

Rilievi provenienti da monumenti statali del tempo dei Flavi

Tonio Hölscher

Presupposti

Dopo la morte di Nerone per i pretendenti al trono si determinò una situazione particolare: infatti, essi non poterono più basare la loro legittimazione sull'eredità dinastica del primo *princeps*. Quali le ripercussioni allora sulle strategie di rappresentazione pubblica del potere imperiale, specie nei monumenti politici?

Rappresentazione e onori

Fondamentalmente la monarchia romana sorse sotto presupposti quasi singolari nella storia universale, con la conseguenza di una fondamentale instabilità di tale forma di potere. Nel nostro orizzonte storico le monarchie risultano di norma scaturite da tradizioni antichissime di autorità principesca o signorile, circondate da un'aura quasi sacrale. Quando si produce un cambio sostanziale di forma di potere, abbiamo davanti agli occhi soprattutto la successione monarchia-repubblica; così le nuove forme statali possono appoggiarsi all'argomento di per sé evidente della sovranità di più ampi strati sociali o dell'intero popolo. Augusto, all'inverso, costruì un potere assoluto sullo sfondo di una repubblica sì scossa dalle fondamenta ma ancora funzionante e in grado di fornire l'unico parametro di pensiero e azione politica. Con una situazione confrontabile in precedenza si cimentò Alessandro il Grande, chiamato a rendere accettabile la sua posizione come detentore del potere di fronte alle "repubbliche" urbane della Grecia; egli non portò però le città-stato greche sotto il proprio dominio, ma le trasformò in alleate. Il compito di Augusto di convertire un "regno mondiale" da una repubblica in una monarchia si configurò di gran lunga più gravoso, tanto che il suo padre adottivo, C. Giulio Cesare, non era riuscito nell'impresa.

La forma del principato sotto Augusto trovò un significativo appoggio nella grande profusione di monumenti pubblici con molteplici temi dell'ideologia politica¹. Siffatta arte rappresentativa risulta estremamente condizionata dalla specifica labilità della monarchia romana, perché di fronte all'eclatante assenza di una tradizione primordiale attinente alla posizione del sovrano il potere si legittimò mediante un dispiegamento senza pari di concetti ideologici. Così da una parte si sviluppò una prassi di onori pubblici e di erezione di monumenti onorari per il *princeps*, fenomeno particolarmente distintivo del concetto romano di impero e rimasto vitale per tutta la sua durata; dall'altra si costituì un nuovo linguaggio visivo, in cui le virtù del governo imperiale vennero celebrate mediante scene rituali e figure di divinità e personificazioni.

Al tempo della tarda repubblica i grandi generali da Mario a Cesare si arrogarono il diritto di una particolare posizione di potere mediante l'erezione di ambiziosi monumenti, che essi tentarono di imporre in parte a forza e tramite provocazioni contro le resistenze del Senato². Tale comportamento provocatorio Augusto lo evitò accortamente e, anzi, ribaltò siffatta prassi in modo dimostrativo. Infatti, ora fu il Senato a concedere all'imperatore onori fuori dal comune e monumenti, che egli poi in parte rifiutò, sino ad arrivare a una posizione per così dire di compromesso. Peculiare fu il modo di procedere constatabile in coincidenza della costruzione del Pantheon nel 25 a.C.³ Infatti, Agrippa propose

di innalzare nel tempio tra le statue dei Dodici Dei un'immagine di Augusto, onore estremo da lui respinto, e si decise perciò di erigere immagini di Augusto e Agrippa nel pronao. Questa non fu una mancanza di coordinamento: senza dubbio Agrippa ebbe modo di discutere la questione da solo con l'imperatore, ci si può figurare bevendo con lui un bicchiere di vino, ma non fu questo il punto. A importare veramente fu che intorno al tema si scatenò una discussione pubblica, in cui si definì la posizione del sovrano tra lo speciale potere monarchico e il suo riconoscimento da parte della comunità. Onori e monumenti attraverso tale prassi assunsero quindi a strumento flessibile del bilanciamento tra la pretesa da parte dell'imperatore di un pieno potere fuori dal comune e l'approvazione della sua posizione da parte del Senato.

I monumenti pubblici destinati a riverire in modo esplicito l'imperatore non furono da lui innalzati, ma dagli organi dello stato e della società in grado di concedere onori: specie Senato e popolo⁴. Nel settore delle costruzioni pubbliche i ruoli furono nettamente distribuiti: il sovrano dedicava edifici come templi, teatri e terme per il bene del popolo, mentre i sudditi lo esaltavano con monumenti onorari. In tale contesto è inopportuno che la critica interpreti i monumenti onorari dell'imperatore nei termini di "auto-rappresentazione" o "propaganda": infatti, un centro di propaganda, come nelle moderne dittature, impegnato a diffondere e a imporre ideologie ufficiali, mai esistette a Roma; la molteplicità dei monumenti pubblici per l'imperatore risponde invece a manifestazioni di un consenso panegirico dimostrativo "dal basso"⁵. Senza dubbio questi onori si adeguarono alle specifiche concezioni che ogni sovrano ebbe del proprio ruolo di dominatore: perciò i monumenti pubblici rendono testimonianza non solo della visione dei loro promotori, ma anche dei concetti ideologici dell'imperatore stesso. A ogni modo, se nell'aspetto esteriore l'iniziativa partiva dalla comunità dei sudditi, prassi da tenere nella debita considerazione, onori e monumenti rispecchiano allora in modo preciso il legame reciproco tra il *princeps* e gli altri poteri in seno a stato e società.

Temi della rappresentazione imperiale: la problematica eredità di Augusto

Quando Vespasiano, divenuto imperatore, volle legittimare il suo ruolo e la sua rappresentazione in campo pubblico, lo fece sotto presupposti per molti versi problematici e contraddittori. Dopo la morte di Nerone e i tumulti dell'anno dei quattro imperatori, i Flavi furono i primi sovrani a non poter basare il loro potere su una forte origine dinastica, così che la cronica labilità della monarchia romana si palesò ancora una volta con particolare acutezza.

Augusto fondò la forma del principato sul pilastro di un carisma eccezionale, talmente tagliato su misura della propria persona che per i suoi successori divenne arduo continuare su tale falsariga. Anzitutto, mediante la divinizzazione di Cesare, Augusto era riuscito a trasformare se stesso in figlio di un dio, *Divi filius*, eredità però presto rivelatasi ambivalente, perché troppo rievocante i fantasmi delle guerre civili che egli intendeva invece superare con la sua *aurea aetas*. Così Giulio Cesa-



re quale figura-guida già sotto il suo figlio adottivo venne relegato sullo sfondo: non sorprende che nelle numerose gallerie di ritratti della casata giulio-claudia, innalzate nelle città dell'impero, egli di rado sia rappresentato. A ogni modo, i Flavi non poterono più appellarsi all'autorità di un antenato divinizzato.

Augusto inoltre si presentò attraverso Cesare come discendente dell'eroe primordiale, Enea, e della dea della prosperità e della felicità, Venere; in aggiunta, attraverso le operazioni di rinnovamento edilizio di Roma divenne una sorta di successore nientemeno che del fondatore della città, Romolo. Proprio Enea e Romolo in origine furono eroi fondatori dell'intero popolo romano, che Augusto seppe, con una sofisticata strategia, riferire in modo esclusivo a se stesso e alla propria famiglia; dopo la fine della sua dinastia, però, essi divennero di nuovo proprietà di tutti i romani. Anche il mito statale non poté pertanto soccorrere Vespasiano nel consolidamento del potere.

Augusto oltretutto puntò su antiche virtù ideologiche, che egli monopolizzò nella propria persona. Nella prima fase, dal tempo del triumvirato alla vittoria di Azio su Cleopatra e Antonio, si presentò circondato di una *virtus* militare straordinaria: come vincitore su Oriente e Occidente e sovrano dell'*orbis terrarum*. I monumenti celebrano i successi militari di Azio e Alessandria e la vittoria diplomatica contro i parti. A questo punto Augusto dovette però percepire che l'immagine del vincitore dopo le guerre civili delle passate generazioni non sarebbe stata una base durevole di dominio, ragion per cui sottopose a mutamenti la sua immagine militare: in futuro sarebbero stati quindi i più giovani membri della casata, Tiberio e Druso, più tardi Gaio e Lucio, a condurre in suo nome le campagne militari, mentre egli, in qualità di detentore supremo del comando, sarebbe rimasto una sorta di comandante astratto dell'esercito. Tale ruolo gli consentì di far risaltare un altro volto del potere: si presentò, infatti, come sovrano di un nuovo tempo di pace, sì ancora basata secondo la concezione romana sul fondamento delle vittorie militari (*parta victoriis pax*), benché nella rappresentazione pubblica venisse più fortemente sottolineato l'inizio di una nuova era felice: appunto l'*aurea aetas*. Augusto assunse il ruolo di supremo sacerdote (*Pontifex maximus*) e quindi di protagonista della *pietas*, attraverso cui egli poté fungere da intermediario tra gli uomini e le divinità, così che nei monumenti pubblici i rituali religiosi sotto la guida dell'imperatore divennero tema prioritario. Anche il modello della *pietas* ricevette efficacia dalla peculiare situazione determinatasi con le guerre civili, interpretate allora dal nuovo detentore del potere come momento di distacco dalla vecchia religione. Di fronte a simili modelli divenne quasi irrilevante che Augusto temporaneamente rivestisse alcune delle più importanti cariche tradizionali, consolato e tribunato popolare. Decisivo fu piuttosto il suo straordinario carisma, che gli garantì una *auctoritas* senza pari. Il suo potere perciò verté meno sulla legalità delle competenze magistratuali e più su un generale consenso di tutte le forze politiche nello stato e nella società.

Il ruolo ideologico dell'imperatore, elaborato sotto Augusto nei monumenti pubblici, ebbe la pretesa di validità "eterna". Tuttavia con la sua concezione di dominio e rappresentazione politica non fu predisposto un modello cui i successori poterono immediatamente riannodarsi senza difficoltà. Gli imperatori seguenti sperimentarono perciò un largo spettro di concetti, senza però approdare a un rafforzamento del potere: Tiberio provò ad attuare una forma moderata di dominio coinvolgendo il Senato, ma non seppe trovare il modo di arrivare a un nuovo equilibrio tra la funzione di questo e la posizione del *princeps*. Caligola tentò invece, senza scrupoli, di affrancarsi dai vincoli del Senato, ma cadde vittima di un attentato organizzato all'interno del suo malfidato *entourage*.

Più gravida di conseguenze fu l'azione di Claudio, il quale dapprima mise in primo piano il collegamento con Augusto e con il principio dinastico⁶. I numerosi gruppi statuari della casata giulio-claudia, eretti un po' ovunque nei domini romani, rispondono senza dubbio a una priorità ideologica del *princeps*. Inoltre lo stesso Claudio attraverso la campagna militare contro la Britannia elevò la gloria militare di nuovo a fondamento del potere imperiale, visto che le guerre civili e il timore di lì derivante della salita alla ribalta di figure di vincitori troppo potenti erano ormai acqua passata. Dopo la pia solennità di Augusto si poté così di nuovo puntare sull'efficacia di un sontuoso dispiegamento trionfale. Nei monumenti per Claudio, soprattutto l'arco onorario per le sue campagne in Britannia, vittoria e trionfo trovarono pubblica ostentazione. Per la celebrazione dell'imperatore vincitore si ricorse anche a un linguaggio per immagini panegirico, sino ad allora testimoniato soltanto negli oggetti del lusso di corte o aristocratico, ma non nei monumenti pubblici: un grande fregio di funzione indeterminata celebra Claudio con enfasi come *Restitutor* della Britannia assoggettata, circondato da divinità protettrici e personificazioni di province prospere nell'atto di render omaggio; in tal modo l'imperatore nell'immagine si proietta in un'altra sfera, modalità rappresentativa che chiaramente oltrepassa quanto sperimentato sotto Augusto⁷.

Al contrario, Nerone tentò di definire il proprio potere in modo nuovo attraverso la *conspicuos consumption* improntata ai modelli greci del lusso e dell'educazione nonché attraverso l'adozione di esempi divini. Allorché egli provocò dunque l'opposizione delle cerchie dirigenti e, di conseguenza, venne assassinato, ciò non solo decretò la fine della dinastia giulio-claudia, ma rese impellente anche il bisogno di un radicale nuovo inizio.

I Flavi: tradizione o nuovo inizio?

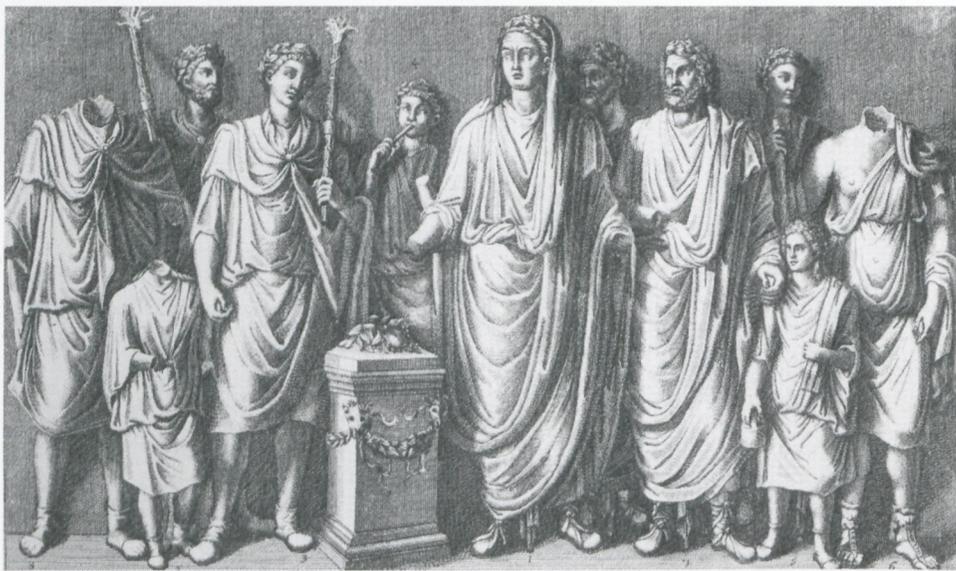
Per Vespasiano si pose la questione in che misura potersi collegare alle posizioni di imperatori precedenti o come da loro distanziarsi. Conveniva decisamente separarsi da Nerone e ricorrere invece ad Augusto. Ma anche per quest'ultimo qualche problema sussisteva, visto che dalla fondazione del principato le condizioni per molti aspetti si erano modificate. Poiché il nuovo sovrano non poté connettersi né a un padre divinizzato né a un rinomato antenato mitico, dovette creare il suo carisma per mezzo delle proprie imprese. Anzitutto, le guerre civili scoppiate dopo la morte di Nerone resero di nuovo attraente l'adozione del modello di Augusto. Infatti, come quest'ultimo, pure Vespasiano poté arrogarsi il merito di aver assicurato la pace attraverso vittorie, ché aveva sgominato i suoi concorrenti, quantunque, in ossequio alle norme romane, non potesse celebrare a sua gloria questo successo contro cittadini romani. Ma in precedenza egli aveva posto fine alla ribellione dei giudei con la conquista di Gerusalemme (70 d.C.) e celebrato un grande trionfo in compagnia del figlio Tito. E, proprio come Augusto, Vespasiano trasformò tale vittoria in fondamento di pace universale: il *Templum Pacis* da lui eretto fu sì destinato all'accoglimento e all'esposizione dello spettacolare bottino di guerra riportato a Gerusalemme, composto dello scrigno con i rotoli della Torah, del candelabro a sette braccia e della tavola d'oro, ma si configurò quale un fiorente giardino. In esso trovarono poi una un'eccellente vetrina numerose opere d'arte greche originali, in precedenza possedute da Nerone e tenute "nascoste" nel suo palazzo, che l'opinione pubblica romana ritenne però dovessero essere rese di nuovo accessibili al popolo; tali opere nella nuova collocazione non equivalsero infatti a una collezione di oggetti estetici come in un museo d'arte, ma andarono a rappresentare nella forma del mito e dell'allegoria l'idea del dominio universale sul mondo terrestre pacificato⁸.

Tuttavia, alla lunga non fu possibile far ritorno interamente al ruolo discreto di Augusto come protagonista della *pietas*. Il potere del *princeps*

2. Roma, Arco di Tito, rilievo con quadriga trionfale.

3. Roma, Arco di Tito, rilievo con bottino di Gerusalemme.





da allora si era consolidato e stabilizzato e pretendeva quindi adeguate forme di rappresentazione. Caligola, Claudio e Nerone, ciascuno a suo modo, avevano saggiato la possibilità di nuovi e più saldi ruoli del sovrano e, pur fallendo nell'operazione, avevano tuttavia contribuito a innalzare aspettative e parametri costitutivi dell'immagine dell'imperatore su un piano più alto. Come accennato, soprattutto Claudio e il Senato dei suoi tempi avevano imboccato una nuova via con l'esaltazione del trionfo e con l'elaborazione di un linguaggio delle immagini celebrativo: a questo punto, di fronte a simili aspettative, i nuovi imperatori non poterono più tirarsi indietro.

Dei monumenti pubblici del tempo di Vespasiano, a parte il *Templum Pacis*, ben poco si conosce. Furono i figli, Tito e soprattutto Domiziano, a marcare il volto della città con monumenti. Che Domiziano già precocemente avesse aspirato a presentare la propria persona in nuove forme visive, lo mostra una notizia riferibile all'inizio del regno del padre: per sottolineare i propri successi nella lotta che consentì al genitore di arrivare al potere, dedicò un altare a *Iuppiter Conservator* nel punto dove egli si era tenuto nascosto nella casa di un guardiano templare sul Campidoglio; ed esso esibiva l'illustrazione a rilievo degli avvenimenti (*casus*) capitatigli⁹; temi e stile narrativo devono esser stati a episodi, divergendo così dalla tradizione rappresentativa dei monumenti pubblici; è concepibile che i rilievi si inserissero nel solco delle modalità rappresentative di quelle tavole dipinte mostrate in occasione dei processi giuridici per evidenziare il più possibile gli eventi del caso specifico a proprio tornaconto.

Monumenti di vittoria

Nella rappresentazione monumentale sia di Tito sia di Domiziano nell'immagine urbana acquisirono particolare risalto le vittorie militari, tema cui Claudio aveva già conferito, come detto, un posto di primissimo piano nell'ideologia imperiale: con i figli di Vespasiano ciò assurse a *Leitmotiv*.

Tito: archi onorari

Per Tito, subito al principio del regno, Senato e popolo decretarono un arco onorario all'uscita sud-orientale del Circo Massimo e lo dedicarono ancora con lui in vita (81 d.C.); l'iscrizione lo celebra quale vincitore sui giudei e distruttore di Gerusalemme, successo che "prima di lui tutti i comandanti di eserciti, re o popoli o avevano invano provato a conseguire

o non avevano neppure tentato seriamente"¹⁰. Della ricca ornamentazione si conserva una testa a rilievo di un soldato dalle forme molto mosse, che esibisce nella sua fisionomia la risolutezza della *virtus* romana; apparteneva con ogni verosimiglianza a una scena di carattere rappresentativo, probabilmente non a un corteo trionfale, in occasione del quale l'esercito sarebbe dovuto comparire non con gli elmi ma con corone, bensì a un evento rituale del calibro della *profectio*, *adlocutio*, *submissio* e così via; ciò significherebbe inoltre immaginare il monumento ornato non solo di due scene centrali di vittoria (nel passaggio), come nell'Arco di Tito, ma anche di una serie di temi sulle fronti, come quello di Traiano a Benevento. Tale arco andò probabilmente a sostituire il *fornix* eretto da L. Stertinio nel 196 a.C. all'uscita monumentale del Circo Massimo¹¹; durante le grandi feste trionfali, ammirate dalla massa del popolo romano nel circo, gli sguardi dovevano seguire la processione sino a questa porta dalla sontuosa decorazione.

Forse un secondo arco per Tito oppure per Vespasiano venne innalzato lungo l'ulteriore corso della via processionale in direzione del Foro. Una testa a rilievo sempre di Tito di squisita fattura pare esser stata trovata in un deposito con frammenti di rilievo nella navata occidentale della Basilica di Massenzio (cat. 67); e, a giudicare dallo stile e dal formato, anche un'ulteriore testa di uomo pare esser pertinente (cat. 68). I frammenti devono essere arrivati nella sede di rinvenimento in un secondo momento, ma è improbabile che fossero stati stimati così preziosi da consentire l'ipotesi di un trasferimento da un punto lontano, per cui giova immaginare il monumento originario in un luogo nei paraggi.

Ora, in via ipotetica, la testa di Tito è stata attribuita a una prima postulata fase edilizia del più noto Arco di Tito (si veda sotto), eventualmente risalente a un momento in cui egli era ancora in vita: al centro della volta interna l'imperatore potrebbe esser stato rappresentato incoronato dalla Vittoria; dopo la sua morte precoce questa versione sarebbe perciò stata abbandonata a favore della raffigurazione della sua apoteosi¹². Eppure, tale ricostruzione non convince per svariati motivi: anzitutto, se si trattasse di un rilievo nella volta interna, la testa si sarebbe presentata in visione frontale, come nei rilievi conservati degli archi di Tito e Traiano; inoltre, le sue dimensioni risultano più grandi che in entrambi gli archi appena menzionati; infine, se la seconda testa faceva parte dello stesso rilievo la scena doveva estendersi su più di un unico cassettoni della volta interna. Visto che la testa è lavorata in un rilievo relativamente piatto e che sull'orecchio si conserva forse per-



4. Rilievo con sacrificio (di Domiziano?). San Pietroburgo, Palazzo Gatschina (disegno di F. Bianchini).

5. Rilievo con *Virtus* alla testa di una pompa trionfale. Città del Vaticano, Musei Vaticani, Belvedere.

6. Fregio con sottomissione di barbari. Roma, Villa Albani.

sino il resto di una figura a rilievo più alto, Tito non pare nemmeno esser stato il personaggio principale della scena¹³: possibile figurarsi che sul carro trionfale si trovasse accanto a Vespasiano sullo sfondo?

Per altri frammenti forse provenienti dallo stesso luogo di rinvenimento e databili, con relativa certezza, al periodo flavio, non va esclusa la possibilità, seppur tutta da verificare, di una loro derivazione dallo stesso monumento. La fronte di un cavallo appartiene con ogni verosimiglianza al tiro di un corteo trionfale (cat. 69). Un altro frammento mostra una parte di un arco quadrifronte con figure a coronamento; a causa della mancanza di colonne sembra difficile individuarvi la *Porta Triumphalis* rieretta da Domiziano¹⁴ (cat. 72). Due frammenti con angoli di edifici a forma di tempio derivano probabilmente da scene di rituali religiosi con templi sullo sfondo¹⁵. A prescindere dalla conferma o meno della comune appartenenza di tali frammenti allo stesso edificio, essi denotano l'enfasi posta su *virtus* e *pietas*, ricorrenti pure in altri monumenti come modelli tradizionali degli imperatori flavii.

Per quanto concerne il contesto architettonico a cui riferire la testa di Tito, un rilievo del monumento funerario dell'impresario edile Q. *Haterius Tychichus* acquista particolare rilevanza, perché vi è riprodotta una serie di edifici pubblici di Roma, alla cui costruzione partecipò il proprietario della tomba al tempo di Domiziano¹⁶. Tra questi spicca un arco onorario, definito nell'iscrizione *arcus in sacra via summa*. Nella critica tale edificio a più riprese è stato identificato con il noto Arco di Tito postumo, di cui si discuterà tra poco, il che tuttavia dimentica come l'arco del rilievo degli *Haterii* mostri vistose divergenze: infatti, non si colgono concordanze né nella forma architettonica con frontone e secondo attico né nell'abbondante decorazione a rilievo. Tali dissonanze si potrebbero spiegare con l'assunzione che lo scultore avesse riprodotto l'arco sul rilievo in maniera imprecisa, "interpretandolo" con supplementari motivi, visto che la figura di Roma nel passaggio dell'arco non può aver corrisposto alla realtà; fatto sta che le differenze in chiave architettonica risultano appena giustificabili in tal senso. Solo sulla base della riproduzione, insomma, a un'identificazione con l'Arco di Tito sarebbe arduo arrivare.

Ora, Filippo Coarelli ha mostrato che secondo le fonti antiche la consueta definizione di *Sacra Via* comprendeva solo un più corto tratto dalla *Regia* alla casa del *rex sacrorum* a metà strada verso la *Velia*, e che l'estremità orientale di tale segmento doveva valere come *sacra via summa*¹⁷. In questo luogo, su cui più tardi si sovrapposero altre costruzioni,

dovrebbe essere allora ricollocato l'arco del rilievo degli *Haterii*. Della testa a rilievo di Tito, che pare provenire da un monumento flavio localizzabile nei dintorni, si potrebbe sostenere l'appartenenza a questo arco; e la seconda testa, posto che davvero venga dallo stesso monumento, potrebbe rinviare con le sue forme stilistiche più dure a una creazione dopo la morte di Tito, sotto Domiziano.

Arco di Tito

Di certo postumo è l'arco ancora in piedi di Tito alle pendici del Palatino (figg. 1-3)¹⁸. Esso celebra la vittoria contro i giudei come pilastro della divinizzazione dell'imperatore.

Il passaggio è incorniciato sui lati esterni da motivi allegorici, differenziati secondo "esterno" e "interno". Negli spicchi dei fornicelli le divinità della Vittoria, con un piede poggiante sul globo, incarnano il dominio sul mondo. Sul lato esterno recano *tuba* e *vexillum* e sul lato interno i gloriosi attributi *tropaeum* e *corona civica*; si volgono verso le chiavi di volta al centro, decorate verso l'esterno con la figura della *Virtus* militare, verso l'interno invece con quella di *Honos*. Al di sopra si snoda lungo l'edificio uno stretto fregio, solo in parte conservato, che illustra il corteo trionfale: vi si notano tori sacrificali con *victimarii*, partecipanti di rango senatorio con toga, portatori di *tabulae* recanti iscrizioni, giovani con armi rituali e strumenti religiosi e una lettiga posata a terra (*ferculum*) con una personificazione scultorea del Giordano; i trionfatori imperiali erano verosimilmente rappresentati nella porzione perduta sul lato verso il Foro. È lecito ipotizzare che la decorazione dell'arco culminasse con un motivo di divinizzazione: infatti, se una tarda notizia relativa al restauro di elefanti bronzei di un edificio della *Via Sacra* si riferisse all'Arco di Tito, il carro del trionfatore potrebbe esser stato trainato da questi animali, dai risaputi legami con l'apoteosi imperiale¹⁹.

Analoga intensificazione rappresentativa verso l'alto denota la decorazione all'interno del passaggio, che descrive le due scene centrali del corteo trionfale, stavolta in visione ravvicinata. Ambedue, conformemente alla reale processione, sono orientate verso il Foro e il Campidoglio. Sul lato settentrionale compare Tito sulla quadriga trionfale; nelle mani teneva originariamente lo scettro con aquila e un ramo di alloro; gli si affianca un seguito, in cui peculiarmente i partecipanti reali alla processione si mescolano a figure ideali, che rendono limpido il senso concettuale del rituale. Dietro di lui sul carro sta la Vittoria, che gli tiene la corona trionfale sulla testa, compito in realtà svolto da uno schiavo



7. Frammento con portatori di *ferculum* facente parte del fregio con sottomissione di barbari (si veda fig. 6). Città del Vaticano, Musei Vaticani, Museo Chiaramonti.

8. Frammento di altorilievo con portatore di *ferculum*. Roma, Museo Nazionale Romano, Magazzini.

statale (*servus publicus*), incaricato al contempo di rivolgere al trionfatore il perentorio ammonimento di ricordarsi di esser solo un uomo (*respice post te, hominem te esse memento*). In epoca imperiale tale ricordo di mortalità era divenuto obsoleto, e lo schiavo aveva solo l'incombenza di portare la corona, ragione per cui in tale funzione venne sostituito nell'immagine dalla dea della Vittoria. Sullo sfondo davanti ai cavalli incedono dodici littori, che mostrano il rango dell'imperatore. Gli accompagnatori più vicini alla quadriga sono *Virtus* e *Honos*, le personificazioni dei più importanti concetti-chiave del trionfo. *Virtus* cammina davanti e rappresenta i soldati con il bottino nel settore anteriore del corteo; *Honos* conduce un gruppo di senatori togati, evidentemente con particolari benemeritenze nei confronti dell'imperatore.

Di gran lunga più realistico si profila il rilievo sul lato meridionale, che mostra lo spettacolare bottino di guerra dal Tempio di Gerusalemme. Il *ferculum* anteriore regge la tavola con i vasi sacri e, in primo piano, le tube d'argento; sul secondo *ferculum*, nella foggia di una pedana a sei lati, si trova il candelabro a sette bracci; davanti ai due gruppi un distinto *minister* con lunghi capelli reca una *tabula*, sulla quale gli oggetti esibiti venivano illustrati per iscritto. Una terza *tabula*, senza seguente *ferculum*, illustrava forse lo scrigno con i rotoli della Torah. In primo piano, per quanto in larga parte danneggiati, sfilano tre benemeriti partecipanti alla guerra in funzione di ufficiali dell'esercito: due ufficiali senatori in toga e probabilmente un centurione con la veste del *cinctus Gabinus*. Il corteo procede sul margine destro attraverso un monumento ad arco, che in modo prolettico già celebra la vittoria sui giudei: sulla fronte è ornato con una Vittoria al di sopra di un albero di palma, simbolo del trionfo giudaico; l'attico è coronato dalle quadrighe di Vespasiano e di Tito, mentre tra loro si colloca Domiziano a cavallo, in precisa corrispondenza con il rituale del trionfo del 71 d.C. L'arco ha la funzione della *Porta Triumphalis*, ma il suo ornamento mette la Vittoria già davanti agli occhi, come invece non ancora possibile al momento dell'avvenimento rappresentato. In breve, come nel rilievo del lato opposto, il linguaggio visivo finisce per oltrepassare la realtà.

Al centro della volta interna è rappresentata l'apoteosi dell'imperatore: una cornice quadrata, decorata mediante ghirlande di alloro, rette da putti agli angoli, si apre alla maniera di una finestra; lì dentro compare Tito, sollevato al cielo da un'aquila.

Il programma delle immagini dell'arco è stato concepito sotto Domiziano, desideroso così di documentare con padre e fratello la sua

discendenza divina. Nei temi scelti risuonano accenti fortemente militari: il trauma delle guerre civili nell'anno dei quattro imperatori, 69 d.C., al quale Vespasiano aveva reagito con l'ideologia del *Templum Pacis*, fu di breve durata. Domiziano poté scommettere senza scrupoli sui tradizionali concetti romani di vittoria e trionfo, per cui del fratello celebrò le virtù che egli stesso elevò a componenti basilari del proprio regno.

Nuovo fu soprattutto il linguaggio delle immagini, di natura enfatica e celebrativa. La rappresentazione del sovrano in scene innalzate di tono dalla presenza di dei e personificazioni di concetti ideali si infiltrò nella prima età imperiale nell'arte di lusso di cammei, gemme e vasi in metallo prezioso, ossia nella sfera semiprivata della corte e della ricca *élite*. Sotto Claudio tali forme rappresentative trovarono accoglienza anche in monumenti pubblici e conobbero un ulteriore perfezionamento sotto i Flavi. Ciò non implicò ovviamente una divinizzazione nel senso di un culto rituale del sovrano, bensì la costruzione di un panegirico visivo, in grado di destare forme di adorazione emotiva e di sollevare l'imperatore di gran lunga oltre la misura mortale.

Domiziano: archi onorari e altri monumenti

Domiziano durante il suo regno si lasciò erigere così tanti archi trionfali e onorari da suscitare critiche, manifestatesi in anonime scritte parietali²⁰. Riproduzioni su rilievo e monete ne documentano la ricca decorazione con rilievi e opere a tutto tondo²¹. Dopo la sua morte essi sarebbero stati per lo più distrutti, benché si conservino numerosi frammenti di rilievi, che, a giudicare dallo stile, appartengono proprio al suo tempo e dovettero decorare grandi monumenti a sua glorificazione²². Ne sfugge quasi sempre il contesto architettonico, ma si può appurare come gran parte di quelli alluda alla celebrazione di vittorie militari.

Il contesto topografico si riesce a riaffermare per una testa di soldato di alta qualità trovata sul Palatino, che, in base allo stile, deve venire da uno dei monumenti del periodo flavio (cat. 76). Si può pensare agli archi onorari di Domiziano al Clivo Palatino o persino alla porta di ingresso dello stesso palazzo. L'elmo riccamente ornato indica l'appartenenza della testa a una scena non bellica, ma rituale. Dallo stesso palazzo imperiale, si presume dalla grande sala per banchetti della *coenatio lovis*, proviene un grande rilievo con scena di sacrificio, attualmente nel Palazzo Gatschina di San Pietroburgo e molto danneggiato, ma meglio conservato in incisioni del XVIII secolo²³ (fig. 4). L'imperatore, evidentemente Domiziano, compie un sacrificio in presenza del



9. Testa maschile con corona di alloro, probabilmente da un rilievo. Roma, Villa Albani.

10. Frammento di rilievo con angolo del timpano di un tempio, da una scena rituale di carattere militare. Roma, Musei Capitolini, Magazzini.

Genius Senatus e di *Virtus*; sullo sfondo si stagliano due distinti accompagnatori con *calcei* patrizi. Littori con scure nei *fasces* indicano un sacrificio di vittoria. Entrambi i frammenti mostrano in che misura anche nel settore della residenza i temi militari fossero considerati di rilevanza.

Un centro molto originale di venerazione degli imperatori flavi fu il *Templum Gentis Flaviae*, sede del culto e, al contempo, sepolcro della dinastia. Domiziano fondò il poderoso impianto sul Quirinale quale pendant del nuovo palazzo imperiale²⁴. Molto significativi sono i temi dei grandi rilievi statali, destinati alla decorazione del complesso (cat. 52-64). Dai frammenti è stata dedotta la presenza di una scena con sacrificio di un toro davanti al Tempio di Quirino sul Quirinale, probabilmente il rituale di fondazione dello stesso *Templum Gentis Flaviae*, immediatamente contiguo al primo; inoltre è plausibile anche una rappresentazione dell'*adventus* di Vespasiano a Roma al principio del regno, nell'anno 70 d.C., in cui viene accolto dal *Genius* del popolo romano (e verosimilmente anche dal *Genius* del Senato). I due temi si riferiscono non alla tomba e alla divinizzazione degli imperatori, ma li celebrano in una prospettiva puramente politica, esaltando da un lato l'inizio della dinastia, dall'altro un punto culminante della loro gloria eterna.

Inoltre, un gran numero di impressionanti monumenti fu eretto nell'intera città da Domiziano o in suo onore. Pochi se ne conoscono, e di questi una parte considerevole deve essere scomparsa in conseguenza della *damnatio memoriae* seguita alla sua morte. Probabilmente la discrepanza tra i monumenti un tempo presenti e quelli ancora oggi recuperabili per nessun altro imperatore è così tangibile come per Domiziano. Perciò si profila di particolare urgenza riuscire a radunare i molti frammenti, che, a giudicare dal tema, derivano da grandi monumenti pubblici e, in virtù dello stile, appartengono probabilmente al tempo di Domiziano: quantunque non si lascino ascrivere a nessun edificio preciso, ciascuno di loro reca testimonianza della venerazione monumentale di tale imperatore.

Una lastra a rilievo nel Belvedere del Vaticano mostra la testa di un corteo trionfale²⁵ (fig. 5): si conservano la parte anteriore di un cavallo da tiro, davanti al quale si muove *Virtus* con *vexillum*; sullo sfondo si riconoscono due ufficiali a cavallo e diversi littori, preceduti da due soldati, tra cui forse il portatore dell'*hasta* imperiale; la composizione, con sovrapposizioni estreme da figure quasi a tutto tondo ad altre del tutto appiattite, articola il rituale secondo un movimento impetuoso, caratte-

ristico dell'enfasi emozionale riscontrabile nel periodo flavio; concepibile che, in base alla durezza della modellazione, il frammento provenga da un monumento di Domiziano.

Una parte di un piccolo fregio di Villa Albani, probabilmente da un arco onorario, mostra la sottomissione (*submissio*) di nemici del Nord davanti a un generale seduto su una sporgenza rocciosa. Un soldato romano gli porta una coppia di barbari di grossa statura, laddove l'uomo piegato depone ai suoi piedi lo scudo ovale; dietro, due nemici vinti vengono portati su una *ferculum*²⁶ (fig. 6); un frammento al Vaticano, evidentemente derivante dallo stesso fregio, mostra un ulteriore *ferculum*²⁷ (fig. 7). La scena si distingue per una mescolanza irrealistica di motivi da diversi contesti: il generale sulla roccia e la sottomissione attraverso l'offerta di armi rimandano al luogo della battaglia, mentre i *fercula* trovavano impiego solo in occasione del rituale urbano del trionfo. La raffigurazione tende pertanto non alla descrizione realistica dell'avvenimento, ma alla rappresentazione delle modalità di comportamento romane davanti a nemici sconfitti: *clementia* per la sottomissione volontaria, cattura e punizione trionfale per la resistenza, in conformità alla celebre massima di Virgilio *parcere subiectis et debellare superbos*. Se si tiene conto delle tenere forme stilistiche e dell'assenza della barba di una testa conservata sul frammento vaticano. I pezzi potrebbero appartenere a un monumento flavio; l'opzione più plausibile è quella di un fregio continuo da uno degli archi onorari di Domiziano eretti per le sue vittorie contro i germani nell'83 e nell'89 d.C., secondo modalità quindi analoghe a quello dell'Arco di Tito.

La portata monumentale di tali fregi trionfali si capisce da un frammento di rilievo nel Museo Nazionale Romano, con il portatore di un *ferculum* con armi²⁸ (fig. 8), residuo di una rappresentazione sempre a fregio di un corteo trionfale di considerevole ampiezza. Una testa molto simile con corona d'alloro a Villa Albani potrebbe essere ascrivibile a un'altra scena di trionfo²⁹ (fig. 9). Un ulteriore monumento di grande effetto si intuisce guardando a un frammento nei Magazzini dei Musei Capitolini³⁰ (fig. 10); si conserva l'angolo di un frontone di un tempio con un *tropaeum* come acroterio, riprodotto in modo assai minuzioso; accanto si può scorgere la punta verticale di una lancia da parata, che rende chiaro il fatto che qui siamo di fronte a una grande processione militare; siccome la presenza del tempio presuppone di certo anche una scena sacrificale, è legittimo sospettare che si trattasse di un lungo fregio monumentale.



11. Grande testa di soldato, da un altorilievo. Roma, già Palazzo Poli.

12. Testa di barbaro nordico, da un altorilievo. Roma, Musei Capitolini, Magazzini.

Altre teste di soldati di misura considerevole, non assegnabili a precisi contesti, almeno documentano la quantità di monumenti un tempo visibili con rilievi di grosso formato in epoca flavia. Una testa in via del Corso 525 (scala), si avvicina a quella del Palatino³¹; una testa affine a Mantova sembra parimenti di provenienza urbana³². Di matrice più classicistica, ma ugualmente d'epoca flavia, è poi una testa nei Magazzini dei Musei Vaticani³³. Quattro ulteriori teste di soldati, chiaramente di modulo superiore al vero e caratterizzate da forte *pathos*, già a Palazzo Poli a Roma (fig. 11), al Louvre, al castello di Klein-Glienicke presso Potsdam e a Mantova, risalgono per proprietà stilistiche al periodo tardoflavio o proto-traiano³⁴. Il partito opposto, quello dei nemici vinti, è invece rappresentato da una testa nei Musei Capitolini, identificabile con un barbaro del Nord, con capelli e barba scompigliata, e appartenente senza dubbio a una rappresentazione di un corteo trionfale³⁵ (fig. 12).

Si aggiungono plurime alcune teste di più piccolo formato, senz'altro riferibili a scene di rituali militari. Una testa nei Musei Capitolini porta una corona di quercia sull'elmo³⁶ (*corona civica* nel suo senso originario di premio militare per soldati?: fig. 13). Altre di *signiferi* con elmi in pelle animale si conservano a Copenaghen e nei Musei Vaticani³⁷. Di modulo decisamente superiore al vero è invece una testa di un giovane ideale a Villa Doria Pamphilj, con elmo sui lunghi capelli ed espressione fortemente patetica, palesemente da un monumento eccezionale³⁸ (fig. 14). Infine, la celebre personificazione di *Germania Capta* nel cortile del Palazzo dei Conservatori pare derivare da un arco trionfale di Domiziano³⁹.

Accanto alla *virtus* dei rituali militari la *pietas* giocava anche in altri culti statali un ruolo di primissimo piano. Monumenti nevralgici con simili temi dovevano esser dislocati nel settore del Foro. Diversi frammenti con uomini distinti, donne e fanciulli provengono verosimilmente da un fregio immortalante una *supplicatio*, un rituale di ringraziamento da parte del popolo (cat. 74). Un frammento molto simile con togati sino a poco tempo fa si trovava murato nella facciata esterna dello Studio Canova in Campo Marzio⁴⁰. Altri con edifici templari, provenienti dalla zona del Foro, paiono parimenti appartenere a rappresentazioni di eventi rituali (cat. 70, 71). Un frammento con testa barbata di un addetto al sacrificio e un orecchio di toro è quanto resta di un grande rilievo sacrificale di eccellente qualità (cat. 73). Uno più piccolo con un portatore di *situla* per le viscere del toro sacrificale e con davanti la fronte di un vitello con la mano di un *victimarius* fece forse parte di un più lungo fregio con processione (fig. 15). Nessuno di questi pezzi è specificabile con certezza,

ma, a dispetto del pessimo stato conservativo, tali frammenti fanno intendere in che misura gli imperatori flavi si fossero presentati nel centro di Roma come garanti della *pietas* tradizionale.

Ben riconoscibile è invece il tema di un rilievo frammentario, custodito in precarie condizioni nei Musei Vaticani⁴¹ (fig. 16; cfr. fig. 17). Esso mostra un portatore di *ferculum*, guidato da un togato; sulla lettiga si vedono i resti dei cavalli di un tiro divino. A destra, delle figure ideali, probabilmente il *Genius* del Senato e una divinità femminile, si posizionano su un piano più alto, forse un podio; lì è poi sicuramente da integrare l'imperatore come figura centrale. Il consueto riconoscimento di un corteo trionfale è alquanto discutibile, perché non si comprenderebbero né la differenza in altezza delle figure né la posizione del *ferculum* dietro al personaggio principale; inoltre, nel trionfo non venivano trasportate le proprie divinità, tanto meno dietro al protagonista principale. Così, più probabilmente, si tratta di uno dei tanti cortei rituali che prevedevano la presenza imperiale, impostati a partire dall'inizio del principato secondo il modello delle processioni degli dei, di tradizione repubblicana: il pensiero corre allora ai *Ludi Saeculares* dell'anno 88 d.C. o ai *Ludi Capitolini* istituiti nell'86 d.C.

Infine, merita attenzione un frammento a Londra, il cui luogo di rinvenimento presso Agrigento è stato a ragione tirato in dubbio: più plausibile una sua provenienza urbana (fig. 18)⁴². Esso mostra le teste di un *flamen* e di una Vestale. Ecco dunque un tema particolarmente sentito per Domiziano anche al centro dei Rilievi della Cancelleria, visto che è noto il suo stretto collegamento con il culto di Vesta e la rivitalizzazione di antiche tradizioni religiose romane da lui promossa.

A un nuovo tema si arriva poi con una testa a rilievo di epoca flavia a Budapest: il giovane dai tratti idealizzati rappresenta, con alta probabilità, il *Genius populi Romani*. La scena più importante, in cui compare il rappresentante del popolo (per lo più con il *Genius* del Senato), è l'*adventus* dell'imperatore, ossia l'arrivo a Roma dopo una lunga assenza e l'accoglienza festosa da parte dei rappresentanti magistratuali e sacerdotali così come dal Senato e dal popolo della capitale.

Rilievi della Cancelleria

Il monumento statale più completo ma al contempo più enigmatico di Domiziano consiste in due monumentali fregi a rilievo scoperti in posizione secondaria sotto il Palazzo della Cancelleria in Campo Marzio⁴³. Ovviamente dopo la morte di Domiziano furono staccati dal monumen-



13. Piccola testa di soldato con corona di quercia, da un rilievo. Roma, Musei Capitolini, Magazzini.

14. Grande testa di giovane ideale con elmo, da un altorilievo. Roma, Villa Doria Pamphilj.

15. Frammento di rilievo con portatore di situla. Roma, Antiquario Forense.

16. Frammento di rilievo con portatori di *ferculum*. Città del Vaticano, Musei Vaticani, Museo Chiaramonti.

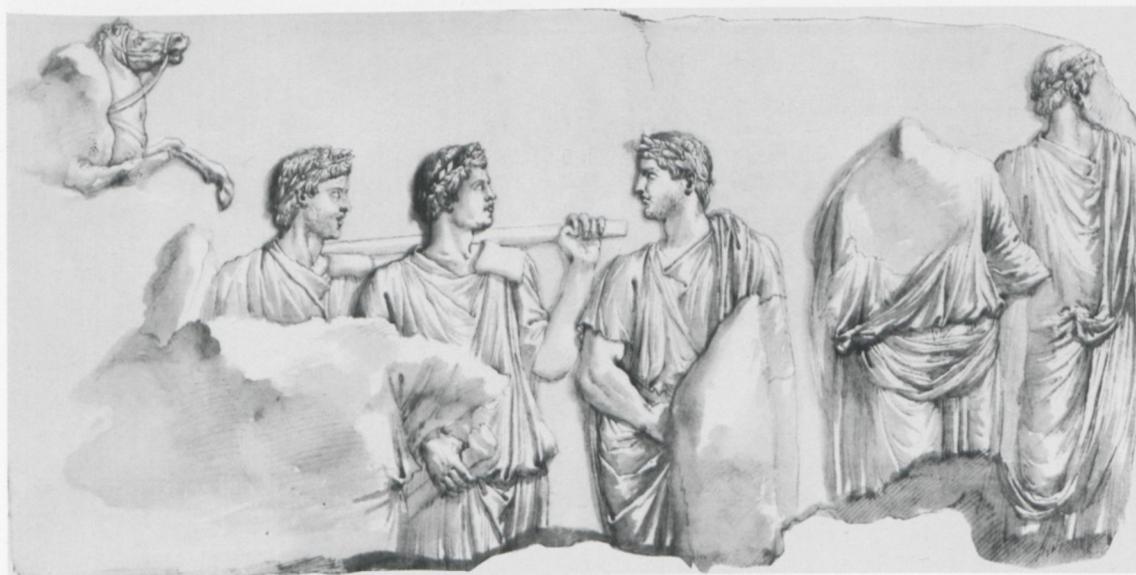
17. Disegno del rilievo con portatori di *ferculum* (si veda fig. 16) in migliore stato di conservazione. Windsor Castle, Album Dal Pozzo-Albani.

18. Frammento di altorilievo con teste di *flamen* e Vestale. Londra, The British Museum.

Alle pagine successive

19. Fregio A, dal Palazzo della Cancelleria. Città del Vaticano, Musei Vaticani, Museo Gregoriano Profano.

20. Fregio B, dal Palazzo della Cancelleria. Città del Vaticano, Musei Vaticani, Museo Gregoriano Profano.



to originario per essere rilavorati per un secondo impiego sotto il successore Nerva. Tale nuova destinazione tuttavia i rilievi non l'hanno mai raggiunta, perché rimasero in un deposito: si può così dedurre che essi appartennero a un edificio che, senza essere esclusivamente un monumento celebrativo di Domiziano, altrimenti destinato all'abbattimento dopo la sua morte, svolse funzioni più generali, per cui sotto Nerva o continuò a essere impiegato o venne completato.

Il fregio A (fig. 19) celebrava nella versione originaria Domiziano, il cui volto venne poi trasformato in ritratto di Nerva: nei capelli si mantenne il disegno della chioma di Domiziano, mentre dal volto si ricavarono i tratti smagriti del suo successore; il gradino derivante dalla rilavorazione è chiaramente riconoscibile al di sopra della fronte. Risponde a recente congettura che già il ritratto di Domiziano scaturisse dalla rilavorazione di una testa precedente, così nella prima versione rappresentante Nerone⁴⁴; come sua giustificazione è stata chiamata in causa una striscia scalpellata intorno alla testa, comprensiva della chioma di Domiziano, che sarebbe sorta nel processo di riduzione di volume di una testa originaria; tali strisce scalpellate servivano invece alla resa del contorno, così che non risulta legittimo di qui trarre una prova di lavorazione secondaria. In breve, il monumento nella sua prima versione fu così eretto per Domiziano.

L'imperatore, in veste da viaggio, è immerso in una processione di carattere militare. Davanti a lui incedono due littori con scuri nei *fasces*; dietro lo seguono sullo sfondo dei soldati, mentre in primo piano si trovano dei pretoriani, condotti da un *armiger*. La cerchia di personaggi più vicina all'imperatore consiste di divinità e figure ideali, che lo guidano verso una meta: lo precede Marte, mentre dietro di lui *Roma* o *Virtus* lo spinge in avanti toccandogli il braccio; seguono poi i Geni del Senato e del popolo romano, con le braccia alzate in segno di saluto. La meta finale è perduta perché rappresentata sulla lastra mancante a sinistra, e solo l'ala di una Vittoria sta ancora a indicare che doveva esservi una

raffigurazione importantissima per la comprensione. La critica è pervenuta a risultati molto contrastanti, in dipendenza della domanda fondamentale relativa alla lettura dell'intero evento: *profectio* (partenza) o *adventus* (arrivo)? Certo, in una scena di *profectio* parrebbe indispensabile la presenza di un cavallo già tenuto per le redini, mentre nel caso di un *adventus* la destinazione finale potrebbe essere o una porta urbana di Roma o una divinità a incarnazione della città come *Iuppiter*.

Il fregio B (fig. 20) effigia nella seconda versione Vespasiano: infatti, anche il suo volto è rilavorato da un Domiziano di partenza; reca la toga civile, mentre i littori hanno scuri nei *fasces*. Una Vittoria in volo tiene una corona sulla sua testa: non la *corona triumphalis*, bensì la *corona civica*. L'imperatore si rivolge a un uomo togato davanti a lui, ma si muove in direzione delle Vestali, le quali, assieme alla dea Roma, occupano la parte sinistra del fregio.

L'interpretazione dei due fregi deve anzitutto far sì che i temi si armonizzino in maniera sensata: siccome essi sono in larga parte conservati e non v'è traccia di altri frammenti, è verosimile che il monumento originario constasse solo di questi due. La lettura deve poi rendere plausibile perché solo il fregio A venne rilavorato in Nerva, mentre sul fregio B la rilavorazione, con scelta non troppo scontata, portò a Vespasiano.

Il fregio A viene spesso letto, con argomenti non disprezzabili, come *profectio*. Tuttavia vi sono buoni motivi per una interpretazione come *adventus*. I sostenitori della *profectio* fanno leva soprattutto sul forte impulso di movimento, argomento tuttavia non stringente, visto che anche per un *adventus* simile dinamismo non è anomalo. Parimenti la veste militare da viaggio si riscontra sia nella partenza sia nel ritorno dalla guerra.

A favore di un *adventus* depone però una sfilza di argomenti.

La mano sollevata dell'imperatore si trova di norma solo per l'*adventus*, come gesto di saluto, che pretende una figura cui rivolgerlo; solo



nel III secolo d.C. l'imperatore compare con simile gesto anche nella *profectio*, che da quel momento si eleva a segno di potere universale.

I soldati solo nell'*adventus* compaiono a testa scoperta come sul rilievo A, mentre nella *profectio* sono rappresentati in armatura completa e con elmo.

La sequenza dei Geni del Senato e del popolo e dei soldati corrisponde alla cerimonia dell'*adventus*; invece nella *profectio* i soldati dovrebbero precedere l'imperatore in partenza o accompagnarlo e non seguirlo separati mediante i rappresentanti di Senato e popolo. Nell'evento del ritorno Senato e popolo accoglievano l'imperatore e lo scortavano al suo ingresso in città.

Un rilievo di Anacapri, chiaramente dipendente dal rilievo A, rappresenta un *adventus*, se si considera il cavallo condotto molto dietro l'imperatore⁴⁵ (fig. 21).

La Vittoria in volo che precede l'imperatore non è escludibile all'inizio della guerra, ma è di gran lunga meglio spiegabile dopo il conseguimento di una vittoria⁴⁶.

Anche la costellazione con il fregio B favorisce la lettura come *adventus*. La *profectio* nell'arte statale romana viene rappresentata sempre e solo in connessione con la seguente vittoria, per lo più con l'*adventus* conclusivo. Il fregio B, comunque lo si voglia interpretare, di certo non inscena la conclusione trionfante di una campagna di guerra, mentre solo il fregio A immortalava una vittoria militare. Con tali premesse il riconoscimento di una *profectio* nel fregio destra parecchie perplessità: una *profectio* isolata senza *adventus* corrispondente non è sensata, mentre lo è un *adventus* senza *profectio*. L'*adventus* fu sempre la cerimonia più importante, che poté di conseguenza essere rappresentata anche da sola.

A conti fatti, il fregio A molto probabilmente rappresenta un *adventus*: il saluto dell'imperatore si rivolge sicuramente a una figura con cui intrattiene un legame personale, forse *Iuppiter*, dio del culto statale centrale di Roma⁴⁷.

Di più ardua esegesi il fregio B. Dopo che si è verificato come anche qui in origine Domiziano fosse il protagonista principale, sono state avanzate diverse proposte, tutte non impeccabili. Secondo Erika Simon, Domiziano conferisce al togato davanti a lui la carica di rappresentante del collegio per il culto imperiale, i *Sodales Flaviales* e *Titiales*. Ma, visto che Domiziano stesso apparteneva a questo collegio in funzione di presidente, tale investimento di un altro anonimo rappresentante non pare del tutto ragionevole; poiché inoltre si componevano di membri distinti, il loro rappresentante dovrebbe calzare scarpe senatorie e non semplici *calcei*. Stando invece a una più recente intuizione di Francesca Ghedini, Domiziano è rappresentato in occasione del ritorno dalla guerra sarmatica nell'atto di ordinare a un magistrato di rango equestre di pronunciare le formule religiose per la fondazione del Tempio di *Fortuna Redux*. Ma di *Fortuna* niente si vede, e delegare la fondazione a un'altra persona non sembra un tema plausibile per un monumento a gloria dell'imperatore.

Un motivo fondamentale un po' trascurato nelle interpretazioni sinora messe in campo è la presenza forte delle Vestali. Esse rappresentano la città, presente peraltro sotto forma di *Roma* in trono. Le Vestali e *Roma* sono la meta dell'imperatore, messo in contatto con le prime dai littori. Il togato davanti all'imperatore lo accoglie, al pari delle due figure ideali sullo sfondo, probabilmente i Geni del Senato e del popolo, ma il corteo si spinge avanti sino alle rappresentanti sacerdotali della capitale. Anche qui è quindi rappresentato un *adventus*, per cui i littori hanno scuri nei *fasces*; ma stavolta l'arrivo è di altra natura rispetto al fregio A: l'imperatore non torna da una campagna militare e non viene seguito da soldati, mentre Vittoria lo incorona non con la corona del vincitore, ma con la *corona civica*.

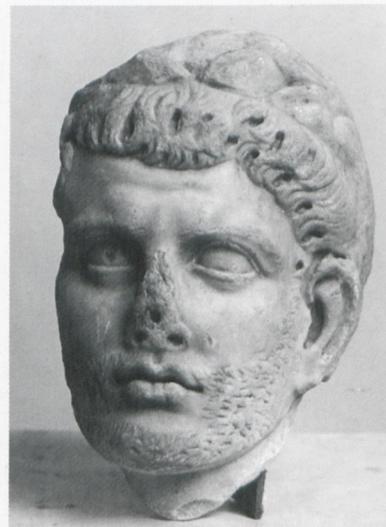
Il culto di Vesta e il collegio delle Vestali occuparono una posizione chiave nella politica religiosa di Domiziano. Il suo famigerato procedimento contro quattro Vestali, che egli punì con condanne a morte



estremamente dure a causa della violazione della regola di castità, fu meno un segno di crudeltà esagerata che un atto dimostrativo di un impegno conseguente per l'integrità di un culto, da lui trattato come centrale pegno della continuazione dell'eternità di Roma. Il Palladio troiano, conservato dalle Vestali, uno dei più sacri garanti del dominio romano, era allo stesso tempo un'immagine di Minerva, la divinità protettrice di Domiziano: così il potere dell'imperatore si collegò in modo strettissimo con il culto di Vesta. Si spiega di conseguenza perché egli sin dall'inizio del suo regno avesse coniato monete con Domiziano recante il Palladio; e anche la sua colossale statua equestre nel Foro lo reggeva in mano.

Il più importante *adventus* di Domiziano a Roma, a prescindere dai suoi ingressi trionfali dopo diverse campagne militari, fu il suo arrivo all'inizio del suo regno. Nell'81 d.C., per assicurarsi il potere nella capitale, aveva lasciato il fratello Tito sul letto di morte ad *Aquae Cutiliae*. Come tale assunzione di potere si fosse svolta concretamente, non si sa. Di certo non si mirò però a una descrizione dettagliata degli eventi, tanto più che il rilievo li rappresenta sotto una prospettiva più tarda: al più presto dopo quella vittoria celebrata sul fregio A. Alla luce di tale premessa, la scena trasmette un'interpretazione molto plausibile di siffatto evento cruciale. Domiziano dovette essere accolto allora da Senato e popolo, rappresentato dai due Geni, nonché dal *Praefectus urbi*, riconoscibile nel togato davanti a lui; considerata l'appartenenza di quest'ultimo al ceto equestre, se ne spiegano le scarpe semplici. Con l'assunzione del potere dovette essergli conferita anche la *corona civica*, come già consueto per imperatori precedenti; contemporaneamente venne eletto *Pontifex maximus*, così che divenne soprintendente del collegio delle Vestali e del culto di Vesta, di significato per lui tanto cruciale.

Posto che tali letture siano giuste, entrambi i Rilievi della Cancelleria rappresentano due scene decisive dell'*adventus* dell'imperatore a Roma: un arrivo civile per l'inizio ufficiale del suo regno e uno militare dopo una vittoriosa campagna, probabilmente contro i sarmati nel 93 d.C. Una conferma di tale spunto è offerta dall'Arco di Traiano a Benevento: lì sulla facciata rivolta verso la città nei due rilievi inferiori ai lati del passaggio viene raccontato il primo arrivo dell'imperatore a Roma nel 99 d.C. dopo l'assunzione del potere, mentre nell'attico ne viene celebrato il ritorno trionfale dalle guerre contro i daci nel 106 d.C. Per entrambi gli imperatori il primo *adventus* si delinea come accoglienza legittimante da parte dei rappresentanti dell'Urbe, il secondo invece come ricevimento trionfale e panegirico.



Il tema dell'*adventus* sotto gli imperatori flavi come messa in scena del favore spontaneo tributato all'imperatore venne accolto con nuova enfasi nell'arte statale (si veda sotto) e riscosse enorme successo. Un rilievo molto frammentario scoperto nel Foro di Cesare pare aver rappresentato l'arrivo di un imperatore, accompagnato da littori con scuri nei *fasces*, dunque in funzione militare, presso il Tempio di *Fortuna Redux*⁴⁸. Nella prima edizione i frammenti furono datati al periodo tardo-flavio e le sue scene interpretate come offerte di fondazione del Tempio di *Fortuna* da parte di Domiziano. Le forme stilistiche, con fisionomie e chiome duramente intagliate, rimandano però piuttosto a una cronologia traianea, opzione più convincente non appena si tenga conto della riedificazione del Foro di Cesare, avviata sotto Domiziano, completata proprio sotto Traiano e dedicata nel 113 d.C.; con tale supposizione, la scena potrebbe rappresentare l'*adventus* di Traiano dopo le guerre daciche (106 d.C.). In altri monumenti traianei – oltre il già menzionato Arco di Benevento, anche sulla colonna di Traiano e sul grande fregio traiano, riutilizzato nell'Arco di Costantino – le scene di *adventus* diventano *Leitmotiv* del saluto entusiastico riservato all'imperatore.

I Rilievi della Cancelleria dopo la rilavorazione non furono riutilizzati, ma restarono evidentemente nella bottega, da cui peraltro è riemerso un documento singolare, che ovviamente illustra l'addestramento degli scultori nel settore dei grandi rilievi statali: ci si riferisce a un pezzo di rilievo dal contorno irregolare con due teste di profilo in diversi stadi di lavorazione, entrambe con punti di misurazione ancora presenti e ricavate da uno sfondo ancora grossolanamente sbizzato⁴⁹ (fig. 23); le forme stilistiche sono flavie. In botteghe come questa furono allestiti i grandi monumenti di tale periodo.

Diffusione e conservazione dei monumenti flavi

L'impero romano dal IV-III secolo a.C. si era espanso da una stato-città a un "regno mondiale". Quest'ultimo a lungo fu però concepito e percepito dal centro, dalla capitale Roma. Solo con il tempo e in molte tappe successive le province furono integrate come portatrici dell'idea del regno nel concetto imperiale, come deducibile anche dai monumenti.

Durante la repubblica i generali ambiziosi innalzarono grandi monumenti di vittoria nei luoghi dei loro successi, a grande distanza dal centro, costume atto soprattutto a visualizzare il dominio militare di Roma in tutti i suoi domini. Nella prima epoca del principato, da Augusto sino a Claudio e Nerone, l'adorazione dell'imperatore e la sua ideologia programmatica di *virtus*, *pax* e *pietas* vennero recepite e celebrate in molti

21. Rilievo con scena di *adventus* (secondo altri di *profectio*) di Domiziano. Anacapri, collezione Armando Maresca.

22. Testa maschile con corona di alloro, rilavorata nel III secolo d.C. Città del Vaticano, Musei Vaticani, Magazzino.

23. Rilievo di prova con due teste maschili, dalla bottega romana sotto il Palazzo della Cancelleria. Città del Vaticano, Musei Vaticani.

24. Rilievo con soldati, probabilmente da una scena di *adlocutio*. Torino, Museo di Antichità.

monumenti d'Italia e soprattutto delle province occidentali⁵⁰; e furono specie città e locali aristocrazie nello stesso impero a farsi promotrici della venerazione del sovrano e a esprimerla nei monumenti.

Al tempo dei Flavi la diffusione di tali esplicite manifestazioni sui monumenti conobbe un calo, quantunque esempi isolati siano ancora recuperabili. Non stupisce affatto che nel palazzo di Domiziano in Castel Gandolfo siano venuti alla luce frammenti di rilievi statali⁵¹. Tali pezzi molto danneggiati documentano soprattutto temi militari, tra cui anche l'imperatore loricato. Più inconsueto è quanto resta di un rilievo con scena di sacrificio, che evidentemente mostrava la domatura di un toro con una fune presso un albero d'alloro. Infine, anche un rilievo con scena di sacrificio rurale, attorniato da pilastri riccamente ornati, potrebbe avere significato politico. Ma, in fondo, conta più rilevare come Domiziano pure nel suo palazzo extraurbano esibisse i suoi due temi primari, *virtus* militare e *pietas* tradizionale.

Un riferimento sorprendentemente preciso ai monumenti urbani viene trasmesso dal già menzionato Rilievo di Anacapri (fig. 21), che in forma ridotta ripete la composizione del fregio A della Cancelleria. L'imperatore e Minerva coincidono, mentre le restanti divinità e figure ideali sono eliminate; al loro posto due littori e il conducente di un cavallo seguono il *princeps*. Il contesto del rilievo è sconosciuto, e neppure è possibile fare illazioni su come si fosse realizzata la ricezione precisa di un motivo urbano. Lo stesso vale per un frammento di rilievo di Torino, ispirato a monumenti pubblici, dove soldati e *signiferi* paiono ascoltare una *adlocutio* dell'imperatore (fig. 24), tema della *fides* tra questi ed esercito divenuto oggetto di rappresentazione pubblica già nella monetazione di Claudio; il frammento di Torino, scolpito in epoca flavia, come inferibile da osservazioni stilistiche, va a riprova del significato di tale soggetto per Vespasiano e Domiziano, per i quali i loro successi militari furono un fondamento centrale del potere.

Nel complesso il numero dei monumenti ben conservati del tempo di Domiziano non è grande. Significativamente l'arco ancora in piedi alle pendici del Palatino è dedicato al fratello Tito; e i Rilievi della Cancelleria devono la loro conservazione al dato per cui dopo la morte di Domiziano furono rilavorati per Nerva. Molti monumenti dell'ultimo dei Flavi dovettero essere abbattuti come conseguenza della *damnatio memoriae*. Con tale doverosa puntualizzazione, risulta tuttavia sorprendente quanti frammenti di monumenti probabilmente appartenenti al tempo di Domiziano si siano conservati. Certo, molti di loro poterono essere già distrutti precocemente e sotterrati in frammenti. Ma vi devono esser stati

anche monumenti non collegati esclusivamente con la persona di Domiziano, che ebbero una più generale valenza oltre la sua morte: come la *Porta Triumphalis*, da lui ricostruita ma non demolita dopo la fine del suo regno. Che i monumenti a lui eretti potessero ancora restare in piedi a lungo viene suggerito da una testa a rilievo nei Musei Vaticani, derivante in virtù delle forme stilistiche da un edificio tardoflavio, che però in una riutilizzazione del tardo III secolo d.C. ricevette una barba incisa secondariamente⁵² (fig. 22); ciò significa che il monumento, da cui la lastra allora venne smontata, dovette rimanere illeso sino a quel momento.

Conclusioni

Svetonio inizia la vita di Vespasiano con la dichiarazione secondo cui gli imperatori flavi hanno "alla fine raccolto e consolidato l'impero"⁵³. Si intende così la conclusione delle guerre civili nell'anno dei quattro imperatori, mentre si certifica al terzo sovrano della dinastia di aver ricevuto la giusta punizione per la sua crudeltà e la sua avidità. Certo, alla luce del futuro sviluppo si può tranquillamente affermare che i Flavi intrapresero passi efficaci per la stabilizzazione della monarchia, e che anche Domiziano, pur fallendo, accelerò dinamiche poi cavalcate dagli imperatori del II secolo d.C. I monumenti pubblici, pur costituendo solo una piccola fetta di tale fenomeno, riescono tuttavia a gettar luce sul regno dei Flavi.

A dispetto della distruzione e della frammentazione dei monumenti eretti per loro e specialmente per Domiziano, si colgono ancora alcuni tratti fondamentali della loro rappresentazione. Sbalordisce anzitutto il numero eccezionalmente elevato di monumenti, in particolare archi, fatti erigere per sé da Domiziano. La richiesta e accettazione di simili onori fu da lui portata a tale esagerazione da finire per suscitare dis gusto: la prassi del consenso pubblico poté diventare controproducente; e persino dall'estrema frammentazione ancora traspare la dismisura di tale monumentalizzazione della gloria imperiale.

Tra i soggetti dei suoi monumenti risaltano modelli piuttosto tradizionali. Da un canto in primo piano sta la *virtus* della gloria militare e, in particolare, il rituale del trionfo, dall'altro la *pietas* viene presentata da azioni sacrificali statali. Ciò non risponde a una semplice continuità della "romanità", giacché dopo lo stile ostentatamente moderato di Tiberio e l'autorappresentazione sfrenata di Caligola e Nerone il tradizionalismo dei Flavi assunse un carattere decisamente enfatico; così essi poterono mirare al riconoscimento nel momento in cui ricondussero il potere su binari tranquilli e collaudati.



60

Nondimeno, i Flavi potenziarono le tradizioni in modo cospicuo. Un aspetto di tale accrescimento fu il nuovo significato conferito all'*adventus*. Già Augusto si era vantato di essere stato accolto dai rappresentanti di Roma e del popolo in modo entusiastico in occasioni ben determinate. Quando Domiziano adottò l'*adventus* nell'arte statale, ciò avvenne in base a ben precise motivazioni. Di fronte al cerimoniale codificato del trionfo, parimenti celebrativo di un ingresso nell'Urbe, il rituale dell'*adventus* offrì, infatti, vantaggi su più fronti: un *adventus* poté essere celebrato pure in occasioni per le quali invece non era previsto un trionfo; la cornice flessibile dell'*adventus* permise inoltre più libertà rispetto al rigido rituale del trionfo per inscenare l'accettazione enfatica e l'adorazione dell'imperatore; e di tale libertà ci si avvalse anche in campo figurativo per abbellire la scena di significative figure divine e allegoriche. In tal senso fu soprattutto il primo *adventus* di un imperatore a essere festeggiato con forte carica emozionale, alla stregua di un'assunzione di potere. È lampante come una simile legittimazione emozionale da parte dei rappresentanti del Senato, dei corpi sacerdotali e del popolo avesse rivestito rilevanza fondamentale per i Flavi, impossibilitati ad appoggiarsi a un'antica base dinastica. Non a caso l'iconografia dei Geni del Senato e del Popolo, gli organi legittimanti dello stato, conobbe sensibile slancio sotto i Flavi, e proprio nella cornice dell'*adventus*.

Il linguaggio figurativo a celebrazione degli imperatori si arricchì sotto Domiziano di motivi panegirici. Soprattutto l'inserimento di divinità e personificazioni nelle scene del cerimoniale produce una sorta di enfa-

tica "eccitazione" visiva. Il che non costituisce certo un'innovazione: sin dal VI secolo a.C. l'arte greca aveva esplorato la possibilità di introdurre divinità e figure ideali in scene e contesti del mondo mortale, operazione con cui non si vollero però visualizzare autentiche "epifanie" e neppure assimilare gli uomini al rango di divinità; piuttosto, si trattò di uno strumento puramente visivo tramite il quale il linguaggio figurativo intendesse rappresentare la partecipazione delle divinità e la funzione delle forze ideali nella vita umana. Anche gli imperatori romani mediante il collegamento con le divinità non divennero automaticamente dei, ma, in ottica visiva e ideologica, si alzarono in una più alta sfera di glorificazione panegirica. Tuttavia, con Domiziano tale *entourage* divino-ideale, in particolare il suo collegamento "personale" con Minerva, assunse dimensioni tali che egli, più di ogni altro predecessore, si sottrasse al mondo mortale: almeno nel mondo delle immagini i suoi partners più immediati furono le divinità e le figure ideali della *res publica*.

Per riepilogare: dopo la fine della legittimazione dinastica della monarchia nella dinastia giulio-claudia il riconoscimento ideologico poté realizzarsi solo mediante i modelli tradizionali della politica romana. Tali esempi, elaborati nella repubblica quali modelli collettivi per l'*élite* politica, furono poi monopolizzati dall'imperatore. Da Tiberio a Nerone il fondamento dinastico spinse i *principes* a intraprendere svariati esperimenti ideologici. Invece i Flavi, costretti a un nuovo inizio dinastico, posero in primo piano le affidabili tradizioni ideologiche di Roma: solo così il potere riuscì a ottenere stabilità e continuità, fattori imprescindibili per ogni istituzione politica.

Sono molto grato a Massimiliano Papini per l'ottima traduzione dal tedesco del mio testo.

- 1** Simon 1986; Zanker 1987 e 1989.
2 Hölscher 2004.
3 D.C. LIV, 25, 3. Si veda Coarelli 1983b.
4 Hölscher 2000.
5 Mayer 2002, pp. 4-18.
6 Su Claudio in generale si veda Strocka 1994.
7 Gallerie di immagini della dinastia giulio-claudia: Boschung 2002. Arco britannico: Koeppel 1989, pp. 43-49, nn. 6-8. Monumento con le province: Koeppel 1983, pp. 119-124, nn. 26-28. In generale sui monumenti pubblici di Claudio cfr. Hölscher 1994 e La Rocca 1994.
8 Si veda il saggio di A. Bravi nel presente volume.
9 Tac. *Hist.* III, 74.
10 Iscrizione: *CIL* VI, 944. De Maria 1988, pp. 285-287, n. 73; Steinby 1993, pp. 108-109 (P. Ciancio Rossetto).
11 Liv. XXXIII, 27, 3-4. De Maria 1988, pp. 262-263, n. 51.
12 Così M. Wegner, in Daltrop, Hausmann, Wegner 1966, pp. 28 sg., 93.
13 Come osservato da Koeppel 1984, p. 3.
14 Sul *Quadrifrons* domiziano e sulla sua identificazione con la *Porta Triumphalis* si veda Coarelli 1988, pp. 363-414; De Maria 1988, pp. 121 sg., 289-291, n. 75.
15 Antiquario Forense, inv. 3389 e 3391 (ambedue inediti). Un frammento con la testa di un *victimarius* e l'orecchio di un toro sacrificale, forse dal medesimo luogo di rinvenimento, pare parimenti appartenere a età flavia (cat. 73). Le forme stilistiche divergono tuttavia considerevolmente dalla testa di Tito, il che ne rende più opportuna la trattazione a parte più avanti nel testo.
16 Sinn, Freyberger 1996, pp. 63-76, in part. pp. 69 sg., con bibl. prec. e relativa discussione critica.
17 Coarelli 1983b, pp. 11-33. Si veda anche *supra* Coarelli con discussione dei più recenti studi.
18 Pfanner 1983; De Maria 1988, pp. 287-289, n. 74; Steinby 1993, pp. 109-111 (J. Arce).
19 Cassiodoro, *Variae* 10, 30, 1. Dubbi in Arce, cit. nella nota precedente. L'indicazione *in via sacra* non depone a sfavore del collegamento con l'Arco di Tito, visto che l'identificazione di tale strada con la *Via Sacra* potrebbe essersi già compiuta nella tarda antichità.
20 Suet. *Dom.* XIII, 2; D.C. LXVIII, 1, 1.
21 De Maria 1988, pp. 289-295, nn. 75-77.
22 Presentazione in Koeppel 1984 *passim*. Il numero si lascia considerevolmente accrescere; alcuni pezzi supplementari verranno trattati più sotto.
23 Koeppel 1984, pp. 12 sg., 46-49, n. 19.
24 Per un'indagine dettagliata e per un'interpretazione si rinvia ai contributi di Filippo Coarelli, Eugenio La Rocca e Rita Paris.
25 Koeppel 1984, pp. 3 sg., 22 sg., n. 3; Andreae 1998, tavv. 207-208, n. PS 20.
26 Bol 1988, pp. 137-140, n. 38, tav. 67 (C. Maderna-Lauter).
27 Andreae 1995, tav. 444, n. 4. L'associazione probabile del frammento con il fregio Albani viene lì indicata senza tuttavia specificare che tale riconoscimento verte su una comunicazione di chi scrive a J. Köhler.
28 Koeppel 1984, pp. 13, 49-50, n. 20.
29 Bol 1998, n. 615 (R. Amedick).
30 Roma, Musei Capitolini, inv. 1034 (inedito).
31 Inedito.
32 Levi 1931, p. 74, n. 165. Koeppel 1984, pp. 9, 40, n. 14.
33 Kaschnitz-Weinberg 1936-1937, p. 191, n. 421. Koeppel 1984, pp. 9, 38, n. 12.
34 Potsdam, Klein-Glienicke: Koeppel 1984, pp. 61 sg., n. 28. Parigi, Musée du Louvre: Koeppel 1984, pp. 62 sg., n. 29. Roma, già Palazzo Poli: Koeppel 1984, pp. 63 sg., n. 30. Per la questione della cronologia si veda Koeppel 1984, pp. 15-17. La testa a Mantova, Palazzo Ducale, mi è nota solo da una fotografia.
35 Castagnoli 1942, pp. 60 sg. Koeppel 1983, pp. 79 sg., 124, n. 29.
36 Roma, Musei Capitolini, inv. A-10493. Inedito.
37 Copenhagen: Poulsen 1951, n. 812. Città del Vaticano, Musei Vaticani, Museo Gregoriano Profano: Koeppel 1984, p. 10 sg., 44-46, n. 17.
38 Calza 1977, p. 114, n. 135 (B. Palma).
39 Giuliano 1988.
40 Inedito?
41 Wace 1906, p. 281 sg.; Spannagel 1979, pp. 360-375; Gabelmann 1981, pp. 451-453; Koeppel 1984, pp. 4, 24 sg., n. 4; Andreae 1995, tav. 444, n. 152.
42 Koeppel 1984, pp. 10, 40 sg., n. 50.
43 Magi 1945; Simon 1960; Koeppel 1969; Bergmann 1981; Pfanner 1981; Ritter 1982; Simon 1985; Ghedini 1986; Hölscher 1992; Maggi 1993; Fehr 1998; Marotta 1999; Meyer 2000, pp. 125-140.
44 Così Meyer 2000.
45 Magi 1954-1955; Koeppel 1969, pp. 144-146.
46 *Victoria* prima della partenza: si veda il rilievo traiano con *extispicium* del Louvre (Koeppel 1969, pp. 146-148; Koeppel 1985, pp. 204-212, n. 50). Lì *Victoria* mostra però concretamente il successo, che tramite l'osservazione degli *exta* può esser predetto. In una *profectio* normale essa compare solo nel III secolo d.C., quando l'ideologia dell'imperatore sempre e dovunque vincitore portò a esprimere la vittoria già prima della campagna militare. Nel I e nel II secolo d.C. compare invece solo nella cornice dell'*adventus*. Significativa risulta la differenziazione nei rilievi aureliani dell'Arco di Costantino.
47 Così per prima Simon 1960 e, più di recente, Ghedini 1986 e Meyer 2000.
48 Degrassi 1939; Koeppel 1969, pp. 170 sg.; Koeppel 1985, pp. 153 sg.; Coarelli 1988, pp. 375-378.
49 Frommel 1991, pp. 69 sg.
50 Hölscher 1984.
51 Liverani 1989, pp. 17-20, nn. 1-4; von Hesberg 2001b.
52 Kaschnitz-Weinberg 1936-1937, p. 27, n. 668; Koeppel 1984, pp. 8, 35, n. 9.
53 Suet. *Ves.* I.