parti, una ufficiale con i sacerdoti e una semiufficiale con la famiglia di Augusto: nel rappresentarla nei rilievi, la processione, originariamente unitaria, è stata divisa in quattro parti, le due ufficiali che debbono essere immaginate come una *di seguito* all'altra, e le due semiufficiali che vanno invece lette





l'una accanto all'altra. La concezione è strettamente connessa a motivi protocollari, nell'un caso l'*ordo sacerdotum*, come attestato da Festo (p. 204 L), e nell'altro dalla successione al trono come concepita da Augusto negli anni attorno al 10-9 a. C., uguale protocollarietà sembra di poter osservare, pur nella frequente genericità classicistica dei tratti, a proposito dei ritratti, esclusivamente riservati alla famiglia di Augusto, come si può notare nell'intento ritrattistico dell'unico flamine caratterizzato fisionomicamente, il lontano parente di Augusto Sex. Appuleius. Né meno importante appare la suddivisione su due piani delle figure, sempre osservata, tranne nel caso delle figure di Augusto e di Livia, ove, per ragioni d'enfasi dinastica, si raggiunge una profondità di tre piani.

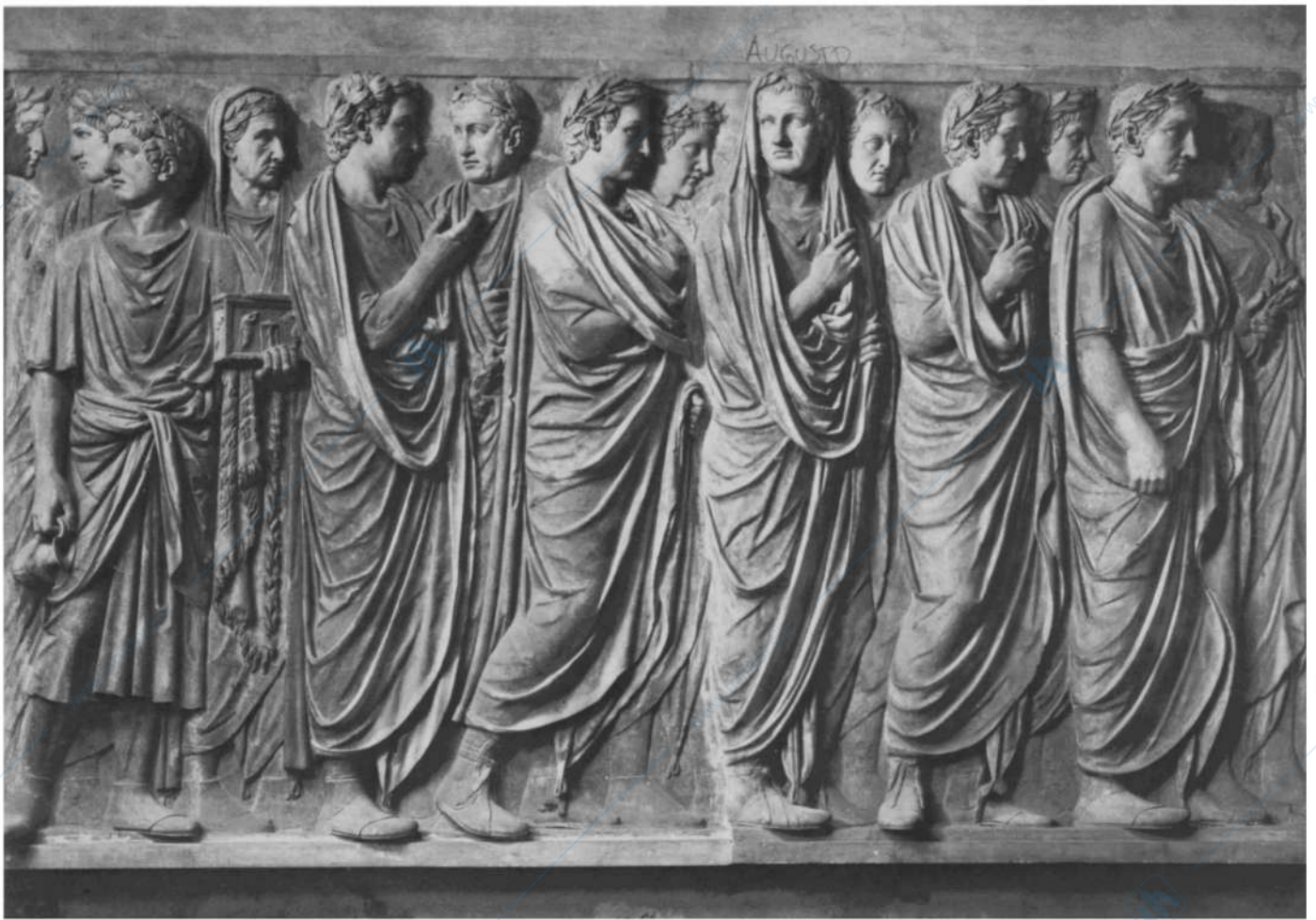
Il lato meridionale quello verso la città e dunque il più importante è quello donde inizia la processione. La prima parte della processione è assai guasta, ma in essa si riconoscono alcuni littori, che in numero di dodici dovevano aprire il corteo, un camillo con la cassetta sacra del collegio pontificale (*l'acerra*), il *lictore proximus* che, secondo il rito, cammina all'indietro per non volgere le spalle al magistrato e al sommo sacerdote; seguono dei togati in cui vanno riconosciuti i pontefici e, al centro fra questi, come *pontifex maximus*, Augusto, che avanza con il capo velato. La parte ufficiale è chiusa, secondo la regola, da 4 personaggi con il caratteristico copricapo apicato (il *galerus*), i *flamines maiores*, il *Dialis*, il *Martialis*, il *Quirinalis* e, nella persona di Sex. Appuleius, in secondo piano, lo *Iulialis*, seguiti

dal *flaminus lictor*, *capite velato* e con la grande ascia, simbolo dell'antico potere, sulle spalle. A questo punto si osserva uno stacco netto e inizia la parte con la famiglia imperiale, aperta dall'imponente e pensosa figura di Agrippa, erede principale nella linea dinastica, ma ormai deceduto nel marzo del 12 a. C., l'identificazione dei personaggi della casa di Augusto, su questo come sull'altro lato sono cosa assai discussa e vale la pena segnalare che quelle che qui si propongono sono lungi dall'essere certe, ma solo probabili, alla luce delle nostre informazioni sulla politica dinastica di Augusto in quegli anni. Alla toga di Agrippa si aggrappa un fanciullo, il nipote e figlio adottivo di Augusto, Gaio Cesare; quindi è la volta di Livia con il capo velato, seguita dal figlio Tiberio; un personaggio sconosciuto, e poi è la volta di un'altra coppia, connessa sempre con Livia, il figlio minore Druso in abiti militari, con la moglie (e nipote di Augusto), Antonia Minore e il figlioletto Germanico vestito di toga in miniatura e bulla; l'ultimo gruppetto familiare è quello guidato da una donna severamente abbigliata, che posa la mano sulla spalla di un altro fanciullo togato ed è accompagnata da un fanciullo, una fanciulla ed un togato, molto probabilmente Antonia Maggiore, con il marito L. Domizio Enobarbo, i due figli Domizio (padre di Nerone) e Domizia.

Nonostante i tentativi di identificazione con Mecenate ed Orazio, il personaggio fortemente caratterizzato che fa cenno di silenzio verso questi bambini è forse uno degli Appulei, Marco console nel 20 a. C., figlio di una sorellastra di Augu-

sto come il fratello *flamen Iulialis*. Sull'altro lato lungo la processione prosegue secondo l'*ordo sacerdotum* (nella ricostruzione oggi visibile la prima lastra occupa il posto della seconda), con gli auguri, che forse recavano dipinti o riportati in bronzo i litui, insegne del loro potere, i *quindecemviri sacris faciundis*, riconoscibili dal camillo che reca l'*acerra* con i simboli apollinei, e i *septemviri epulones*, anch'essi identificati dai simboli sull'*acerra* recata dal secondo camillo. A questo punto riprende, ma in parallelo con quella sul lato sud, la sequenza dei familiari di Augusto, aperta dal piccolo Lucio Cesare e dalla madre di questi Giulia, figlia di Augusto; i due procedono alla stessa altezza di Agrippa e sono seguiti da un fanciullo abbigliato come camillo (forse il figlio di Iullo Antonio).

Seguono, sempre con rigido ordine genealogico, Marcella maggiore con il consorte Iullo Antonio, console dal 10 a. C., e la piccola Giulia Minore; quindi Marcella minore, il figlioletto Sesto Appuleio e il marito Sesto Appuleio console dal 29 a. C., di cui solo pochi resti sono visibili nell'ultima lastra conservata. Sia dell'uno che dell'altro fregio poco è mancante: i personaggi della casa imperiale sono dunque quasi tutti quelli a noi conservati e ciò coincide con la possibile ricostruzione qui data, in cui tutti i nomi di rilievo per la famiglia e per la successione sono presenti. I rami della successione augustea appaiono così accuratamente suddivisi: per metà sul lato sud e per metà sul lato nord la successione diretta di Augusto da Giulia e da Agrippa con i figli, poi sul lato sud Livia con i due figliastri



dell'imperatore Tiberio e Druso e le due Antonie, che fungono anche da collegamento con il resto della casata sul lato nord, ove sono le due Marcelle e il fratellastro e consorte della maggiore di queste Lullo Antonio.

Quale che sia il valore delle identificazioni proposte, resta certa una cosa, e cioè la impossibilità di ritenere la processione nel suo insieme come una rappresentazione realistica ed obiettiva: non si tratta di avvenimenti del 13 a. C. (Augusto non è pontefice massimo che nel 12 a. C.) né del 9 a. C. (Agrippa muore nel 12 a. C., Druso e Tiberio sono dallo stesso anno nell'Ilirico e in Germania), ma solo di una raffigurazione ideale della situazione « politica » della dinastia in quei quattro cruciali anni, in rapporto con i gravi problemi della successione, che troveranno momentanea soluzione con la crisi del 6 a. C. e con l'esilio di Tiberio. Questa politicizzazione dei si-

gnificati ben si accorda con le altre raffigurazioni del recinto. Augusto riassume in sé tutti i valori della storia e della simbologia politica romana, come dimostra anche la concezione del Foro di Augusto: Enea è progenitore della stirpe romana e della *gens Iulia* (per cui Gaio e Lucio Cesari compaiono abbigliati come giovinetti troiani), la genesi di Roma è ricollegata alla genesi di Augusto e al tempo stesso il trionfo di Roma è anche la fioritura della *Saturnia Tellus*. Sarebbe lungo e forse retorico tentare di amplificare e raffrontare i vari significati dei rilievi del recinto: ad onta della scelta minuta e studiata dei temi e dei valori politici, è lontana ogni pedissequa rispondenza ad una realtà immediata, giacché nelle intenzioni e nel sentimento dell'alta committenza si è voluto solo creare un'atmosfera di attesa e di realizzazione quasi magiche che nell'equilibrato classicismo dello

stile trova il pieno suo concretarsi, esattamente come nella « rinascita » oraziana e virgiliana trovava la sua poesia. Dell'altare vero e proprio vi sono pochi resti, un fregio con personificazioni (province?) in basso e un fregio con processione di vestali e di vittimari in alto (descrizione del sacrificio annuale del *votum*), ed un pulvino di coronamento con girali e protomi leonine. Interessante la differenza di stile tra i rilievi del recinto e quelli del fregio con processione dell'altare, gli uni in rilievo non eccessivo e dalla studiata sovrapposizione di piani, l'altro con figure isolate ad altissimo rilievo: uguale contrapposizione troveremo negli archi trionfali tra pannelli con scene di tipo allegorico, simbolico od allusivo e fregi con raffigurazioni del trionfo, contrapposizione che illustra chiaramente il carattere bipolare dell'arte romana imperiale.



82

ROMA: ARA PIETATIS AUGUSTAE

ROMA. VILLA MEDICI
m 1,55

Da Tacito (*Ann.* III, 64) e da testi epigrafici (*CIL* VI, 562) sappiamo che nel 22 d. C. in occasione di una malattia di Livia fu votato dal senato un altare alla Pietas Augusta, dedicato però soltanto nel 43 a cura di Claudio. Con questo altare (che tuttavia l'unica fonte manoscritta dell'epigrafe testé citata dice sito «in Capitolio») sono stati connessi numerosi frammenti di un altare assai simile all'Ara Pacis, scoperti in varia epoca presso la chiesa di S. Maria in Via Lata, riadoperati, si pensa, nell'*arcus novus* di Diocleziano. Dai pochi frammenti superstiti si ricava che la struttura doveva avere moltissimi punti di contatto con il celebre monumento augusteo (cfr. n. 75): un'ara con piccoli fregi entro un recinto, decorato all'esterno da fregi figurati con scene di sacrificio, presumibilmente al di sopra di un grande pannello a girali d'acanto, e all'interno con *thymiateria*, donde pendono festoni e patere. All'altare vero e proprio appartiene forse un piccolo frammento con vestali a banchetto eseguito in proporzioni minori e in uno stile sommario, anche se non inefficace; ai fregi figurati del recinto appartengono tre frammenti di varia estensione con scene di processione in cui sono riconoscibili un flamine accompagnato da littori, un dapifero con canestro di offerte sulla testa, un camillo recante una statuette di Lare, due frammenti di grandi dimensioni raffiguranti scene di sacrificio davanti a due templi, e infine un frammento con raffigurazione di tempio. Per la comprensione del significato dei rilievi, di particolare importanza è l'identificazione dei templi, riprodotti nel marmo con particolare esattezza. Nel rilievo che qui si presenta (ricomposto da due frammenti), due vittimarii recano un toro riccamente adorno di ghirlande, lungo il lato di un tempio esastilo corinzio, facilmente riconoscibile per quello della Magna Mater sul Palatino dal frontone in cui compaiono i simboli della dea di Pessinunte: subito dopo la fronte del tempio, un personaggio togato volto verso destra allude al prosieguito della processione. Nell'altro rilievo pure qui illustrato compare invece la *maclatio* di un toro alla sinistra di un tempio otta-stilo corinzio, alla presenza di un littore e di un tibicene, quest'ultima figura chiara allusione al rito della libazione che doveva aver luogo alla destra del tempio presso un altare: l'identificazione di questo tempio è assai controversa e si basa sulle figure del frontone, in cui compaiono una figura maschile divina seminuda con scettro e gladio, Fortuna, e il Pater Tiberinus a destra e Venere Genitrice, Enea e il Palatino (?) a sinistra. L'identificazione come tempio di Marte Ultore nel Foro di Augusto (cfr. n. 60), voluta dai più, è improbabile, per la difficoltà di interpretare la figura divina maschile del frontone quale Marte Ultore, che sappiamo abbigliato di abiti militari, come nella base di Sorrento e nel rilievo di Cartagine. Più verosimile l'identificazione come tempio di Augusto sul Palatino, nella cui immagine divinizzata è meglio riconoscibile il dio al centro del frontone (assai simile al Divo Augusto presente nel rilievo di Ravenna), con uno scettro in mano, come dice Suetonio per un avvenimento del 69 d. C. (Galba 1 «tacta de caelo

77

ROMA, VIA LABICANA: RITRATTO DI AUGUSTO

ROMA. MUSEO DELLE TERME
m 2,07

Proveniente dalle pendici del Colle Oppio, questa statua è la copia di età tiberiana (o claudia, secondo altri) di un ritratto di Augusto eseguito alla fine del I sec. a. C. (o agli inizi del I sec. d. C.), negli ultimi anni di vita dell'imperatore; il ritratto che può essere inserito con numerosi altri esemplari, per lo più non di provenienza urbana, nella serie finale dei ritratti di Augusto. Egli è qui rappresentato *capite velato*, verosimilmente come pontefice massimo, rivestito di toga dagli ampi *sinus*, in atto di effettuare un sacrificio (nella destra mancante era forse una patera). La testa, eseguita a parte da uno «specialista» del ritratto e successivamente inserita nel corpo, mostra, come si è più volte ripetuto, le fattezze di un uomo stanco e ammalato, con il volto affilato e segnato dalla fatica. Tuttavia molto di questo effetto di «lontananza» psicologica è dovuto alla cosciente opera di sublimazione classicista, tesa a dare un'immagine distaccata e tutta spirituale del *princeps*.

Anche il corpo appare privo di ogni evidenza plastica, tutto percorso com'è dalle profondissime pieghe della toga che sottolineano la superficie a scapito del volume; nel volto si noterà il trattamento metallico e disegnativo dei capelli che, assieme al distendersi dei tratti in superfici ampie (ma sottilmente mosse per evitare una spiacevole sensazione di appiattimento), con raffinato tocco porta lo spettatore in una dimensione nuova e diversa segnata dal «carisma» personale del principe.



Caesarum aede capita omnibus simul stautis deciderunt. Augusti etiam sceptrum et manibus excussum est»); sappiamo inoltre che in questo tempio Claudio pose una statua di Livia, accanto a quella di Augusto (Cass. Dio LX, 5), atto significativo che accomuna questo al senso politico e religioso dell'ara *Pietatis*. Questi due rilievi vanno dunque insieme e rappresentano una processione, che si snoda da Ovest ad Est, da sinistra verso destra, attraverso i luoghi augustei del Palatino, dal tempio di Cibele, costeggiando la casa di Augusto e il tempio di Apollo Palatino, fino all'Aedes Caesarum, il tempio del divo Augusto eretto *ad Capita Bubula* ove era nato Ottaviano. L'altro rilievo con la processione che muove invece da destra verso sinistra deve appartenere, assieme all'altro frammento con tempio ionico tetrastilo ed il frammento con dapifero, al lato opposto, ove si svolgerebbe una cerimonia forse incurrenta. Il luogo di questa cerimonia, se crediamo all'anonimo copista medioevale dell'iscrizione con la dedica dell'ara (*CIL*, VI, 562), potrebbe essere l'ara *gentis Iuliae*, sita nell'Area Capitolina e dove dagli Atti degli Arvali abbiamo notizia di un solenne sacrificio del 43 d. C., il tempio ionico sarebbe allora uno dei minori tempietti (forse Ops o Fides, per i quali esisterebbero buoni argomenti) sulla piazza. Restituata così filologicamente la possibile disposizione e il significato delle lastre, possiamo procedere ad una lettura stilistica dell'opera.

Le somiglianze esterne con l'ara Pacis sono numerosissime, dalla decorazione con proces-

sione ugualmente diretta verso l'ingresso del recinto; ma la differenza tra i due monumenti è del pari enorme, per vari motivi. Innanzi tutto appare perduta quella atmosfera quasi irrealistica e al di fuori del tempo dell'opera augustea, pur nella minuziosa ricerca antiquaria e nel clima dinamico dell'insieme: qui tutto è profondamente banalizzato dal desiderio tutto narrativo di puntualizzare l'ambiente con le precise indicazioni topografiche costituite dalle figurazioni dei templi, di «raccontare» i due avvenimenti in modo dettagliato anche nel tempo secondo l'antica prassi romana della pittura trionfale. A questa banalizzazione dell'atmosfera corrisponde una definizione stilistica assai meno abile e sofisticata del precedente augusteo. La morbidezza di tradizione ellenistica dei modellati e dei panneggi si è qui perduta e al suo posto prevale un classicismo assai più rigido e riduttivo, imitazione dell'imitazione dalla quale scaturiscono immagini immote, sculture raggelate come l'assente figura del dapifero.

Per contro un maggior sapore popolare scaturisce promana dal piccolo fregio delle vestali, chiaro segno dell'indirizzo che il gusto romano era andato prendendo nel mezzo secolo intercorso dai fasti del classicismo augusteo. Non solo le maestranze erano mutate, passando dai neoattici cesellatori dell'Ara Pacis agli scolastici scalpellini urbani di Claudio, ma era anche mutata la sostanza stessa della realtà politica romana che dall'abile trasformismo del capo carismatico sortito dalle guerre civili si era mutata in un principato dichiaratamente dinastico.





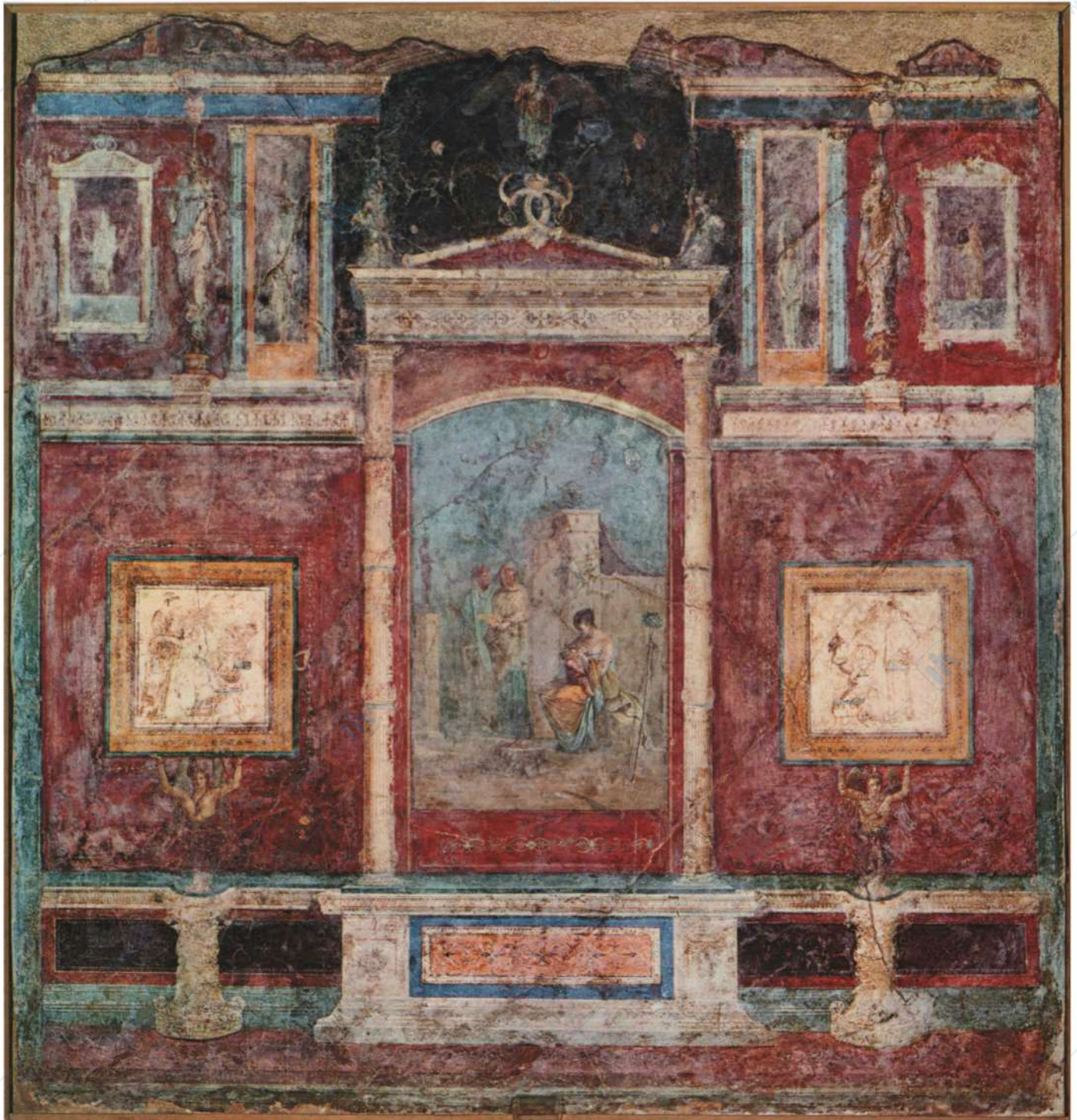
85 MONUMENTO FUNERARIO DI C. LUSIUS STORAX

CHIETI. MUSEO NAZIONALE
m 0,61 0,60

Ad un monumento funerario del tipo a *naiskos* (cfr. n. 68) di un *seviro* augustale di Teate *Marcinorum*, C. Lusius Storax *Romaniensis*, si riferiscono un fregio ed un frontone figurati in cui è celebrata l'*editio muneris* dovuta alla cittadinanza dal ricco liberto per il conseguito onore dell'*augustalità*. Malgrado il singolare disporsi della narrazione in due specie di registri, fregio e frontone (che si è voluto mettere in rapporto con fenomeni tardo-antichi, quali la base dell'obelisco di Teodosio, v. n. 201), l'avvenimento è unico ed è narrato nei due partiti, quasi fossero fatti distinti. Nel fregio figura il ludo gladiatorio, con gladiatori in varie pose (alla presenza di *incitatores*), in atto di salutare, di prepararsi alla lotta, di combattere, di vincere o di soccombere, in una situazione apparentemente tutta contemporanea: in realtà la lotta sappiamo si svolgeva in un susseguirsi delle *paria* gladiatorie, l'una dopo l'altra. Sembra evidente dunque il desiderio di mostrare quanto sontuoso fosse stato il *ludus*, il cui costo era ovviamente in ragione del numero delle *paria* impegnate. Il rilievo è costruito sapientemente con un calcolato equilibrio compositivo e con un ritmo di

pause e di movimenti, che presuppone l'ispirazione diretta da modelli urbani, trasparente anche nel classicistico fondo neutro e nella notevole cura dei dettagli (muscolature, scorci, panneggi, ecc.). La scena nel frontone al di sopra presuppone invece un'esecuzione tratta direttamente dalla realtà, nella quale il committente, come il Trimalchione petroniano per il proprio sepolcro (Satyr. LXXI, 9-12), ha voluto però che fossero espressi dettagli non realistici, simboli di stato sociale, allusioni ad avvenimenti non contemporanei, ma rilevanti per il riconoscimento delle proprie «possibilità»: il confronto con il testo petroniano è rilevante per la comprensione della scena. Questa è articolata su due piani sovrapposti: in primo piano, ai lati, con un singolare distorcimento prospettico (anche questo paragonabile in qualche modo a fenomeni consimili presenti nell'arco di Costantino: v. n. 192), sono due gruppi di quattro *cornicines* (a destra) e *tubicines* (a sinistra), alla destra dei quali ultimi vediamo un sedile con tre giovinetti, verosimilmente i *camilli*, immagine dell'avvenuto sacrificio connesso con la quasi-magistratura dell'*augustalità*. Viene poi un *tribunal* sul quale riconosciamo al centro Storax e simmetricamente due *bisellia* con i quattuorviri di Teate affiancati da un littore stante; ai piedi del *tribunal* è un personaggio con bastone, un *augure* o il *lanista*. In secondo piano, contro un prospetto colonnato da identificare con il foro di Teate, sede del *ludus* gladiatorio, è una sfilata di undici personaggi togati, il collegio dei *seviri augustales* (includendovi Storax, divisibili nei sei uscenti e nei sei entrati in carica) ed un littore, mentre all'estrema

sinistra è una scena di zuffa, inclusa nella rappresentazione per ricordare il giorno memorabile del *ludus* in cui (come nel caso della zuffa tra Pompeiani e Nucernini, ricordata in una nota pittura «plebea» di Pompei, v. n. 92) il gioco è stato forse accompagnato da un piccolo tumulto popolare. I *seviri* sul *tribunal* sono tutti intenti ad osservare lo svolgimento dei giochi, tranne uno accostato all'orecchio di Storax e due invece assorti a contare del danaro in uno scrigno, attestazione del pagamento della *summa honoraria* da parte del nuovo *seviro*: quest'ultimo avvenimento non è certamente contemporaneo allo svolgimento del *ludus*, ma è rievocato per «certificare» l'assolvimento dell'impegno da parte del nuovo membro del collegio. I rilievi, datati tra il 30 e il 50 d. C. per motivi epigrafici ed antiquari (tipo di armatura dei gladiatori rappresentati), è un documento significativo del gusto municipale italico o «plebeo», in cui convergono esperienze di tipo urbano (fregio dei gladiatori) e ricordi più o meno diretti della tradizione «italica» (tipologia e stile dei rilievi del frontone) espressi in forma ingenua e spiccatamente contenutistica: le distorsioni prospettiche, la parata compositiva, le allusioni di una narrazione «riassuntiva», il rendimento sommario dei dettagli delle anatomiche e dei panneggi sono le caratteristiche principali di questo modo di fare «plebeo», il cui scopo è quello di rendere a un tempo leggibile l'evento e noti a tutti lo *status* e le *res gestae* del committente, elementi che accomunano questi rilievi di una sempre più grossolana aristocrazia municipale ai rilievi «storici» urbani.



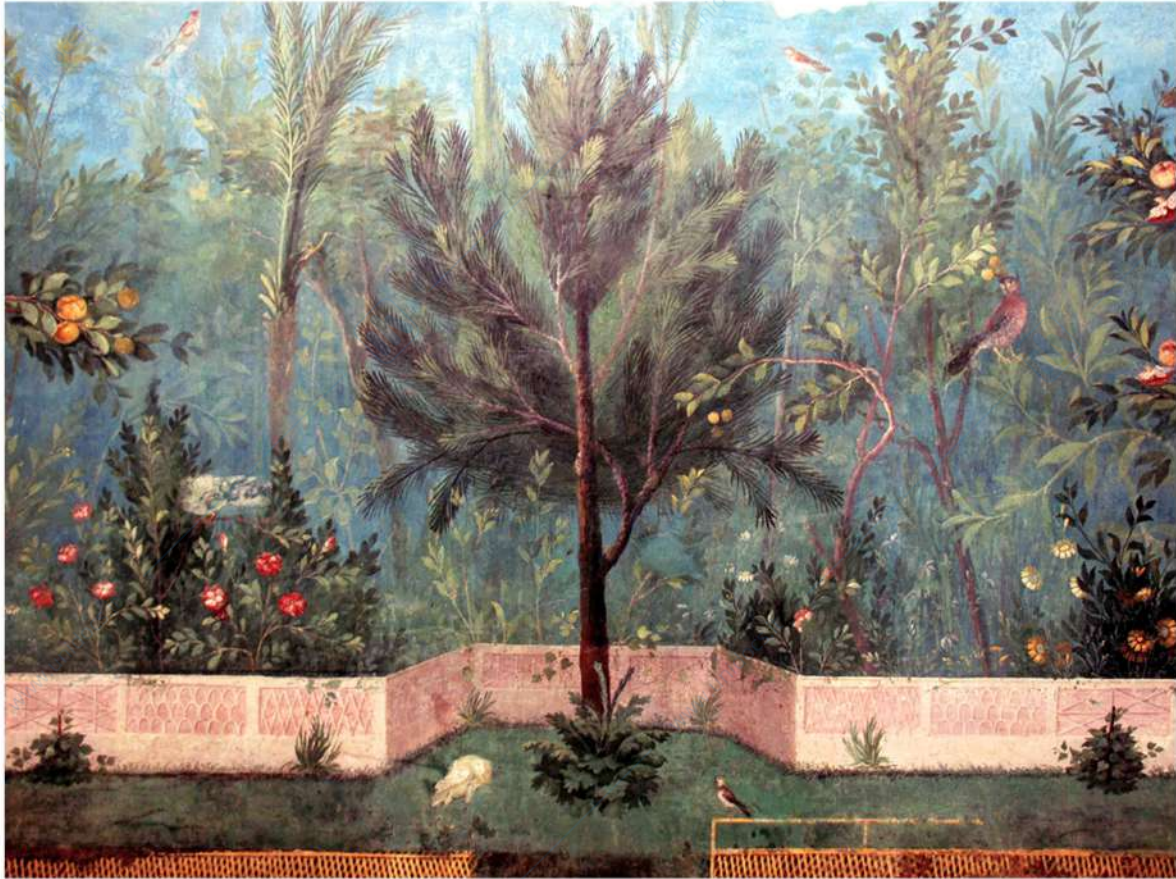
88
ROMA, CASA
DELLA FARNESINA:
PARETE DEL CUBICOLO « B »

ROMA, MUSEO DELLE TERME

Dalle rovine della sontuosa casa « della Farnesina » (v. n. 66) sulle rive del Tevere provengono numerose e ben conservate pitture e stucchi (v. n. 93) di altissima qualità. Particolarmente esemplificativa appare la parete di fondo di un cubicolo, il c.d. cubicolo B. In essa la decora-

zione mostra la consueta tripartizione, ma non è più presente alcuna prospettiva: in basso è uno zoccolo, al centro un fondo unito rosso, con edicola centrale contenente un quadro. In alto edicole, nicchie e, alla sommità, una cornice con arco scemo che inquadrano una parte centrale a fondo oscuro in cui si stagliano caratteristiche Vittorie filiformi ed un accenno ad un colonnato prospettico. Nel quadro centrale è raffigurato un episodio mitologico dell'infanzia di Dioniso, tratto da un originale del IV sec. a. C., mentre ai lati, sorretti da genii femminili alati, sono due quadretti a fondo bianco, disegni colorati arcaizzanti con scene di gineceo ispirate ad originali del V sec. a. C. In queste decorazioni è ormai prevalente il gusto

classicista per le grandi superfici di colore indisturbate, per la decorazione accessoriana neoattica (cariatidi, vittorie, candelabre figurate filiformi, racemi e acroteri), per le riproduzioni di grandi quadri classici; la sostanza architettonica della parete è ridotta ad una scheletrica intelaiatura fissata da pochi elementi, colonne, cornici e architravi, disseccati e sottili. I tentativi di identificazione dei proprietari della villa in Marcello (e poi in Agrippa) e Giulia si basano su argomenti assai tenui: in ogni caso lo stile caratterizzato da un'aura classicista trionfante consente di datare le pitture tra il 30 e il 20 a. C. Notevole una firma in greco su una delle pareti, di un tal Seleukos, verosimilmente un pittore dell'atelier, di origine siriana.



90 ROMA, VILLA DI LIVIA: NINFEO SOTTERRANEO CON PITTURE DI GIARDINO

ROMA. MUSEO DELLE TERME

Una grande sala sotterranea della villa di Livia *ad gallinas albas* (v. n. 74) è interamente decorata con affreschi simulanti un giardino, al di là di una staccionata di canne. Il giardino è un vero e proprio *paradeisos* ellenistico, curato e ordinato tra l'incannucciata in primo piano e una non lontana transenna marmorea con nicchie, selvaggio e verdeggiante in lontananza, con alberi ricchi di pomi, uccelli svolazzanti contro il cielo azzurro carico, piante rare e fiori in boccio. Il richiamo al pittore di paesaggio (e di giardino) Studio (v. n. 89) è qui forse superfluo: la larghissima diffusione di questo modo decorativo (a Pompei, nelle case di Cornelio Tagete e di Amando, a Roma nel c.d. Auditorio di Mecenate, in Oriente nella casa pergamena del console Attalo, oltre al ricordo letterario della villa toscana di Plinio il Giovane) dimostrano non solo il favore, ma anche le profonde radici di questo genere, le cui origini vanno forse ricercate nelle scenografie ellenistiche del dramma satiresco che, secondo Vitruvio (V, 6,9), erano caratterizzate da «alberi, grotte, monti ed altre scene campestri trasformate a mo' di giardino» (cfr. n. 54). La datazione all'età claudia di questa sala appare sorretta da elementi non interamente probanti, per cui è preferibile conservare la cronologia tradizionale attorno al 20-10 a. C., epoca approssimativa della costruzione del sontuoso *suburbanum* di Livia.



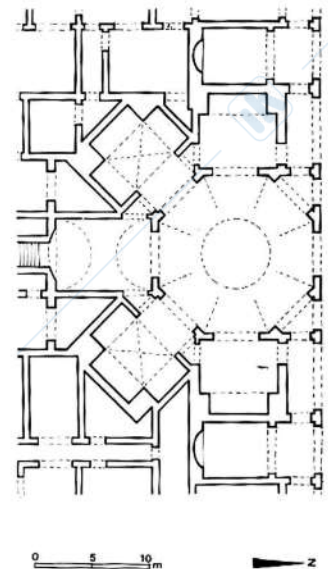
97

ROMA, DOMUS AUREA: SALA OTTAGONA

La politica edilizia dei Giulio-Claudii sul Palatino, inaugurata dalla *domus Tiberiana*, palazzo (molto mal noto, nonostante i numerosi scavi) costruito da Tiberio accanto alla casa di Augusto, e proseguita dagli ingrandimenti di Caligola verso la valle del Foro (*domus Gai*), venne risolutamente portata avanti da Nerone, che con la sua *domus Transitoria* stabilì un legame tra i già vasti edifici palatini e i possessi imperiali sull'Esquilino, gli *horti Maecenatis, Lolliani* e *Lamiani* entrati a far parte del demanio dei Cesari per eredità o confische. La *domus Transitoria* bruciò nel terribile incendio del 64 d.C (ne rimangono alcuni interessanti ambienti sul Palatino) e la nuova serie di costruzioni, che il nome stesso di *domus Aurea* definisce con il suo inequivocabile epiteto, nacque con lo stesso scopo, anche se con una chiarezza di intenti programmatici e una dovizia di mezzi finanziari e spettacolari fino a quel momento sconosciute. Le descrizioni antiche (Suet. *Nero*, 31 e 39; Tac. *Ann.* XV, 42), più che i resti monumentali sulle pendici dell'Oppio conservati sotto le terme di Traiano, ci dimostrano che la *domus Aurea* doveva realizzarsi in forme colossali (circa 100 ettari) quel concetto di «villa urbana» che abbiamo visto proprio delle residenze opulente sin dalla prima età imperiale (v. nn. 66-7): gli architetti, Severo e Celere, forti delle esperienze di quasi un secolo e delle stesse realizzazioni neroniane delle ville di Anzio e di Subiaco (dove appare ugual concetto di villa a padiglioni imperniata su laghi artificiali), trasformarono la parte alta della via Sacra in una grandiosa *porticus miliaria* d'accesso dal Foro, che culminava nel vestibolo dominato dalla statua colossale (alta 120 piedi) di Nerone in abito di *Sol*, mentre nella valle sottostante, tra boschi e giardini, un lago artificiale fungeva da centro dei nuclei residenziali e di rappresentanza costruiti sulle pendici del Palatino, del Celio e dell'Oppio a spese di molti edifici pubblici e privati distrutti dall'incendio. Qui le prospettive offerte dalla natura e dall'artificio (celebri erano i «macchinarii» inventati o usati dagli architetti autori della costruzione) comprendevano anche i giardini e la costruzione del tempio del Divo Claudio (interrotto o semidistrutto da Nerone) sistemata a fontana: il parco, popolato da animali di ogni specie, si insinuava tra padiglioni, terme alimentate da acque marine e minerali, tempietti e ninfei. Le costruzioni, a detta delle fonti, comprendevano anche una sala per *coenationes* di aspetto singolare (oltre che dal ricchissimo apparecchio, con profusione di materie preziose), *rotunda quae perpetuo diebus ac noctibus vice mundi circumageretur*, secondo alcuni un vero e proprio macchinario astrologico di sapore orientale, che sottolineava il carattere divino e celeste della maestà imperiale, al pari del colosso. La *domus Aurea*, interrotta dalla morte di Nerone, fu accresciuta da Othone e abitata in parte da Vespasiano e Tito; sostituita dalla *domus Augustana* di Domiziano sul Palatino, fu distrutta da Traiano per far posto alle sue terme. I resti monumentali, oltre ad un criptoportico e due ambienti curvilinei sul Palatino e al ninfeo sul fianco di NE del *Claudianum*, comprendono una larga parte di un edificio residenziale per una lunghezza di circa 300 m e una profondità di 90 m, inserito nel taglio dell'Oppio e da questo isolato mediante un criptoportico. La fronte porticata si apriva sulla valle del lago artificiale ed aveva al centro un grande cortile trapezoidale, sul tipo di quelli noti nelle ville marittime e suburbane; ad O un cortile con portici serviva come pernio per una serie di ambienti rettangolari (cubicoli e sale absidate), evidentemente residenza privata im-



periale; la zona attorno al cortile esagonale centrale, concluso in fondo da un grande salone rettangolare, ha sui lati stanze con ritmo ternario, una centrale più importante e due laterali minori; la zona ad E è invece dominata da soluzioni curvilinee, centrata su di una grande sala ottagonale coperta a cupola con nuclei di ambienti dislocati lungo i lati ed un ambulacro perimetrale che spezza la convergenza e crea una possibilità di percorso attraverso le direttrici spaziali. Questa soluzione è certamente nuovissima nell'architettura antica (appare, embrionale, in un ninfeo, pure neroniano, della *domus Transitoria*) e anticipatrice delle architetture a linee spezzate del II sec. d. C. (v. n. 125). Molta parte nell'effetto architettonico aveva la decorazione, quella pittorica, resa celebre dai «grotteschi» rinascimentali (v. n. 119), e quella marmorea e preziosa, purtroppo quasi tutta scomparsa; tuttavia in queste sale, così pregne di spazialità e di illusionismo, cogliamo bene quello stesso senso del forte mutamento di gusto proprio dell'età neroniana, in direzione di effetti barocchi e sensazionali, che abbiamo riscontrato nella scultura e nella pittura contemporanea.



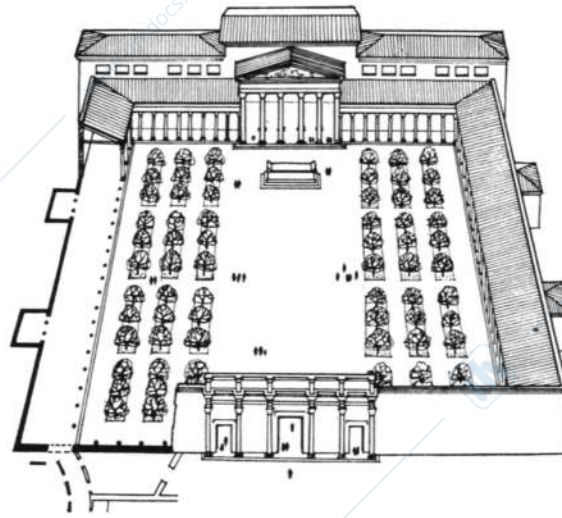
0 5 10 m

98

ROMA: FORO DELLA PACE

Di questo grande complesso di edifici (circa m 135x110), considerato dai contemporanei una delle meraviglie del mondo (Plin. *N. H.*, XXXVI 102), ci restano alcuni avanzi dell'ingresso sul lato del Foro Romano incorporati nella Chiesa dei SS. Cosma e Damiano e soprattutto la pianta, nota da un frammento della *Forma Urbis* che proprio in una di queste sale era stata affissa da Settimio Severo, autore di un restauro del complesso in seguito ad un incendio del 191 Il foro (noto con questo nome solo da Costantino in poi, anteriormente *templum Pacis*) sorse nel 74 d. C. come monumento della restaurata *Pax Augusta* dell'impero, uno dei motivi conduttori della propaganda imperiale, e consisteva in una grande piazza quasi quadrata a giardino, separata dal vicino foro di Augusto dall'*Argiletum* (l'antica strada tra Foro Romano ed Esquilino, sistemata poi da Domiziano: v. n. 102), con portici su tre lati (quelli laterali adorni di nicchie) e, nel fondo, una serie di ambienti centrati sul vero e proprio tempio della Pace.

In questi ambienti e nei portici trovavano posto le due biblioteche, greca e latina, le spoglie del trionfo giudaico, e una ricchissima serie di opere d'arte greche fatte trasportare qui da Vespasia-



no, una sorta di grande museo pubblico, secondo una tradizione che risaliva alla tarda repubblica. Il tempio, con l'altare dinanzi, era la sala centrale absidata del lato di fondo, preceduta da un pronao esastilo, che sporgeva a mo' di avancorpo dal portico sul lato di fondo. La incorporazione del tempio nel peristilio della piazza e la presenza di un vasto giardino all'intorno rappresentano due fatti, se non nuovi (soprattutto il giardino), abbastanza singolari

nell'architettura urbana e può spiegarsi forse come frutto di ispirazione da prototipi ellenistici orientali (presente anche nel domiziano tempio di Serapide), cui si deve anche la forma quadrata del peristilio (che nel lato d'ingresso aveva però solo colonne contro il muro perimetrale e non un vero portico): è perciò da ritenersi esatta la terminologia antica pre-costantiniana, che parla di *templum* (in greco *témenos*) *Pacis*, piuttosto che di foro.



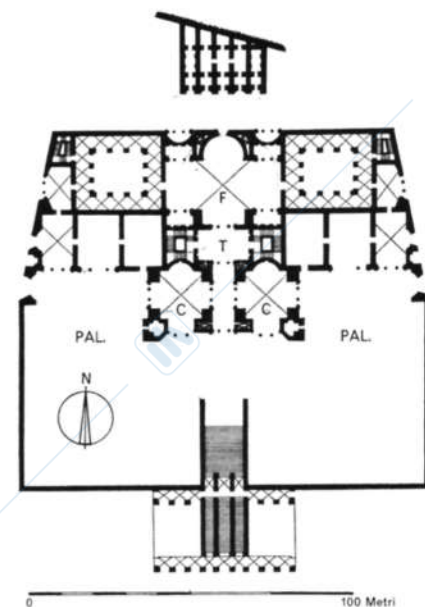
99 ROMA: COLOSSEO

Là dove sorgeva il lago artificiale della *domus Aurea*, motivo di grande scandalo per la plebe e l'aristocrazia romana, Vespasiano, con gesto «riparatorio» contro la politica del «tiranno», fece costruire il primo grande anfiteatro stabile di Roma, ben centocinquanta anni dopo i primi anfiteatri della Campania, che sostituiva strutture minori o provvisorie di età giulio-claudia («*amphitheatrum Tauri*», rifatto da Nerone, e «*amphitheatrum Caligulae*», non terminato; ambedue nel Campo Marzio). Il gigantesco edificio (m 188 x 156), detto «*amphitheatrum Flavium*» e solo nel tardo medioevo ribattezzato *Colosseum* dal nome del vicino colosso di Nerone, fu dedicato nel 79 d.C. da Vespasiano ed inaugurato con giochi durati cento giorni da Tito nell'80 d.C.: Domiziano lo completò *ad clipea*, forse aggiungendo il *maenianum summum* (cfr. la raffigurazione del monumento degli Haterii; v. n. 107). Restauri e miglioramenti furono apportati da Nerva, Traiano e Antonino Pio e soprattutto da Severo Alessandro che rifecce il colonnato sulla *summa cavea*.

Nel tardo impero, anche dopo la proibizione dei *iudi gladiatorii* voluta da Onorio, il Colosseo, tanto ammirato da Costanzo II (Amm. Marc. XVI, 10, 14), fu adibito a *avenationes* fino all'età di Teodorico e fu più volte restaurato nel V e nel VI sec. d.C.: sotto Odoacre, sui *gradus* vennero iscritti i nomi delle più illustri famiglie senatorie dell'epoca. Nel medioevo fu trasformato in castello e venne per secoli usato come cava di materiale da costruzione: ma, ad onta delle spoliazioni, esso costituisce il più imponente monumento che della Roma antica sia giunto fino a noi. L'architettura dell'alta facciata esterna (m 48,50) in travertino ha l'aspetto consueto di tutti gli edifici da spettacolo del mondo romano (v. n. 60), una triplice serie di ottanta archi numerati lungo tutta l'ellisse, inquadri da semicolonne dei tre ordini e sormontati da un attico a paraste corinzie e coronato da mensole, nel quale figuravano, alternati, una finestra e uno spazio piano per il *clipeus*: i quattro archi alla terminazione degli assi erano ornati da un piccolo protiro marmoreo (che compare nelle monete), mentre gli archi del secondo e terzo ordine presentano un parapetto continuo, che sotto le semicolonne mostra un alto dado di base. Alla sommità si notano, nella cornice terminale, dei fori quadrangolari, ove erano inseriti i soste-

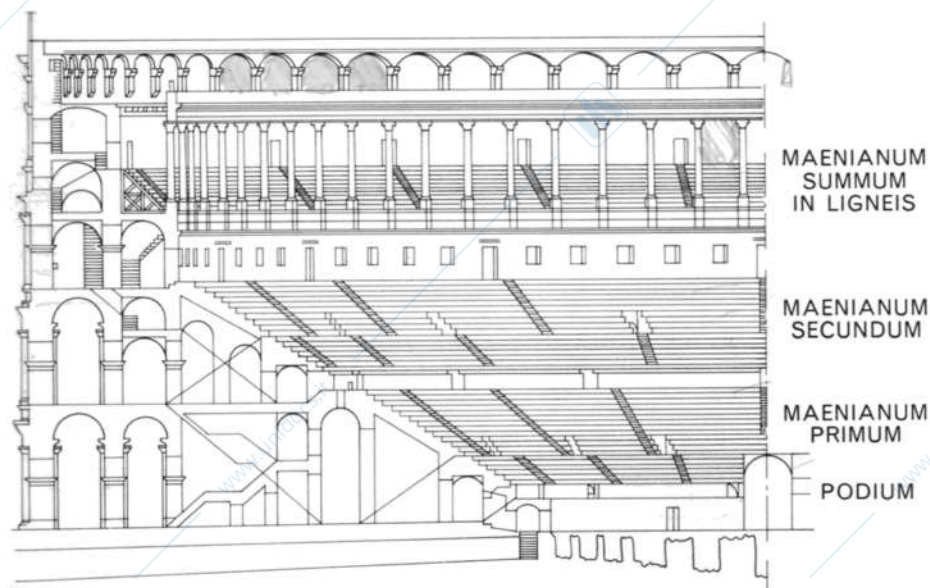
gni dell'immenso *velarium*, manovrato da un distacco della flotta misenate e presumibilmente assicurato a terra ad una serie di cippi inclinati che corrono a qualche distanza all'esterno, al limite della platea basamentale di travertino. Internamente, la grande arena ellittica (m 86 x 54) era separata dalla *cavea* mediante un alto *podium* (m 4 circa), adorno di nicchie e di marmi, e protetto da una balaustra bronzea, alle cui spalle erano i sedili di rango. La *cavea*, interamente in marmo, era suddivisa, in senso orizzontale, mediante *praecinctiones* o *baltei* (fasce divisorie in muratura), in *maeniana*, il *primum* di una ventina di *gradus* e il *secundum* (suddiviso a sua volta in *inferius* e *superius*) di circa sedici; in senso verticale i *maeniana* erano divisi da scalette e dagli accessi alla *cavea* (*vomitoria*) in *cunei* o settori circolari, così che ogni posto era contraddistinto mediante il numero di *gradus*, di *cuneus* e di sedgio. All'estremità dell'asse minore erano due palchi, l'uno (a S) per l'imperatore, consoli e vestali, l'altro per il *praefectus urbi* e altri dignitari. La *summa cavea* era poi separata dalla *media* ed *ima cavea* testé descritte da un alto muro, dietro il quale erano i *gradus* lignei del *maenianum summum*, protetti da un colonnato terminale, formato a guisa di galleria e destinato alle donne: sul tetto del colonnato si trovava un terrazzo per le classi infime della plebe con posti in piedi. L'arena, coperta da un tavolato ligneo, era infine attraversata da una serie di gallerie nel senso dell'asse maggiore per la custodia delle belve e delle attrezzature sceniche e per l'installazione di ascensori usati negli spettacoli, e presentava due ingressi monumentali all'estremità dell'asse maggiore per l'ingresso e l'uscita della *pompa*. La struttura interna e le tecniche e gli accorgimenti costruttivi quivi dispiegati sono di eccezionale interesse.

La funzionalità per il rapido accesso del pubblico (calcolato in circa 50.000 persone) è perfetta, assicurata com'è da una serie simmetrica di corridoi anulari a volta attraversati da scale inrocinate che conducono ai vari piani e di qui ai *vomitoria*. La tecnica costruttiva basata sull'arco e sulla volta è sfruttata al massimo per ottenere sicurezza e praticità: i materiali usati sono il travertino all'esterno e nella serie di anelli concentrici di sostegno della *cavea* (decorati anche con paraste inquadri archi), l'*opus caementicium* per le volte (spesso costolate) e il laterizio nei paramenti, mentre i muri radiali dopo i due ambulacri esterni sono rafforzati con blocchi di tufo, come pure in tufo è l'enorme platea sulla quale è stato fondato l'intero edificio.



100 ROMA: TERME DI TITO

Molto probabilmente ai geniali architetti di Nerone si deve la definitiva canonizzazione del tipo di edificio termale, che si suole definire «tipo imperiale» secondo un'accettata classificazione moderna; ma, se delle terme neroniane in Campo Marzio poco rimane per un giudizio meditato e documentato, tale canonizzazione, consistente nella «fusione del ginnasio con le terme» e nella sistemazione degli ambienti per i bagni lungo un unico asse, è comunque realizzata nelle terme iniziate da Tito e terminate da Domiziano a fianco del complesso residenziale della *domus Aurea* sull'Oppio. I pochi resti superstiti (la fronte a semicolonne in laterizio ancor oggi visibile presso il Colosseo e vari tratti di murature del vero e proprio complesso termale) confermano la pianta rilevata da Palladio, dalla quale si ricava che l'edificio termale si trovava alle spalle di una grande terrazza-palestra sulla sommità dell'Oppio, resa accessibile da una vasta scalea a due rampe con doppio prospetto coperto da piccole crociere. Le terme si articolavano in un doppio calidario absidato ai fianchi dell'asse principale dell'edificio, in un piccolo tepidario rettangolare, e nel salone basilicale adibito a frigidario, che, come i calidarii, aveva vasche sui lati; l'esposizione e il diverso tipo di strutture (calidario esposto a S e dotato di ampie aperture finestrate, il tepidario intermedio e di proporzioni ridotte, il grande salone-frigidario) confermano le identificazioni con i vari ambienti usati per i bagni. L'asse mediano, come in tutti gli edifici termali di «tipo imperiale», divideva specularmente in due il blocco degli edifici, che mostra, oltre alle sale da bagno, due cortili-palestre, due spogliatoi e sale di trattenimento (sale per lettura, recitazione, musica, ecc.). Ad onta delle dimensioni modeste dell'edificio rispetto ai consimili giganti del II e III sec. d.C., il processo di strutturazione del tipo è compiuto; nell'edificio flavio inoltre troviamo un impianto di valore scenografico, per lo più assente nelle terme di tipo imperiale, che lo apparenta alle altre esperienze architettoniche flavie (v. nn. 98 e 101-2), e soprattutto un uso complesso e organico di volte a crociera che non ha quasi uguale in edifici coevi, dimostrazione delle sempre più elaborate capacità ingegneresche degli architetti di Roma, che daranno i frutti nei secoli successivi.



101 ROMA: DOMUS AUGUSTANA

L'opera piú complessa intrapresa da Domiziano e firmata dall'architetto Rabirio è quella della costruzione del grandioso palazzo, che, aggiunto alla *domus* di Augusto e alla *domus Tiberiana*, finì con l'occupare l'intero Palatino, trasformando il nome del colle in quello dell'edificio di abitazione e di rappresentanza regale per antonomasia. Il nuovo palazzo, diviso in un'ala di rappresentanza a NO (il c.d. «Palazzo dei Flavii») e in un'ala privata al centro (la «domus Augustana») con l'aggiunta a SE di un grande giardino a forma di stadio (il c.d. «stadio di Domiziano»), al quale Settimio Severo aggiungerà su poderose sostruzioni voltate le sue terme con la facciata monumentale del *Septizodium* (v. n. 150), fu sistemato sull'angolo SO del Palatino livellando il suolo occupato da costruzioni repubblicane (tra cui la casa c.d. «dei Grifi», v. n. 51) ed imperiali (tra cui la c.d. «aula Isiaca», v. n. 89, e parti della neroniana *domus Transitoria*). Inaugurato nel 92 d.C. (lo «stadio» venne completato piú tardi), esso aveva due ingressi distinti, l'uno dalla valle del Circo Massimo alla zona privata e l'altro con portici dal Palatino all'ala ufficiale. Quest'ultima si articola attorno ad un grande peristilio che su due lati opposti ha i grandi saloni di rappresentanza; a N, l'«aula regia» per il ricevimento ufficiale, grandioso ambiente con nicchie fra alte colonne e abside scema nel fondo per il trono, la basilica coperta a volta a botte, con tre navate e abside di fronte all'ingresso, e il larario per le immagini della famiglia imperiale; a S, un colossale triclinio, sempre absidato, con colonne alle pareti e lato d'ingresso pure colonnato, affiancato da due ninfei dalle fontane naviformi; sugli altri due lati, quello orientale mostra ambienti di passaggio all'ala privata, e quello occidentale una rotonda a nicchie al centro e due ambienti simmetrici di pianta mistilinea ai lati. L'ala privata centrale è sistemata su due piani

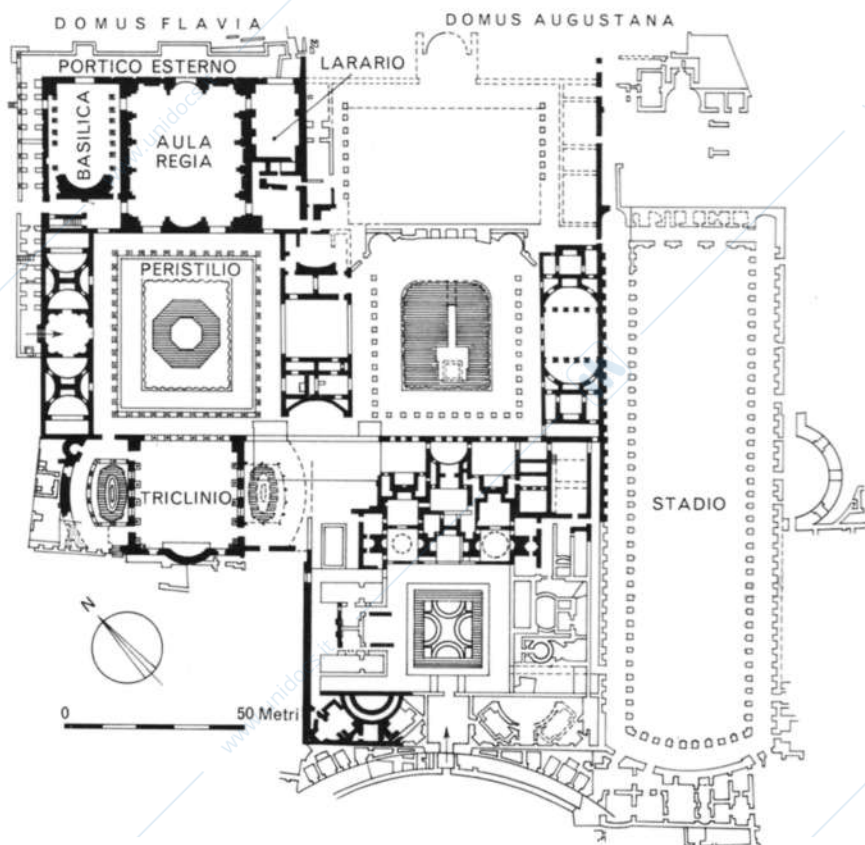
per superare il dislivello delle pendici del colle. Dopo un grande prospetto curvilineo di ingresso verso il Circo e un vestibolo rettangolare affiancato da due sale semicirculari con appendici tripartite (assai simili alla sala ottagonale della *domus Aurea*), si entra nel peristilio inferiore dalla bella fontana decorata con motivi a pelta sul quale affacciano stanze su due piani, in genere simmetriche nella planimetria e dalle coperture a volta, ove sono sperimentate volte a cupola e ad ombrello di particolare interesse architettonico e strutturale. Di qui, mediante scale si passa al secondo peristilio, posto al livello dell'ala ufficiale, con una grande vasca ed un isolotto centrale; qui è da notare soprattutto un vasto ambiente ellittico con colonne all'interno, posto sul lato E che funge da diaframma tra il peristilio e lo «stadio».

Quest'ultimo è un grandissimo giardino circiforme (m 160x50), con passeggiata coperta e prospetto a semicolonne, interamente ornato da fontane in forma di *metae* di circo; sul lato lungo E, al centro, si apre un grande nicchione a mo' di palco. Verso S una serie di ambienti sostenevano il palco imperiale per gli spettacoli nel Circo Massimo. L'interesse architettonico di questo complesso è notevole, poiché ci documenta l'ulteriore impulso per formule planimetriche mistilinee, per gli effetti di scorcio, per lo sfruttamento abile delle prospettive derivanti dai dislivelli, anche se prevalgono ancora le stesse concezioni simmetriche di spazi e di planimetrie che abbiamo visto nel palazzo neroniano (v. n. 97): sono qui presenti in forma contenuta tutti gli artifici spaziali ed illusionistici di sapore barocco che trionferanno nella villa Adriana (v. n. 125) un trentennio piú tardi e che la ricchezza e la sontuosità della decorazione dai preziosi marmi colorati contribuivano certamente ad esaltare. Anche se i rinforzi adrianei alle grandi sale voltate (basilica, «aula regia») dimostrano una certa imperizia nella realizzazione di complesse coperture cementizie, tuttavia la strada segnata da Rabirio è quella maestra per le successive conquiste dello spazio interno da parte degli architetti romani.



102 ROMA: FORO TRANSITORIO

Questa piazza stretta e lunga (m 120x45), dai lati corti curvilinei e conclusa nel fondo dal tempio di Minerva, è un ulteriore esempio della maestria illusionistica degli architetti flavii. Il foro (domiziano, come indica il nome della dea prediletta dall'imperatore, ma inaugurato da Nerva) nacque con lo scopo, denunciato dal suo nome, di costituire il *trait-d'union* tra il tempio della Pace vespasiano, il Foro Romano e i due fori imperiali di Cesare e di Augusto formando così un unico complesso monumentale nel cuore di Roma. L'area era occupata in precedenza dalla via di accesso al Foro Romano, l'*Argiletum*, e la ristrettezza dello spazio impedì la realizzazione dei tradizionali portici: se ne creò allora la parvenza, accostando delle colonne libere al muro perimetrale e coronandole da un alto attico adorno di rilievi con figure divine e miti di Minerva (nel tratto superstiti delle c.d. «Colonnacce», il mito di Aracne). Questo finto colonnato si raccordava con l'ingresso al tempio della Pace, ove era già presente uguale artificio, in guisa di arco trionfale. Il tempio di Minerva (in piedi ancora nel XV sec.) sporgeva con la sola fronte esastila dal lato curvo di fondo ed aveva la cella absidata divisa in tre navate; alle spalle, verso la Suburra era la *porticus absidata*, a noi poco nota. Assai notevoli in questo complesso lo sforzo urbanistico proprio delle opere domiziane di unificare aree e monumenti fra loro non collegati e soprattutto la forte tendenza illusionistica, attestata dal finto portico e dalla collocazione del tempio. La decorazione architettonica (come quella della *domus Augustana*, della ricostruzione del tempio di Venere Genitrice e del tempio del Divo Vespasiano) mostra la caratteristica esuberanza barocca e l'insistenza sui valori chiaroscurali che riscontriamo nelle altre manifestazioni dell'arte figurativa d'età flavia.



104

ROMA: FORO E «MERCATI» TRAIANI

Con l'afflusso dell'oro dacico, Traiano poté avviare un'intensa politica di opere pubbliche, culminata con la costruzione del foro a lui intestato, ultimo e più grande dei fori imperiali (106-113 d.C.) posto sullo stesso asse del foro di Cesare, a NO di questo e perpendicolare all'asse del foro di Augusto. Il nuovo foro, situato tra Quirinale e Campidoglio (per edificarlo fu tagliata la sella che congiungeva questi due colli), si estende per circa 300 metri di lunghezza e 185 di larghezza e comprende, nell'ordine, la piazza forense, la basilica Ulpia, un cortile porticato con la colonna spiraliforme (v. n. 116) e le due biblioteche, e il tempio del divo Traiano. La piazza (m 118x89) era accessibile da S in un largo tra i fori di Cesare e di Augusto attraverso un arco trionfale (noto solo da monete: era a tre forni coronato da statue e dal cocchio imperiale a sei cavalli) ed aveva il lato d'ingresso curvilineo e i due lati lunghi ornati di colonnati dall'alto attico con statue-carriati di prigionieri daci inquadri pannelli, entro i quali figuravano *imagines clipeatae*.

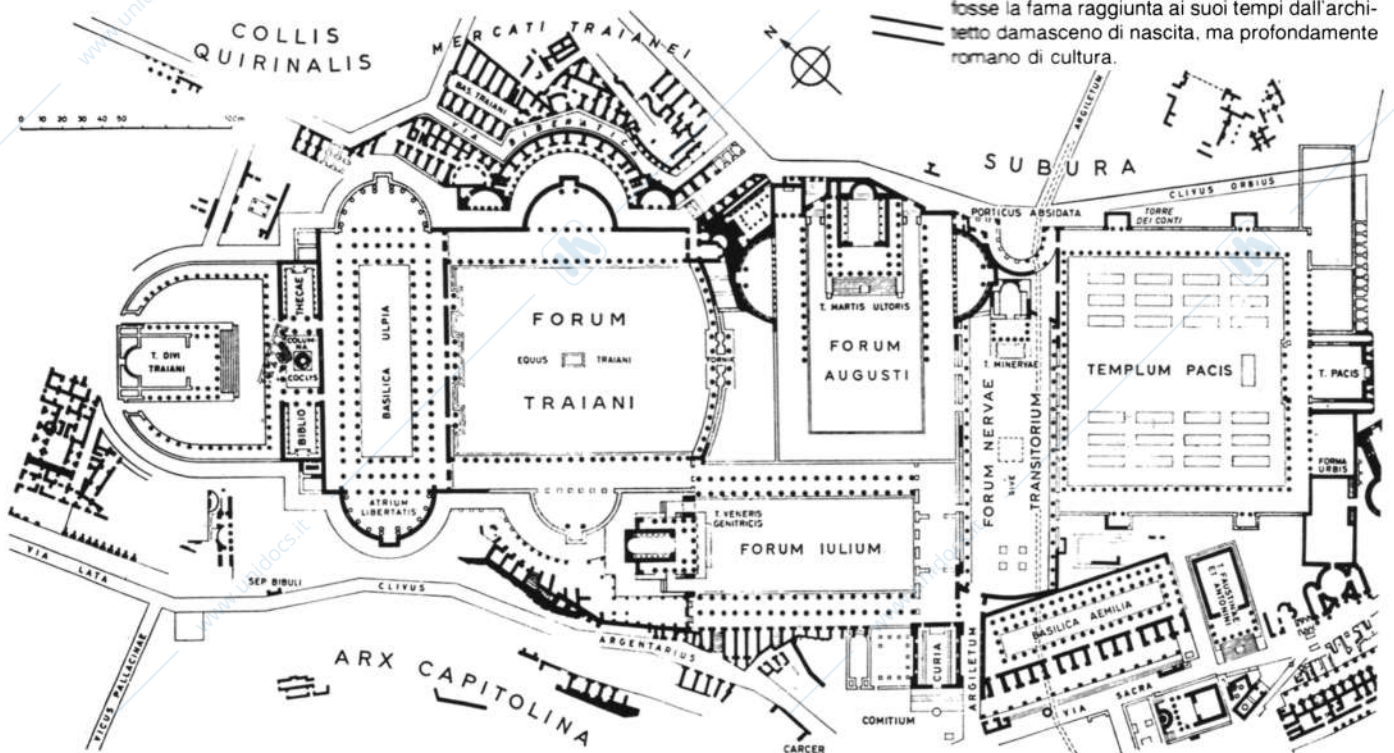
Il lato d'ingresso era decorato con un celebre fregio di grifi ed eroti sorgenti da cespi d'acanto, esempio fra i più belli, con il fregio traiano del foro di Cesare, dell'arte decorativa flavio-traiana. All'interno dei portici laterali erano due esedre centrali coperte, con nicchia di fondo inquadrata da colonne di granito, secondo il modello del foro d'Augusto, che ha fornito evidente motivo ispiratore anche per la concezione dell'esterno del portico, con alto attico a cariatidi. Al centro della piazza era infine la statua equestre di Traiano. Sul lato di fondo, ortogonale all'asse della piazza, era situata, rialzata di qualche gradino come i portici laterali, la basilica Ulpia (così detta dal gentilizio di Traiano), enorme aula a cinque navate, quella centrale maggiore (m 80x25) con altissime colonne di granito, le altre con colonne più basse di cipollino: gli ingressi sulla piazza (noti da monete, oltre che dai resti), uno centrale a tre forni e due laterali ad un sol fornice, tutti inquadrati da colonne e coronati da gruppi equestri, mentre all'interno correva un fregio con Vittorie tauroctone (cfr. n. 118).

I lati corti della basilica presentavano, separate

mediante i colonnati dal resto dell'aula, due esedre simili a quelle dei portici, delle quali quella di SO, come ci informa la pianta severiana di Roma, era dedicata alla *Libertas*, presumibilmente perché sostituiva l'*atrium Libertatis* augusteo (luogo per la *manumissio* degli schiavi) distrutto dalla costruzione traiana. La basilica, sul cui aspetto interno si hanno opinioni discordi (circa le coperture e la presenza di due o più piani), aveva il tetto coperto di tegole dorate, che aggiungeva sfarzo alla già sontuosa decorazione policroma dell'interno. Da qui si passava direttamente al cortile, ove sorge ancor oggi la colonna coclide, affiancata dalle due biblioteche, in cui si conservavano l'archivio privato di Traiano e una collezione di decreti dei pretori (*S.H.A. Aurel.* 1 7: 8. 1. 24. 7: *Tacit.* 8. 1). Le biblioteche hanno la consueta forma di sale (qui coperte a volta) con nicchie per gli armadi contenenti i *volumina* e nicchia centrale maggiore per una statua: alle spalle erano scale per salire sul tetto e facilitare la «lettura» del fregio spiraliforme. Qui forse terminava la costruzione originaria, poiché il tempio del divo Traiano e della diva Plotina, gigantesco ottastilo periptero al fondo di una piazza colonnata con il singolare lato terminale ricurvo, è certamente opera di Adriano, consacrata nel 121 d.C. (*CIL* VI. 966 = 31215 = *ILS* 306; cfr. *S.H.A. Hadr.* 19. 9). La concezione del foro, ispirata direttamente a quella del foro di Augusto e, per il lato ricurvo d'ingresso, a quella del foro di Nerva (v. n. 102), si distacca dal tradizionale tipo dei fori imperiali, per la presenza del complesso basilica-biblioteche posto a conclusione della piazza in luogo del consueto tempio. La cosa, variamente discussa, si può probabilmente spiegare, secondo una convincente ipotesi di recente formulata, con un'ispirazione tratta direttamente dall'impianto dei *castra* romani (soprattutto di quelli di *Vetera* in Germania e di *Doura Europos* in Mesopotamia), di cui la piazza riprodurrebbe il *praetorium*, la basilica Ulpia i *principia*, la piazzetta della colonna il santuario dei *vexilla* e le biblioteche gli archivi della legione. Ciò dimostrerebbe (e vi sono indizi epigrafici della glorificazione militarista del foro: cfr. *CIL* VI. 3493 e 3290) con palmare evidenza che l'opera dell'architetto militare Apollodoro di Damasco avrebbe fedelmente interpretato le propensioni belliciste dell'augusto committente, oltre alla magniloquenza della policroma decorazione di marmo e di bronzo dorato che riveste una sostanza spa-

zialmente e planimetricamente conservatrice. Dove invece la genialità di Apollodoro come architetto si manifesta in maniera compiuta è nella sistemazione urbanistica delle pendici del Quirinale, resa necessaria dopo il taglio del colle e le demolizioni operate per la costruzione del foro di Traiano.

Qui, a ridosso dell'esedra del foro e da questa separata da un'ampia strada, l'architetto ha riprodotto in laterizio il motivo semicircolare con taberne in basso ed un portico ad archetti in alto, che con il corridoio anulare serve di disimpegno ad altre retrostanti botteghe: ai lati sono due grandi ambienti a facciata piana e finestre con una copertura a semicupola. La fronte dell'esedra è poi decorata sempre in laterizio da un bel prospetto a timpani spezzati in quadranti frontoncini semicircolari e triangolari, secondo un noto motivo ellenistico (presente nel tardo-alessandrino palazzo «delle Colonne» di Tolemaide in Cirenaica e nelle pitture di c.d. «secondo stile»), che ingentilisce la poderosa facciata e sollecita il movimento curvilineo. Questo prospetto sostiene alle spalle il percorso a mezza costa della via nel Medioevo detta Biberatica, fiancheggiata anch'essa da botteghe; verso il colle, il complesso di edifici sale di ben quattro piani, e nell'angolo occidentale comprende una grande sala a due piani coperta da volte a crociera su mensole, sulla quale sono sistemate altre botteghe, aperte sulla sala al piano terra e su un ballatoio al piano superiore. Tutto questo complesso, attraversato dalle due strade, la via Biberatica e la via di circonvallazione del foro, porta a diverse quote, e, fornito di numerosi collegamenti interni (scale, cordonaite, ecc.), rappresenta uno sforzo mirabile e coerente di dare unità di aspetto e di funzioni ad una zona che si presentava con caratteristiche di suolo e di ambiente particolari. La funzione unitaria, pratica, del complesso, da connettere con le preoccupazioni imperiali per la precaria situazione annonaria della città (e in un certo senso i «mercati» di Traiano rappresentavano il termine ultimo di un gigantesco sistema di rifornimenti di cui i porti traiane v. n. 103 sono una delle tappe), è messa in risalto dalla struttura modulare, per botteghe, ambienti voltati con una porta e un'eventuale finestrina per un ballatoio interno. La genialità delle soluzioni della distribuzione dei moduli corrisponde all'arditezza delle soluzioni struttive e alla spazialità di profondo respiro, che dimostrano, meglio del pomposo conservatorismo del foro, quanto meritata fosse la fama raggiunta ai suoi tempi dall'architetto damasceno di nascita, ma profondamente romano di cultura.



105 ROMA, PALAZZO DELLA CANCELLERIA: RILIEVI DOMIZIANEI

MUSEI VATICANI (EX-LATERANENSE)
m 2,06

Scoperti nel 1939 durante scavi sotto il Palazzo della Cancelleria, questi due rilievi rappresentano uno dei più rilevanti documenti dell'arte ufficiale di età flavia. Nel primo e più completo (rilievo A) composto di quattro lastre di lunghezza ineguale, vediamo una scena di *profectio* di Domiziano (la cui testa-ritratto è stata in antico rilavorata in quella di Nerva): dopo una Vittoria volante ed un littore solo parzialmente conservati, inizia la sfilata delle figure, un littore, Marte e Minerva gradienti, Domiziano rappresentato stante e in abito da viaggio, la dea Virtus, ancora gradiente, i due *Genii* del senato e del popolo romano in atto di salutare, e quattro pretoriani vestiti di tunica *epaenula* ed armati tre di scudo e *pilum* ed uno di scudo e lancia, mentre sullo sfondo, a rilievo più basso, sono figure di littori. Secondo una ricostruzione, nella lastra mancante a sinistra, figurava la *porta triumphalis*; secondo altri vi si sarebbe trovata l'immagine in trono di Giove Capitolino.

L'avvenimento, sia esso *profectio* o, come altri

vogliono, *adventus*, sembrerebbe connesso con la campagna e il trionfo sui Germani dell'83 d.C., guerra cui sappiamo che l'imperatore partecipò di persona con un seguito di pretoriani (CIL V, 3556 = ILS 2710). Nel secondo rilievo (B), di cui si conservano tutte le lastre (anche se in parte frammentarie) per una lunghezza di m 6,06, è raffigurata una scena incontrata sul giovane Domiziano e su Vespasiano. All'estremità sinistra presso una statua seduta della dea Roma, è un gruppo di cinque Vestali accompagnate dal littore che spettava a queste sacerdotesse; all'estremità destra si colloca invece Vespasiano vestito di ampia toga ma a capo scoperto, incoronato da una Vittoria volante e seguito da un littore e da un *apparitor* con rotolo, mentre al centro Domiziano giovane, anch'egli in toga e sovrastato dal *Genius Senatus* e dal *Genius Populi Romani*, è accompagnato da un littore e da due altre figure che si dirigono verso il gruppo delle Vestali (littori oppure *apparitores*). L'interpretazione di entrambe le scene è controversa. Nel rilievo B è forse da vedere l'*adventus* di Vespasiano, accolto dal figlio Domiziano in veste di *praetor urbanus* e di *servator Urbis* (dove i littori alle sue spalle e Roma con le vestali): il suo gesto è di ossequio filiale, come quello delle Vestali, giuridicamente *filiae* del *pontifex maximus* Vespasiano. L'allusione sarebbe in tal modo chiara: Domiziano, salvata Roma, la riconsegnerebbe al padre, prefigurando così i propri meriti per la successione e di

vero fondatore della dinastia. Nel rilievo A, la *profectio* (meglio che *adventus*, a giudicare dagli schemi iconografici consueti) potrebbe così essere riferita alla partenza non per la guerra germanica, ma per la rivolta di Civile, repressa da Muciano e dallo stesso Domiziano sempre nelle vesti di *praetor urbanus*.

Il monumento da cui provengono i rilievi (che sono stati scoperti accatastati dopo uno smontamento antico) è certo un arco trionfale, presumibilmente quadrifronte: si potrebbe pensare addirittura alla stessa *porta triumphalis* presso il tempio di Fortuna Redux (v. n. 2), ricostruito da Domiziano in occasione del trionfo sui Chatti dell'83 d.C.

La freschezza dei rilievi lascia intendere che essi ben poco dovettero restare in opera; la sostituzione preceduta da una rilavorazione di uno dei ritratti di Domiziano in quello di Nerva deve essere ben presto avvenuta nel corso del II secolo. L'opera può essere considerata espressione ultima del filone classicistico di età giulio-claudia, ancora vivo in piena età dei Flavii (v. nn. 119-120); è lavoro modesto e sovente sgraziato (come nelle figure dei *Genii* in secondo piano del rilievo B), che ricorre stancamente a movimenti concitati o pose solenni con stereotipi artificiosi nella costruzione delle figure. Anche la composizione è priva di fantasia e di senso spaziale, dominata dal classicistico fondo neutro. La cronologia, come si è detto, va con ogni probabilità fissata a poco dopo l'83 d.C.



106

ROMA, ARCO DI TITO: RILIEVI

m 2,04

Della decorazione dell'arco sulla via Sacra dedicato all'imperatore Tito divinizzato sono giunti fino a noi *in situ* parti del piccolo fregio con la *pompa triumphalis* posto nell'architrave e i rilievi dell'interno dell'unico fornice. due grandi pannelli laterali con scene del trionfo e una formella sulla volta con la figurazione dell'apoteosi di Tito recato in cielo da un'aquila. Mentre il piccolo fregio, a figurette tozze in altissimo rilievo, ripete la tradizione del piccolo fregio dell'altare dell'ara Pacis (v. n. 75), i due grandi pannelli presentano un interesse eccezionale per il loro stile e la qualità dell'esecuzione.

Il pannello di destra mostra una grande quadriga sulla quale Tito incende accompagnato da una Vittoria atto di incoronarlo; la quadriga è guidata

dalla personificazione di Virtus che avanza a piedi, mentre altre due personificazioni, forse quelle del senato e del popolo romano, sono collocate presso il fianco del carro e sullo sfondo si affollano le teste e i fasci dei littori. Nel pannello di sinistra abbiamo invece l'ingresso della processione entro la *porta triumphalis* raffigurata all'estrema destra in prospettiva scorciata: avanzano gli inservienti che sui *fercula* recano gli arredi del tempio di Gerusalemme, la tavola per il pane di proposizione, le trombe e uno dei candelabri a sette braccia, e che innalzano delle tabelle ansate contenenti scritte esplicative degli oggetti e la menzione delle città vinte. Nei due rilievi, ad onta di certi convenzionalismi come la rappresentazione di profilo dei cavalli della quadriga, abbiamo la coerente attuazione di un duobice disegno stilistico: in primo luogo si realizza una vastissima ed aerea spazialità visibile nel vano e complesso risalto dato al rilievo (nel quale non si distinguono i consueti due o tre piani di rappresentazione) e nell'animarsi, al di

sopra delle teste, di fasci, di oggetti, di figure attorno alle quali circola l'aria e, in secondo luogo, si dà corpo ad un movimento delle figure, che segue la «lettura» della scena, una grandiosa curva prospettica che culmina nella illusionistica apertura della porta trionfale (v. nn. 83 e 121).

Non è qui il caso di ripetere l'importanza di questi rilievi, sia nell'ambito della storia dell'arte romana, sia per ciò che concerne le varie fasi della critica moderna; basterà ricordare come qui si concreta in maniera organica il grande disegno greco della ricerca dello spazio al servizio di una rappresentazione che è tutta profondamente romana. Giova comunque segnalare che l'arco è eseguito non già in marmo lunense, ma in marmo pentelico. Quanto alla cronologia, nonostante dubbie proposte di diverso avviso, si può affermare che il monumento, forse iniziato ancora regnante Tito, è stato completato non molti anni dopo la morte di Tito, certamente prima del 90 d.C.



107

ROMA, MONUMENTO SEPOLCRALE DEGLI HATERII: RILIEVI

MUSEI VATICANI (EX-LATERANENSE) m 0,42; 0,75; 1,04

Questo singolare e importante monumento funerario sorgeva al terzo miglio dell'antica via Labicana; di recente ne è stato rintracciato il sito esatto con pochi resti dell'edificio (probabilmente più tardi dei rilievi, che sembrano essere ivi stati in parte riadoperati) ed un interessante altare dedicato a Silvano, oltre ad alcuni frammenti epigrafici. Di tali ultimi ritrovamenti non si possiede ancora una pubblicazione scientifica, mentre il grosso dei marmi scoperti nel 1848 è oggi ben noto e studiato ed a questi si fa qui riferimento. Del monumento sepolcrale fanno parte molti frammenti della decorazione architettonica (pilastri, colonnine, trabeazioni, parti del timpano e della decorazione parietale) di una ricchezza e di una sovrabbondanza veramente eccezionale, tre frammenti di iscrizioni (CIL VI, 19148-9) che ricordano i nomi dei proprietari discendenti di liberti della nobile famiglia romana degli Haterii, bassorilievi figurati pure appartenenti all'ornamentazione dell'edificio, due ritratti femminili (v. n. 108) ed uno maschile (più altri tre forse dal complesso ed ora a Copenha-

gen) e pochi resti di sculture decorative a tutto tondo, poste evidentemente nell'*hortus del sepulcrum*. Esamineremo qui i rilievi figurati che meglio di ogni altro dettaglio esprimono la mentalità e il gusto del committente, identificato con grande verosimiglianza nel *redemptor C. Haterius Tychicus* noto da un'altra iscrizione romana (CIL VI, 607), che molto significativamente è anch'essa una dedica a Silvano.

Nell'architrave, in un quasi tutto tondo di gusto classicistico, i busti di Mercurio, Cerere, Plutone e Proserpina, assimilati agli *Dii Magni* di Samotracia ed ai defunti stessi; in tre altri rilievi, secondo la concreta ed esplicita mentalità «plebea», sono raffigurati le *res gestae* del defunto, un compianto funebre e l'apoteosi. Nel primo di questi tre rilievi compare una sequenza di monumenti (animati da figure di divinità e alcuni con iscrizione, il tutto per rendere più facile l'identificazione), che comprendono l'*arcus ad Isis*, arco eretto all'ingresso dell'Iseo Campense subito dopo l'80 d.C., il Colosseo ancora privo dell'attico (v. n. 99), un arco quadrifronte forse l'arco trionfale al tempio di Fortuna Redux (v. n. 105), un *arcus in summa Sacra Via*, ovvero l'arco di Tito, e il tempio di Iuppiter Custos ampliato attorno al 90 d.C., la sequenza, è stato giustamente affermato, è solo l'esplicazione, forse cronologicamente intesa, dell'attività del defun-

to, appaltatore di alcune fra le principali opere pubbliche ultimate nell'età domiziana.

Nel secondo rilievo, una scena di compianto e di culto funebre all'interno della casa del morto (che, con procedimento non ignoto all'arte romana, come ad esempio nelle monete, è rappresentata in una veduta dall'esterno), dove attorno ad un grande catafalco funebre circondato di candelabri sono le prefiche e i servi intenti a suonare il doppio flauto o ad incoronare il cadavere. Nell'ultimo rilievo, infine, distinguiamo tre parti: in quella centrale domina la rappresentazione del sovraccarico *naiskos* funerario, preceduto dalla balaustrata dell'*hortus* e dall'altare e distinto in una parte alta a forma di tempio ed una bassa, il podio contenente la camera funeraria (si noti la *porta Inferi* semiaperta); a sinistra è una macchina a ruota azionata da schiavi e culminante in una sorta di gru, al di sopra della quale due schiavi accomodano rami di palma ed un cesto, che doveva contenere l'aquila, liberata dal complesso macchinario al momento della cremazione per simboleggiare l'apoteosi; in alto infine è una scena piuttosto singolare, su di una sorta di podio sporgente sostenuto da aquile e festoni, sul quale compaiono la defunta stesa su *kline* contro un tendaggio, un candelabro ed un curioso monumento sormontato da maschere (?) e contenente una statua nuda e, infine, ac-



canto alla *kline*, una vecchia presso un altare e dei puttini seduti.

Quest'ultima scena è stata interpretata come una prolessi di scena di culto funerario, prestatore entro il sepolcro; è tuttavia preferibile immaginare, tenuto conto del significato simbolico delle aquile, che si tratti della visione dell'aldilà, ove la defunta divinizzata osserva la cerimonia della propria apoteosi. Tutti i rilievi sono improntati alla ben nota chiarezza esplicativa e didascalica che accomuna le manifestazioni « plebee » (v. n. 85) a quelle « ufficiali »: qui in ogni caso l'esigenza didascalica e narrativa assume toni marcati e quasi ossessivi, privi dell'aulica ed ellenizzante simbologia dei rilievi ufficiali. A questa struttura povera e di sapore popolare, corrisponde invece una ricchezza decorativa ed un gusto per l'ornato barocco e illusionistico, ben visibile nelle parti architettoniche, pittoricamente chiaroscurali nei loro profondi sottosquadri e nel ripetersi dei motivi vegetali ovunque profusi: il tempietto dell'ultimo rilievo ci restituisce un'immagine non troppo lontana di quello che doveva essere il sepolcro del ricco *redemptor*.

Questo gusto tipicamente tardo-flavio per la decorazione ritorna, ad esempio, nei dettagli architettonici dell'arco di Tito, come nella pittura contemporanea (v. nn. 106 e 121): la datazione attorno al 100 d. C. è confermata dalla cronologia dei monumenti raffigurati nel primo rilievo e del taglio da ritratto traiano del « decennale » (v. n. 114) che hanno i busti funerari pertinenti al nostro mausoleo.



ROMA, FORO TRAIANO: COLONNA TRAIANA

La grande colonna coclide si colloca, come abbiamo veduto (v. n. 104), alle spalle della Basilica Ulpia, nella piazza fra le due biblioteche e il tempio del Divo Traiano. Si tratta di una colonna *centenaria*, ossia dell'altezza di 100 piedi (m 29,77), di ordine dorico (ne sono visibili alla sommità le scanalature sotto il fregio spiraliforme) ma con capitello adorno di *kyma* ad ovoli e base in forma di corona su plinto, e poggiata su di un alto basamento decorato da cataste d'armi a bassissimo rilievo. Sulla fronte, verso la Basilica Ulpia, al di sotto di un'epigrafe (CIL VI, 940 = ILS 294) sorretta da Vittorie, che commemora l'offerta della colonna da parte del senato e del popolo romano per testimoniare l'altezza delle costruzioni addossate al monte prima del taglio (v. n. 104), è una porta che conduce in una cella interna al basamento, ove furono collocate le ceneri dell'imperatore e donde comincia una scala a chiocciola recante alla sommità della colonna che era dominata dalla statua bronzea di Traiano; la scala di 185 scalini è illuminata da 43 feritoie ad intervalli regolari aperte nella superficie del fregio ma non concepite fin dalla costruzione.

La colonna è infine realizzata in 19 blocchi di marmo pario che comprendono 18 rocchi, la base, il capitello e l'abaco. Lungo la superficie del fusto si snoda, a mo' di rotolo di papiro o di stoffa, una fascia continua spiraliforme alta da m 0,90 a m 1,25 (l'altezza del fregio cresce con l'altezza della colonna) e lunga complessivamente circa 200 m con una serie di 155 quadri nei quali sono illustrati gli avvenimenti della prima campagna del 101-102 (scene 1-50: anno 101 scene 51-77; anno 102) e della seconda del 105-106 (scene 79-97; giugno 105-inverno 106; scene 98-155: estate e autunno 106), separati da una figura allegorica di Vittoria posta fra trofei e in atto di scrivere le *res gestae* (scena 78).

Il racconto è organizzato con rigorosi intenti topografici e cronistici. Gli episodi di battaglia o di guerriglia sono intervallati da 12 scene di marcia o di trasferimento e da ben 17 minuziose scene di costruzione di *castra*, di *stationes*, di *viae* e di *pontes* che consentivano una lettura spazio-temporale degli avvenimenti, a mo' di grande carta geografica animata, secondo la tradizione della pittura trionfale. In questa intelaiatura geografica si collocano avvenimenti significativi dal punto di vista politico, scene di *consilium* (sc. 6), di concessione di *ornamenta militaria* (sc. 44), di *legatio* (sc. 9, 52, 61, 100), di *deditio* (sc. 28, 46-7, 75, 118, 123, 130, 141), di *adlocutio* (sc. 10, 26-7, 42, 51, 54, 73, 77, 104-5, 137), di *sacrificium olustratio* (sc. 8, 53, 83-85, 91, 98-9, 103) o avvenimenti militari, scene di *proelium* (sc. 24, 31, 38, 40-1, 59, 61-3, 64, 66-7, 112, 113), di *obsidio* (sc. 32, 70-1, 93-6, 114-6, 131-3, 134-5), di *captivi* (sc. 18, 29-30, 43, 148-53), o infine episodi molto specifici di propaganda, come le torture ai prigionieri romani (sc. 45), il discorso di Decebalo (sc. 139), il suicidio dei capi daci (sc. 140, 145), la presentazione della testa di Decebalo (sc. 147), il recupero del tesoro reale (sc. 138). Accurate sono anche le notazioni temporali, come la mietitura della scena 110, scolpita per alludere al periodo estivo in cui si svolgono gli avvenimenti iniziali della seconda campagna dell'ultima guerra.

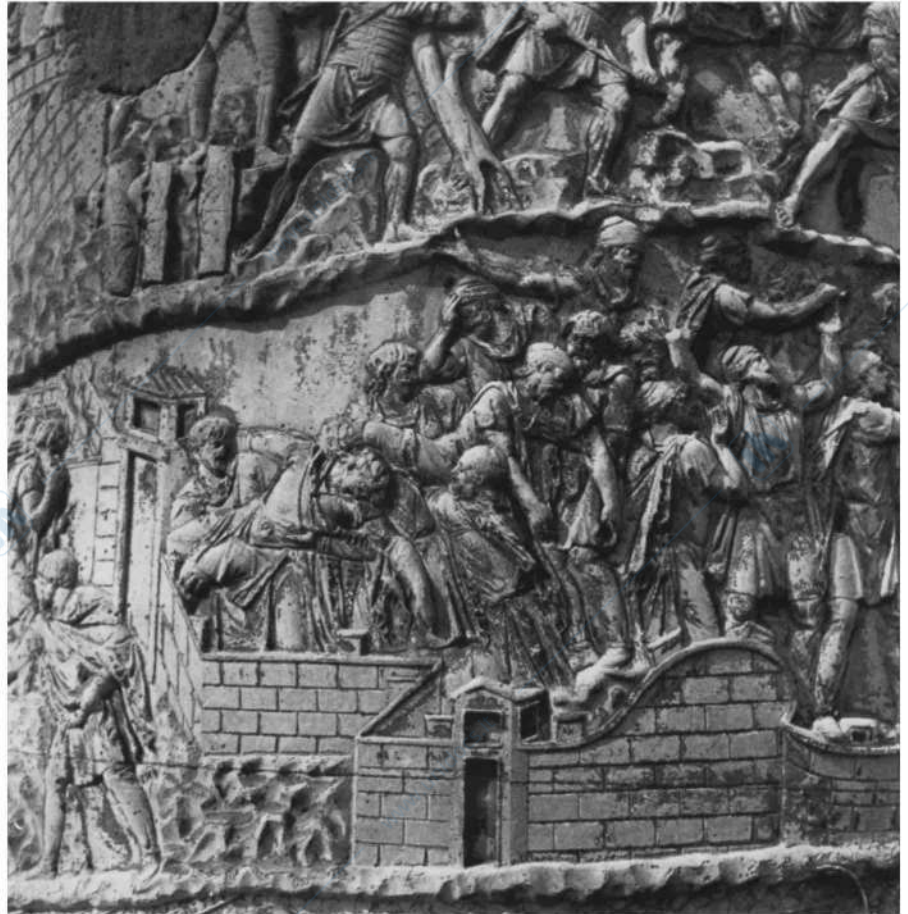
Si è dunque dato il massimo rilievo a tutte le possibili indicazioni che potessero chiarire allo spettatore il momento e il luogo del singolo fatto, a sua volta presentato nella maniera didascalicamente più chiara possibile: si veda ad esempio (sc. 26-7) la congiunzione delle due colonne dell'esercito romano o la marcia (sc. 106-9) di altre due colonne rappresentata in parallelo. La

rappresentazione è comunque ininterrotta e le vicende si giustappongono l'una all'altra in un continuum spaziale, in cui abbondano le convenzioni rappresentative, come le prospettive «a volo d'uccello» e «ribaltate», o l'uso di raffigurare costruzioni o paesaggi in scala diversa da quella impiegata per le figure. Il rilievo, bordato da un orlo irregolare e mosso, che sembra alludere a stoffa (presumibilmente usata per le pitture trionfali), è assai basso, pittorico, con il frequentissimo ricorso all'espedito, già noto nell'arte ellenistica provinciale d'epoca romana in Provenza, di contornare le figure con un profondo solco eseguito a trapano corrente.

Il rilievo era completato da abbondantissima policromia dai caratteri spesso non naturalistici, mentre armi e oggetti di bronzo dorato erano inserte qua e là nelle mani dei combattenti per vivificare le rappresentazioni; è probabile anche che vi fossero aggiunte scritte esplicative con

nomi di città e di luoghi. Entro questa struttura e mediante queste caratteristiche tecniche e compositive, l'artista che ha ideato la complessissima decorazione (forse lo stesso Apollodoro di Damasco) ha realizzato una straordinaria opera d'arte, in cui la mentalità romana si fonde perfettamente con lo spirito ellenistico, con la studiata ricerca di variazioni nel ripetersi delle scene, con la costruzione sapiente, fatta a linee spezzate e mosse, degli episodi di battaglia, con l'esaltazione non sovrumana, ma razionale e cosciente della figura di Traiano.

Ma come è stato opportunamente messo in rilievo, la partecipazione razionale all'ammirazione per la tremenda macchina bellica romana non annulla l'altrettanto potente partecipazione sentimentale per la sorte tragica delle popolazioni barbariche, che compaiono sì vinte, ma eroicamente soccombenti alla preponderanza militare di Roma.



117

ROMA, ARCO DI COSTANTINO: GRANDE FREGIO TRAIANEO

m 3,00

Da quattro pannelli marmorei combacianti, reimpiegati nell'attico e nel fornice centrale dell'arco di Costantino (v. nn. 132, 142 e 192), si è ricostruito un unico fregio, al quale appartengono anche altri frammenti ma di lastre diverse conservati al Louvre, all'Antiquarium del Foro Romano e al Museo Borghese. La lunghezza complessiva del fregio è sconosciuta: le lastre combacianti coprono oltre 18 metri e, calcolando le lastre solo parzialmente conservate, si superano quasi certamente i 30. Alto m 2,98 il fregio decorava un edificio traiano a noi sconosciuto: alcuni frustuli recuperati presso il complesso massenziano del Foro farebbero pensare alla zona dei Fori Imperiali, anche se la notizia dello splendido stato di conservazione del Foro Traiano sotto Costanzo II (Amm. Marc. XVI, 10, 15) sembrerebbe portare ad escludere l'attribuzione del fregio al Foro Traiano.

Nelle parti combacianti del fregio si riconoscono, da destra verso sinistra, la conquista di un villaggio dacico da parte della cavalleria e della fanteria romana, che sospingono prigionieri e, in secondo piano contro uno sfondo delle capanne del villaggio, mostrano teste mozzate di barbari; seguono una grande carica di cavalleria condotta al centro dallo stesso imperatore seguito da signiferi e cornicini, e infine l'ingresso a Roma di Traiano, incoronato da una Vittoria e invitato ad entrare nella città dalla personificazione di Virtus in abito amazzonico. Si tratta dunque di un grande rilievo «storico» che per il costume indossato dai barbari va certamente riferito ad una delle due guerre daciche di Traiano: tuttavia, rispetto alla colonna, ove la fedeltà storica sembra assoluta, nel grande fregio non si tenta di ricostruire ambienti, situazioni geografiche o militari, eventi precisi, in una ben definita sequenza temporale.

Il succedersi degli eventi non è rispettato, né, a parte alcune somiglianze con le scene della colonna (presentazione di teste decapitate nella seconda campagna, scena 72; cariche di cavalleria romana, scene 24, 37-8, ecc.), è possibile identificare le diverse situazioni del fregio con vicende reali delle campagne. Siamo di fronte ad una serie di allusioni astratte espresse in termini glorificatori, come dimostra anche la scena di *adventus*, ignota alla colonna, di cui il fregio, al contrario di talune opinioni, non può essere considerato la continuazione. Anche lo stile, baroccheggiante sia nella composizione che nel rendimento delle figure fortemente chiaroscurate e della spazialità animata da teste, alberi, lance, esprime l'enfasi dei contenuti ufficiali, secondo una linea di sviluppo che si ricollega da una parte ai rilievi dell'arco di Tito (v. n. 106) e dall'altra alla decorazione dell'arco di Benevento (v. n. 118).

Tuttavia notevoli sono le consonanze stilistiche di dettaglio con la colonna, soprattutto nell'uso del solco di contorno, in talune formule compositive e nel rendimento delle figure di barbari vinti, prigionieri e morenti, così che legittima appare l'attribuzione dei due monumenti ad un unico maestro, pur nell'uso di due linguaggi differenti, atti ad esprimere contenuti (l'uno narrativo e l'altro simbolico) di tipo ben diverso, anche se relativi ad un medesimo soggetto.



121 ERCOLANO: QUADRETTO DI «QUARTO STILE»

NAPOLI. MUSEO NAZIONALE

I virtuosismi ellenistici delle scene di genere, dei paesaggi «impressionistici», delle nature morte, dei *grylloi*, sono talvolta riflessi anche in decorazioni a struttura architettonica, come questo frammento proveniente dalla parte alta di una parete di «quarto stile» da Ercolano (che con Stabia ci ha restituito pitture di qualità più alta di quelle di Pompei).

In esso è raffigurata una scenografia che consiste in un'edicola centrale, sostenuta da due *columnae caelatae* e fiancheggiata da sottili aperture laterali, e in un secondo piano con timpano spezzato poggiato su quattro altre *columnae caelatae*; sullo sfondo, a colori più tenui, un colonnato a due piani, con una fantasiosa mensola centrale, sulla quale poggiano il tripode e l'*omphalos* delfici; allusione questa, con la sottostante maschera, all'origine teatrale della rappresentazione, la quale, coerentemente, ci appare incorniciata in alto da un sipario pendente da un arco scemo. La straordinaria cura con cui sono eseguiti gli infiniti dettagli, dai fregi ai lacunari, ai *pinakes* appesi alle pareti, dimostra che il decoratore si è ispirato assai da vicino alle fastose scenografie tardo-ellenistiche con sfoggio di sapienza prospettica (da taluni avvicinata alle ricerche sei-settecentesche), accompagnata da un uso raffinato del colore: in particolare sono da segnalare le singolari curvature degli architravi in primo piano, che rispondono, come di recente è stato acutamente osservato, ad esperimenti di «prospettiva curva», conosciuta dall'arte ellenistica e romana (v. nn. 83, 106) e soprattutto ricercata nel corso del I sec. d.C.



123 ROMA: TEMPIO DI VENERE E ROMA

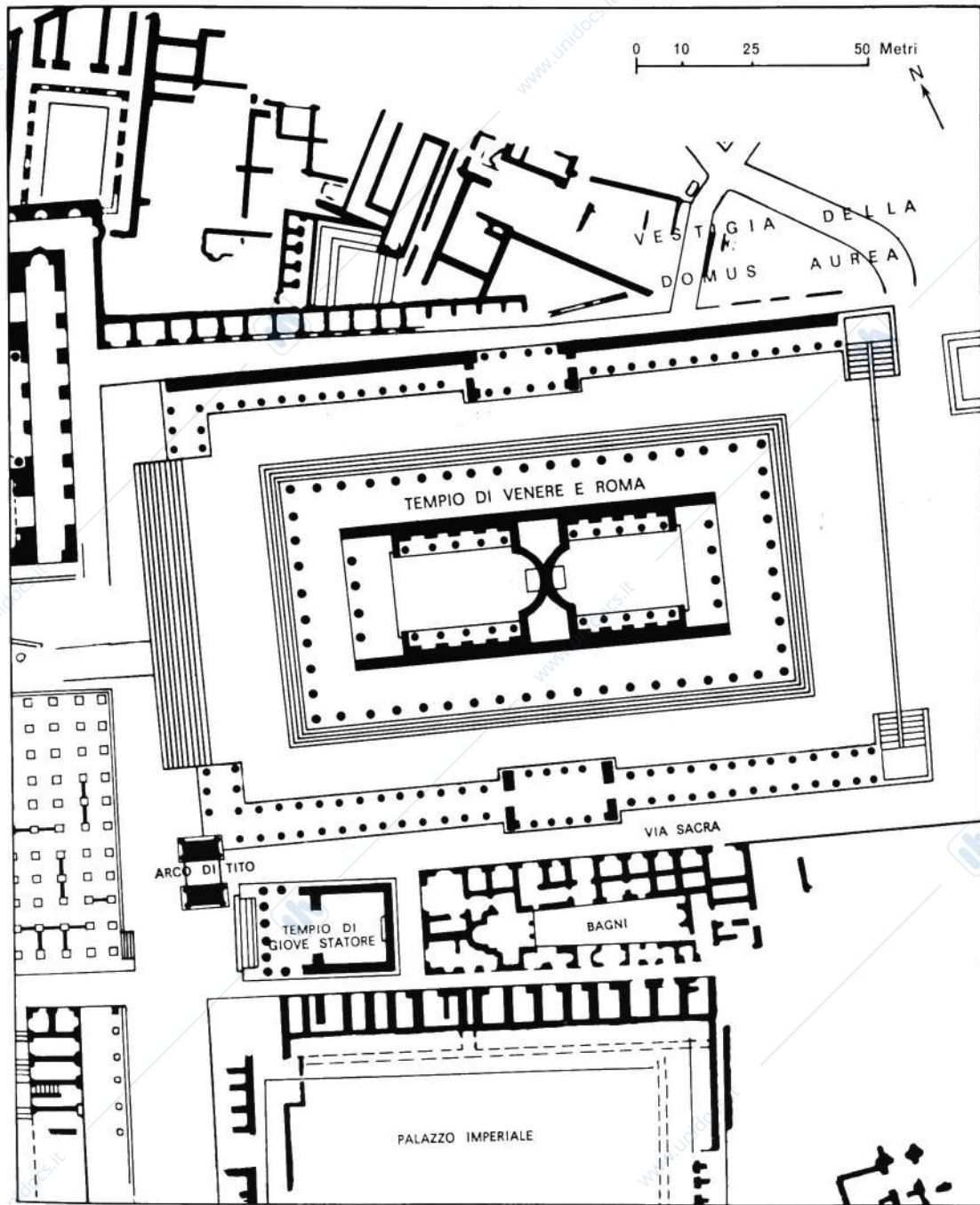
L'atteggiamento classicista di stampo intellettuale di Adriano è chiaramente denunciato dal suo *magnum opus* di architetto (l'imperatore, come si ricorderà, si diletta di architettura e di pittura, oltre che di poesia), il magniloquente tempio di Venere e Roma, sulle pendici della Velia tra Foro e Colosseo (iniziato nel 121 d.C. e terminato da Antonino Pio). L'intervento adrianeo modificò quanto restava dell'accesso monumentale alla *domus Aurea* (v. n. 97), cancellando il portico e spostando il colosso neroniano

(trasformato definitivamente in immagine di *Helios*), e ampliò la sommità della Velia verso il Colosseo mediante sostruzioni.

Su questa gigantesca piattaforma rettangolare egli poggiò il suo edificio, bordato sui fianchi da due portici a giorno dalle colonne di granito grigio, che presentavano al centro un piccolo propileo e lasciavano aperte le due fronti del tempio. Questo era un colossale decastilo corinzio (10x19 colonne), privo di podio e con doppia cella dalle absidi contrapposte, internamente decorate da nicchie; in ciascuna delle due absidi era una statua di culto, quella di Roma nel lato verso il Foro e quella di Venere nel lato verso il Colosseo.

L'edificio adrianeo, ben visibile nonostante i grandi restauri di Massenzio (che ne rialzò il

pavimento e coprì le celle con volta a botte, ristrutturandone la decorazione), palesa un chiaro rifiuto della tradizione romana delle architetture templari su podio ed una dichiarata propensione per le formule elleniche, come dimostrano anche i particolari della decorazione architettonica ispirata dall'Oriente ellenistico-romano (o forse colà eseguita direttamente, in considerazione delle analogie con il *Traianeum* di Pergamo). Proprio questo eccesso di ellenismo fu criticato, secondo Cassio Dione (LXIX, 4), dall'architetto Apollodoro di Damasco, già dallo stesso Adriano esiliato per contrasti d'ordine estetico-critico: l'architetto, si dice, avrebbe voluto - giustamente - il tempio su di un podio più elevato, cosa questa che suona ulteriore conferma della completa sua romanizzazione culturale.



124

ROMA: PANTHEON

Nel complesso delle fabbriche di Agrippa nel Campo Marzio, fra i *Saepta Julia* e la *basilica Neptuni*, fu dallo stesso Agrippa (CIL VI, 896 = ILS 129) costruito e dedicato nel 27 a. C. (cfr. però Cass. Dio, LIII, 27) un tempio per la glorificazione della *gens Julia*, denominato *Pantheon* (cioè *sanctissimum*), e specialmente concepito per Marte e Venere, anche se è possibile che vi fossero onorate le sette divinità planetarie. Il tempio, decorato dal neoaetico Diogenes di Atene (Plin. N.H. XXXVI, 38), bruciò nell'incendio dell'80 d.C. (Cass. Dio, LXVI, 24, 2) e fu restaurato da Domiziano; dopo un incendio di età traianea, fu completamente rifatto da Adriano (S.H.A. Hadr. 19) tra il 118 e il 128, nella forma che noi vediamo ancor oggi, tranne marginali restauri severiani (CIL VI, 896 = ILS 129). L'edificio di Agrippa, a m 2,50 sotto l'attuale, sembra fosse rettangolare (m 43,76x19,82) ed aperto a S, preceduto da un pronao sul lato lungo (m 21,26 d'ampiezza), come nel tempio della Concordia (v. nn. 19 e 58): sulla fronte era un'area scoperta circolare, recinta da un muretto in opera reticolata e pavimentata in travertino (al di sopra sono stati visti ampi resti di un altro pavimento marmoreo, forse del restauro domiziano). Adriano elevò il suo edificio - cui conservò l'iscrizione di Agrippa - al di sopra del precedente, spostandone a N l'ingresso e facendo quasi coincidere il pronao con l'antico tempio e la rotonda con l'area scoperta antistante.

Ne risultò un edificio circolare racchiuso da altri ai lati, da cui sporgeva sulla piazza con il solo pronao (m 34x13,60) di otto colonne di granito grigio sulla fronte e altrettante di granito rosso su due file più dietro e raccordato al pronao da un avancorpo laterizio con fastigio racchiuso entro il prospetto; il pronao, munito di timpano, in cui sono visibili i fori per l'inserzione di decorazione enea, mostra all'interno due nicchie semicircolari che inquadrano la porta bronzea (forse quella originale), e in alto aveva il soffitto fino al 1625 ornato di bronzo massiccio tolto da Urbano VIII Barberini (dove la celebre pasquinata «quod non fecerunt barbari, fecerunt Barberini»). All'esterno, mentre il pronao e l'avancorpo hanno i lati rivestiti di marmo, il corpo della rotonda, non visibile in antico, presenta solo tre cornici con mensole, all'altezza della parte alta del tamburo, dell'imposta della volta interna e sul coronamento e in corrispondenza con le diverse zone in cui sono stati impiegati via via materiali sempre più leggeri.

La cupola, all'esterno nascosta per un terzo dalla prosecuzione dell'avvolgimento cilindrico del tamburo (entro il quale è ricavato un doppio sistema di camere finestrate attorno ad un corridoio anulare per alleggerire i pesi delle volte), era coperta di tegole di bronzo, asportate dall'imperatore bizantino Costante II nel 656 d.C. e sostituite nel 731-41 d.C. da tegole di piombo: alla sommità è un *oculus* di circa m 9 di diametro in tegoloni fasciati di bronzo, grazie al quale viene illuminato l'interno. La rotonda, alta esattamente quanto il diametro (m 43,30), così che la cupola è emisferica (come consiglia il testo vitruviano V, 10 per le cupole delle terme), all'interno mostra nella zona in basso sei profonde nicchie distile laterali ed un abside con due colonne ai lati nel fondo, intercalate da otto edicole dal timpano alternativamente arcuato



e triangolare, e nella zona sotto l'imposta della cupola (separata dalla precedente mediante un'alta cornice), un prospetto in *opus sectile* e lesene (distrutto nel sec. XVIII e solo in parte ripristinato) nel quale si apre una serie di finestre in corrispondenza con il primo corridoio anulare interno di alleggerimento. Sopra ancora si eleva la massa unica della potente cupola, realizzata in una sola gettata e decorata con cinque serie di lacunari tranne che in un'ampia fascia liscia presso l'*oculus*. Il pavimento infine è a grandi partiti quadrati con cerchi e quadrati alternativamente iscritti, eseguiti, come il resto della decorazione interna, in marmi preziosi.

La costruzione di questo colossale edificio rappresenta un capolavoro di ingegneria (preceduto in queste esperienze di architetture a cupola dalla serie delle rotonde termali di Baia e di Roma), nel quale l'approccio empirico sul piano

tecnico (che produsse subito dopo la costruzione alcuni cedimenti e incrinature) è perfettamente bilanciato dall'idea architettonica, progettata sottilmente nei suoi effetti di spazialità perfettamente sferica, immota ed avvolgente, e di misurati rapporti tra le varie membrature e tra le luci e le ombre del cassettonato, delle nicchie, delle edicole: la più volte biasimata giustapposizione tra il prospetto a timpano e colonne di tipo classicistico e l'interno della rotonda dalla spazialità nuova, tutta romana, è soltanto un ovvio tributo al dominante classicismo della cultura di Roma, tanto forte che neanche il più rivoluzionario momento dell'architettura tetrarchica saprà liberarsene (v. n. 179), e costituisce il simbolo stesso del compromesso architettonico romano, di cui solo la cultura bizantina saprà fare giustizia piena optando per la dimensione spaziale interna.

125

TIVOLI: VILLA ADRIANA

Sul luogo di una precedente villa e sfruttando i dolci pendii delle colline tiburtine digradanti verso Roma, Adriano volle costruire la sua villa *d'otium* campestre che esprimesse a un tempo i suoi spesso bizzarri ideali di architetto, la sua adesione ai canoni ed alle formule fissati per le ville del genere e le esigenze di una corte dal cerimoniale complesso e dal fasto raffinato. La nuova, immensa villa (la estensione si calcola attorno ai 300 ettari), costruita in tre momenti lungo tutta la vita dell'imperatore, si distende su quattro assi principali e comprende nuclei minori forse non collegati da costruzioni al nucleo principale. I quattro assi sono quelli di «Roccabruna», del «Canopo», del «Pecile» e della «Piazza d'Oro».

Il complesso di Roccabruna comprende un edificio a torre (di un tipo che sappiamo esisteva negli *horti Maecenatiani* di Roma), sorta di basamento a dado sostenente una *tholos* coperta a cupola (per ammirare il paesaggio); collegato al precedente da una grande sostruzione è il complesso dell'«Accademia», un peristilio su cui si affacciano una sala mistilinea non dissimile dal salone della «Piazza d'Oro» (la c.d. «Accademia») ed un vestibolo circolare con bella decorazione a semicolonne e archi; più oltre è un odeo. Questo complesso, certamente residenza privata stagionale, si collega mediante un lunghissimo criptoportico (m 870 di lunghezza) che corre attraverso la valle degli «Inferi», all'altro complesso della «Piazza d'Oro».

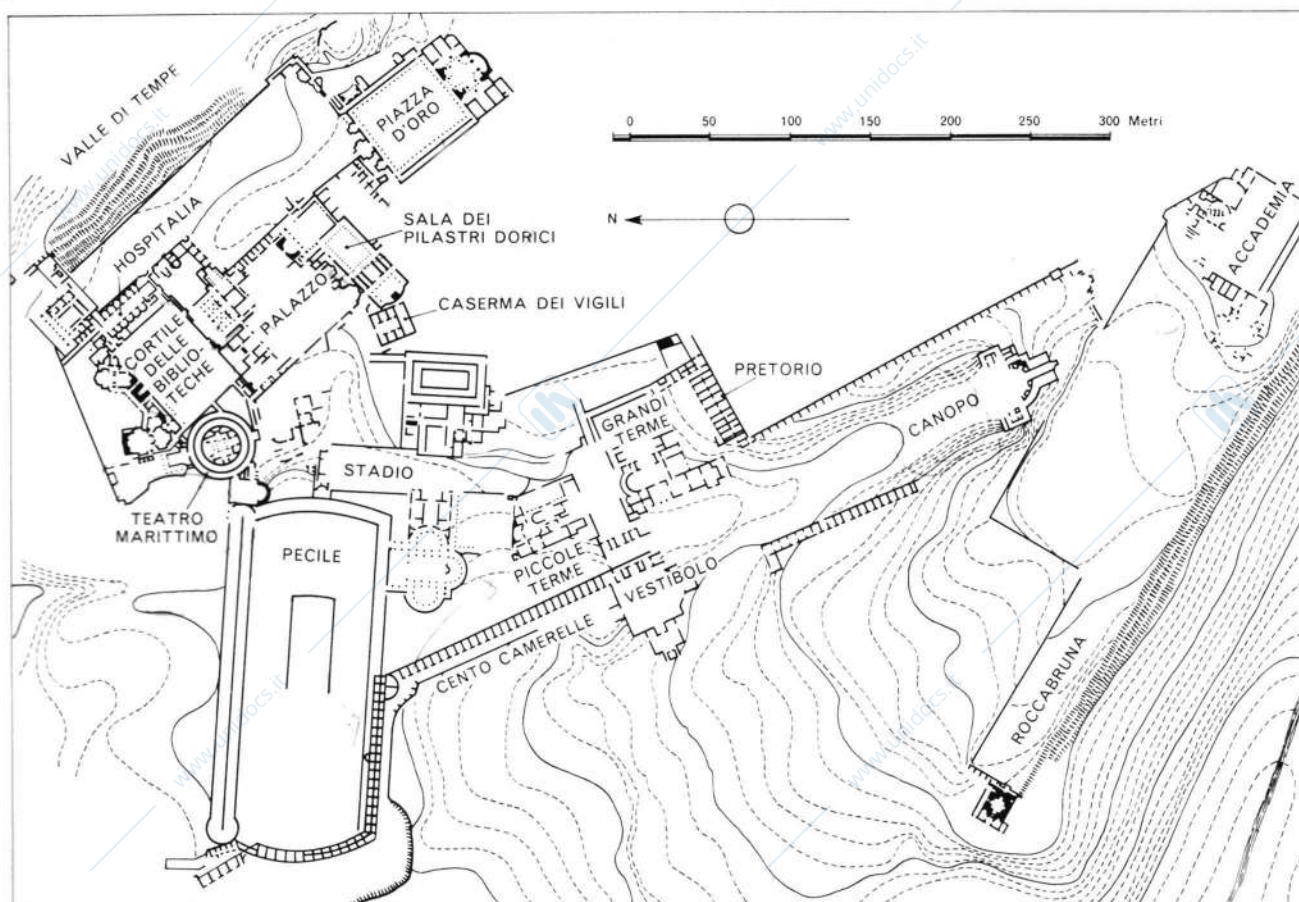
Questo si diparte appunto dalla «Piazza d'Oro», grande peristilio terminato da un gruppo di ambienti centrali su di un salone di complessa pianta mistilinea, e comprende una serie di sale attorno a tre altri peristili, la «sala dei pilastri dorici» (con due ninfei adiacenti), il peristilio «di palazzo» con un triclinio ed una aula basilicale, e il cortile «delle biblioteche» che vede aprirsi sul lato orientale un quartiere di cubicoli (i c.d. «*hospitalia*») e sul lato settentrionale due tor-

reggianti edifici residenziali (le c.d. «biblioteche») donde si raggiungeva così un terrazzo con vista a NE (la «terrazza di Tempe»), il ninfeo con la copia della *tholos* dell'Afrodite di Cnido e i due teatri detti erroneamente «greco» e «latino». L'asse del «Pecile» si centra su questa gigantesca piazza colonnata rettangolare dai lati stondati, poggiata su alte sostruzioni (le «Cento Camerelle»), sulla quale affacciano un triclinio a pianta trichora, un ninfeo a forma di stadio e un cortile con criptoportici e piscina. Questo nucleo si raccorda mediante sostruzioni dette le «cento camere» al complesso del «Canopo»; questo si apre con una doppia serie di edifici termali di impianto assai tradizionale, ma dalle volte notevolmente avanzate e complesse, terme divise da due palestre (il c.d. «vestibolo») che fungono da collegamento al grandioso ninfeo-triclinio, detto Canopo. Questo si articola in un grande euripo con colonnati intorno e uno stupendo ninfeo-fontana nel fondo, aperto sull'euripo con una «serliana» e coperto da una volta ad ombrello, il tutto decorato da una ricchissima serie di sculture, copie e rielaborazioni di originali greci.

Tra il «Pecile», infine, e il cortile delle «Biblioteche» è una curiosa costruzione detta «Teatro

marittimo», ninfeo-appartamento entro un recinto circolare e da questo separato da una vasca anulare: la costruzione sull'isolotto segue gli stessi principi di complessa architettura a pianta mistilinea che si ritrovano altrove. Da questo schematico quadro dell'insieme della villa non è facile comprendere le formule architettoniche adoperate, che vanno dalle bizzarrie del «Teatro marittimo» ai preludi alla tarda-antichità (la «Piazza d'Oro»), a piazzette classiciste come il «tempio di Venere»; la scelta dei luoghi da rievocare (l'identificazione non è delle più semplici) è invece un omaggio all'ormai consolidata tradizione che voleva arcadiche (e non realistiche) rievocazioni di luoghi celebri dell'Oriente e della Grecia.

In pari tempo il barocco delle soluzioni architettoniche è vivacissimo, con il rifuggire dai punti di vista obbligati per la lettura degli spazi, con il desiderio di sorprendere e attirare l'occhio verso illusionistici vuoti: nella villa Adriana siamo ad una svolta decisiva, quella che cancellando l'idea della struttura compatta e organica dell'edificio, lo frantuma sulle varie asperità del terreno, come avevano già insegnato gli architetti di Nerone (v. n. 97), e che precorre nelle sue concezioni spaziali i fenomeni della tarda antichità.



126

ROMA: MAUSOLEO DI ADRIANO

Mentre nell'architettura privata (v. n. 125) Adriano sviluppò ampiamente le proprie inclinazioni romantiche e nostalgiche, nelle architetture pubbliche o di pubblico dominio si mantenne su di una linea più contenuta, ora ispirata (v. n. 123) al patrimonio classicista, ora, come nel caso del suo mausoleo funebre, più conservatrice nel senso romano. Il diretto ispiratore del nuovo sepolcro imperiale fu il mausoleo di Augusto, ove avevano da ultimo trovato riposo le ceneri di Nerva e che era ormai completo: l'edificio sorse sulla riva destra del Tevere di fronte al Campo Marzio, cui fu congiunto da un ponte appositamente costruito, il Ponte Elio, e consisteva in un tamburo posato su di un grande dado di base (m 84 di lato e m 10 circa di altezza), rivestito di marmo lunense con lesene angolari e fregio a bucrani (almeno nel lato verso il fiume), sul quale si leggevano i titoli dei membri della famiglia imperiale ivi sepolti, da Adriano a Caracalla (*CIL* VI, 985-95 = *ILS* 329, 346, 349-52, 369, 383-5, 401); qui era situato l'ingresso al *dromos*, che era preceduto da un arco intitolato ad Adriano (*CIL* VI, 984 = *ILS* 322) ed era rivestito fino a tutta la cella di giallo numidico. Il tamburo (m 64 di diametro e circa m 20 di altezza), dal nucleo massiccio in peperino e in opera cementizia, rivestito di travertino e decorato anch'esso con lesene scanalate, era sormontato da un tumulo di terra alberato: ai margini erano statue marmoree decorative (i frammenti

comprendono statue panneggiate isolate e gruppi) mentre alla sommità era una statua di bronzo dell'imperatore, stante o su quadriga. Tutto il monumento era poi cintato da un muro con cancellata bronzea ornata da statue pure bronzee di pavoni, evidente simbolo funerario, due dei quali sono ancora conservati al Vaticano. All'interno il *dromos* conduceva ad una rampa elicoidale laterizia, illuminata da pozzi di luce, terminante con un altro corridoio rettilineo che immette nella cella sepolcrale quadrata con grandi nicchie laterali per le deposizioni, posta al centro del tumulo e rivestita in antico di lastre

marmoree policrome. Sopra questa cella ne sorgono, l'una sull'altra, ancora due, l'una con volta a botte e la seconda con volta a cupola, destinate a sostenere la statua terminale e, mediante un corridoio anulare, a raggiungere la sommità del monumento. Il mausoleo, trasformato già nel V sec. in fortilizio, divenne nel Medioevo bastione della retrostante area vaticana; spogliato di decorazioni e di rivestimenti, e accresciuto delle aggiunte di oltre un millennio, è oggi il Castel S. Angelo o, come meglio esprime la sua natura di torreggiante completamento del panorama di Roma, Mole Adriana.



128

OSTIA: CASEGGIATO DI DIANA

L'evoluzione dell'abitazione privata nella capitale e nel suo quartiere marittimo di Ostia tocca nel tardo I sec. e nella metà del II sec. d. C. un punto d'arrivo. Mentre le dimore signorili tendono a conformarsi al modello della villa urbana maturato nel periodo precedente (v. nn. 66 e 97) e le abitazioni di tipo «borghese» pompeiano scompaiono del tutto, le case d'affitto, sotto la

pressione speculativa e i costi dei suoli, raggiungono una diffusione ed un'organicità che resteranno ineguagliate fino all'epoca contemporanea.

L'*insula* (nell'uso tardo-antico equivalente al moderno «palazzo») viene organizzata attorno ad un cortile centrale a volte porticato, lungo il quale corrono i corridoi di disimpegno per le singole unità di abitazione. «appartamenti» da tre a dieci vani (di cui uno in genere più grande degli altri e in posizione migliore), tutte più o meno simmetriche e disposte su tre o quattro piani; all'esterno troviamo una fila di botteghe del consueto tipo al pianterreno (ove non sono «appartamenti»), sovente una balconata in ag-

getto, lignea o in muratura su mensoloni al primo piano e il prospetto laterizio a finestre, in genere non intonacato, ma lievemente policromato con l'uso di colori o di laterizi diversi per le centine degli archi, per i piedritti dei pilastri o per altri eventuali elementi architettonici.

Estesissimo è l'uso della volta che dava al palazzo solidità e sicurezza; mancano i servizi, essendo questi notoriamente centralizzati negli edifici termali. Architettonicamente queste *insulae* hanno importanza soprattutto per l'uniformità e per la razionalità degli impianti che, pur se imposte dall'alto, sono indizio di una particolare mentalità che ben si addice ai ceti mercantili e urbani cui erano destinate le abitazioni.



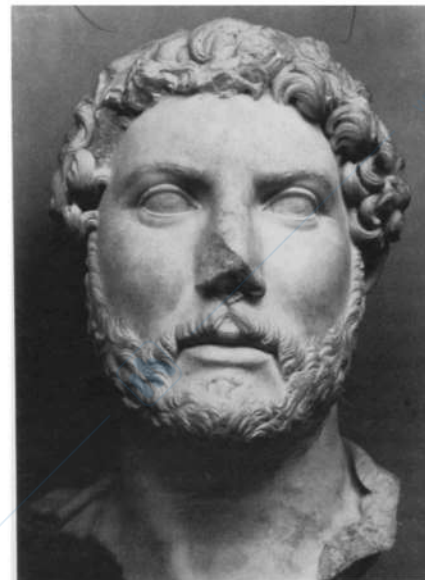
**131
ROMA: RITRATTO DI ADRIANO**

ROMA, MUSEO DELLE TERME
m 0,42

È questa la più bella e più fresca replica del ritratto di Adriano attribuito al momento della sua ascesa al trono nel 117 d.C., ritratto di cui si conoscono numerose repliche e adattamenti per immagini postume di consacrazione. Del busto si conserva solo una parte della spalla destra con resti del *paludamentum*, mentre il volto è praticamente intatto, tranne una scheggiatura che deturpa la punta del naso. Il giovane imperatore, che, primo fra gli Augusti, reca la barba alla moda dei filosofi greci, volta il capo

verso sinistra, con una lieve torsione verso l'alto che gli conferisce un tono di decisione e di fermezza.

Molto raffinato il trattamento uniforme e levigatissimo delle superfici della fronte e delle gote e gli occhi si inseriscono delicatamente in quelle superfici quasi senza rotture; questa delicatezza del rendimento della pelle trova corrispondenza nell'esecuzione dei capelli e della barba a ciocche mosse e finemente striate e nell'accento a piccoli tratti delle sopracciglia. L'eredità traianea è evidente, nella concezione essenziale della testa e nel modo di rendere i vari passaggi attraverso una minuta ricerca di giochi di superficie. Tuttavia si preannuncia anche l'imminenza dello stile classicistico dell'epoca del filelleno Adriano nella levigatezza del rendimento della pelle e nella assenza di sottosquadri profondi nel volto.



**132
ROMA, ARCO DI COSTANTINO:
«TONDI ADRIANEI»
m 2,40**

Nell'arco di Costantino si trovano inseriti, entro lastre di porfido, a due a due sopra ciascuna delle facce dei due fornicli laterali, otto medaglioni che sono stati con buoni argomenti attribuiti all'età adrianea, dal momento che nei medaglioni della partenza per la caccia, della caccia al cinghiale e del sacrificio a Silvano si riconosce con sicurezza la figura ben nota di Antinoo (v. nn. 133-4). La tematica dei tondi è semplicissima: quattro rappresentano scene di caccia, all'orso, al cinghiale e al leone e la partenza per la caccia, e quattro scenette di sacrificio silvestre ad Apollo, Diana, Ercole e Silvano.

Prendono parte alle singole scene, oltre all'imperatore (la cui testa è stata sempre rilavorata per riadattare i tondi alla nuova destinazione onoraria), due o tre personaggi, a cavallo in due rilievi di caccia, o a piedi in tutti gli altri, che si dispongono con studiate composizioni a fare ala ad Adriano. L'ambiente è reso, secondo le convenzioni ellenistiche, con pochissimi e sommarii accenni al paesaggio, quasi sempre un albero con rade fronde, una volta un arco come accento simbolico alla partenza.

L'esecuzione è assai fine, di un temperato classicismo, in cui panneggi, teste, gesti, elementi accessori, sono resi sullo sfondo quasi neutro con finezza e con gusto, ma senza la partecipazione narrativa o l'enfasi della composizione dei grandi rilievi traianei. Molto discussa è la cronologia, problema inscindibilmente connesso con la provenienza dei rilievi.

Anche se il motivo della caccia che risale alle grandi cacce di Alessandro è un tema non incompatibile con la propaganda imperiale, e se consta l'interesse di Adriano per quella attività, resta inspiegata l'insistenza sul tema, ribadita anche dai sacrifici «campestri»: la proposta di una ricostruzione di un arco quadrifronte o ottagonone posto all'ingresso del tempio del divo Adriano, contrasta con i dati in nostro possesso sulla topografia della zona e con l'insistenza posta sulla figura di Antinoo (che sappiamo identificato anche con una divinità agreste: v. n. 134), incomprensibile in un monumento presumibilmente postumo come sarebbe un arco del genere.

Dobbiamo perciò concludere che l'edificio da cui provengono i tondi è sconosciuto, forse da connettere con il culto di Antinoo (che qui compare anche in nudità eroica). La cronologia va dunque fissata tra il 130 e il 138 d.C.



www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

133
PROV. SCONOSCIUTA:
ANTINOO «FARNESE»

NAPOLI. MUSEO NAZIONALE
 m 2,00

La morte del favorito di Adriano avvenuta nel 130 d. C. in Egitto e la sua successiva eroizzazione ebbero come conseguenza la diffusione del culto del giovinetto bitinio, soprattutto nelle province orientali e nei circoli ufficiali dell'impero (anche se in Occidente non vi fu altrettanto zelo per il nuovo eroe). Le esigenze dell'effimero culto (che non sopravvisse ad Adriano) e l'acerbo dolore dell'imperatore furono il motivo del proliferare delle immagini di Antinoo in tipi apollinei e dionisiaci, immagini per lo più create dalla eclettica scuola afrodisiense che operava sotto la protezione dello stesso Adriano. Si presenta qui l'Antinoo «Farnese» che riproduce l'eroe in sembianze efebiche ed apollinee, ispirate a tipi greci del tardo V sec. a. C. secondo la moda nota agli scultori neoattici del II-I sec. a. C. (v. n. 43).

Il corpo è dotato di eccezionale morbidezza, nei lievi passaggi della muscolatura del torso e nella impostazione agile delle gambe sottili; il volto, caratterizzato dal contrasto frequente in queste statue di Antinoo - tra lisce sembianze idealizzate e classiciste e capigliatura fortemente chiaroscurata e mossa, non può né vuole essere considerato un ritratto. Non a torto si è parlato per queste e per le altre sculture di Antinoo dell'«ultima creazione dell'arte greca».



137
ROMA: RITRATTO DI COMMODO

ROMA. MUSEO DEI CONSERVATORI
 m 1 18

Questo celebre ritratto, proveniente dai predii imperiali sull'Esquilino, è al tempo stesso un ritratto ed, esplicitamente, la testimonianza di un programma politico. I tratti del sembianza di Commodo sono abbastanza realisticamente desunti da effigi - note da monete e da opere scultoree - degli anni intorno al 185 d. C., il lungo volto dell'imperatore presenta i caratteristici occhi un po' sporgenti e socchiusi, con lo sguardo sognante, il naso affilato, la bocca tumida sotto i fitti baffi e soprattutto la massa unica e rigonfia dei capelli trapassati profondamente dal trapano, massa che circonda tumultuosamente l'ovale.

Ma questo ritratto è inserito in un busto che ci raffigura Commodo come Ercole, il capo avvolto nella *leontè* annodata sul petto, la mano destra che imbraccia la clava poggiata sulla spalla e la mano sinistra protesa con i pomi delle Esperidi, mentre con efficace tratto illusionistico, il pesante sostegno del busto è celato da una placca bronzea forgiata a somiglianza di pelta fra cornucopie e figure amazzoniche ai lati. Il carattere pittorico e spettacolare del ritratto viene ulteriormente accresciuto dal grande cavo scuro della *leontè*, nel quale si staglia la chiaroscuratissima testa.

L'aspetto ideologico di questa trasfigurazione, annunciato da serie monetali con la figura di Commodo come Ercole (188-89) e dalle promesse soteriche dei programmi religiosi dell'ultimo degli Antonini, *exsuperantissimus* com'egli stesso ebbe a denominarsi, è colto in maniera perfetta, e conclude la fase del classicismo, ora patetico, ora frigido, ora pittoricistico dell'età tra Adriano e gli Antonini.



138
ROMA, FORO ROMANO:
c.d. «PLUTEI DI TRAIANO»

m 1,68

Nel 1872, nell'area tra il Comizio e la colonna di Foca, venivano scoperti due bassorilievi lavorati su ambedue le facce che dovevano far parte di un medesimo recinto: in alto hanno una cornice riccamente adorna e all'estremità risultano conclusi, così da avere la funzione di due balaustre, non contigue, ma poste l'una di fronte all'altra. Si ignora il monumento di appartenenza, ma, a giudicare dal luogo di ritrovamento e dal soggetto, potrebbero essere le balaustre laterali dei *Rostra* anziani (luogo inaugurato e dunque adatto alla rappresentazione di *hostiae*) o il recinto entro cui erano il *ficus Ruminalis* e la statua del Marsia effigiati appunto in ambedue i rilievi. Ciascuno dei due pannelli ha su di un lato le tre vittime di un *suovetaurilie*, un toro, una pecora e un maiale, e sull'altro due scene «storiche» commemoranti episodi dell'inizio del regno di Traiano, avvenuti nella piazza del Foro.

Nel pannello di sinistra, una folla di cittadini si assiepa ai piedi dei *Rostra* anziani antistanti al podio del tempio del divo Giulio (v. n. 58); su questo podio l'imperatore, con un seguito di littori, pronuncia un discorso: il soggetto dell'*adlocutio* è adombrato dalla rappresentazione di un monumento nel centro della piazza, un gruppo statuario, su basso basamento, con la figura di Traiano seduto su di una *sella* e la personificazione dell'Italia recante sulle braccia un bimbo, allegoria dell'istituzione degli *alimenta* (v. n. 118). Si tratterebbe di un'*adlocutio* di conferma delle provvidenze in favore della dissestata economia italica, volute da Nerva e incrementate da Traiano.

Nello sfondo è la riproduzione abbastanza fedele di edifici del Foro, sul lato Sud, e cioè da sinistra a destra, il fornice centrale dell'arco parthico di Augusto, il tempio dei Castori, un vuoto corrispondente al *Vicus Tuscus*, la parte orientale della basilica Giulia, il fico sacro e il Marsia. Nell'altro pannello è la continuazione ideale della scena precedente, come mostrano gli edifici sullo sfondo sempre nello stesso lato del Foro (di nuovo il fico e il Marsia, la parte occidentale della basilica Giulia, il tempio di Sa-

turno, un arco, sembrerebbe, sul clivo Capitolino e il tempio del Divo Vespasiano): l'episodio narrato è la distruzione dei registri con i debiti dei cittadini verso lo stato, una cancellazione delle tasse arretrate.

L'imperatore è qui sui *Rostra* anziani se ne vede solo una piccola porzione al limite estremo del rilievo, purtroppo lacunoso mentre la piazza è occupata da littori e da schiavi dell'archivio che recano in processione i registri accatastati al centro per essere bruciati. La concezione dei rilievi ripete la consueta tecnica «narrativa» romana, con la tipica insistenza sulla definizione topografica dei luoghi e con l'espediente della «continuità» della narrazione stessa, anche se evidentemente i tempi in cui si sono svolte le vicende non sono gli stessi.

Lo stile presenta tipici elementi traiane nel consueto affollarsi delle figure e nella ricerca di una certa spazialità della composizione. Tuttavia lo sfondo è privo di qualsiasi intento spaziale e illusionistico e nella sua semplicità preannuncia i sommari accenni ambientali dei tondi adrianei, (v. n. 132): una datazione al 103 d.C. sembra però ancora più probabile di una cronologia ai primi anni di Adriano.



141

ROMA, COLONNA ANTONINA: RILIEVI DELLA BASE

MUSEI VATICANI
m 2,47

Nella colonna eretta da Marco Aurelio e Lucio Vero nel Campo Marzio per commemorare il Divo Antonino presso l'*Ustrinum Antoninorum* (dove cioè era stato cremato il corpo dell'imperatore) rimangono solo la base - con alcuni forti restauri - e la terminazione dell'alta colonna monolitica di granito rosso con la firma dell'architetto Eraclide e la data di cava del 106 d. C. (IG XIV, 2421 1); quanto restava del fusto è stato segato per restaurare l'obelisco meridiana di Augusto nello stesso Campo Marzio. Su di un lato della base è l'iscrizione dedicatoria (CIL VI, 1004, 31223 = ILS 347); sul lato opposto è il rilievo allegorico che raffigura il genio

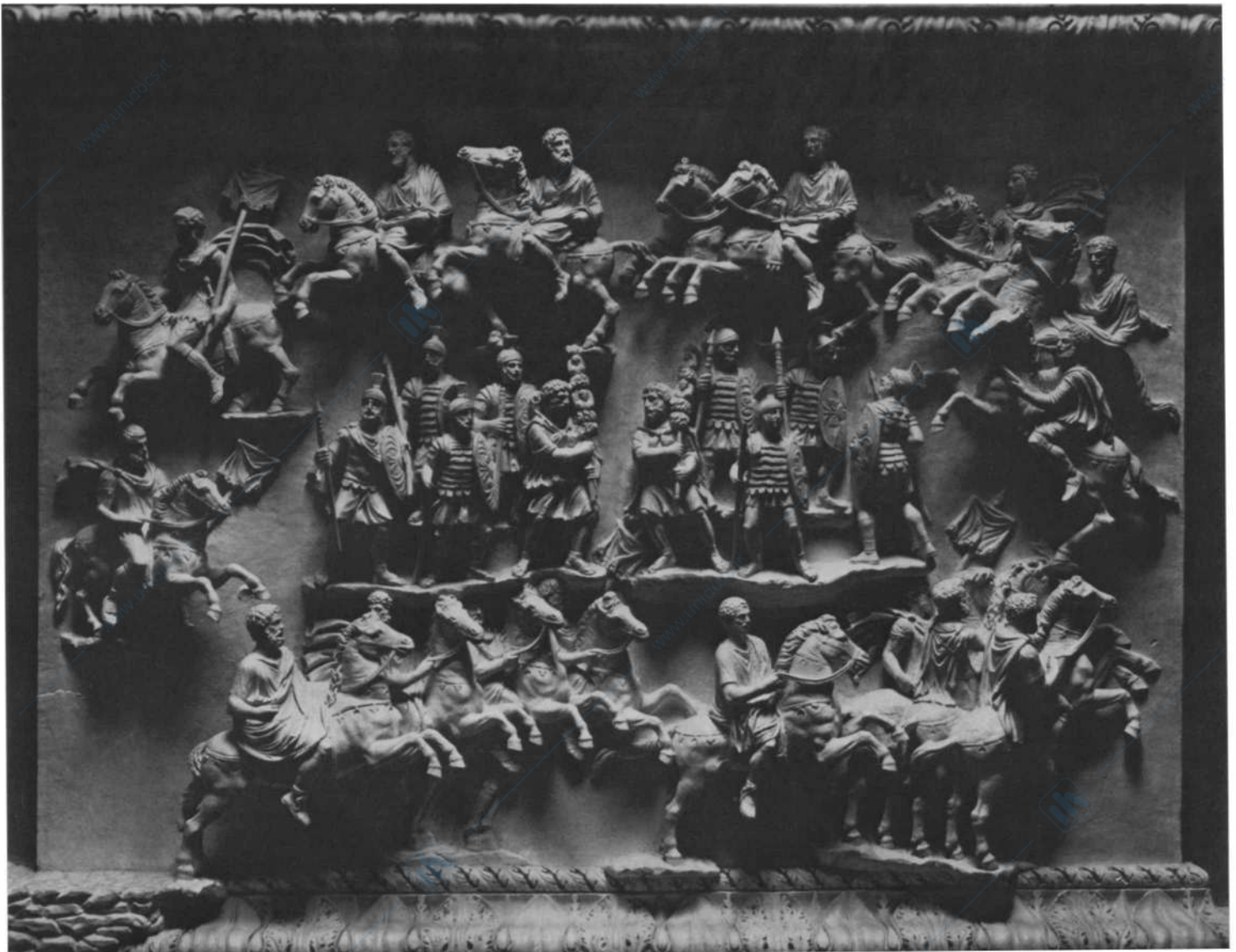
alato Aion, simbolo dell'eternità con gli attributi del globo celeste e del serpente, affiancato da due aquile - allusione all'apoteosi -, in atto di trasportare in cielo le figure di Antonino Pio e di Faustina seniore, mentre in basso assistono all'evento a sinistra la personificazione del luogo dell'apoteosi, il Campo Marzio, con l'attributo dell'obelisco di Augusto e a destra la dea Roma in abito amazzonico presso cataste di armi.

I due fianchi della base sono ornati da una scena ripetuta quasi identica su ambedue i lati in memoria della duplice *consecratio* della coppia imperiale (cfr. le due aquile): vi è raffigurata una *decursio*, una giostra di cavalieri, in file di due o tre, con relativi vessilliferi all'esterno e di pretoriani con le proprie insegne all'interno. Il rito aveva luogo intorno all'ustrino ove era avvenuto il rogo funebre e, a quanto sembra, in una successione di tempo, *equites* prima e *pedites* poi, che, però qui, in virtù di un curioso espediente, è raffigurata come contemporaneità, l'una parata

dentro l'altra. Altra convenzione, che ha grande fortuna nella arte romana, è quello, di antica ascendenza «plebea» (cfr. ad es. le scene di *lustratio* attorno ai campi nella colonna traiana), di rappresentare il moto circolare della giostra su due piani sovrapposti, in una prospettiva «a volo d'uccello».

Il rilievo con l'apoteosi è improntato al corrente classicismo antonino, piuttosto accademico e non privo di durezze, come nelle due figure di Aion e del Campo Marzio: è il linguaggio caratteristico dell'allegoria, infarcito dei luoghi comuni della propaganda ufficiale dell'impero in abiti ellenizzanti. Per contro, le due *decursiones*, espressione di rituali e di costumi «narrativi» romani, hanno stile del tutto diverso, figurate tozze quasi a tutto tondo poggiate su trattini di suolo a vario livello: è il linguaggio del «fatto», delle *res gestae*, con le sue convenzioni ben note, dalle consonanze stilistiche nei piccoli fregi con scene di trionfo degli archi trionfali.





142 ROMA: RILIEVI AURELIANI

ROMA. ARCO DI COSTANTINO
ROMA. MUSEO DEI CONSERVATORI
COPENAGHEN. GLIPTOTECA
m 3.14; 3.24

Nell'attico dell'arco di Costantino sono inseriti otto rilievi di un arco trionfale di M. Aurelio: a questo stesso arco appartengono, nonostante le molte controversie al riguardo, altri tre rilievi oggi conservati nel palazzo dei Conservatori. La pertinenza ad un unico monumento è assicurata dall'identità delle dimensioni degli undici rilievi, dalla coerenza dei soggetti e dal costante apparire alle spalle dell'imperatore di uno stesso personaggio, identificato con certezza nel genere e per qualche tempo successore *in pectore* di M. Aurelio, T. Claudio Pompeiano. Tuttavia gli otto rilievi riadoperati nell'arco di Costantino costituiscono un gruppo stilisticamente unitario, così come unitario e diverso è lo stile degli altri tre: ma dalle differenze di stile e dal diverso destino subito nella tarda antichità (cfr. ad es. il grande fregio traiano, n. 117) non necessariamente consegue la pertinenza a monumenti diversi, come ci insegna il caso dei rilievi della base della colonna Antonina.

Sappiamo d'altro canto che un arco di M. Aurelio sorgeva alle pendici del Campidoglio, dove il *clivus Argentarius* si unisce alla *via Lata* e dove lo vide ancora nell'VIII sec. l'Anonimo di Einsiedeln, che ne copiò l'iscrizione (*CIL* VI, 1014 = *ILS* 374) datata al 176 d.C., l'arco esisteva an-

cora nel tardo Medioevo e veniva chiamato con il nome di *arcus Panis Aurei* o *arcus Argentarium* (il che dimostra come lo spoglio costantiniano sia stato parziale e forse accompagnato da una «ristrutturazione» del monumento). I rilievi nell'arco di Costantino rappresentano:

1. *profectio*: l'imperatore in abito da viaggio, fra il *Genius Senatus* e il *Genius Populi Romani* a sinistra e un gruppo di soldati con *vexilla*, inizia il viaggio invitato da una personificazione di una via; sullo sfondo la *porta triumphalis*, mentre contro il profilo della testa di Marco (di restauro) è visibile Pompeiano;
2. *lustratio*: Marco in toga sacrificale celebra un *suovetaurilie* su di un altare mobile assistito da un camillo, attorniato da soldati, signiferi e tubicini, mentre alle spalle dell'Augusto, fra due aquiliferi, è Pompeiano;
3. *adlocutio*: l'imperatore su suggesto, insieme a Pompeiano, parla alle truppe;
4. *captivi*: Marco insieme a Pompeiano su basso *tribunal* ed alla presenza di soldati con *vexilla*, pronuncia la condanna di un principe barbaro sospinto verso il suggesto con le mani legate dietro la schiena; sullo sfondo un albero;
5. *clementia*: l'imperatore è con Pompeiano su alto podio e, alla presenza di soldati e aquiliferi con *signa*, fa gesto di clemenza verso un principe barbaro che paternamente protegge il figlio giovinetto con un braccio sulla spalla;
6. *rex datus*: contro lo sfondo di un edificio di un accampamento, Marco sempre accompagnato da Pompeiano - presenta ad un gruppo di barbari il re tributario dei Romani; dietro ai barbari, aquiliferi con insegne;
7. *adventus*: Marco, sulla cui testa vola una

Vittoria con serto disteso, è affiancato da Marte (a sinistra) e da Virtus (a destra), che lo invitano ad entrare attraverso la *porta triumphalis*; in secondo piano, a sinistra dell'imperatore Mater Matuta e a destra Fortuna Redux (v. n. 2), e sullo sfondo il tempio di Fortuna;

8. *liberalitas*: l'imperatore in toga siede su *sella curulis*, posta su di un altissimo podio, sul quale sono un inserviente (a sinistra), dispensatore materiale del *congiarium*, e a destra, un togato dal ritratto molto caratterizzato (forse il *praefectus urbi* L. Sergius Paulus, non Aufidius Victorinus), mentre alle loro spalle, contro un prospetto colonnato (si è pensato alla basilica Ulpia), compaiono, su piccolo suggesto, due figure, di cui l'una, quella di destra, raffigura Pompeiano. Si è variamente discusso sull'identità e sul significato della presenza dei due personaggi: la sola identificazione possibile è con i consoli ordinari, e cioè Pompeiano e Claudio Severo, ambedue *cos. ord.* Il per il 173 e generi dell'imperatore. È evidente che si tratta di un ciclo organico e concluso, le cui tappe sono palesemente segnate secondo la tradizione ufficiale romana: la rispondenza con le prime cinquanta scene della colonna (v. n. 143): le scene si datano certamente al 171-172) è puntuale, con le due cerimonie della *lustratio* (scena 6) e dell'*adlocutio* (sc. 4, 9) e le scene di *captivi* (sc. 21), di *clementia* (sc. 40) e di *rex datus* (sc. 42). In quest'ultima circostanza appare presente una ambasceria del senato (tre personaggi in lettiga), con il chiaro compito di richiedere all'alto consesso di Roma la sanzione del patto: la conseguenza di ciò deve essere stata la concessione del titolo di Germanico (destinata però a prontamente



scompare dalle monete), l'emissione di monete con la dicitura «adventus Augusti», cose ambedue datate al 172-73.

Il senato si deve essere dunque precipitato a celebrare l'annunciato ritorno dell'Augusto, immaginandone anche la successiva, normale *liberalitas* (che poi non ebbe luogo), per il 173 (come dimostra anche la presenza dei consoli dell'anno), con un arco onorario (non trionfale), poiché mancano vere e proprie scene di trionfo, che gli fu decretato tre anni più tardi; con questo ritorno si connettono appunto gli otto rilievi

dell'arco di Costantino. Vale la pena osservare che la seconda testa che compare nei medaglioni delle insegne di questi rilievi, contrariamente ad una ingegnosa ipotesi, non rappresenta Commodus; la testa non è scalpellata, ma solo abrasa, ed è barbata, mentre sappiamo che Commodus non portò barba fino a dopo l'inizio del suo regno (v. n. 137). Anche le insegne traianee sulla colonna portano doppio medaglione e Traiano non ebbe certamente collega. I tre rilievi dei Conservatori (ad un quarto della serie attribuiscono un frammento a Copena-

ghen con testa di M. Aurelio qui pure illustrato) rappresentano invece:

1. *deditio*: l'imperatore a cavallo, fra soldati e *vexilla*, fa un gesto di clemenza verso alcuni barbari inginocchiati, alla presenza di Pompeiano; vivaci accenni al paesaggio con alberi;
2. *triumphus*: Marco su alta quadriga preceduta da trombettiere, si accinge a passare sotto un arco trionfale presso un tempio (forse di Fortuna Redux); una vittoria è alle sue spalle. Presso la figura dell'imperatore sono evidenti i segni delle scalpellature di un personaggio, certamente



spolgiato da Costantino, ma rimasto in piedi per tutto il medioevo. Costantino, va notato fra l'altro, non aveva bisogno di una scena di trionfo, non essendo stata la vittoria di Massenzio seguita da trionfo.

Quale che sia la pertinenza degli undici rilievi, fra le due serie vi è comunque un notevole distacco stilistico. I tre pannelli dei Conservatori si mostrano pieni di pittoricismo e di ricerche spaziali, ma al tempo stesso, nonostante l'uso del trapano, improntati a sentiti valori plastici di retaggio classicistico, di cui è pervaso il rilievo simbolico della colonna di Antonio Pio (v. n. 141). Gli altri otto rilievi sono caratterizzati da un'accentuazione dei valori pittorici, ottenuti con un più esteso uso del trapano, che scava in profondità panneggi, corazze, capigliature, e con costruzioni compositive di notevole senso spaziale, accresciuto dalle visioni prospettiche del suggesto, dalla disposizione delle figure e da particolari artifici, come la riuscita raffigurazione della *circumambulatio* delle vittime del rilievo con *lustratio*.

Pur nelle indubbe differenze di mano (ben visibili nel rendimento dei vari ritratti di Pompeiano e nelle teste di soldati e barbari), questi otto rilievi rappresentano un fatto unitario, in cui è da presupporre una forte influenza delle maestranze afrodisiensi, da tempo attive in Roma (v. nn. 133-34), così come non mancano rapporti con esperienze di età antonina, di un certo particolare classicismo, quale troviamo, ad esempio, nei rilievi con figure di province del tempio del divo Adriano (v. n. 127); è comunque indubbio anche il rapporto stilistico con la colonna aureliana, anche se nel fregio spiraliforme di questa il disfacimento formale e le accentuazioni pittoriche denunciano chiaramente un'esecuzione in un momento più avanzato.





143 ROMA: COLONNA AURELIANA

Nell'area del Campo Marzio, presso il tempio del divo Adriano, sorse, alla morte di Marco Aurelio, un tempio all'imperatore ed alla consorte Faustina divinizzati; tra il tempio e la via Flaminia, forse in una area porticata, venne eretta una colonna coelide istoriata simile a quella traiana (v. n. 116), che, come apprendiamo da un'iscrizione del *procurator* della colonna stessa L. Settimio Adrasto (CIL VI, 1585 = ILS 5920), era già terminata nel 193 d.C. La nuova colonna di marmo lunense (27 sovrapposizioni di blocchi con 19 rocchi) ripete le stesse caratteristiche strutturali dell'esemplare traiano, tranne che nell'altezza (m 41,95; maggiore è perciò il numero dei gradini della scala interna, 265) e nello sviluppo della base (6,13 m di zoccolo e m 4,38 di basamento), mentre corrispondono le misure di fusto, toro e capitello (29,77 m = 100 piedi romani), misure che spiegano il nome delle fonti (*Notitia* e iscrizioni) di *columna centenaria divorum Marci et Faustinae*.

Diversa è anche l'altezza del fregio spiraliforme, maggiore in questa colonna, cosa che comporta un minor numero di avvolgimenti (21 in tutto) e un minor sviluppo complessivo del fregio stesso. La base, purtroppo completamente perduta dopo le spoliazioni medioevali ed un drastico restauro di Domenico Fontana nel 1589, era suddivisa in due parti, uno zoccolo, ornato di sculture note da disegni rinascimentali (un frammento con barbari inginocchiati, proveniente da piazza Montecitorio, verosimilmente gli appartiene) e rappresentanti sottomissione di barbari (lato est) ed amorini con festoni (lato nord), ed un basamento vero e proprio. La sommità era decorata da una statua, perduta, del divo Marco.

Nel fregio si riconoscono 116 scene divise in due parti, l'una di 55 scene e la seconda di 61, da una Vittoria tra trofei, simile all'analoga della colonna traiana: la prima parte, secondo le ipotesi correnti, contiene il *bellum Germanicum* del 171-72 (sc. 1-42) e il *bellum Marcomanicum* (sc. 43-55) del 172-73, la seconda la definitiva sottomissione dei Quadi (sc. 56-77) e il *bellum Sarmaticum* (sc. 78-116) del 174 e 175. La struttura della narrazione è nel complesso simile a quella della colonna traiana, con una infrastruttura spazio-temporale di marce (sc. 1-3, 5, 13, 14-15, 27-30, 32-38, 44, 67 78-79, 81 84, 87 90, 93, 95, 106, 108, 110-111 113), di costru-

zioni di *castra* (sc. 11 39, 82, 94) e di trasferimenti di barbari (sc. 69, 115), entro la quale si svolgono le varie scene politico-militari significative, di *lustratio* (sc. 6, 13, 30, 75), di *adlocutio* (sc. 4, 9, 55, 83, 86, 96, 100), di *consilium* (sc. 26, 45, 80, 98, 101), di *decursio* (sc. 74), di *proelium* (sc. 10, 15, 18, 23-24, 39, 47-48, 52, 57 63, 70, 72, 76-77 89, 92, 97 99, 105, 109), di *obsidio* (sc. 7 20, 43, 46, 50, 54, 71 98, 102), di *captivi* (sc. 19, 21 25, 49, 61-62, 64-66, 68, 73, 85, 88, 104, 116), di *legatio* (sc. 22, 42, 49, 91 101 107) e di *deditio* (sc. 8, 17 40-42, 51 53, 56, 58-60, 112, 114); per la prima volta compaiono qui scene di *prodigium*, il « miracolo del fulmine » (sc. 11) e il « miracolo della pioggia » (sc. 16), noti anche dalle fonti.

Giudicando la struttura del racconto, si può osservare come, rispetto a quello traiano (certamente connesso con i *commentarii* scritti dallo stesso imperatore), questo aureliano sia più sconnesso e meno analitico, cosa che appare evidente confrontando anche statisticamente le frequenze, nei due monumenti, delle scene « strutturali », più puntuali e coerenti nell'esemplare traiano, dominate invece da una certa ansia propagandistica (cfr. la frequenza di *deditiones* e di *captivi*) nel « testo » aureliano. D'altro canto anche le notazioni ambientali qui appaiono più trascurate, mentre continua è la presenza imperiale, sottolineata con enfasi compositiva, temperata solo dal costante accoppiamento della figura di Marco a quelle di Pompeiano e di Pertinace e di altri membri del *consilium principis*; ma qui la figura di Marco Aurelio è spessissimo di prospetto o quasi di prospetto, con una significativa propensione per le dispo-

sizioni frontali dell'imperatore, che tradisce la nascente nuova accezione della *maiestas* imperiale.

Così appaiono per la prima volta manifestazioni sovranaturali misticheggianti, come quelle dei « miracoli », in luogo della classicistica e composta tutela di Iuppiter e di Nox in due *proelia* della colonna traiana (sc. 24 e 38). Con l'intervento di fattori irrazionali, si accentuano quei tratti pittorici ed espressionistici già operanti nei rilievi aureliani inseriti nell'arco di Costantino (v. n. 142); già la stessa scala, mutata rispetto alla colonna traiana, dimostra la preferenza, date le composizioni su piani sovrapposti, per una rappresentazione semplificata quanto a prospettiva e più leggibile nell'insieme. Del pari l'esecuzione a rilievo molto più alto e caratterizzata da un uso assai ampio del trapano, non solo per i solchi di contorno, ma per la realizzazione delle figure, denuncia un preciso intento pittorico e drammatico, che, nel disfarsi delle forme organiche sotto l'incalzare del movimento chiaroscurale, si trasforma in vero e proprio espressionismo. Molte sono le discussioni circa i rapporti tra questo fregio e le altre sculture a rilievo aureliane e circa l'esecuzione e il progetto della colonna: se il rapporto tra colonna e pannelli aureliani esiste, non va dimenticato che qui siamo di fronte a generi artistici diversi, narrativo l'uno e allegorico l'altro, che richiedono linguaggi diversi (v. n. 117). Quanto al progetto, esso certamente fu unico e dovuto ad unico maestro, anche se l'esecuzione si deve a più mani (come sempre in queste opere di grande respiro) non sempre ben coordinate fra loro, come dimostrano « suture » maldestre fra molte scene.



145

ROMA, PORTONACCIO: SARCOFAGO CON SCENE DI BATTAGLIA

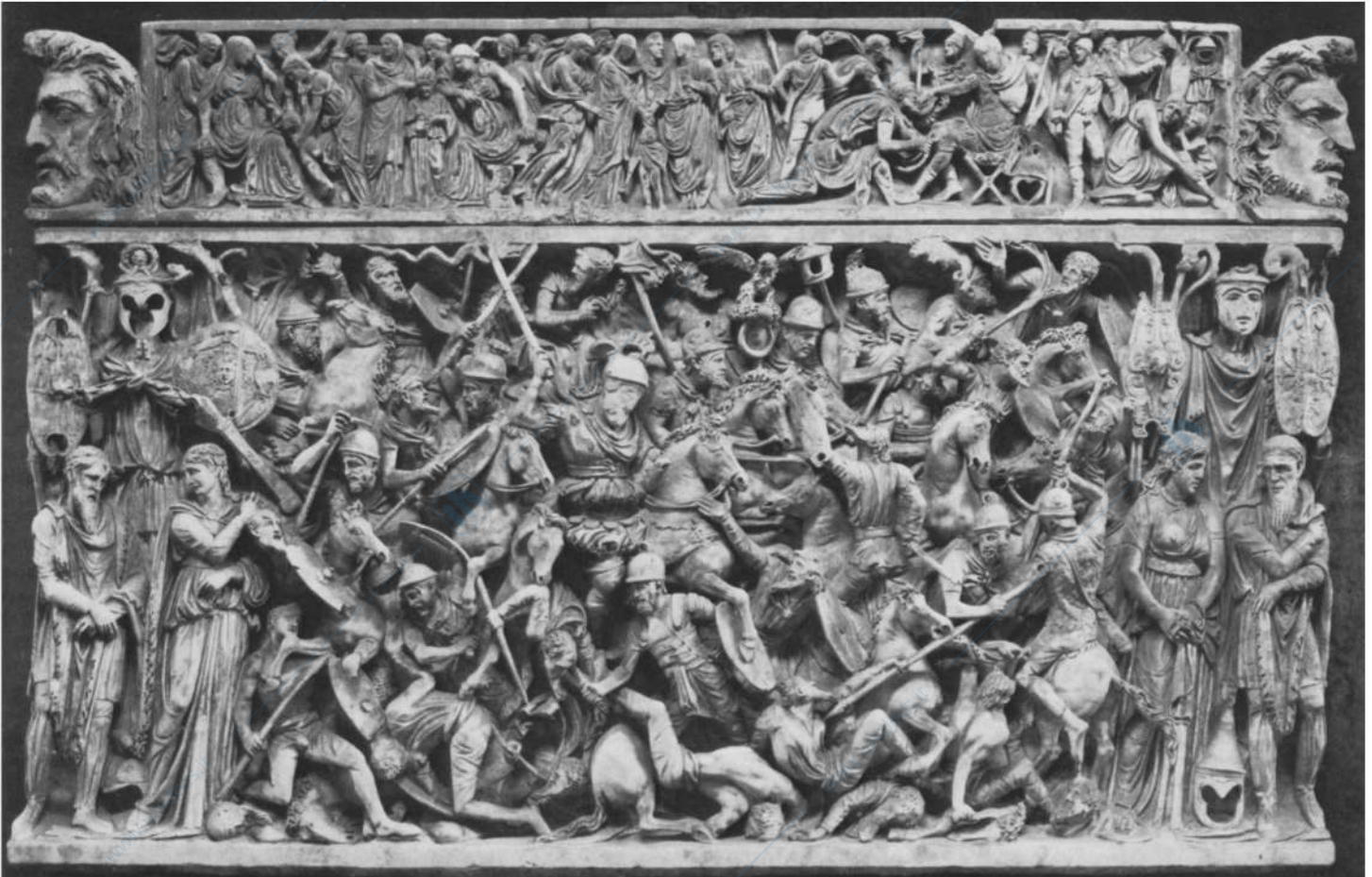
ROMA. MUSEO DELLE TERME
m 1,60

Questo sarcofago, certamente tomba di un generale romano impegnato nelle campagne di Marco Aurelio, costituisce forse il più bell'esempio della scultura privata del tardo II sec. sotto l'influsso delle tendenze affermatesi nella colonna aureliana. La cassa, molto alta, è deco-

rata con scene di combattimento fra Romani e barbari disposti su ben quattro diversi piani, i due più in alto con cavalieri romani alla carica recanti *vexilla*, uno più in basso con fanti romani, ed un ultimo, il più basso, con i barbari travolti; la scena di battaglia è delimitata, a destra e a sinistra, da trofei ai piedi dei quali è una coppia di capi barbari prigionieri.

Sul coperchio, i cui acroteri sono costituiti da mascheroni di barbari, è, a rilievo più basso, la « storia della vita » del personaggio (la cui testa né qui né sulla cassa appare lavorata), dalla nascita all'infanzia, alle nozze e alla *deditio* di barbari ai piedi del personaggio in abiti militari. Il semplice confronto con il sarcofago « Amandola » dimostra le profonde trasformazioni che si sono verificate tra il penultimo e l'ultimo venti-

cinquennio del II sec. Dall'aderenza perfetta ai « cartoni » ellenistici si passa a composizioni su vari registri, che, pur studiate e simmetriche, abbandonano il ritmo semplice delle monomachie per disposizioni « in facciata » tormentate e mosse. Il rilievo esprime uguale predilezione per il movimento delle luci e delle ombre, per sottosquadri profondissimi ove il trapano ha lavorato fino a creare dei frequenti « tutto tondo », per rendimenti espressionistici nei volti, nei corpi aggrovigliati dei vinti e nel fluttuare delle lance e delle insegne. Minor bravura, ma uguali caratteristiche si riscontrano nella decorazione del coperchio, ove gli intenti espressionistici risultano ancor più palesi nell'innaturale trama sinuosa dei panneggi e nella ininterrotta composizione delle varie scenette.



146

TIVOLI, VILLA ADRIANA: MOSAICO DELLE COLOMBE

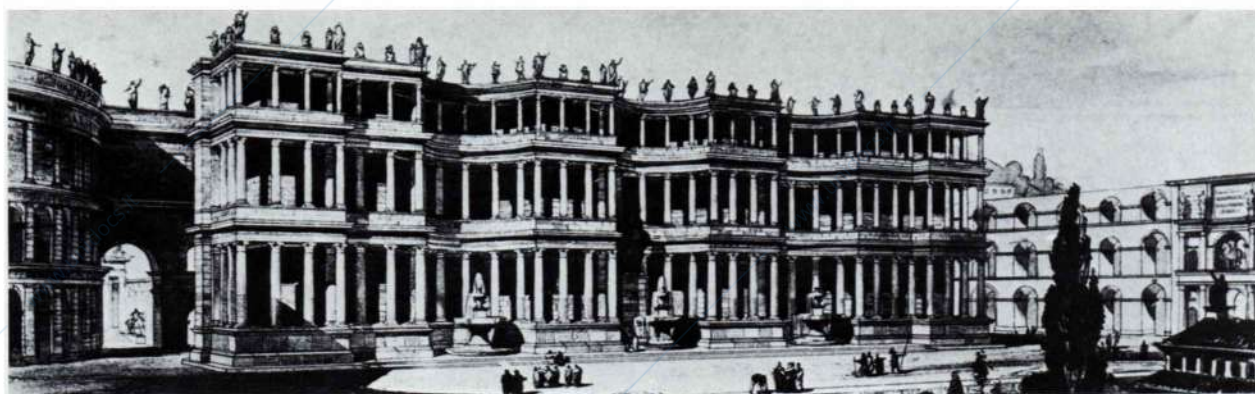
ROMA. MUSEO CAPITOLINO
m 0,98

È questo l'*emblema* policromo di un grande mosaico a fondo bianco e decorazione vegetale, che decorava una sala del c. d. « piccolo palazzo » della villa di Adriano presso Tivoli. La sua importanza è duplice: in primo luogo perché esso assieme ad altri di età repubblicana ed imperiale ci ha conservato la copia di un celebre mosaico di epoca ellenistica, opera dell'arti-

sta pergameno Sosos (Plin. *N.H.* XXXVI, 184) e, secondariamente, come documento del gusto adrianeo per le copie e le rielaborazioni della tradizione figurativa classica ed ellenistica (v. nn. 133-4).

Nel centro dell'*emblema* contro un fondo bleu carico, è un prezioso vaso d'oro con anse a maniglia ed orlo sbalzato: sul bordo posano quattro colombe, delle quali una si china ad abbeverarsi. Il valore epigrammatico e le virtuosistiche ricerche di riflessi e di luci dell'originale sono evidenti, anche se forse il copista deriva da una copia pittorica e non a mosaico: la copia eseguita a *vermiculatum*, a tessere cioè minutissime in gran parte di pasta vitrea, è di alto

livello, benché gli originali effetti di rifrazione sulla colomba in secondo piano non risultino perfettamente compresi dal copista. Questo mosaico, assieme ad altri della villa Adriana (ai Vaticani, a Berlino, ecc.), è un documento assai indicativo del livello raggiunto dai copisti del I-II sec. d. C. per l'altissima clientela romana e costituisce la testimonianza della continuità dell'opera di mosaicisti di formazione ellenistica impegnati in decorazioni di edifici di Roma e della penisola italiana, dagli esempi repubblicani del mosaico nilotico di Palestrina (v. n. 32) e delle più ricche case di Pompei, fino a questi adrianei e a quelli, pure del II sec. d. C., di Baccano.



150

ROMA: SETTIZONIO

L'opera dei Severi sul Palatino ebbe come scopo precipuo quello di sistemare le pendici meridionali e sud-orientali del colle, per allocarvi nuovi e piú ampi edifici termali, lasciati interrotti un secolo prima da Domiziano (v. n. 101). Le imponenti e slanciate costruzioni in laterizio con volte a crociera costolate, ancor oggi in parte superstiti, fornivano piú ampio spazio agli edifici ed erano fronteggiate sul lato della via di S. Gregorio, ad E della *domus Augustana*, da una fontana monumentale, detta *Septizodium*, pro-

babilmente per la sua connessione con le divinità planetarie. La fontana (203 d.C.) era un prospetto, a noi noto dalla *Forma Urbis* e da disegni rinascimentali l'angolo superstite dalla devastazione e dai crolli medioevali fu abbattuto nel 1588 -, lungo 89 m eseguito a somiglianza delle frontescene teatrali: tre nicchioni, con due avancorpi terminali, erano contornati su tutta la fronte da tre ordini di colonne di altezza decrescente, mentre in basso era la vasca, che raccoglieva le acque sgorganti da bocche d'acqua. Non ne possediamo purtroppo frammenti architettonici di sicura provenienza, cosa che ci im-

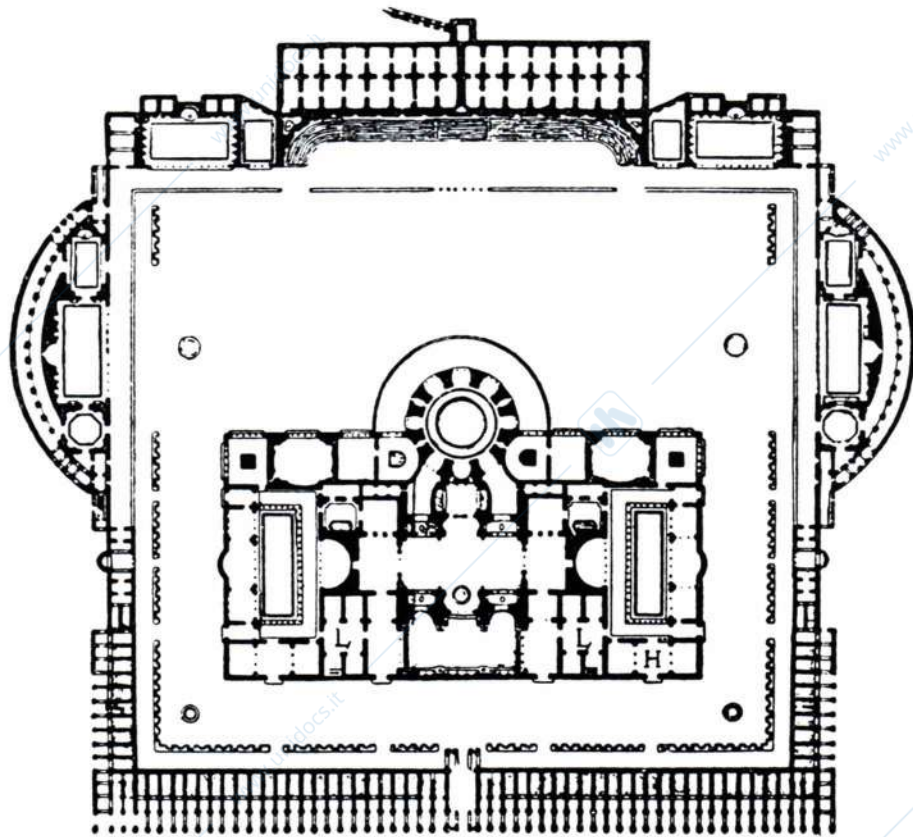
pedisce di verificare se anche la decorazione fosse improntata allo stesso gusto asiatico che ha fornito l'ispirazione generale: il modello è infatti nelle grandi fontane orientali (ninfeo di Mileto di età traiana, ninfeo di Aspendos adrianeo), trapiantato in Africa (Leptis Magna) e a Roma proprio da Severo. Il lontano modello di questi prospetti è ovviamente la scena dell'edificio teatrale che, già inizialmente allietato da giochi d'acqua (v. n. 37), in quest'epoca tende a diventare sede di spettacoli di mimo acquatico entro vasche, adattate nell'iposcenio o nell'orchestra e chiamate colimbétre.

151 ROMA: TERME DI CARACALLA

Le terme, iniziate da Severo nel 212 d. C. sulla via Appia e dedicate da Caracalla nel 216 d. C., sono la realizzazione architettonica più complessa dell'età severiana e, per senso spaziale, per soluzioni planimetriche e per maestria ingegneristica, rappresentano la transizione fra le architetture del I e II sec. d. C. e quelle tardo-antiche, dalle quali esse sono separate dalla lunga stasi creativa che coincide con l'età dell'anarchia militare del III sec. d. C. Il tipo delle «grandi terme imperiali», forse già creato dagli architetti neroniani e nelle linee generali fissato nelle terme di Tito (v. n. 100), era ormai canonizzato dalle terme traianee sul colle Oppio. Le terme antoniniane presentano, sul piano planimetrico, una sostanziale innovazione, quella della netta separazione del nucleo termale vero e proprio dal recinto ove sono dislocati tutti i servizi accessori non balneari.

Il recinto assume dimensioni gigantesche (m 337x328) e posa su ampie sostruzioni (sul fondo una grande cisterna); al centro del lato orientale è l'ingresso monumentale, cui corrisponde sul lato opposto una gradinata per assistere a gare ginniche, fiancheggiata da due sale absidate, verosimilmente biblioteche, mentre sui lati nord e sud sono due esedre simmetriche, contenenti tre sale ciascuna, tra cui è un interessante ambiente ottagonale, forse un ninfeo. Il corpo centrale, spostato verso E (e cioè verso l'ingresso) contiene al centro la sequenza canonica di *natio* (dal fondo a tre esedre, due circolari ed una rettangolare), frigidario (salone basilicale con quattro vasche e due fontane, coperto da tre crociere su otto alte colonne), tepidario rettangolare con fondo ad abside, dalla pianta ad arco scemo, e grandioso calidario rotondo (m 35 circa di diametro) con sei vasche entro nicchie e una centrale, caratterizzato architettonicamente da un giro di finestre nel tamburo sporgenti dalla imposta della volta a cupola, cui si raccordava con apposite lunette.

Ai lati di questo asse, centrati su due peristili (non, come qualcuno vuole, aule coperte) adorni di nicchione nel fondo e verosimilmente concepiti come palestre, si svolgono a corona



ambienti di servizio, *apodyteria* presso gli ingressi ai lati della *natio*, *sphaeristeria* e sale per bagni speciali ed unzioni. Di particolare interesse architettonico la serie di ambienti sul lato occidentale accanto al calidario, soprattutto una sala ellittica, dall'originale soluzione della copertura a crociera. Particolare importanza aveva la decorazione musiva e marmorea dei pavimenti, delle pareti e delle volte, ricca di suggestioni cromatiche e luministiche, né di minore effetto era la presenza di grandi sculture a tutto tondo per lo più di gusto barocco e talvolta di dimensioni colossali (vengono di qui l'Ercole Farnese e il gruppo del Toro Farnese).

Ma ciò che più conta è la raggiunta maturità di coordinamento spaziale, qui realizzato pienamente, senza spezzature o dissimmetrie, in un

susseguirsi di ritmi e di movimenti spaziali perfettamente segnati da sequenze statiche e dinamiche in stretta e reciproca connessione. Questa singolare antologia di temi spaziali e decorativi (dal prospetto a ninfeo-frontescena della *natio*, al frigidario coperto ripreso più tardi dalla stessa basilica massenziana v. n. 177 -, al tema della rotonda del calidario ove si aprono le finestre come nelle più tarde rotonde del IV sec. - v. nn. 178-9 e 185-186 -) è al tempo stesso la dimostrazione del conseguimento, da parte degli ingegneri romani, della perfetta padronanza sull'arduo problema delle coperture a volta, che vengono adoperate senza risparmio per conseguire quel risultato di dominio dello spazio interno, cui è affidato in massima parte il messaggio dell'architettura romana.

164 ROMA, FORO BOARIO: ARCO DEGLI ARGENTARIII

La politica di sostegno delle attività agricole e commerciali di Roma e dell'Italia operata dai Severi e testimoniata da fonti e da imponenti realizzazioni nel campo della viabilità, trova riscontro nel piccolo monumento eretto dagli *argentarii* e dai *negotiatores boarii* nel 204 d. C. (CIL VI, 1035 = ILS 426) all'ingresso del Foro Boario, l'antica piazza commerciale della Roma repubblicana. Il monumento detto impropriamente «arco», è in realtà una porta architravata, ornata soltanto sul lato meridionale prospiciente la piazza e conservata a noi (a causa della sovrapposizione parziale della medioevale chiesa di S. Giorgio al Velabro) solo nei rilievi del passaggio e del pilone occidentale e dell'architrave. In quest'ultima, coronata da una cornice dall'abbondantissima decorazione architettonica, oltre all'iscrizione (più volte modificata per l'erasura dei nomi di Geta e della moglie di Caracalla, Plautilla), figurano Ercole e un genio turrito, forse Liber Pater, le due divinità lepiciane protettrici della dinastia; sui piloni, dall'alto basamento su cui poggiano i pilastri dal ricchis-



simo e chiaroscuro ornato d'acanto, sono tre registri separati da fasce adorne di *kymatia* (all'interno è un fregio con strumenti sacrificali), due minori in alto e in basso ed uno maggiore centrale. I pannelli minori in alto contengono figurazioni di soggetto allegorico e decorativo, Vittorie sostenenti festoni all'interno del fornice, aquile in egual posa e camilli presso un candelabro all'esterno; i pannelli minori in basso raffigurano scene di sacrificio, due *mactationes* entro il fornice, e trasporto di vittime a cura del *papa* all'esterno; i pannelli principali contengono invece barbari prigionieri sul lato del pilone, un togato (molto consunto: forse Caracalla) sulla fronte, e la famiglia imperiale sacrificante nel fornice (Caracalla e la moglie Plautilla, la cui figura è stata interamente scalpellata, a sinistra; Settimio Severo, Giulia Domna e Geta, anche questo scalpellato, a destra).

Si sono giustamente viste in questo piccolo monumento realizzate tutte le premesse della tarda antichità, dalla disposizione frontale, non prospettica delle figure imperiali, che tendono ad occupare l'intero spazio del rilievo su di un unico piano di rappresentazione, alla gerarchia delle proporzioni, alla concezione disegnativa dell'insieme, esaltata dall'uso larghissimo del trapano, alla sovrabbondanza decorativa in cui l'elemento figurato occupa un posto pari a quello dell'elemento vegetale e dell'ornato.

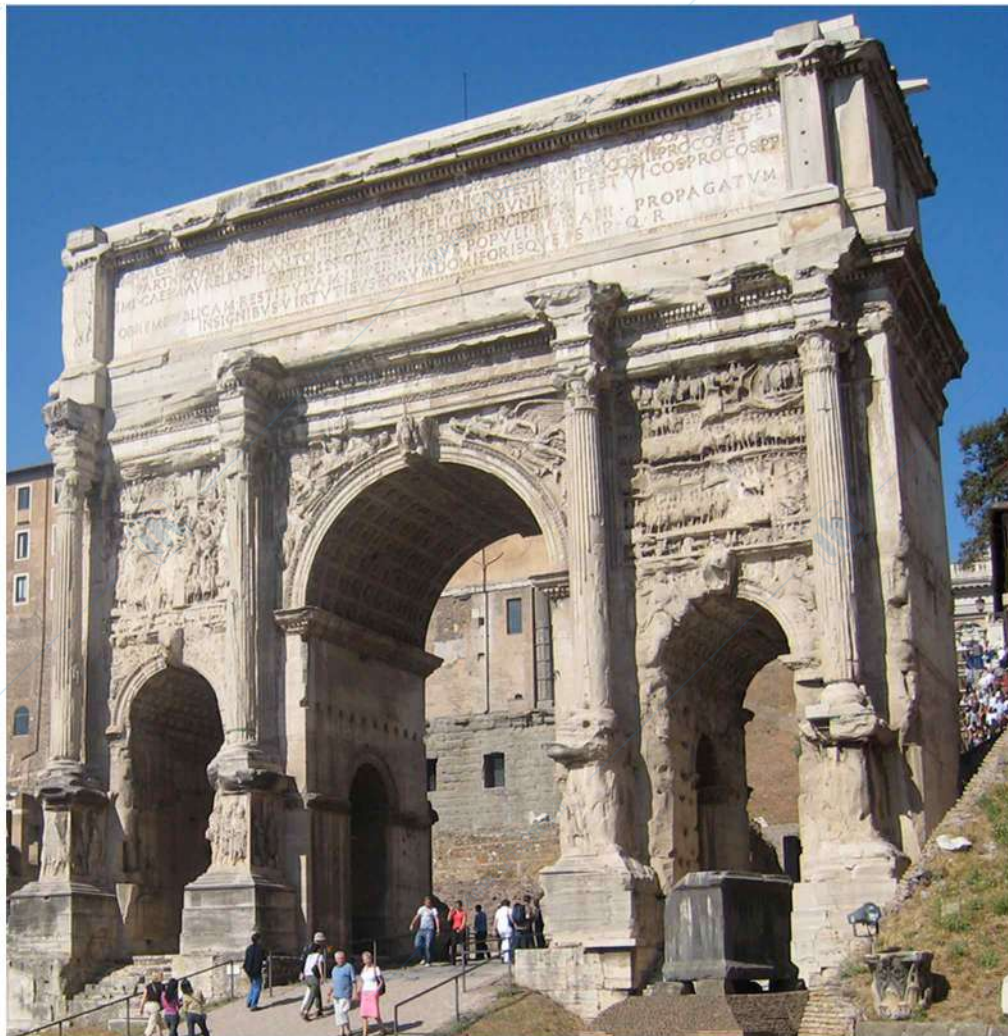
165

ROMA: ARCO DI SETTIMIO SEVERO

Eretto nel 203 d. C., forse con un voto del senato del 195 d. C. adombrato dalla titolatura dell'iscrizione (*CIL VI, 1033 = ILS 425*), l'arco a tre fornici celebrante le due campagne parthiche di Settimio Severo (m 23 di altezza, m 25 di larghezza e m 11,85 di profondità) concludeva la piazza del Foro Romano sul lato NE, come gigantesco «pendant» non percorribile da carri (vi si saliva attraverso scalette in ciascuno dei tre fornici) degli altri archi di Tiberio e di Augusto e del portico di Gaio e Lucio Cesare (v. n. 58).

L'arco, guarnito sulla fronte da colonne libere su alti plinti, è sormontato da un alto attico con la grande iscrizione, sul quale posavano la quadriga bronzea e gruppi statuarii pure bronzei noti attraverso le rappresentazioni delle monete. La decorazione, limitata alle due facce principali, comprende le consuete Vittorie trofeofores sopra genietti impersonificanti le stagioni ai lati del fornice centrale, personificazioni di fiumi ai lati dei fornici minori, divinità (Marte, Ercole, Libero e forse *Virtus* e *Fortuna*) nelle chiavi degli archi, un piccolo fregio ad altissimo rilievo con la processione trionfale sopra i fornici minori, gruppi di due (sui lati) e quattro (sulla fronte) soldati romani e prigionieri parthi nei plinti delle colonne e infine, sui fornici minori, quattro pannelli, con la narrazione «storica» delle campagne di Severo in Mesopotamia.

Il primo pannello di SE, che va letto come tutti gli altri dal basso in alto, illustra gli avvenimenti della prima guerra (195 d.C.), con la partenza delle truppe romane da un accampamento (in basso), uno scontro tra Romani e Parthi (al centro), la liberazione di Nisibis con la fuga del re parthico Vologases (in alto a destra) e l'*adlocutio* all'esercito da parte di Severo sul suggerito con i suoi figli e alti ufficiali (in alto a sinistra); il secondo pannello (NE) mostra la partenza (seconda guerra: 197-8 d.C.) delle truppe romane con le macchine d'assedio (un grande ariete testudinato) alla volta di Edessa, che spalanca le porte e invia dignitari e vessilli per sottomettersi (in basso), quindi la sottomissione del re di Osrhoene Abgar, il cui esercito si mescola a



quello romano, per essere poi arringato dall'imperatore (al centro), e infine un *concilium* imperiale entro un *castrum* e presso un ariete (in alto a destra), e la *profectio* per la penetrazione in suolo nemico (in alto a sinistra); nel terzo pannello infatti (NO) vediamo l'avvicinamento dei Romani a Seleucia, dalla quale i Parthi fuggono a cavallo (in basso), la supplice resa dei Parthi a Severo (al centro), che fa l'ingresso nella città conquistata (in alto); il quarto pannello (SO) racconta l'assedio con potenti macchine della capitale parthica Ctesifonte (in basso), dalla quale fugge a piedi il re Vologases (all'estrema destra in basso), un'oscura scena (in alto a destra) con cavalieri ai piedi della rappresentazione di Ctesifonte (forse l'elevazione ad Augusto di Caracalla, che sappiamo ebbe luogo in quella circostanza), e infine l'*adlocutio* di Severo (in alto al centro) con una allusiva presenza di un cavaliere (in alto a sinistra), accenno al *reditus* dalla spedizione parthica.

I quattro pannelli, forse derivati dai dipinti inviati da Severo al senato con la narrazione degli eventi bellici (Herod. III, 9, 12), rientrano completamente nella tradizione del «rilievo storico» romano, non senza l'influsso delle due grandi colonne coclidi (nn. 116 e 143) e soprattutto di quella aureliana sia per il sistema di lettura che per la tecnica narrativa, qui però ancor più riassuntiva e schematica. Il «paesaggio» roccioso con i suoi accenni ai fiumi (come il Tigri nel pannello di NO) e le rappresentazioni schematiche delle città forniscono l'ambientazione unica al susseguirsi, per metà continuo e per metà istantaneo, delle vicende, la cui comprensione è affidata alla pregnanza dei gesti e delle situazioni. Stilisticamente, nonostante la possibile distinzione di due «maestri», i pannelli (e il piccolo fregio trionfale) sono opera unitaria e mostrano stringenti affinità con la colonna di Marco Aurelio, dalla quale si differenziano però per una più forte tendenza ad isolare con netti sottosquadri le figure dal piano di fondo e per un più acceso pittoricismo dell'insieme. La decorazione accessoria, tutta tesa all'esaltazione dell'eternità e dell'universalità dell'impero (stagioni, fiumi) e alla gloria imperiale (Vittorie, prigionieri), si mostra più aderente alla tradizione classicista che meglio esprime i contenuti allegorici e simbolici, ma è anch'essa influenzata, come la concezione architettonica, dall'imperante tendenza al chiaroscuro.

167

ACILIA (OSTIA): SARCOFAGO

ROMA. MUSEO DELLE TERME
m 1,49

Scoperto nel 1954, questo sarcofago, purtroppo frammentario, è subito stato riconosciuto come uno dei documenti più importanti della plastica del secondo venticinquennio del III sec. d.C. È un sarcofago del tipo a «lenos» (la tinozza per la fermentazione dell'uva, imitata per ovvi motivi di simbolismo dionisiaco); il tipo, in genere decorato su tutta la superficie si afferma nella seconda metà del II sec. e per tutto il III sec. avrà larghe applicazioni con figurazioni dionisiache, di caccia o di Muse e filosofi.

Ad onta della perdita di buona parte della zona centrale e della metà destra, oltre che del retro, la scena rappresentata può essere nelle grandi linee ricostruita: essa si impenna in due figure centrali, una maschile ed una femminile, parzialmente conservate, a sinistra delle quali era,



su due piani di profondità, una serie di figure maschili barbute (tranne una, come vedremo), riecheggianti il tipo del filosofo, mentre a destra del gruppo coniugale centrale si svolgeva una teoria di figure femminili, verosimilmente Muse. Tra le figure di filosofi, quella più vicina al togato al centro iconograficamente ripete il tipo del *Genius Senatus*, il quale fa il gesto di indicare un personaggio sul fianco della *lenos*, la cui testa, a differenza delle altre conservate, era lavorata a parte e costituiva un vero e proprio ritratto di giovinetto, dai più identificato con il ritratto di Gordiano III.

Il sarcofago sarebbe dunque quello dei genitori del giovane imperatore, attorniti da Muse con relativi attributi la madre Mecia Faustina, e da filosofi con le loro *capsae* piene di rotuli e le folte barbe e dall'annunziante Genio del senato il padre; secondo altri, su basi meno persuasive, il ritratto del giovinetto sarebbe quello di Nigriniano, figlio di Carino, mentre altri ancora riconoscerebbero nella scena un *processus consularis* simile a quello presente in un sarcofago del Museo Torlonia. Va ricordato infine che il sarco-

fago mostra tracce di estesa policromia (policromi erano tutti i rilievi e i sarcofagi antichi) realizzata soprattutto con contrasti di nero ed oro.

Il sarcofago appare costruito con sapiente ed illusionistica tecnica di sapore orientale, con il caratteristico fluire di chiaroscuri nelle toghe dai *sinus* ritmicamente scanditi e con modi barocchi nel trattamento dei volti e delle chiome delle figure generiche (ben diverso il ritratto del giovinetto, derivato da prototipi dichiaratamente urbani). Ciò ha fatto ritenere possibile che il sarcofago sia di importazione: tuttavia già dal secondo secolo (sarcofago di Velletri), e soprattutto nel III sec. (sarcofagi a nicchie e colonne) si hanno numerose prove del trasferimento a Roma di maestranze attiche ed asiatiche che hanno adattato per la committenza urbana tipi e formule stilistiche proprie della produzione orientale. Il sarcofago di Acilia costituisce con ogni probabilità una di queste opere: una delle teste di Musa, con pettinatura degli anni tra il 230 e il 240, conferma una datazione attorno al 235 d.C.



168
ROMA:
SARCOFAGO «LUDOVISI»

ROMA. MUSEO DELLE TERME
 m 1,53

Questo sarcofago, uno dei più famosi e discussi monumenti dell'arte romana, proviene da una tomba presso la via Tiburtina. Se ne conserva solo la cassa, mentre il coperchio, già a Maganza, con scene di sottomissione di barbari e busto femminile contro un *parapetasma*, è andato distrutto nel 1945. Sulla cassa è una grandiosa scena di combattimento fra Romani e barbari (forse Goti, a giudicare dal tipo di abbigliamento): in basso, su due piani, barbari a cavallo o a piedi feriti, morti e morenti, in alto, altri due piani contenenti soldati e cavalieri romani impegnati a finire gli avversari o a combattere alcuni altri nemici ancora resistenti.

La superficie è un groviglio di figure, in cui non si coglie un vero e proprio duello, ma un accatastarsi di armati, sui quali domina al centro la

figura del condottiero a cavallo, in atto di far cenno con la destra in una travolgente avanzata dal fondo del rilievo: questo personaggio, dalla testa-ritratto barbata e significativamente espressiva, è stato identificato, grazie al segno di croce sulla fronte (un segno di iniziazione mitriaca) con Ostiliano, figlio di Decio (secondo altri, con Erennio Etrusco, figlio maggiore dello stesso Decio), morto di peste nel 251 d.C., del quale si conoscono due ritratti con ugual segno di iniziazione e con tratti fisionomici assai simili. L'opera mostra una sapiente composizione basata su perpendicolari e diagonali che si intersecano sull'intero campo, e al tempo stesso su di una densissima trama di luci e di ombre accentuate da forte aggetto di figure e di particola-

ri, in un sovrapporsi incessante di corpi percorsi anch'essi da violenti chiaroscuri nei panneggi, nelle capigliature, nelle criniere: dovunque il trapano ha scavato, nei sottosquadri e nelle superfici, come nella corazza di maglia del Romano all'estrema destra del rilievo, attenuando la plasticità delle figure. Il maestro, autore del sarcofago, opera nell'ambito di una tradizione non priva di influenze provenienti da maestranze attiche (come dimostra il confronto con sarcofagi attici dell'epoca), ma ormai interamente acclimata a Roma, per composizione e per intento di stile; la preparazione al «rinascimento gallico» è evidente, così come sono evidenti i richiami alle precedenti formule classicistiche tardo-antoniniane (v. n. 166).



174

MARINO (ROMA): MITREO

La straordinaria diffusione del culto solare di Mitra nell'Occidente romano e nella stessa capitale nel corso del II sec. e poi per tutto il III sec. d. C. comportò la costruzione di numerosi santuari e la loro decorazione, per lo più assai semplice, costituita da piccoli bassorilievi raffiguranti la mitica uccisione del toro, inseriti nel fondo dello *spelaeum*. In qualche caso, come in questo qui illustrato a Marino presso Roma, a Roma stessa (mitreo del Palazzo Barberini, mitreo sotto S. Prisca), a Capua, e, in Oriente a Doura Europos, la decorazione della sala di culto è pittorica.

Sul fondo della grotta è situato l'affresco, nel quale grandeggia, inquadrato in una cornice rocciosa e su di uno sfondo scuro, la figura del Mitra giovinetto vestito dei rossi abiti orientali (il rovescio del mantello è azzurro trapunto di stelle), colto nel tradizionale e cosmogonico gesto dell'uccisione del toro, del cui sangue si abbeverano animali simbolici, un cane, un serpente e uno scorpione. Assistono due figure, vestite come Mitra, i giovinetti Cautes, con la fiaccola posta verso l'alto, simbolo del sole nascente, e Cautopates, con la fiaccola volta in basso, simbolo del sole tramontante, mentre in alto, ai margini della figurazione, due teste di *Sol* e di *Luna* alludono alla presenza celeste durante il sacrificio cosmogonico. Su ciascuno dei lati della scena centrale sono quattro quadretti sovrapposti in cui figurano le varie vicende della leggenda mitriaca, la gigantomachia primigenia, la nascita di Mitra da una roccia, la caccia al toro, la sottomissione di *Sol* a Mitra, il patto fra i due dei, l'apoteosi di Mitra.



Le iconografie qui dispiegate ripetono, con più o meno vistose varianti, scene note nel vastissimo repertorio del culto del dio, che ha in più circostanze influenzato la stessa tradizione iconografica (e non solo iconografica) cristiana. Lo stile, pur presentando notevoli semplificazioni rispetto ad opere certo più antiche come il mitreo di Capua (si veda ad es. il rendimento della figura del Mitra, piuttosto rigido e pittoricamente

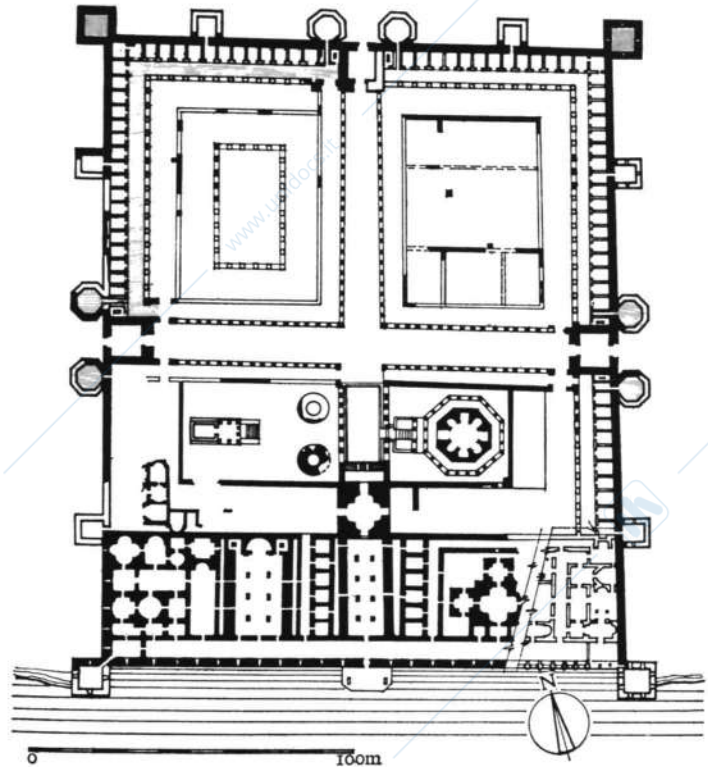
piatto), mostra ancora notevole aderenza ai modi naturalistici, sia nella costruzione delle figure che nell'uso dei chiaroscuri: significativi appaiono comunque il contrasto violento dei colori e la forte espressività dei volti. La datazione va posta nel primo trentennio del III sec., poiché forse il mitreo è connesso con la presenza nei vicini *Castra Albana* della legione II Parthica, costituita e colà dislocata da Settimio Severo.

176

SPALATO: PALAZZO DI DIOCLEZIANO

Il carattere conservatore delle esperienze architettoniche diocleziane, palese nelle più grandi realizzazioni del periodo (come le terme di Diocleziano di Roma, ispirate direttamente da quelle di Caracalla, v. n. 151), risulta evidente dalla villa-palazzo costruita dall'imperatore presso Salona attorno al 300 d.C. per il ritiro dopo l'abdicazione (305 d.C.).

La villa appare infatti costruita (così come è attestato per alcune ville tardo-repubblicane) ad imitazione di un *castrum*, guarnito di un muro di cinta (m 215,50 x 175-181), con torrioni quadrati (ottogonali presso le porte); un lato della villa, quello occupato dalla residenza imperiale, si affaccia sul mare con un loggiato a semicolonne inquadranti archi (alle estremità e al centro tre «serliane»), mentre sul lato opposto è l'ingresso principale (la c.d. «porta aurea» inquadrata da edicolette pensili e sormontata da una serie di archetti sorretti da colonnine pensili), cui rispondono perpendicolarmente le altre due porte (le cc. dd. «porta argentea» e «ferrea») di più semplice decorazione. Da queste tre porte, con retrostante controporta e cortile d'armi, si dipartono vie colonnate ad archi che nei due quarti verso terra delimitano i quartieri, verosimilmente di servizio e di accasamento della guardia imperiale (molto poco conosciuti), organizzati su peristilii concentrici e file di stanzette addossate alle mura.



Nell'altra metà della villa si accede attraverso la prosecuzione della via colonnata, il cosiddetto «peristilio», sul cui fondo, attraverso una «serliana», si passa nel vestibolo della zona residenziale, di forma circolare e coperto a cupola, mentre ai lati del «peristilio» (che aveva grande importanza nelle cerimonie di apparizione in pubblico dell'imperatore) sono due corti che

contengono un tempio tetrastilo oggi privo del pronao - forse dedicato a Giove e due edifici circolari di funzione sconosciuta l'una, e il mausoleo ottagonale con peristasi intorno e copertura a cupola esteriormente piramidata l'altra. Verso mare, per tutta l'estensione della fronte, era il quartiere di residenza suddiviso in due metà di uguale ampiezza dalla prosecuzione sotterra-

nea della via colonnata, che termina a mare in una porticina detta « enea »: nella metà occidentale, nelle sostruzioni (sole conservate di tutto il settore) si riconosce una basilica privata affiancata da una doppia fila di ambienti a pianta centrale e delle strutture termali, mentre sul lato opposto gli elementi in nostro possesso sono scarsi e lacunosi.

Il tipo di villa (che conosce qualche imitazione coeva, come quella di Mogorjelo in Erzegovina), contamina le forme castrensi con quelle proprie dei grandi palazzi imperiali che traggono origine da quello palatino di Roma (v. n. 101) e sono a quest'epoca (come ad Antiochia e più tardi a Costantinopoli) viepiù caricati delle funzioni rappresentative dell'assolutismo di sapore orientale, come appare chiaro nella tripartita piazza che fa da pernio alla residenza imperiale e alle ali cariche di significato del tempio e dello *heroon*. Tuttavia l'impianto è quello proprio dei castra dell'epoca (cfr. quello diocleziano di Palmira), in cui ritroviamo anche gli stessi elementi accessori di gusto orientale, come le vie colonnate e le disposizioni sul fondo degli ambienti di rappresentanza. La forma è dunque orientale (si è pensato a maestranze siriane), ma la sostanza e ancor più la componente ideologica della scelta del tipo sono romane e di aspetto conservatore.

177

ROMA: BASILICA DI MASSENZIO

Nota alle non numerose fonti come *basilica nova* o *basilica Constantini*, venne incominciata nel 308 d.C. da Massenzio e portata a termine da Costantino, con lo spostamento dell'ingresso da E (su di un portichetto aperto su di una traversa della via Sacra) a S sulla via Sacra. L'edificio, posto su di una vasta piattaforma (m 100x65) in parte sostruita verso la via Sacra e in parte incassata nella Velia, ha tre navate, quella centrale (m 80x25, altezza m 35) coperta da tre volte a crociera impostate su otto alte colonne di marmo proconnesio, e quelle laterali composte da tre campate comunicanti fra loro e coperte da belle volte a botte di andamento perpendicolare all'asse della nave mediana.

Un'abside semicircolare è collocata ad O, di fronte all'ingresso massenziano (conservato nella ristrutturazione di Costantino) e conteneva la statua colossale dell'imperatore (v. n. 193), mentre un'altra abside al centro della navata laterale settentrionale ornata di un prospetto a nicchia e da cassettoni, è dovuta a Costantino per fronteggiare il nuovo ingresso guarnito da quattro colonne porfiritiche. Tutte le navate laterali erano illuminate da finestre arcuate su due ordini, mentre la nave centrale aveva finestroni fra la sommità delle volte laterali e l'inizio di quelle centrali.

L'interno era ricchissimo di decorazione marmorea (di cui si hanno alcuni avanzi assai interessanti per il gusto decorativo dell'epoca, che si esprime anche nell'arco di Costantino), mentre il cassettonato delle volte era stuccato. La qualità spaziale dell'edificio, ispirato direttamente dalle aule dei frigidarii termali (nei quali va forse identificata la *basilica thermarum* delle fonti), è veramente straordinaria, basata sull'equilibrio tra l'accelerazione, dovuta alla stessa pianta, e la staticità prodotta dal ritmo inverso delle volte a vela e a botte; l'impressione che se ne ricava è quella, propria di tutti i grandi edifici d'età imperiale media e tarda, di una singolare compattezza e unitarietà, benché l'intervento costantiniano abbia in certa misura attenuato l'enfasi sul lato orientale contenuta nel progetto di Massenzio, nel quale è evidente la suggestione derivata dalle contemporanee aule di ricevimento imperiale (v. n. 180). Va infine osservato che le volte a gettata massiccia tecnicamente derivano da quelle imperiali tradizionali, mentre in numerosi edifici contemporanei di poco posteriori (v. nn. 185-6) si nota una ricerca di soluzioni empiriche per l'alleggerimento dei carichi.



178

ROMA: TOMBA DEL DIVO ROMOLO E CIRCO DI MASSENZIO

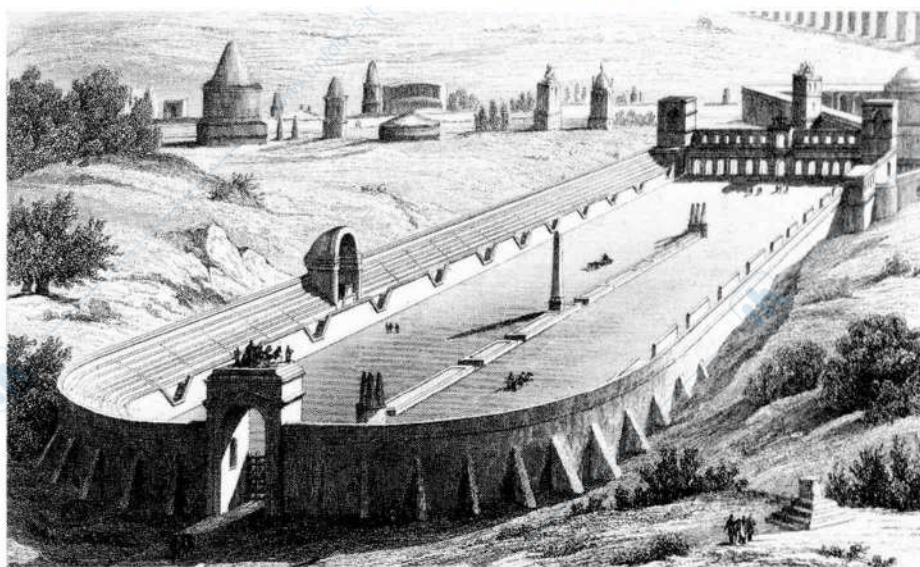
L'attività edilizia di Massenzio, intensissima nel suo breve regno, culmina, oltre che nella sua basilica aperta sul Foro (v. n. 177), nel palazzo-villa eretto sulla via Appia con l'annesso *heroon* costruito per onorare la memoria del figlio suo Romolo precocemente morto e divinizzato (309 d. C.). Il complesso comprende fabbriche pertinenti al palazzo, il sepolcro monumentale di Romolo, sul tipo prediletto dai Tetrarchi (v. n. 186), e un circo.

Del palazzo si conservano ampi resti solo di recente esplorati, tra i quali vanno ricordati un complesso termale, una basilica e una colossale abside (il c. d. Tempio di Venere e Cupidine); ai margini del complesso palazzo-circo (come a Salonico), al centro di una grande piazza (m 121 x 107) dagli svelti portici a pilastri e copertura a crociera, sorge il sepolcro di Romolo, che consiste in un grande edificio circolare (m 33 di diametro) a due piani, l'uno, quello inferiore, semisotterraneo in forma di corridoio anulare attorno ad un robusto pilone centrale cilindrico decorato (come la parete di fronte) a nicchie alternativamente rettangolari e semicirculari, e l'altro, quello superiore, in gran parte distrutto (era verosimilmente coperto a cupola), preceduto in antico da un pronao su podio e da un'alta gradinata.

Il circo (unito al palazzo, come nelle grandi residenze tetrarchiche - v. n. 191 - e a Costantinopoli) rappresenta il punto d'arrivo delle esperienze romane in questo genere di costruzioni. Il lungo edificio (m 512 x 81-85) è delimitato dalle sponde, con le gradinate sorrette da volte (alleggerite con anfore) e praticabili da un corridoio interrotto solo nel lato corto occidentale dalla *porta triumphalis*, e dai *carceres* sul lato corto orientale, dodici ingressi guarniti di erme e sfalsati nell'orientamento (per consentire percorsi uguali ai carri che di qui prendevano il via), dominati alle estremità da due torri semicirculari (*oppida*) per le cerimonie di ingresso della *pompa circensis*. Al di sopra dei *carceres* erano

i seggi dei magistrati incaricati dei giochi; poco dopo, sul lato N, è il *pulvinar* imperiale, fronteggiato sul lato opposto da un altro palco per i giudici di gara. Al centro della pista, leggermente spostata verso S per consentire (come lo sfasamento del lato esterno N) l'accesso dei carri appaiati all'inizio della corsa, è la *spina*, lungo basamento (m 333) a blocchi rivestiti di marmo, dalle terminazioni arrotondate (le *metae*) e superiormente cavo per i giochi d'acqua, che dalle statue rinvenute sappiamo essere stati numerosi e vari; al centro, fra molte sculture, sorgeva un obelisco domiziano tolto all'Iseo Campense (ora a Piazza Navona).

Se il palazzo-villa sembra sviluppare temi tradizionali delle architetture del genere (v. n. 183), il sepolcro, ispirato al Pantheon (come molti mausolei dell'epoca), ha un forte senso di grandiosità derivante anche dalla sua collocazione. Il circo, costruito con sfarzo per motivi ovvi di propaganda (più che mai da quest'epoca in poi le *factiones* del circo nascondono gruppi politici), è un documento interessante in rapporto alla sua collocazione, oltre che per il suo stato di conservazione, veramente eccezionale.



180 TREVIRI: BASILICA

Un chiaro concetto del clima della cultura architettonica tetrarchica può bene essere desunto dai monumenti di una delle quattro capitali, meglio nota archeologicamente, quella del Cesare d'Occidente presso il *limes* renano, Treveri. Qui le costruzioni della prima e della seconda Tetrarchia, proseguite da Costantino e poi fino al 395 d. C. (quando la sede imperiale fu trasferita a Milano), illustrano la magnificenza e al tempo stesso i complessi principi spaziali dell'epoca, in una zona ove l'architettura fino a quel momento non era uscita dai dignitosi limiti di una capitale provinciale.

La Basilica, sorta in età costantiniana ove era un precedente edificio forse sede del procuratore imperiale, è una poderosa sala rettangolare destinata alle udienze imperiali ed ancor oggi assai ben conservata: l'ingresso avveniva attraverso un nartece trasversale (cfr. n. 183) ad unica abside occidentale e (qui la nostra documentazione è controversa) posta direttamente a contatto con la sala vera e propria, lunga m 58 e larga 29 (200 x 100 piedi romani), illuminata da due serie di ampi finestroni arcuati e terminata da un'abside semicirculari, pure a due ordini di finestre (notevoli le differenze di misure e di posizione delle finestre per ottenere effetti di



correzione ottica).

L'abside è però inquadrata da un possente «arco trionfale» ove iniziano delle nicchie semicirculari proseguite anche nell'abside, unico movimento su di una superficie traforata dalle sole finestre e inquadrante una poderosa e immota spazialità. Il pavimento della sala riscaldato con ipocausti era di marmi colorati, mentre l'esterno, scandito da altissimi contrafforti conchiusi da archi ciechi e percorso in antico da due ballatoi (che interrompevano dunque il ritmo

ascensionale dei contrafforti), era decorato di stucco e sovrastava due bassi peristili ad U simmetricamente abbraccianti i lati dell'edificio. In questo edificio, come nella coeva basilica romana di Massenzio, si percepisce il forte senso degli spazi interni conclusi in precisi rapporti di equilibrio ed indisturbati, che corrisponde bene al rinnovato gusto per le masse geometricamente definite proprio della scultura della Tetrarchia e del primo periodo costantiniano.

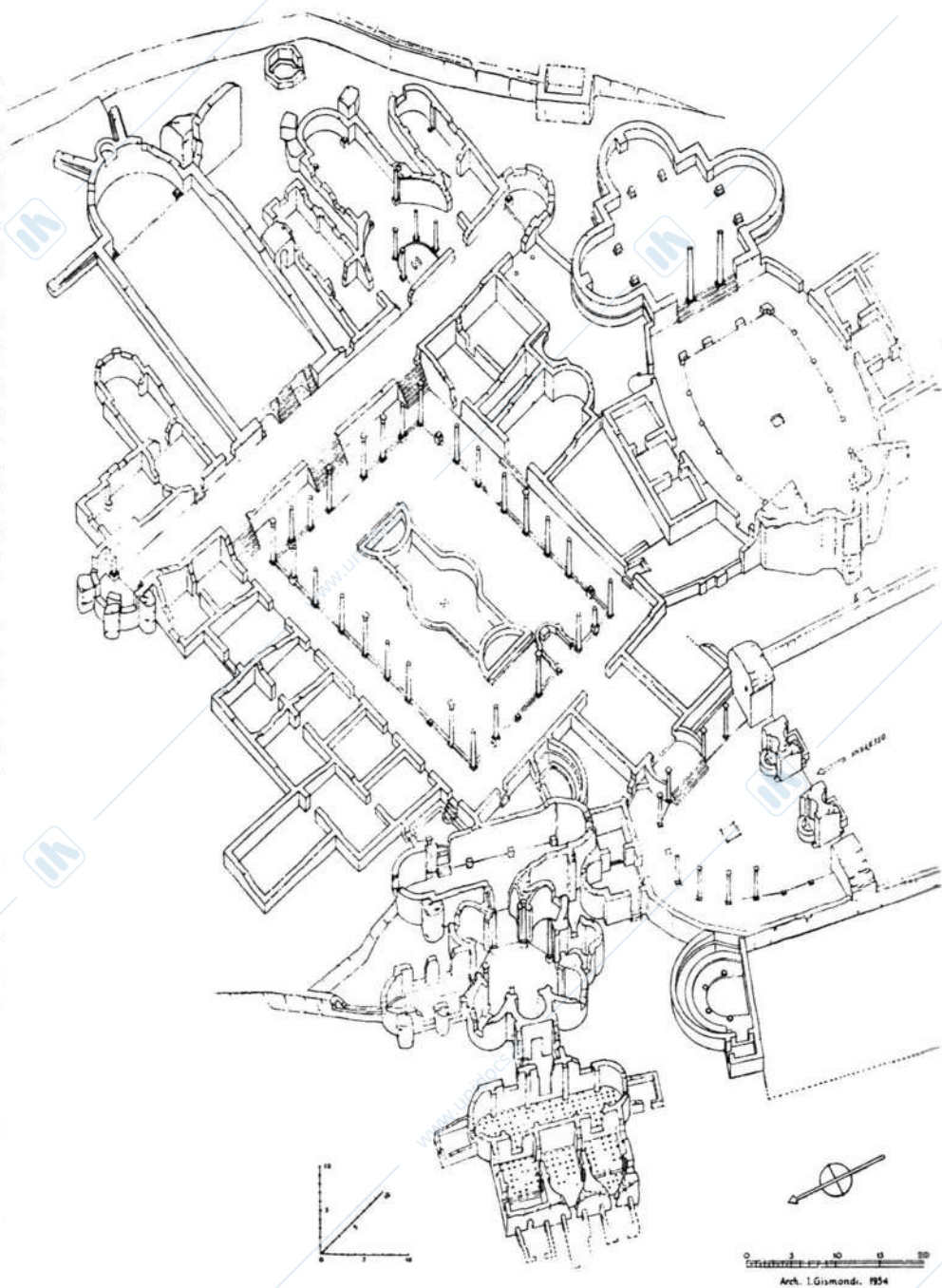
PIAZZA ARMERINA: VILLA

La villa tardo-antica di Piazza Armerina, residenza patrizia del primo venticinquennio del IV sec. d. C. nei monti della Sicilia orientale, non è solo un prezioso documento dell'arte musiva africana (v. n. 205), ma è anche un'importante testimonianza della vitalità dell'architettura del IV sec. d. C. Tre disposizioni assiali diverse, poste sul declivio collinare in leggero movimento ascensionale, sottolineano le diverse funzioni dei tre settori.

L'ingresso avviene da una corte colonnata a ferro di cavallo (mosaico con motivi vegetali), adorna sulla fronte da fontane, corte che raccorda l'asse del complesso termale ad O e quello del complesso residenziale ad E: sul lato occidentale del cortile una latrina. Le terme, orientate sull'angolo del peristilio ove si colloca un atrio a forcipe, forse palestra (mosaico con scene di circo), mostrano la tradizionale sequenza di frigidario tepidario calidario, ma la serie di soluzioni planimetriche adottate preannuncia la caratteristica dell'intera villa: il frigidario - *apodyterium* (mosaici con nereidi e *mutatio vestis*) ha pianta ottagonona con nicchie semicircolari profondissime e due sale-piscina opposte, di pianta basilicale quella a N e tricora quella a S; una saletta di raccordo per le frizioni (mosaico dell'*alephterion*) fa passare al tepidario biabsidato (mosaico con lampadromia), sul quale si aprono tre sale (due absidate ed una con vasca) con funzione di calidario.

Il complesso residenziale è accessibile dal cortile a ferro di cavallo mediante un vestibolo (mosaico con *salutatio*), dal quale si passa in un ampio peristilio (mosaico con protomi animali) con vasta fontana centrale e larario innanzi all'ingresso. Sul lato settentrionale è una doppia serie di vani (mosaici con danze, con eroti, ecc.) con funzione di *cubicola* o di gineceo (il vano trapezoidale di raccordo tra peristilio e terme ha un mosaico con dama ed ancella) o di *hospitium*, inframezzati da un ambiente unico, con funzione di *diaeta* estiva (mosaico della «piccola caccia»); nel lato meridionale sono invece una *diaeta* invernale (mosaico di Orfeo e statua di Apollo) e un ambiente doppio (mosaico con tetimimo) forse cubicolo doppio invernale. Il lato orientale del peristilio è quello più rilevante, organizzato su di un grande corridoio biabsidato (mosaico della «grande caccia») sopraelevato e raggiungibile con tre scalette; esso comprende un «appartamento» a N, composto di un vestibolo (mosaico di Polifemo), di una saletta laterale e di una sala absidata, quindi una vasta aula basilicale di ricevimento pavimentata in *opus sectile* e posta sull'asse centrale del peristilio, e infine un secondo «appartamento» a S aperto su di un cortiletto tetrastilo semicircolare (mosaico con Eroti pescatori) e con tre vani disposti in parallelo, un cubicolo settentrionale con vestibolo (mosaico con Eros e Pan) e lunga stanza dall'alcova rettangolare (mosaico con Eroti cacciatori e *coronariae*), una *diaeta* centrale absidata (mosaico con Arione), e un secondo cubicolo absidato (mosaico di gare poetiche) con vestibolo simmetrico a quello settentrionale (mosaico del «piccolo circo» con Eroti aurighi di uccelli sacri a Venere).

Il terzo gruppo di ambienti per banchetti di rappresentanza si apre su di un cortile ellittico (mosaico con motivi vegetali) con salette sui lati



lungi (mosaici di Eroti vendemmianti) e fontana absidata e grande triclinio a triconco sui lati corti (mosaici mitologici: fatiche d'Ercole, Dafne, Endimione, Esione e Cipariso nel quadrato centrale; trionfo di Ercole, Gigantomachia e Licurgia nelle absidi). La funzione delle sale, resa quasi sempre trasparente dalle allusioni dei soggetti musivi, è ben suddivisa nella disposizione lungo i tre gruppi di ambienti distinti anche negli assi e separati materialmente, si da consentire usi separati e da evitare confusioni o indiscrezioni. La perfetta funzionalità si sposa ad un'esasperata ricerca degli effetti di prospettiva e delle planimetrie ricche di linee curve (soprattutto nelle terme e nel triclinio); in pari tempo la successione vestibolo corte nartece aula absidata si ispira a modelli del tempo dell'architettura au-

lica (v. n. 180) e denuncia una relativa intercambiabilità delle soluzioni strutturali, cui si dovrà l'adozione dello stesso impianto da parte delle basiliche cristiane (v. n. 187) e, più tardi, delle moschee arabe.

L'esempio di Piazza Armerina (ora da affiancare ad un'altra villa presso Noto in Sicilia), non è isolato nell'architettura privata: ville africane e rappresentazioni musive provano la continuità, in epoca tardo-antica, di questa tradizione di strutture a padiglioni o nuclei che risalente alla prima età imperiale (v. n. 97), in Villa Adriana aveva trovato una sorta di codificazione (v. n. 125), e che a livello architettonico può esprimere lo stesso gusto per i forti contrasti chiaroscurali barocchi di alcune sculture dell'epoca (v. n. 191).

187

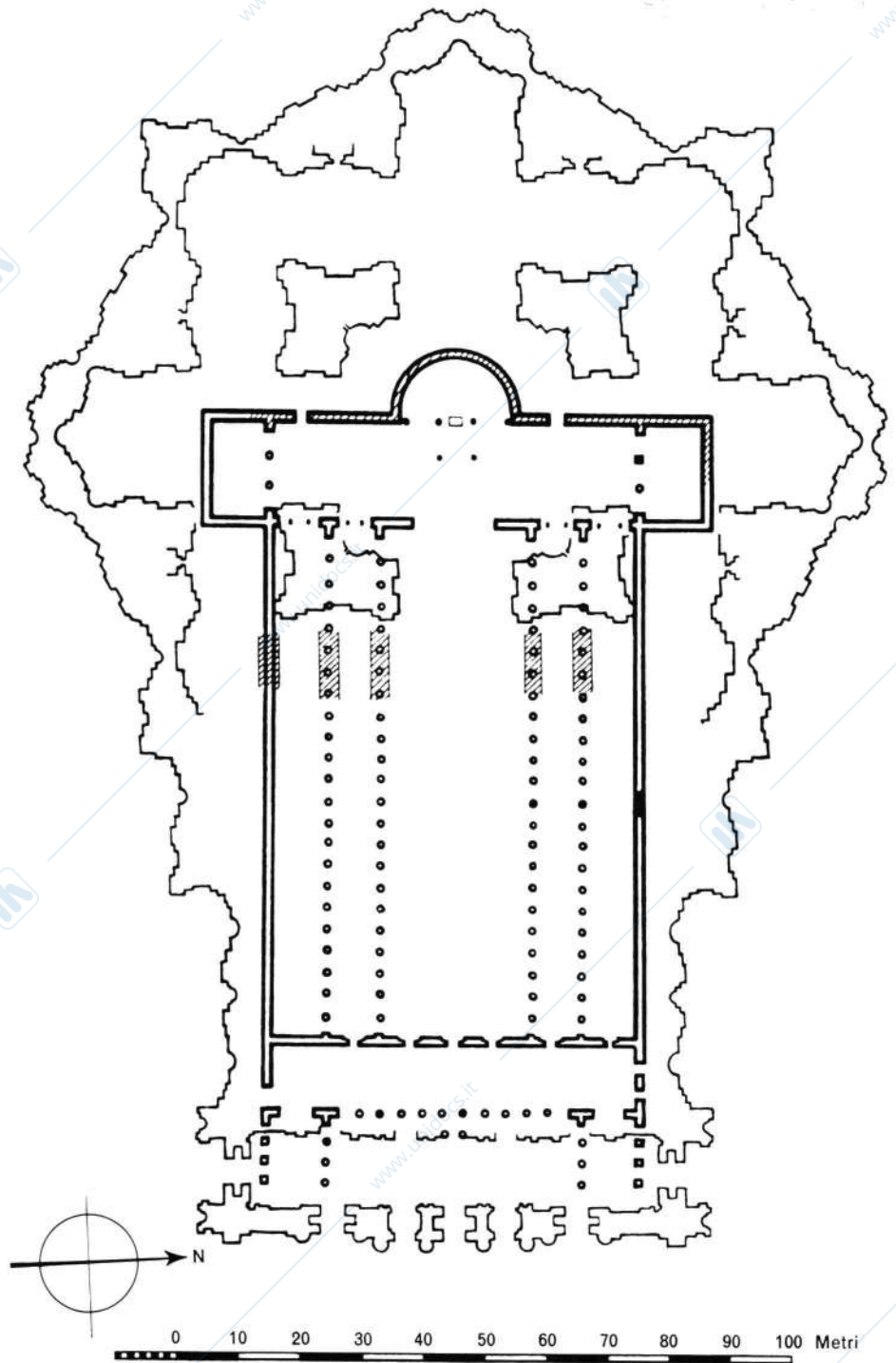
ROMA: BASILICA DI S. PIETRO

La politica di favore e di aperto controllo della trionfante religione cristiana, inaugurata da Costantino con l'editto di Milano del 313 d.C. e culminata nell'apparizione del *basileus isapòstolos* al concilio di Nicea, trova pieno riscontro nella serie di costruzioni nei luoghi santi di Palestina e di Roma, che inaugurano il tipo edilizio della basilica cristiana. Fra le numerose e imponenti basiliche costantiniane un posto di rilievo occupa quella destinata ad onorare la sepoltura dell'apostolo Pietro, un'edicolaletta posta in una piazzuola all'interno della vasta necropoli sull'antica via lungo l'asse del circo di Caligola ai piedi del colle Vaticano.

Per edificare la sua basilica (costruita tra il 320 e il 340 d.C. e a noi nota da affreschi e disegni anteriori alle distruzioni rinascimentali), Costantino procedette a livellare l'intera zona, ricoprendo tutti i mausolei esistenti e fondando su questo terrazzamento il suo edificio. Questo si componeva, come nella celebre descrizione di Eusebio della chiesa di Tiro, di un grandioso atrio quadriportico (che nel Medioevo aveva al centro la grande pigna oggi nel bramantesco nicchione dei palazzi apostolici detto appunto «della Pigna») e di una basilica a cinque navate (m 87x64), due minori e più basse per parte rispetto ad una più alta centrale con basso clerestorio (rapporto di 3:1), separate da quattro colonnati di ventidue colonne ciascuno, architravati nella nave centrale ed arcuati nelle navatelle: nel fondo delle navate si inseriva una navata trasversale (il «transetto», da *trans saepta*, «oltre i cancelli»), di altezza uguale a quella della navata centrale, ma meno ampia di questa, che sporgeva con due nicchie rettangolari distile oltre i limiti delle navatelle; la navata centrale terminava sul transetto con un arco (detto «arco trionfale»), e le navatelle con trifore colonnate, che venivano formalmente proseguite dalle trifore aperte sulle nicchie laterali del transetto.

Sulla parete di fondo del transetto, al centro e in corrispondenza della navata centrale, si apriva un'abside, ornata di mosaici da uno dei figli di Costantino (verosimilmente Costanzo II), che inquadrava la *memoria* dell'apostolo. Quest'ultima altro non era se non l'edicolaletta del II sec. (il c. d. «trofeo») eretta sul luogo di sepoltura di Pietro, cui si è fatto cenno in precedenza, e che, sporgendo intatto dal pavimento della basilica (in questo punto solo 30 cm al di sopra del livello della necropoli), venne inserito in un dado marmoreo con lesene di porfido (m 2,80x1,70) e recintato da una *pergula* a colonne tortili con amorini vendemmianti, imitate poi dal baldacchino bronzeo borrominiano; entro le strutture della basilica attuale si conservano ancora le colonne della *pergula* costantiniana, una cui immagine alquanto fedele ci è stata tramandata dalla cassetta eburnea di Pola (V sec. d.C.).

La basilica petriana, con le altre romane del Salvatore (S. Giovanni in Laterano) e di S. Paolo, e quelle palestinesi di Gerusalemme e di Nazareth, è l'attestazione più completa del nuovo tipo edilizio, che tanta importanza avrà nei secoli successivi. Tra le molte spiegazioni proposte circa l'origine del tipo (derivazione dalla basilica civile romana, creazione cristiana, ecc.) in genere influenzate dalle posizioni ideologiche dei rispettivi sostenitori, preferibile ap-



pare oggi quella che la connette con l'aula di ricevimento palatino (v. nn. 101 177 180, 183), nella quale l'enfasi posta nell'abside di fondo si spiega con il trionfalismo della *maiestas* imperiale, cui tende ad assimilarsi la *maiestas* divina cristiana. Più complesso il problema dell'origine del transetto, per il quale non tutte soddisfacenti sono le soluzioni proposte; più probabile appare l'ipotesi, di recente formulata, che il transetto sia originato nella basilica-martyrion, modello creato appositamente per le due basiliche di S. Pietro a Roma e del S. Sepolcro a Gerusalem-

me e imitato largamente dal V sec. in poi per il prestigio rivestito dalle due chiese-modello. Molto è stato comunque scritto sui valori architettonici del nuovo edificio di culto e non tutto sembra pienamente accettabile: in questa sede si potrà osservare come negli edifici costantiniani, e in questo di S. Pietro in particolare, sono presenti tutte le caratteristiche di ambiguità proprie dell'architettura di quest'epoca, oscillanti tra l'enfasi statica (transetto) e l'accelerazione dinamica (navate) e tra i valori di superficie e quelli di chiaroscuro.

189

ROMA, FORO ROMANO: BASE DEI DECENNALI

m 1,71

Nella scena di *adlocutio* del fregio dell'arco costantiniano (v. n. 192) sono rappresentati i *rostra*, alle cui spalle compaiono colonne, sormontate, quella centrale dalla statua di Giove, e quelle laterali da statue imperiali togate: si è riconosciuto in queste colonne un monumento onorario eretto nel 303, in occasione dei *vicennalia* degli Augusti, Diocleziano e Massimiano, e dei *decennalia* dei Cesari, Costanzo Cloro e Galerio.

Di questo monumento sono state scoperte di recente le fondazioni e, tra il XV e il XVI sec., tre basi iscritte, pertinenti una ad un Augusto (CIL VI, 1204), uno alla colonna con la statua di Giove (CIL VI, 1205, 31262), ed una, la sola superstite (con parti dei fusti, dei capitelli e, forse, di statue porfiritiche togate), pertinente alla colonna con la statua di Costanzo Cloro (CIL VI, 1203, 31261). La base è decorata su tutti e quattro i lati: nell'uno compaiono vittorie sorreggenti lo scudo iscritto con la frase di rito *Caesarum decennalia feliciter*, e con tre trofei, dei quali quello centrale mostra ai piedi barbari accosciati, e negli altri tre la processione e il sacrificio per la cerimonia del 303; questi ultimi tre rilievi sono collegati fra loro, anche se ciascuno ha una propria autonoma fisionomia.

Su di un lato è la processione del *suovetaurile* introdotta da un funzionario togato con bastone dalla testa a fungo e accompagnata da due vittimari ed un dapifero; sul lato opposto è una processione di senatori in toga contabulata sullo sfondo di tre *vexilla* destinati a contenere le immagini imperiali. Queste due processioni si dirigono verso il lato principale, opposto a quello con l'iscrizione, in cui è il sacrificio del Cesare: Costanzo Cloro al centro, *velato capite* e incoronato da una vittoria alata e dal *Genius Senatus* (con il caratteristico scettro sormontato dall'aquila), liba da una patera su di un altare mobile, assistito da un *flamen* (quello *Martialis*?) dal tradizionale *galerus*, da un camillo con *capsa*, e da un tibicine, mentre all'estremità del rilievo si dispongono, a sinistra, Marte, cui è dedicato il sacrificio, e un enigmatico togato, nel quale credo si debba riconoscere l'Augusto della stessa parte dell'impero affidata come Cesare a Cloro, cioè Massimiano, e, a destra, Roma assisa affiancata dal busto radiato di *Sol*. Il rilievo, per il soggetto e la funzione, vuole essere profondamente classicista, ma l'esecuzione tradisce ora i modi stereometrici e sintetici più caratteristici del gusto tetrarchico (come nelle teste dei rilievi con processione), ora le esperienze pittoriche e disegnative di una parte della tradizione del III sec. (v. nn. 164, 169) che troviamo ancora in età costantiniana e oltre (v. nn. 192 e 199), caratterizzata dall'uso amplissimo del trapano nei panneggi, nel solco di contorno e nel disegno delle parti in secondo piano, rese a «rilievo negativo». In questo senso la base dei Decennali in passato considerata con l'arco di Costantino un punto d'arrivo di una tradizione e un punto di partenza di una altra, è piuttosto simbolo della «visione ottica» tardoantica e in pari tempo del convivere contraddittorio di due modi di rendere la realtà, caratteristico del IV sec. d.C.



190 COSTANTINOPOLI: COLONNE CON RAFFIGURAZIONE DEI TETRARCHI

VENEZIA. S. MARCO
m 1,30

Le due colonne di porfido, murate sin dal XIII sec. nel cantone del Tesoro di S. Marco a Venezia, ma di sicura provenienza costantinopolitana (come dimostra il recentissimo ritrovamento a Istanbul del piede mancante del gruppo verso mare), sono considerate giustamente il simbolo ideologico e formale del programma tetrarchico. Gli imperatori, come ci insegnano le coeve colonne porfiritiche del Vaticano con analoghe figurazioni, sono rappresentati come coppie in altorilievo poste sulla mensola di due colonne, la cui altezza è stata calcolata attorno agli otto metri, e si abbracciano a due a due, simboleggiando ad un tempo la *fraternitas* tra Augusti e Cesari, la divisione nelle due *partes*, *Orientis* e *Occidentis*, dell'impero, e la *perpetuitas imperii* garantita da una ferrea legge di successione. Tutti gli imperatori vestono ugual costume, il copricapo pannonico, *paludamentum* e lorica con baltei gemmati, e impugnano l'elsa, configurata a testa d'aquila, di una spada riccamente adorna, di probabile origine sassanide; un imperatore in ciascuna coppia è barbato e poggia la mano sinistra sulla spalla destra dell'altro, più

giovane ed imberbe, presumibilmente allusione alla maggiore anzianità e al più alto ruolo - pur nella parità della pienezza dei poteri - degli Augusti rispetto ai Cesari. Malgrado l'astrattezza dei simboli, le teste dei quattro tetrarchi presentano vaghi ma non trascurabili tratti di individuazione fisionomica: non vi è tuttavia accordo sull'identificazione, in generale, dell'uno e dell'altro dei due gruppi di tetrarchi e, in particolare, sull'identificazione dei singoli personaggi (si è pensato, ma senza motivi, ad imperatori della seconda metà del IV sec.), anche se tradizionalmente si ritiene che il gruppo veneziano rappresenti i membri della prima tetrarchia tra il 293 e il 303.

L'opera, con molta probabilità dovuta (come il somigliantissimo frammento di Naissus) a maestranze egiziane specializzate nel lavoro di questa durissima pietra, prediletta in età tardo-antica come simbolo della porpora imperiale, è certamente uno dei capolavori dello stile tetrarchico, eseguito con una maestria che ricerca l'essenziale, nei volumi come nei tratti disegnativi o decorativi (accentuati dall'applicazione, ora perduta, di sfoglie d'oro alle corazze e di paste vitree negli occhi e nelle gemme), senza ricorrere a forme eccessivamente riduttive. Le rigide volumetrie, più che nei gruppi vaticani di minori proporzioni e più semplificati, esprimono una visione a masse definite ma non isolate e contrastanti: la decorazione di superficie non le intacca, così come non sono che segni di superficie i tratti fisionomici. Il concetto stesso di eternità e di solidità dell'impero, riaffermato con le riforme diocleziane, trova nei quattro tetrarchi di Venezia la più compiuta espressione formale.



191 SALONICCO: ARCO DI GALERIO

Grazie alla scelta, operata dai Tetrarchi, di nuove capitali, Tessalonica, capitale di Galerio, fu accresciuta di un intero quartiere, ove, secondo l'uso del tempo (v. n. 178), fu sistemato il palazzo imperiale con un annesso circo; quindi, tagliando la via Egnatia bordata da colonnati con una apposita via, pure colonnata, il palazzo fu collegato ad una corte ottagonale, al cui centro sorgeva il mausoleo circolare per accogliere le spoglie del tetrarca (trasformato da Teodosio in chiesa di S. Giorgio).

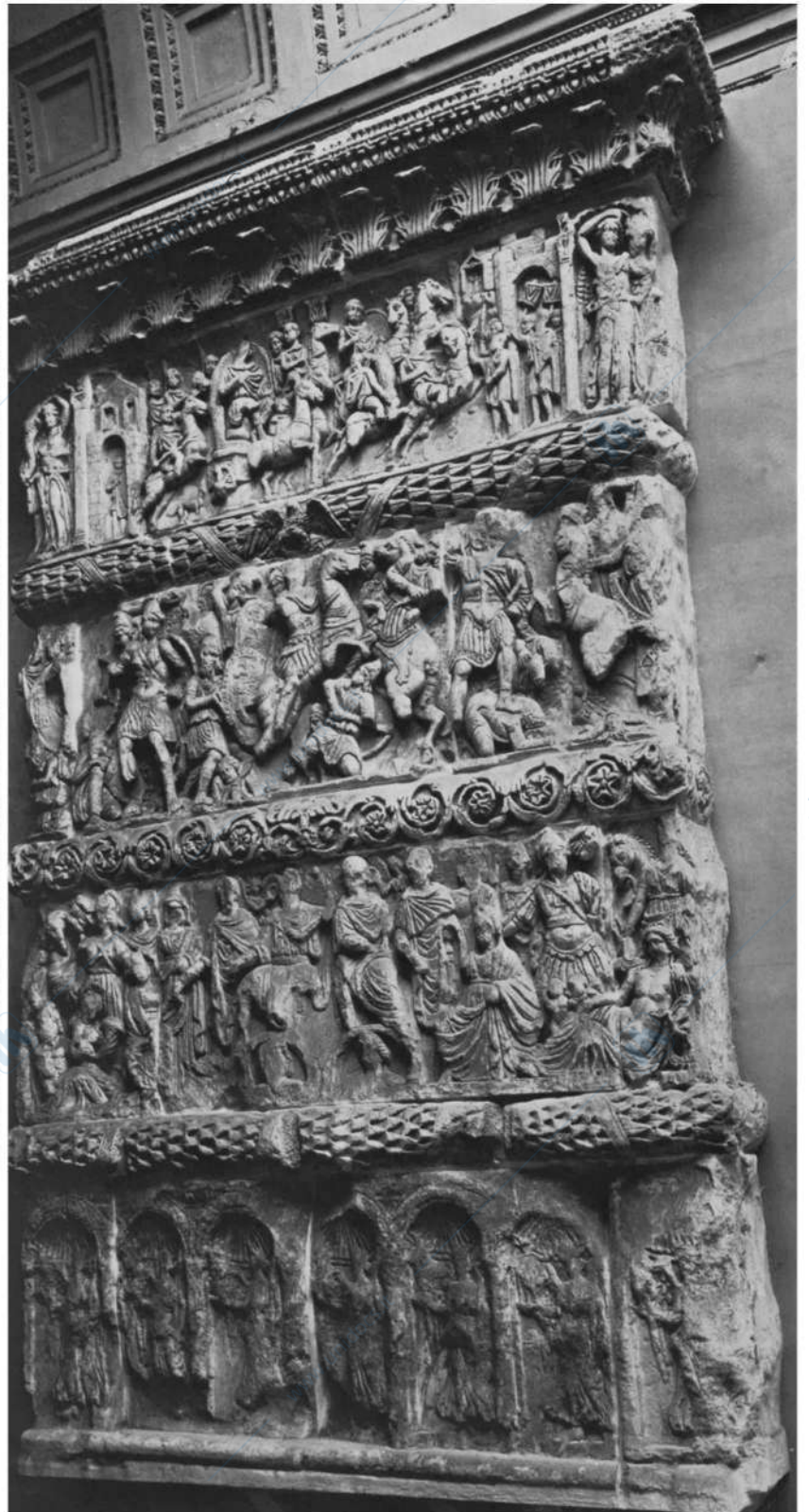
L'incrocio tra la via Egnatia e la via per il mausoleo fu ornato da un elaborato arco quadrifronte, collegato da fornicie minori ai margini esterni dell'Egnatia (che costituiva la prospettiva principale), con piloni rivestiti in marmo e ornati di scene «storiche», con archi laterizi e volta centrale a cupola su pennacchi (si ignora il coronamento). Dei quattro piloni originari sono superstiti solo due, quello sud-occidentale e quello nord-orientale, rispettivamente ornati di rilievi riferibili alle campagne armeniaca e adiabena (297 d. C.) di Galerio. I pannelli si dispongono su quattro registri separati da ricchissime fasce decorative vegetali e conclusi da cornici altrettanto ricche, che ricordano da vicino le esperienze dei decoratori asiatici e che quasi sopravanzano le scene figurate; il pilastro NE è interessato quasi completamente da scene di battaglia, relative, come si è detto, alla campagna di Adiabene con un frequente ripetersi di pose e di situazioni. Più interessante il pilastro SO, ove compaiono scene di battaglia e scene storico-allegoriche che forse consentono una lettura più organica dell'insieme, che nell'altro pilone risulta più problematica per le nostre scarse informazioni sulle vicende belliche rappresentate. L'ordine di «lettura» può forse essere ricostituito dal basso verso l'alto lungo le tre facce, di seguito (e non una faccia dopo l'altra). Secondo questa «lettura» (simile a un fregio continuo), iniziando dalla faccia NO e procedendo su quella NE e poi su

quella di SE, dopo pannelli decorativi con Vittorie entro nicchie (facce NO e NE), si incontrano una scena di tributo (che adombra forse l'avvio del *bellum Armeniacum*) recato da personaggi in abiti orientali (faccia SE), quindi la cattura dello *harem* del sovrano persiano ben nota dalle fonti (faccia NO) e la *clementia Augustorum* (gli Augusti seduti e i Cesari stanti) verso le province di Armenia alla presenza di *Tellus*, *Oceanus* (alle estremità del rilievo, a simboleggiare la dimensione cosmica degli Augusti) e delle divinità protettrici degli imperatori, tra cui Roma e Marte.

A questo punto è una pausa: Galerio e Diocleziano contro un prospetto colonnato (il palazzo di Antiochia?) celebrano un sacrificio forse per l'inizio della seconda fase di guerra, quella rappresentata dalle due scene di *proelium* successive e conclusa con la *deditio* dei Persiani del quart'ultimo pannello. Gli ultimi tre pannelli sono relativi alla fine della campagna, un *adlocutio* di Galerio ai soldati che escono da una città (Nisibis?), un *adventus* di Galerio (vi è forse allusione al viaggio da Antiochia a Tessalonica) su carro sormontato da una *cathedra*, e il *triumphus* del 303 d. C., con l'imperatore cui una dea conduce una quadriga di elefanti (cfr. *S.H.A. Gord.* III, 27), allusione alla futura apoteosi, che il vicino mausoleo doveva, secondo gli intenti del tetrarca, consacrare.

Lo stile, come dimostrano anche i caratteri della decorazione architettonica, è profondamente impregnato della tradizione ellenistico-orientale (come altri monumenti tessalonicesi); le figure sono intagliate sul fondo con frequente uso del rilievo negativo, in forme tozze e sommarie; assenti risultano tuttavia le forti volumetrie tetrarchiche (cfr. n. 190), mentre è palese la predilezione per le linee curve. Nonostante l'enfasi paratattica della composizione, è vivissimo qui il gusto tutto asiatico per il chiaroscuro, che fa di questo monumento, affollato e pieno di luci e di ombre, uno dei più rappresentativi esempi dell'arte tardo-antica, con la fusione della tradizione «narrativa» romana (qui profondamente trasformata dall'insistente allegorismo) e del pittoricismo dell'Oriente ellenistico.







192 ROMA: ARCO DI COSTANTINO

Nel 315 d.C. il senato e il popolo di Roma facevano erigere, per i *decennalia* di Costantino e a memoria della vittoria su Massenzio del 312, un arco trionfale (m. 21 di altezza, m 25,70 di larghezza e m 7,40 di profondità) tra il Palatino e il Celio sull'antico percorso dei trionfi. L'arco a tre fornici e colonne libere sulla fronte fu decorato con una quantità di rilievi e sculture di spoglio che, oltre a parti di decorazione architettonica, comprendono le otto statue traiane di Daci in pavonazzetto sulla sommità delle otto colonne libere in marmo numidico, gli otto tondi adrianei (v. n. 132) inseriti a due a due in lastre di porfido e posti al di sopra dei fornici minori, gli otto rilievi aureliani (v. n. 142) a due a due nell'attico ai lati dell'iscrizione (*CIL* VI, 1139=*ILS* 694), e il grande fregio traiano (v. n. 117), segato in quattro pezzi collocati sui lati dell'attico e all'interno del fornice centrale; le teste degli Augusti dei tondi e del fregio traiano (non sappiamo dei rilievi aureliani, le cui teste sono tutte danneggiate) sono state rilavorate, alcune con il segno





del *nimbus* spettante ormai alla *maiestas* imperiale, nelle sembianze di Costantino (tondi con la caccia e fregio traiano) e di Licinio o, secondo altri, di Costanzo Cloro (tondi con sacrificio). Di età costantiniana sono invece: i tondi con *Sol* (lato E) e *Luna* sul carro (lato O) sui lati dell'arco; gli otto busti di imperatori divinizzati (?) nei fornicini minori; i bassorilievi dei plinti delle colonne simmetricamente uguali e raffiguranti sulla fronte Vittorie e trofei con barbari orientali e nordici e sui lati barbari nordici e orientali prigionieri da soli o condotti da Romani (fornici laterali) e soldati con *signa* o *imagines* di *Sol Invictus* e *Victoria* (fornice centrale); le chiavi degli archi con divinità (Mercurio, Marte, Genius populi Romani sui fornicini laterali, Roma e Quies Rei Publicae sul fornice centrale); le divinità fluviali sui fornicini laterali e le Vittorie trofeofores e le stagioni sul fornice centrale; e infine il grande fregio «storico» che corre a mezza altezza sui fornicini laterali e sui lati dell'arco. Quest'ultimo inizia dal lato occidentale: nel primo rilievo figura la *profectio* da Milano di Costantino seduto su carro munito di *cathedra* e preceduto dalle truppe a piedi e a cavallo (vi si riconoscono legionarii regolari e soldati ausiliarii, contraddistinti dall'elmo con corna e da dromedarii), mentre nel corteo si notano soldati portatori di statuette di *Sol Invictus* e di *Victoria*. Sulla fronte meridionale vediamo l'*obsidio* di Verona, ove sulla destra è il gruppo di Costantino coronato da Vittoria volante e assistito da due *protectores divini lateris*, al centro il gruppo dei soldati assedianti (legionarii, *cornuti* ed arcieri mauri), a sinistra la città con gli assediati (truppe pretoriane); segue sullo stesso lato il *proelium* di Ponte Milvio, nel quale da sinistra a destra figura il ponte (con la personificazione del Tevere) su cui avanzano *Virtus*, Costantino e la Vittoria, quindi seguono il massacro e l'anne-



gamento dei *cataphractarii* massenziani da parte della cavalleria costantiniana, e, sull'estrema destra, i trombettieri dell'esercito vincitore in atto di richiamare le truppe. Sul lato orientale opposto alla *profectio* è l'*ingressus* del 29 ottobre del 312 d.C.: l'imperatore sul carro incede attraverso la porta di Roma, preceduto da cavalieri con il berretto pannonico, da fanti armati o con insegne e da *cornicine* (truppe palatine e legionarie, *cornuti* e Mauri). Sul lato settentrionale, secondo un rigido piano di simmetria e di corrispondenza che vede anche nei rilievi di reimpiego la collocazione di eventi bellici nel lato verso l'esterno (Sud) e di eventi pacifici verso l'interno (Nord) della città, sono un'*oratio* e una *liberalitas*.

L'*oratio* ha luogo nel Foro Romano dai Rostris (sono visibili la basilica Giulia, l'arco di Tiberio, i Rostris, il monumento del decennale dei Tetrarchi e l'arco di Settimio Severo), con l'imperatore rappresentato, in posizione frontale e con proporzioni gerarchiche, insieme alla corte sui Rostris, e la folla in prospettiva «ribaltata» sui lati; la *liberalitas* del 1° gennaio del 313 vede al centro l'imperatore su alto trono, con la corte alle spalle e personaggi (senatori?) in toga contabulata supplici ai suoi piedi, e ai lati il popolo in atto di ricevere il congiario che funzionari entro logge sopraelevate con *aulea* (forse la *porticus Minucia* o il foro di Cesare) traggono dagli *scrinia*. La simbologia delle rappresentazioni in generale è assai complessa e sottile, anche se trova un precedente abbastanza puntuale nell'arco severiano (v. n. 165); qui tuttavia, obbedendo alle regole del gusto tardo-antico, i contrappunti e le



corrispondenze allusive e allegoriche sono ben più numerose e complesse.

Lo stile delle figurazioni allegoriche è di impostazione classicista, di quello stesso classicismo stanco e disegnativo della base dei Decennali (v. n. 189), mentre le forme del rilievo «storico» sono espressione del gusto stereometrico

tetrarchico non senza uso, per la decorazione di superficie, del trapano corrente; nonostante questo dualismo di contenuti che si riflette nelle forme, l'arco è opera di un'unica officina urbana, cui si deve anche la decorazione della basilica di Massenzio e di alcuni sarcofagi pagani e cristiani (v. n. 199) del primo trentennio del IV sec. d.C.

193

ROMA, BASILICA DI MASSENZIO: RITRATTO COLOSSALE DI COSTANTINO

ROMA. MUSEO DEI CONSERVATORI
m 2,60

Nell'abside occidentale della *basilica Costantini* (v. n. 177) doveva troneggiare la gigantesca statua seduta di Costantino il Grande, sorta di grandiosa costruzione rivestita di stucco o di bronzo (meno sicuramente di marmo policromo) e con le parti nude, le sole anche se frammentariamente giunte fino a noi, in marmo.

L'imperatore, a giudicare dai frammenti superstiti (la mano e il braccio destro, i due piedi, il ginocchio e il femore destri, il polpaccio sinistro, parti della spalla sinistra e del petto, oltre naturalmente alla testa), era raffigurato seduto, vestito di un *paludamentum* o di una veste che gli lasciava scoperta parte del petto, il braccio destro sollevato ad impugnare uno scettro, che doveva terminare, secondo il noto passo di Eusebio (*Hist. Eccl.* IX, 9, 10 s), con una croce. Il ritratto, originariamente ornato da una corona metallica, è, come la statua, grandioso e solenne: nella struttura compatta e squadrata del viso dominano gli occhi enormi, con la pupilla profondamente marcata e volta verso l'alto; i capelli formano una frangia rigonfia compatta, in cui le ciocche lievemente striate sono distinte mediante profondissimi solchi, mentre il naso aquilino, le labbra lunghe e sottili e il mento prominente, tratti derivati a Costantino dalla madre Elena, risaltano appena nella rigida geometria del volto. L'immagine, anche se classicisticamente impostata (come tutta la statua, del resto), è resa con l'intento di fissare il tardo-antico ideale di un celeste dominio in terra, del contatto diretto con il soprannaturale di colui che agisce *instinctu divinitatis*: il rigore geometrico e la posanza volumetrica della costruzione non sono però esaltati a scapito dell'analisi fisionomica,

così che quest'opera può essere considerata uno dei capolavori della rinascenza costantiniana, in cui la dimensione classica viene usata per scopi paralleli ad esprimere sia l'ideologia del *dominatus* che i contenuti rasserenanti del messaggio cristiano.

Il classicismo di questa scultura e il confronto con l'altro ritratto colossale bronzeo di Costantino ai Conservatori (da alcuni attribuito anche a Costante) inducono a datarla ad un momento più avanzato del regno poco prima o poco dopo il 330, piuttosto che, come altri vogliono, al periodo 313-15.



197

ROMA, TORPIGNATTARA: SARCOFAGO DI ELENA

MUSEI VATICANI
m 2,42

Nel bel mausoleo *ad duas lauros* di Torpignattara (v. n. 186) era collocato un grande sarcofago porfiritico che già la tradizione antica connetteva con la madre di Costantino, Elena: le ipotesi formulate in passato in base allo stile e al soggetto (sarcofago di M. Aurelio o di Costanzo Cloro) si sono rivelate errate, mentre è probabile che si tratti di un sarcofago fatto preparare per lo stesso Costantino e poi destinato alla madre. Malgrado i forti restauri subiti nel XVIII sec. (il sarcofago fu gravemente danneggiato da un incendio nel XIV sec.), le linee generali delle scene rappresentate, della composizione e dello stile sono inequivocabili.

Il tetto a quattro spioventi è adorno di figure a tutto tondo di Genii e di Vittorie, e di ghirlande, che sui lati lunghi inquadrano un leone sdraiato a basso rilievo, mentre ghirlande corrono sull'alto bordo, sorrette al centro dei due lati lunghi da un amorino volante. Sulla cassa non modellata, al di sotto di tabelle ansate (sui lati lunghi inquadrata da protomi raffiguranti forse personificazioni di genti sottomesse), è una scena unica con cavalieri romani tre su ciascuno dei lati lunghi e due su ciascuno dei lati corti vestiti di corta tunica ed elmo e armati ora di sola lancia, ora di lancia e scudo, rappresentati in atto di caricare barbari in fuga o di trasportarli prigionieri. La composizione è molto ben ritmata con i cavalieri al galoppo o al passo nel registro superiore e i barbari in quello inferiore e il rilievo altissimo, che ricorda da vicino la base della colonna antonina (v. n. 141), consente



un'altrettanto ritmata scansione delle figure nella plastica evidenza dei corpi e nel logico organizzarsi delle pieghe dei panneggi. Il sarcofago di evidentissima ispirazione classicistica denuncia chiaramente la sua origine orientale, sia per lo stile (che proprio in Oriente conservava più che altrove l'impronta ellenistica) che

per il materiale, solitamente affidato a maestranze esperte nella sua difficile lavorazione. In pari tempo possiamo scorgervi il rapido mutare dai modi tetrarchici alle rinnovate forme classicistiche negli anni intorno al 320 d.C., quando appunto possiamo datare con relativa sicurezza l'opera.

201

COSTANTINOPOLI: BASE DELL'OBELISCO DI TEODOSIO

m 4,28

Perdute quasi del tutto le grandi realizzazioni scultoree costantinopolitane del tardo IV e primo V sec., le colonne coclidi istoriate di Teodosio I e di Arcadio, possiamo farci un'idea abbastanza fedele dello stile prevalente nella scultura a rilievo dell'epoca attraverso la decorazione figurata del basamento in marmo proconnesio, giunto integro fino a noi, dell'obelisco eretto da Teodosio sulla spina dell'ippodromo della capitale d'Oriente nel 390 d.C.

Su di un plinto con iscrizione greca e latina, commemorante la difficile opera di erezione dell'obelisco durata trenta giorni ad opera del prefetto del pretorio Proclo (ILS 821), ed ornato in basso da un fregio a baccellature e sui due lati (NE e SO) da scene di circo, sorge un dado (di dimensioni irregolari per adattarlo alle dimensioni pure irregolari dell'obelisco) ornato sulle quattro facce da rilievi di soggetto analogo; seguono i dadi bronzei (forse ornati, in antico, dalle bocche di una fontana zampillante in un bacino bronzeo posto al di sotto) di sostegno dell'obelisco di Tutmosi III proveniente da Eliopoli. I quattro rilievi sono concepiti con analoga composizione su due registri, uno superiore ove al centro è una loggia con gli Augusti e ai lati dignitari e soldati, ed uno inferiore con barbari in *proskynesis* o scene relative al circo; ambedue i registri sono conclusi da una transenna.

Nel lato principale verso il palco imperiale (NO) entro la loggia coperta a ciborio il diciannovenne Valentiniano II di Occidente, Teodosio d'Oriente e i figli di questi Arcadio e Onorio, attorniti da soldati con scudi e *vexilla* ricevono l'omaggio di barbari di Occidente (a destra, in abito germanico) e d'Oriente (a sinistra, in abito persiano); nel lato opposto (SE), in una loggia architravata



(forse lo *stama* donde avvenivano le premiazioni), Teodosio fra Arcadio e Onorio (alle spalle un dignitario, forse lo stesso Proclo, e tre soldati) protende una corona di premio, mentre al di sotto, avanti a due file di spettatori, delle danzatrici ballano al suono di flauti ed organi; nel lato NE il palco con ciborio alloggia Teodosio, Arcadio, Onorio, un dignitario (Proclo?) e una guardia e nel registro inferiore sono dignitari in atto di alzare la *mappa* per l'inizio dei giochi; nel lato SO compaiono nuovamente i quattro Augusti attorniti da guardie e funzionari e al di sotto, ai lati di una scala con due personaggi stanti sull'ultimo gradino, due file di quattro dignitari

per parte, alcuni dei quali con *mappa* nella mano.

Nel plinto, a NE, è la scena di innalzamento dell'obelisco nei due tempi, prima e dopo il sollevamento; a SO la spina del circo vede da un lato una corsa di carri e dall'altro di cavalieri. Sembra probabile che le scene del plinto e quelle del dado siano collegate, per cui si avrebbe a NE la scena della collocazione dell'obelisco (alla presenza degli imperatori della sola *pars Orientis*) e a SO una corsa nel circo, cerimonia ufficiale cui assistono gli Augusti delle due metà dell'impero; simmetricamente, ad una scena di interesse locale, una pre-

miazione (in un palco, lo *stama*, diverso dal *καλύβιον* con baldacchino delle altre tre, cfr *Lib. de cer.* I, 69) alla presenza della famiglia imperiale d'Oriente, corrisponderebbe una scena ufficiale con tutti gli Augusti sul lato opposto. La concezione è improntata al più assoluto e rigido protocollo imperiale, cui corrispondono la totale frontalità delle figure, disposte in astratta simmetria, e la gerarchia delle proporzioni via via scemanti da quelle dei troneggianti membri della famiglia imperiale, a quelle di funzionari e

delle guardie, a quelle minute delle danzatrici e dei musicanti. Anche la prospettiva (non «ribaltata», com'è nell'arco di Costantino, v. n. 192) segue le stesse regole di frontalità e di gerarchia con i livelli d'importanza, che collocano in alto i ranghi ufficiali, al centro le masse e in basso gli *humiliores*, barbari o pantomimi che siano. Il rilievo, assai basso, è curato nei dettagli: le forme sono tondeggianti (come negli scarsi resti della colonna di Teodosio), con una predilezione per le superfici indisturbate delle vesti e

dei volti, che contrastano con il duplice ricamo delle transenne, che suddividono simmetricamente tutte le facce a mo' di incorniciatura di arazzo.

Il morente classicismo di cui si ammantano queste forme non riesce a celare la concezione disegnativa dell'insieme, indizio dei futuri fasti della pittura e del mosaico e del declino rapido della plastica, in Oriente come in Occidente.

202

ROMA (?): DITTICO DEI SIMMACHI E DEI NICOMACHI

PARIGI. LOUVRE
LONDRA. VICTORIA
AND ALBERT MUSEUM
m 0,29

L'uso di donare, da parte dei consoli ordinari, tavolette scritte d'avorio ai personaggi illustri (e il diritto di possederli: *Cod. Theod.* XV, 9, 1 del 384) si diffonde nel tardo IV sec. come strumento di propaganda politica ed ideologica: classificazioni tipologiche hanno tentato, non senza buoni argomenti, di stabilire, a seconda dell'importanza e della ricchezza della decorazione, a quali personaggi i vari tipi di dittico fossero destinati, quali ai privati, quali ai senatori, quali ai grandi funzionari, quali all'imperatore. Accanto a questi dittici «consolari», esistono anche dittici ecclesiastici e dittici privati, questi ultimi dovuti alle cure di grandi famiglie senatorie romane interessate alla diffusione dei culti pagani e, dopo la soppressione di questi con Teodosio, alla loro conservazione. Tra i non numerosi esempi di questi dittici, si illustra qui quello iscritto con il nome delle due potentissime famiglie pagane dei Simmachi e dei Nicomachi, oggi diviso tra Parigi e Londra. Le caratteristiche esterne delle due valve sono comuni: il bordo ha un fregio con palmette e fiori di loto, in alto è la tabella ansata con il nome della famiglia, la rappresentazione mostra una figura femminile intenta ad atti di culto. La valva di Parigi è più rovinata e mostra una figura femminile, con la testa china, il seno destro scoperto e una fiaccola abbassata in ciascuna mano, posta a sinistra di un'ara rotonda, alle cui spalle sorge un albero con i rami nodosi dove pendono due cembali; la valva londinese, meglio conservata, contiene un'altra fanciulla, interamente avvolta nello *himation*, intenta a versare grani d'incenso su di un altare rettangolare inghirlandato, dietro il quale sono una piccola inserviente, con *oinochoe* e *lanx* colma di frutta, e un albero di quercia (lo stesso tipo di pianta di cui sono fatte le corone che cingono il capo della fanciulla e dell'inserviente).

Si è supposto che qui si alluda ai culti di Cibele (valva di Parigi) e di Dioniso o di Ercole (valva di Londra), così come si è avanzata l'ipotesi che il dittico celebrasse le nozze di Nicomaco Flaviano il Giovane con la figlia di Fabio Simmaco avvenuta attorno al 393. In ogni caso l'intento celebrativo del vecchio culto è palese e lo stile è

adeguato ad esprimere quei contenuti. Siamo infatti di fronte ad uno studiato classicismo (ben più conseguente che in opere consimili come il dittico di Asclepio e Igea e il dittico detto del poeta), che riprende modelli del V e IV sec. a. C., con la contaminazione del particolare paesaggistico di origine ellenistica: l'esecuzione è minuziosa, nei panneggi come nei classicistici profili, ma il gusto tutto pittorico dell'epoca traspare nel solco di contorno dell'albero come nel «rilievo negativo» degli altari o nell'insistenza

sui valori chiaroscurali dei panneggi e dei volti. In queste ultime manifestazioni di un classicismo conseguente anche sul piano ideologico, vediamo esasperate e morenti quelle stesse caratteristiche di stile disegnativo e morbido, che permeano opere d'età teodosiana ed onoriana, dai dittici laici e cristiani ai *missoria*, dai reliquari ad opere d'intaglio come le porte di S. Sabina e che contraddistinguono gli ultimi tentativi di integrare la cultura classica con i nuovi contenuti e le nuove esigenze culturali.





204
ROMA, BASILICA DI
GIUNIO BASSO:
PANNELLI IN OPUS SECTILE

ROMA. MUSEO DEI CONSERVATORI
 ROMA. GIÀ PALAZZO DEL DRAGO

La basilica, costruita sull'Esquilino dal console ordinario del 331 Giunio Basso (*CIL* VI, 1737) e trasformata da papa Simplicio (468-83) nella chiesa di S. Andrea in Catabara, constava di una semplice sala rettangolare con abside nel fondo e triplice finestrazione sugli altri tre lati, e di un vestibolo a forcipe con unico ingresso (in origine) e nicchie interne. L'interno, fino al XVI sec., conservava in buone condizioni una splendida decorazione delle pareti in *opus sectile*, di cui restano solo quattro pannelli, due nel Palazzo dei Conservatori e due già nel Palazzo Del Drago. Disegni del Sangallo e copie rinascimentali di questi ci danno lo schema generale della decorazione.

Nella parte bassa era una zoccolatura che nei disegni appare liberamente reinterpretata dal Sangallo: presumibilmente la zona era molto rovinata e offriva estro al disegnatore rinascimentale per completamenti «di fantasia». Seguiva un'alta zona a specchiature separate da pilastri posti in corrispondenza dei piedritti delle finestre: nella superficie (tripartita in senso dell'altezza) delle specchiature si potevano vedere motivi a pelta. In alto, sotto le finestre correva un fregio continuo di archetti prospettici su

mensole. Fra le finestre e al di sopra di esse, entro riquadri orlati da fasce con tripodi delfici, erano altre due serie di pannelli figurati, in basso con finti drappi dai bordi ricamati che lasciavano intravedere scenette mitologiche, in alto con lotte fra animali e centauri e immagini del *processus consularis*; nel disegno del Sangallo compaiono ancora più in alto scene di corteggio ufficiale o mitico e pannelli con *gorgoneia* tutti chiaramente interpolati.

A questa serie di pannelli figurati appartengono le lastre superstite: una, con drappo orlato da scenette egittizzanti (uno dei *vela Alexandrina* di Plin. *N.H.* VIII, 48, 74) ed in alto il mito di Ila e le ninfe, su con il *processus consularis* di Giunio Basso su quadriga seguito da aurighi delle quattro fazioni circensi a cavallo (perduto è il *velum* sul quale insisteva), due con tigri che assalgono bovini. L'interpretazione del monumento e degli intarsi è stata oggetto di notevoli dispute. Mentre possiamo escludere una interpretazione funeraria del complesso, così come immotivate datazioni ad età teodosiana, possiamo osservare che la pianta dell'edificio trova stretti confronti in aule di ricevimento ufficiale di quest'epoca, come quelle successivamente trasformate nelle chiese di S. Balbina e di S. Susanna (rispettivamente del 330 e del 320 circa), o in altri edifici non urbani coevi, come la basilica costantiniana di Treveri e il complesso «basilica» «corridoio della grande caccia» della villa di Piazza Armerina (v. nn. 180 e 183), tipi edilizi da cui deriverà la basilica paleocristiana canonica; anche la tecnica edilizia in mattoni assai regolari si avvicina alle opere massenziane e della prima età di Costantino.

Il soggetto delle tarsie va a sua volta ricollegato

con l'esaltazione delle attività pubbliche del console e al tempo stesso con le tendenze filosofiche neoplatoniche largamente circolanti fra l'aristocrazia romana del tardo-impero, se vogliamo effettivamente attribuire valore simbolico ad ognuna delle figurazioni note direttamente o dai disegni rinascimentali. Da un punto di vista stilistico, questo *opus sectile* è ora affiancato dalla decorazione di una *schola* a Cenchrae in Grecia e soprattutto dalla più tarda (fine del IV sec.), ma assai simile decorazione di un edificio ostiense (forse una *schola* anch'essa), in cui compaiono analoga tessitura della parete e numerosi motivi decorativi e figurati molto simili (motivi a pelta, specchiature con tondi, leoni che assalgono gazzelle), derivati verosimilmente da arazzi e da imitazioni di strutture reali. La policromia è vivacissima ed è realizzata con l'accostamento di marmi preziosi, con l'evidente intenzione di riprodurre policromie e addirittura chiaroscuri (ottenuti mediante studiate disposizioni delle screeziature del marmo).

Non meno interessante è la serie dei motivi egittizzanti del drappo, che potrebbe adombrare impiego di maestranze specializzate alessandrine, versate com'è noto, nella lavorazione delle pietre durissime (porfido, serpentino) largamente impiegate nelle tarsie. L'iconografia del cocchio consolare ci riconduce invece ai contornati, ove figurano uguali scene con lo stesso modo di presentare il carro, i cavalli, e le ruote in prospettiva: la stessa frontalità che abbiamo osservato nel fregio dell'arco costantiniano è qui esaltata dall'astratto sfondo verde di serpentino, in cui le figure sono collocate al di là o meglio al di fuori di ogni convenzione prospettica.