



Tonio Hölscher

MONUMENTI
STATALI
E PUBBLICO

«L'ERMA» di BRETSCHNEIDER

SOCIETÀ E CULTURA
GRECA E ROMANA

Collana diretta da Eugenio La Rocca

Tonio Hölscher

Monumenti statali e pubblico

«L'ERMA» di BRETSCHNEIDER

TONIO HÖLSCHER
Monumenti statali e pubblico

© Copyright 1994 by «L'ERMA» di BRETSCHNEIDER
Via Cassiodoro, 19 - Roma

Progetto grafico:
«L'ERMA» di BRETSCHNEIDER

Tutti i diritti riservati. È vietata la riproduzione di
testi e illustrazioni senza il permesso scritto dell'editore.

HÖLSCHER, Tonio

Monumenti statali e pubblico / Tonio Hölscher. - Roma :
«L'Erma» di Bretschneider, 1994. - 275 p., 40 p. di tav. : ill. ;
21 cm. - (Società e cultura greca e romana ; 3)
ISBN 88-7062-794-2

CDD 20. 733.5

1. Roma antica - Monumenti 2. Scultura romana

ISBN 88-7062-794-2

INDICE

| | | |
|--|------|----|
| PREMESSA | pag. | 3 |
| AVVERTENZA | » | 5 |
| INTRODUZIONE | » | 7 |
| | | |
| I. GLI INIZI DELL'ARTE DI RAPPRESENTANZA ROMANA | » | 17 |
| <i>Introduzione</i> | » | 17 |
| <i>Monumenti frutto di bottino</i> | » | 20 |
| <i>Stature onorarie</i> | » | 24 |
| <i>Pitture storiche</i> | » | 39 |
| <i>Pitture sepolcrali</i> | » | 41 |
| <i>Realtà e sistema di concetti</i> | » | 42 |
| <i>Tradizione greca e attualità romana</i> | » | 44 |
| | | |
| II. MONUMENTI DI VITTORIA ROMANI DELLA TARDA REPUBBLICA | » | 52 |
| <i>Pitture di carattere storico</i> | » | 53 |
| <i>Monumenti celebrativi di vittoria</i> | » | 56 |
| <i>Il monumento celebrativo sul Campidoglio</i> | » | 60 |
| | | |
| III. L'IMPORTANZA DELLE MONETE PER LA COMPRESIONE DELL'ARTE DI RAPPRESENTANZA POLITICA DELLA TARDA REPUBBLICA ROMANA | » | 75 |

| | |
|---|---------|
| IV. LA CONCEZIONE DELLA STORIA NELL'ARTE DI RAPPRESENTANZA ROMANA | pag. 90 |
| <i>Introduzione alla problematica e al metodo</i> | » 90 |
| <i>La trasformazione del linguaggio figurativo poli- tico sulle monete della Tarda Repubblica</i> | » 94 |
| 1. La tradizione dei monumenti politici della Media Repubblica | » 94 |
| 2. Presupposti storici delle trasformazioni in- tervenute nella Tarda Repubblica | » 96 |
| 3. Personificazioni, allegorie e simboli | » 98 |
| 4. Leggende | » 102 |
| <i>Modi di raffigurazione antitetici su rilievi storici dell'età imperiale</i> | » 105 |
| 1. Due tazze d'argento da Boscoreale | » 105 |
| 2. La Colonna Traiana | » 111 |
| <i>Concezione e rappresentazione della storia</i> | » 117 |
| 1. Evento ed idea, immagine e concetto | » 117 |
| 2. Unicità e tipizzazione | » 124 |
| 3. Carattere delle scene: azione cerimoniale, staticità del contenuto | » 127 |
| 4. Forma e azione | » 131 |
| V. MONUMENTI STATALI E PUBBLICO | » 137 |
| <i>Problema e metodo</i> | » 137 |
| <i>Esemplificazione: Forum Augusti e Forum Traiani</i> <i>Tarda Repubblica: esclusività del ceto dirigente ...</i> | » 140 |
| <i>Augusto, stile d'élite ed impatto sulla massa</i> | » 143 |
| <i>Sguardo sulla media età imperiale</i> | » 152 |
| » 169 | |
| VI. AZIO E SALAMINA | » 174 |
| ADDENDA | » 199 |
| NOTE | » 205 |
| ELENCO DELLE TAVOLE | » 270 |

PREMESSA

Gli studi raccolti in questo volume sono stati scritti come saggi preparatori per un manuale sui rilievi statali romani. Se un manuale vuole corrispondere alle esigenze della ricerca di oggi, non deve soltanto contenere positivisticamente i monumenti e le testimonianze, ma deve inoltre esporre i fenomeni generali risultanti dal «materiale». Bisognava perciò innanzitutto indagare questi fenomeni e sviluppare le corrispondenti categorie scientifiche. È questo lo scopo dei lavori qui presentati.

Trattandosi di tentativi di riflessioni scientifiche, collegati al loro tempo d'origine, su una strada continua della ricerca, ho rinunciato ad un «aggiornamento» che necessariamente avrebbe condotto a ripensare globalmente le posizioni qui esposte. Perciò mi sono limitato ad aggiungere alcune indicazioni puntuali riguardanti specifici problemi trattati nei diversi articoli. Più utile mi è invece sembrato premettere un'introduzione generale tracciando la strada degli studi sui monumenti pubblici romani durante le ultime generazioni, per indicare il punto di partenza dei miei lavori nel contesto della ricerca moderna.

Il concetto della storia dell'arte pubblica come testimonianza della vita politica e sociale, è stato sviluppato da un gruppo di colleghi e amici soprattutto italiani e tedeschi a partire dagli anni sessanta. L'atmosfera di straordinaria liberalità intellettuale nonché burocratica che ho trovato in Italia è stata uno dei presupposti principali delle mie ricerche. A causa di questa stretta connessione con l'archeologia italiana sono particolarmente soddisfatto perché questi lavori, per la prima volta raccolti in questo volume, vengono resi accessibili a lettori italiani.

Ringrazio innanzitutto cordialmente Eugenio La Rocca per l'a-

michevole proposta di pubblicare una versione italiana dei miei studi sui monumenti pubblici romani nella sua collana «Società e cultura greca e romana».

Ringrazio altrettanto Lucia Scatozza Höricht e Franz Höricht che hanno curato la traduzione, talvolta particolarmente difficile, con straordinario impegno. Rileggendo i testi tedeschi sotto l'aspetto della loro traducibilità, mi sono reso conto che non avrei mai scritto alcune frasi se avessi pensato ad una eventuale versione italiana.

Ringrazio inoltre Heide Frielinghaus, Stefan Ritter e Barbara Simon dell'Istituto Archeologico di Heidelberg per il loro aiuto.

Ringrazio infine la Casa editrice L'ERMA di Bretschneider e il suo direttore Roberto Marcucci per l'accurata messa in stampa del volume.

Heidelberg, maggio 1991

Tonio Hölscher

AVVERTENZA

Il termine «Repräsentationskunst», così spesso citato nei testi di Tonio Hölscher, è di quelli che, pur essendo parzialmente derivati dall'italiano, in italiano non hanno più un esatto equivalente. Esso vuol definire, in pratica, non solo la «rappresentazione» in quanto tale, con le sue valenze narrative, ma anche la «rappresentatività» delle immagini, nel senso in cui esse riassumono simbolicamente i caratteri di un'epoca, o definiscono in modo compiuto l'ideologia delle classi dominanti.

Si è deciso, d'accordo con l'Autore, di tradurre con «arte di rappresentanza», cioè di arte capace di esprimere per immagini il prestigio della classe politica che detiene il potere pubblico. Rispetto al termine tedesco, la traduzione italiana sembra favorire un'interpretazione aulica ed aristocratica di quest'arte, che non rispecchia con precisione il pensiero reale di Hölscher sull'argomento. Malgrado questa avvertenza, «arte di rappresentanza» precisa meglio le caratteristiche peculiari di quella produzione artistica definita per lo più come «arte ufficiale» o «arte statale» [nota dell'Ed.].

INTRODUZIONE

Quando O. Brendel nell'anno 1935 pubblicò un primo studio di sintesi «Die Studien zum römischen historischen Relief in Deutschland» (da integrare: e in Austria), la ricerca versava in una situazione paradossale. Perché se da un lato il «rilievo storico» fin dai tempi di Wickhoff e Riegl¹, era stato considerato come la principale testimonianza dell'autonomia dell'arte romana, da poco riconosciuta², dall'altro canto, però, non si era affatto disposti a considerare questi rilievi come «storici» nella loro intenzione e nel loro valore testimoniale. Ed infatti da Wickhoff e Riegl fino a Brendel il discorso verte essenzialmente intorno a problemi puramente estetici: realismo, illusionismo, spazialità. Il riferimento ad una realtà storica da riprodursi non gioca praticamente alcun ruolo.

Era facile allora ricusare le interpretazioni storiche. La generazione dello storicismo che succedeva a Th. Mommsen, in particolare C. Cichorius, A. v. Domaszewski ed E. Petersen, aveva interpretato i rilievi delle Colonne di Traiano e di Marco Aurelio con estremo realismo, come surrogato ed equivalente di fonti scritte andate perdute, per la ricostruzione delle guerre rappresentate, delle relative mosse strategiche e delle relative misure tattiche, ivi compresi tutti i dettagli della fisionomia del paesaggio, dell'architettura delle fortificazioni e dell'impiego di singole unità dell'esercito³. Altri studiosi, come Fr. Studniczka, avevano interpretato in modo analogo l'Ara Pacis e opere simili⁴. Per la nuova generazione, che aveva affinato la propria sensibilità nei confronti di strutture e tradizioni formali, non era difficile mostrare l'ingenuità di siffatte parafrasi storiche delle immagini dei rilievi, e far valere invece aspetti artistici. Quando, tuttavia, soprattutto nei

lavori di K. Lehmann-Hartleben sulla Colonna Traiana (1926) e di Max Wegner sulla Colonna di Marco Aurelio (1931)⁵, la forma artistica diviene del tutto autonoma, allora l'interpretazione trascura in misura estrema l'intenzione delle opere figurative: perché è fuor di dubbio che nei «rilievi storici» si volevano riprodurre, glorificare e tramandare alla posterità soprattutto determinati eventi, gesta ed azioni meritevoli.

Non vi è stata allora una effettiva controversia su «arte o storia»; si poneva, semplicemente, accanto ad una posizione estrema la posizione contraria, altrettanto estrema. Le conseguenze durano in parte fino ad oggi: nello studio di I. Scott Ryberg «Rites of the State Religion», le analisi degli eventi rappresentati e della forma artistica vengono giustapposte senza riferimenti reciproci; ed anche in tempi recentissimi, gli studi storici sulla Colonna Traiana di K. Strobel e l'«étude filmique» sullo stesso monumento di A. Malissard non tengono praticamente conto dei diversi aspetti⁶.

Contemporaneamente al saggio di Brendel veniva indicata tuttavia una nuova via alla ricerca futura. A. Alföldi, con le sue ricerche sulle insegne, foggia e cerimoniale degli imperatori romani (1934-5), in cui sono incluse molte testimonianze figurative, ha superato il tipo di interpretazione positivistico, giuridico-costituzionale di Mommsen ed ha evidenziato la rilevanza degli aspetti psicologici e ideologici del principato⁷. Nello stesso periodo G. Rodenwaldt nella sua trattazione sui mutamenti di stile nell'arte antonina (1935) ha mostrato in poche lucide pagine che i sarcofagi con scene della vita di generali romani non seguono un ordine biografico-cronologico, ma presentano un sistema di modelli di virtù generali (*virtus, clementia, pietas, concordia*)⁸. L'orientamento primamente ideologico dell'arte statale romana, quale è stato individuato in questi lavori, è da allora divenuto saldo patrimonio degli studi anche nel campo del «rilievo storico».

Con tale premessa, però, anche alla forma artistica doveva spettare una nuova funzione. Lo stesso Rodenwaldt ha evidenziato una tradizione di arte «popolare» romana (1940), che accanto al classicismo aulico ha sviluppato diverse forme di rappresentazione non classiche per temi specifici della vita privata e pubblica e che nella tarda antichità divenne la forma stilistica

predominante⁹. L'interpretazione di questa corrente come «componente popolare» dell'arte romana ed espressione di «romanas» è indubbiamente un'interpretazione errata dovuta all'epoca, perché anche il classicismo dei rilievi statali è al servizio di messaggi tipicamente romani, è parte della cultura romana e non può essere estrapolato come elemento di «estraniazione». Ma il collegamento di queste forme stilistiche con determinati gruppi e contenuti figurativi sociali è stato un importante impulso per la comprensione storica delle forme.

La controparte, la «Grand Tradition of Imperial Representation» dei rilievi statali politico-allegorici, come anche la «Epic-Documentary Tradition» delle Colonne di Traiano e di Marco Aurelio, ha conosciuto attraverso P.H. Hamberg (1945) una lucida analisi delle specifiche strutture figurative¹⁰, che poteva essere effettuata verosimilmente con tale autorità solo da uno studioso che affrontava i problemi dall'esterno, partendo dalla storia dell'arte (volgendo loro tuttavia ben presto di nuovo le spalle).

Durante il regime fascista in Germania ed in Italia l'arte statale romana era stata mobilitata ideologicamente, e lo scavo e la frettolosa ricostruzione dell'*Ara Pacis* con i mezzi più moderni per il bimillenario della nascita di Augusto era divenuta motivo di prestigio. Tuttavia, se si era voluto allora prevalentemente suscitare una festosa atmosfera a sfondo ideologico, scarso ne risultò il ricavato scientifico. Per il resto i concetti storico-culturali predominanti permettevano a F. Matz ed a G. Rodenwaldt di rifigurarsi, nei loro contributi al giubileo, in un disimpegno largamente neutrale¹¹.

Così dopo la guerra non sembrava neppure sussistere lo spunto per una lettura critica¹², per quanto essa fosse in linea di principio necessaria. Si percepiva invece che la grande prospettiva della storia della cultura, come della rigorosa «ricerca strutturale» degli anni '20 e '30, aveva in larga misura impedito una precisa interpretazione storica nell'archeologia classica. H. Kähler con un'ampia visione d'insieme storico-culturale¹³, I. Scott Ryberg con l'analisi di scene del culto statale¹⁴ ed E. Simon con le sue indagini sui collegamenti fra arte, letteratura e religione¹⁵ hanno nuovamente portato l'attenzione sulla dimensione storica dei monumenti statali romani. Nel contempo G. Ch. Picard ha messo in risalto l'ideologia dei trofei romani¹⁶ e R. Brilliant l'importanza

di «Gesture and Rank»¹⁷ come fenomeni fondamentali dell'arte statale romana.

Un nuovo impulso, che ha reso l'arte statale romana uno degli argomenti principali dell'archeologia classica, è avuto negli anni '60, in parte in collegamento con il movimento critico della nuova generazione. R. Bianchi Bandinelli e la sua scuola, soprattutto F. Coarelli e M. Torelli, hanno diretto l'attenzione verso gli aspetti storico-sociali dell'arte di rappresentanza romana e in tale ambito hanno analizzato la rappresentazione dei ceti dirigenti locali delle città di provincia italiche¹⁸. Sintomatica è la sostituzione del concetto di «arte popolare» di coloritura romantica, con quello di «arte plebea»¹⁹, il che è stato criticato negli studi successivi in quanto criterio di ordinamento storico-sociale, ma che fin dall'inizio era inteso in un senso piú ampio, come designazione di un determinato stile culturale al di sotto della classicistica «arte colta» della corte e dell'aristocrazia senatoria.

L'origine di questo linguaggio figurativo popolare fu cercata da Bianchi Bandinelli e successivamente da B. M. Felletti Maj nell'arte medio-italica del IV e III secolo²⁰. Sulla base di questi lavori è stata poi contestata con nuovi argomenti la vecchia concezione di strutture formali romane fundamentalmente autonome. Per il modo di rappresentazione paratattica di fregi «popolareschi» M. Pfanner ha indicato dei precedenti in Grecia²¹; solo in Italia centrale e successivamente a Roma essa è stata applicata con particolare frequenza. Per l'arte della classe «media» romano-urbana, P. Zanker ha dimostrato trattarsi in gran parte di trasposizioni da parte di modeste officine di composizioni e schemi pretenziosi in forme figurative facilmente leggibili²².

La nuova arte statale monumentale della Tarda Repubblica, che avrebbe poi portato ai monumenti degli imperatori, era stata considerata per lungo tempo come prodotto autonomo dell'epoca sillana. Qui soprattutto i lavori di F. Coarelli e le ricerche presentate in questo volume²³ hanno dimostrato che l'arte di rappresentanza romana nel IV e III secolo a.C. si è formata in seguito all'espansione militare verso l'esterno e alla formazione della *nobilitas* all'interno, che un nuovo impulso monumentale è partito dai generali vittoriosi del II secolo, e che dall'esigenza di un nuovo tipo di legittimazione dei politici dominanti del I secolo

derivano programmi figurativi ideologici piú complessi e l'impiego di personificazioni, allegorie e simboli. Per tutte queste fasi è risultato chiaramente che la recezione di forme rappresentative dalla Grecia ha avuto un ruolo basilare.

In generale l'interrogativo circa le «origini» di generi e tradizioni è stato largamente soppiantato da quello circa le funzioni ed i messaggi, e inoltre le strutture sociali e mentali che sono riconoscibili nei monumenti stessi. Ciò comporta innanzitutto che il concetto di «influsso» viene sostituito da quello di «recezione»: l'attività storica non risiede nella potenza ideale di una cultura «che dà», ma negli autori, cioè nei committenti e negli artisti dei monumenti concreti, nei quali le forme recepite trovano applicazione.

Naturalmente la rilevanza politica dei monumenti statali non era sfuggita neanche in precedenza, ma assumeva ora un nuovo peso il ruolo dei monumenti nella concreta situazione politica. I lavori di P. Zanker sul Foro di Augusto e altri Fori romano-urbani (1968-1972) hanno rivelato la fecondità di questa problematica anche per grandi complessi architettonici e per la loro decorazione figurata²⁴. Inoltre di importanza fondamentale sono state le ricerche di F. Coarelli, che hanno insegnato ad interpretare la fisionomia della città di Roma e la sua evoluzione storica come messaggi politici e storici²⁵.

Nel complesso l'accresciuto interesse verso i monumenti statali romani ha portato anche ad un considerevole miglioramento della documentazione. Quasi tutti i monumenti conservati sono stati riproposti in grandi nuove pubblicazioni. Altri monumenti sono stati inseriti ex-novo nel campo degli studi, soprattutto il grande monumento claudio delle Province, di cui H. P. Laubscher ha riconosciuto l'importanza²⁶. Il riconoscimento di molti frammenti poco conosciuti o sconosciuti del tutto da parte di G. Koeppel, non ha potuto praticamente sfociare nell'identificazione di nuovi monumenti, ma ha palesato quanto ricca sia stata un tempo Roma di tali monumenti e quanto grandi siano le lacune della nostra conoscenza²⁷. La scoperta del grande ciclo di rilievi del Sebasteion di Afrodisia ha mostrato infine quali sorprese ci si debba aspettare anche all'esterno di Roma²⁸.

Contemporaneamente, interrogativi simili sono stati posti anche negli studi che si sono occupati del mondo greco. Nella

monografia di W. Gauer sui donari delle guerre persiane, nei miei stessi lavori sulle raffigurazioni storiche greche e sui monumenti politici nei santuari, nel lavoro di E. Thomas su mito e storia, come anche nelle indagini condotte da W. Gauer, P. Metzler e dal sottoscritto sui ritratti greci, si è tentato di evidenziare, in contrapposizione alle concezioni tradizionalmente idealistiche, la valenza politica di molti monumenti greci²⁹.

Nell'ambito dell'arte di rappresentanza romana, ha avuto conseguenze soprattutto l'individuazione dell'aspetto storico-sociale dei monumenti. Gli studi anteriori erano partiti dal presupposto che la storia fosse improntata da grandi personalità guida, e si erano concentrati conseguentemente sui singoli monumenti degli imperatori e del Senato. Nella misura però in cui si è visto che la storia dell'Impero romano è un intreccio di molti fattori, vale a dire di larghi gruppi sociali, sono entrate in gioco testimonianze del tutto diverse, che necessitavano di essere nuovamente esplorate; innanzitutto opere di second'ordine, cioè manufatti di una produzione di massa e comunque espressione di situazioni collettive. Questa problematica storico-sociale ha avuto ripercussione dapprima in indagini relative alla prima età imperiale. P. Zanker per quanto riguarda la capitale, Roma, ha studiato gli altari dei Vicomagistri e i rilievi funerari dei liberti³⁰; S. Diebner ha proposto uno studio relativo all'arte funeraria del ceto elevato locale dei municipi centro-italici di Isernia e di Venafro, che può fungere da filo conduttore per ulteriori lavori di questo tipo³¹; J. Ronke e Th. Schäfer hanno esplorato l'arte dei magistrati locali in tutto l'Impero³²; C. Maderna e R. M. Schneider il ricco tesoro di motivi politici delle gemme e delle paste vitree prodotte in massa. I libri su Augusto di E. Simon e P. Zanker e il catalogo della mostra su Augusto tenutasi a Berlino nel 1988 attestano questo incremento sia quantitativo sia qualitativo delle testimonianze³³.

Attraverso la problematica riguardante i messaggi politici dei monumenti, innanzitutto subentrava al vecchio *topos* del «realismo» e della «sobrietà cronachistica» dell'arte romana la constatazione dell'esistenza di forti accenti ideologici nell'arte statale. Contemporaneamente, riguardo al ritratto romano, il problema della somiglianza dell'immagine, circa l'aspetto delle persone rappresentate, fu soppiantato dalla problematica riguardante i

messaggi sottintesi nei ritratti. Questo sviluppo è connesso generalmente con l'avvicendamento fra la tradizionale «iconografia» — che certo anche precedentemente non era stata praticata come mero strumento di identificazione — e l'«iconologia». Per i monumenti statali ci si poteva riallacciare allora ai lavori di G. Rodenwaldt e di A. Alföldi³⁴.

Il rapporto tra la rappresentazione della realtà storica ed il messaggio ideologico è diventato oggetto di una significativa controversia circa l'Arco di Traiano a Benevento. Mentre F. J. Hassel considerava le scene dei rilievi come un resoconto puntuale e cronologicamente ordinato del governo di Traiano³⁵, K. Fittschen le ha interpretate come sistema di concezioni ideologiche senza precisi riferimenti ai singoli eventi³⁶. Th. Lorenz ha eliminato il contrasto alludendo ad una strutturazione ideale dei provvedimenti governativi, che si incontra corrispondentemente anche nella biografia romana³⁷. Similmente W. Gauer nella Colonna di Traiano ha cercato di superare il contrasto fra interpretazione storica e interpretazione tipologico-artistica su un piano più elevato di raffigurazione programmatica della realtà³⁸. Io stesso ho tentato di analizzare la sostanziale compenetrazione dialettica fra realtà ed ideologia come fenomeno generale dell'arte statale romana. Per collegare la concezione ideologica e la concreta prassi politica S. Settis ha impiegato il proficuo concetto di *exemplum*³⁹.

Successivamente, come fattore complementare agli autori di messaggi politici, si dovette includere nelle ricerche il pubblico: non vi è messaggio senza destinatario. Il mio stesso tentativo prende le mosse dal fatto che il destinatario contribuisce a determinare anch'esso il carattere del messaggio e che perciò si può desumere, da un mutamento della struttura dei messaggi di diversi monumenti dalla Repubblica fino all'età di Traiano, un cambiamento storico-sociale del pubblico cui in prima linea ci si rivolge. D'altro canto B. Fehr in un'indagine sul Foro e sulla Colonna di Traiano presuppone come noti il pubblico chiamato in causa e le sue opinioni, e interpreta di conseguenza il messaggio politico dei monumenti⁴⁰. Mi sembra che non abbia molto senso aprire su quest'argomento una polemica; in ultima analisi si tratta di una questione di interesse cognitivo. Che nel primo caso i risultati rimangano necessariamente meno precisi, è fuor di

dubbio; e tuttavia mi interessano maggiormente. Mi sembra però opportuno un monito fondamentale nei confronti di una siffatta indagine sul pubblico: essa non deve avere come risultato che in futuro tutti i baricentri tematici dei monumenti, che finora sono stati intesi come messaggi del committente, vengano ora semplicemente trasposti come testimonianze per il pubblico. Quale ruolo, però, il «potere delle immagini» giochi in contesti politici e sociali, nei confronti del pubblico, è stato delineato efficacemente da P. Zanker per l'edificazione del principato da parte di Augusto⁴¹.

Per tali impostazioni dell'interpretazione acquistano importanza nuove discipline sistematiche. Se l'immagine non deve essere piú letta solamente come rappresentazione di una realtà storica, ma come allusione ad un contenuto ideale, essa non è piú comprensibile in generale in base a concrete esperienze di vita, ma solo in base a significati culturali specifici. La raffigurazione e l'interpretazione di messaggi ideologici tramite scene concrete, allegorie e simboli, poggia su un sistema di segni iconici, per la cui analisi sono di ausilio concetti della semiotica. Per l'analisi di ritratti greci e romani è stata proposta da diverse parti una semantica delle forme figurative, ultimamente da L. Giuliani con precise motivazioni teoriche⁴². Per il rilievo statale romano sono stati resi proficui spunti semiotici in diversi lavori, anche quelli qui proposti, e da ultimo in un'indagine di A. M. Leander Touati sul grande fregio traiano⁴³. L'aspetto della comunicazione e dell'influenza pratica sul pubblico è posta in primo piano soprattutto nei lavori di B. Fehr sull'Athena Parthenos, nonché su Foro e sulla Colonna di Traiano⁴⁴.

Infine, ad integrazione dei messaggi politici dei singoli monumenti, si pone il problema delle strutture generali. In questo senso ho tentato di descrivere la generale concezione della storia nell'arte di rappresentanza romana come un sistema ideologico relativamente statico, che si basa sul generale ordinamento politico e sociale dell'Impero romano. Nella stessa direzione procede l'impostazione di M. Torelli, che consiste nel mettere in connessione tipi iconografici e strutture del «rilievo storico» con basilari concezioni religiose e giuridiche dei Romani⁴⁵.

In questo contesto il problema della forma artistica si pone in modo nuovo. I fenomeni del linguaggio figurativo, delle strutture formali fondamentali, ed in parte anche dello stile artistico, hanno

un carattere collettivo e di lunga durata. In tale accezione essi sono affini a fenomeni strutturali, come l'ordinamento sociale, l'ordinamento giuridico, la religione e la concezione della storia. Questo problema nel campo della linguistica non riguarda piú «paroles», ma «langue».

Per giungere ad un'interpretazione storica di stile si è tentato di estendere questo concetto, oltre l'ambito artistico, anche al complesso di prodotti e modi di comportamento culturali rintracciabili nel campo della politica. Questi concetti diventano tanto piú plausibili, quanto piú chiaramente si riesce ad individuare dei fenomeni formali analoghi nell'arte e nella vita vissuta. In tal senso B. Fehr, L. Giuliani ed io stesso abbiamo interpretato statue-ritratto greche e romane in connessione con concreti modelli storici di comportamento⁴⁶. P. Zanker nella sua indagine sulla cultura politica dell'età augustea ha esteso il concetto di «immagine» a cerimonie, atti pubblici e simili, e in base a ciò ha delineato un profilo della mentalità romana⁴⁷.

Inoltre la struttura del linguaggio figurativo è un fattore di rilevanza storica generale. Strutture narrative dell'arte etrusca e romana sono oggetto di una nuova indagine di R. Brilliant⁴⁸; esperienze della tecnica cinematografica sono state utilizzate da A. Malissard per l'interpretazione della Colonna Traiana⁴⁹. Entrambi i tentativi sono i primi passi in un campo ancora ampiamente inesplorato. Uno studio fondamentale, che chiarisce il rapporto fra invenzione, composizione e disposizione, è stato presentato da S. Settis in merito all'esempio della Colonna Traiana⁵⁰. A strutture semantiche generali era indirizzato il mio tentativo di interpretare il linguaggio figurativo romano come sistema di comunicazione per lo piú statico, che ha soddisfatto esigenze specifiche della società dell'Impero⁵¹.

E. Panofsky ha tentato di individuare le connessioni fra strutture storiche generali del pensiero e forme dell'arte nel caso dell'arte gotica, nell'ambito del concetto di *habitus*⁵². P. Bourdieu ha rilevato quanto fecondo fosse tale concetto come elemento di connessione fra «struttura» e «prassi»⁵³. Ancora oltre potrebbe portare il concetto di «stile di vita», che viene concepito dalla scienza del comportamento come ampia categoria della costruzione del mondo e dell'orientamento nel mondo da parte dell'uomo⁵⁴. Simili impostazioni guadagnerebbero indubbiamente

ancora in precisione, ove esse si confrontassero con piú rigore con il concetto di «strutture» storiche, particolarmente secondo l'indirizzo francese.

In generale è chiaro che lo studio dell'arte politica diventa tanto piú proficuo, quanto piú esso viene praticato come contributo ad una generale antropologia culturale. In tale contesto si dovranno coinvolgere soprattutto la storia delle religioni, della mentalità, la sociologia storica e la psicologia. Solo allora si giungerà a delineare un nuovo quadro delle antiche culture, poggiante non solo – come è sembrato verificarsi per lungo tempo – sui monumenti di rappresentanza politica e sociale, ma sull'intera gamma delle testimonianze culturali.

CAPITOLO I

GLI INIZI DELL'ARTE DI RAPPRESENTANZA ROMANA *

INTRODUZIONE

Uno dei caratteri fondamentali dell'arte romana è sempre stato considerato il suo fine politico-rappresentativo che ha trovato caratteristici mezzi di espressione nel ritratto, nel rilievo storico e nei grandi complessi architettonici. L'arte diventa qui, marcata-mente, detentrica di significati che spesso travalicano l'ambito delle percezioni sensitivo-concrete e conducono in parte su un piano di concezioni astratte. Ne derivano problemi semiotici di carattere generale, che necessitano ancora di un chiarimento sistematico; ed inoltre di qui hanno origine numerose difficoltà per la comprensione dei monumenti¹. D'altro canto, però, il problema storico che riguarda l'epoca nella quale furono innalzati per la prima volta a Roma tali monumenti assume una particolare importanza: si dovrebbe cioè ravvisare, nelle fasi iniziali di questa evoluzione, quali siano le condizioni storiche in cui questo tipo di rappresentazione artistica si avvia ad assolvere questa particolare funzione. Questo problema non è stato ancora formulato con la necessaria chiarezza. Se espresso con maggior precisione, esso suona come segue: da quale epoca vi sono a Roma monumenti il cui unico o perlomeno precipuo scopo è quello di manifestare in pubblico concezioni politiche²? Così facendo viene anche indi-

* (da: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Röm. Abt.*, Bd. 85, 1978).