

Immagini e potere

TONIO HÖLSCHER

MONUMENTO E POTERE NEL TEMPO
E NELLO SPAZIO

Il concetto di monumento, e ancora più chiaramente il concetto tedesco di *Denkmal* che possiamo tradurre con oggetto commemorativo, introduce nell'architettura una dimensione di tempo. Il significato fondamentale del concetto, derivato dal latino *monere* = ricordare, indica un segno concreto, che dà corpo al ricordo storico di persone e avvenimenti, lo garantisce in modo duraturo e lo mantiene presente attraverso le epoche. L'essenziale temporalità dei monumenti ha fundamentalmente due aspetti. Da una parte essi sviluppano il loro effetto nell'ambito del tempo: sono volutamente orientati al futuro, per il quale essi creano un significante passato. Dall'altra i monumenti, a tale scopo, devono contenere essi stessi il tempo, cioè materializzare il tempo: essi vengono eretti in modo enfatico in materiali durevoli, non effimeri, per l'eternità. Allo stesso tempo i monumenti mettono in risalto il ricordo del passato nella dimensione dello spazio. Anche la spazialità dei monumenti ha due aspetti. Da una parte essi sviluppano la loro azione nell'ambito degli spazi pubblici: lì essi occupano ingresso, centro o zenith. Tutte le attività della comunità in questi spazi si svolgono al cospetto di questi monumenti. Dall'altra devono contenere a tale scopo essi stessi spazio, cioè dare corpo allo spazio: essi vengono enfaticamente accresciuti attraverso le loro dimensioni e portati a una visibilità inevitabile. Le architetture possono diventare monumenti in modo più o meno esplicito. Il mezzo più chiaro per questo scopo era allestirli con sculture e iscrizioni. In questo modo le opere architettoniche venivano caricate di significati semantici. A Roma la semantizzazione memoriale della fisionomia della città si sviluppò in modo singolare. L'effetto dei monumenti sta nel fatto che essi rivendicano il potere sia sugli spazi pubblici sia sul tempo storico, sul passato e sul futuro, della loro società. I monumenti occupano lo spazio pubblico delle loro comunità. Essi rappresentano lì pubblicamente il potere o la rivendicazione di potere di persone o gruppi e dei loro concetti ideologici. Si rivolgono inevitabilmente alla comunità ed esigono la sua approvazione – o ne provocano il rifiuto. L'indifferenza è esclusa, infatti anche la neutralità significherebbe accettazione. In questo senso i monumenti creano o conseguono con la forza l'identità collettiva. Essi sono la concreta manifestazione dell'identità politica, sia di tutta la comunità sia delle persone che la guidano. La distruzione dei monumenti significa l'annientamento di questa identità.

I MONUMENTI E LA RIVENDICAZIONE DI SOVRANITÀ NELL'EPOCA DELLA REPUBBLICA

La nascita di una cultura della memoria pubblica a Roma è strettamente legata all'espansione da una tradizionale città-stato a uno stato territoriale di grandi dimensioni nel IV-III secolo a.C. I

INSIGNE RELIGIONIS ATQUE ARTIS MONUMENTVM
VETVSTATE PASCENS
PIVS SEPTIMVS PONTIFEX MAX
NOVIS OPERIBVS PRISCVM EXEMPLAR IMITANTIBVS
FVLGIVS SERVARIQVE IVSSIT
ANNO SACRI PRINCIPATVS EIVS XXIII



portatori di questo sviluppo furono i membri della nuova *élite*, della nobiltà, scaturita dopo le lotte di classe dalle principali famiglie di patrizi e di plebei.

In questo contesto nacque una nuova sorta di monumenti pubblici. Essi erano parte di una vasta prassi, con la quale veniva raggiunto un equilibrio tra gli interessi collettivi della comunità e le crescenti rivendicazioni individuali dei principali uomini di Stato. La comunità sviluppò forme di apprezzamento e di onoranza per i condottieri vincitori, soprattutto per la *performance* del corteo trionfale e per la permanente statua onoraria pubblica; i condottieri da parte loro si integravano di nuovo nella comunità, donando alla città architetture e monumenti pagati con i bottini loro spettanti (*manubiae*).

Particolarmente caratteristica fu la fondazione dei templi, che i condottieri promettevano prima della battaglia e poi erigevano a proprie spese. Questa prassi andava per due aspetti oltre un tradizionale comportamento religioso: da una parte i templi venivano consacrati spesso a quelle divinità che avevano avuto un ruolo specifico nell'evento alla base della donazione: personificazioni di concetti-guida politici come *Concordia* (foro), *Victoria* (Palatino), *Honos e Virtus* (porta Capena), *Pietas* (foro Olitorio), *Fortuna huiusce diei* (Campo Marzio); oppure a divinità che durante la battaglia avevano prodotto un determinato effetto, come Giove Statore che aveva trattenuto i nemici (foro). Le divinità impersonavano storie.

Sui templi rimaneva impresso il ricordo dei donatori e degli eventi storici delle fondazioni. In questo modo la città ebbe in quei secoli una spiccata topografia memoriale, dove venivano ricordati in edifici sacri i principali uomini di Stato, i grandi successi dell'espansione imperiale e i concetti-guida ideologici che vi avevano agito. La rete di queste fondazioni templari abbracciava tutte le parti della città, concentrazioni particolari si verificarono però in quelle zone dove si formava il corteo trionfale: nel foro Olitorio si sono conservati ancora oggi, restaurati in epoca imperiale, l'uno accanto all'altro tre templi in onore delle vittorie militari del III e II secolo a.C.; un'analogia serie di templi alla vittoria venne eretta a largo Argentina dal III fino alla fine del II se-

Frontone
di San Gregorio
(Roma, Musei
Capitolini).



colo a.C., e il circo Flaminio venne circondato, a partire dal II secolo, con zone templari nello stile greco più recente, volute da vittoriosi condottieri.

Fino a che punto il significato storico di tali templi venne reso visibile anche nel loro arredo, è difficile riconoscerlo per via delle grandi lacune in ciò che ci è pervenuto. L'usanza di citare in monumentali iscrizioni sull'architrave la divinità e il fondatore, è accertata solo a partire dalla prima epoca imperiale, ma dovrebbe essere nata in epoca repubblicana. Come ornamenti iconografici sono attestate in pochi casi, per i timpani, figure in terracotta di tradizione etrusca. Una composizione per timpano proveniente dal margine occidentale del Celio (presso San Gregorio) mostra un sacrificio a diverse divinità, certamente fatto dal fondatore dell'edificio. L'assegnazione a un determinato tempio resta ipotetica. Chiaro è però lo sforzo di far diventare visivamente l'edificio un monumento politico attraverso un significativo ornamento figurativo; in questo ebbe un ruolo particolare la testimonianza della *pietas* pubblica.

L'effetto di questi templi "politici" stava soprattutto nel fatto che essi erano non solo testimoni percepibili della storia, ma allo stesso tempo istituzioni della religione di Stato. I rituali regolari erano avvenimenti durante i quali i cittadini potevano interiorizzare con una partecipazione personale i personaggi e gli avvenimenti gloriosi del passato.

Forme di monumenti architettonici, nuove e ben promettenti, furono quelle a colonna e quelle ad arco. La collocazione di statue-ritratto su alte colonne si era sviluppata già in Grecia. Un monumento a colonna di Caio Duilio nel foro di Roma, ornato sul fusto con i rostri delle navi provenienti dalla vittoriosa battaglia navale contro Cartagine presso Mylæ (Milazzo) nel 260 a.C., chiarisce il significato simbolico di questa onoranza in Roma: l'altezza della colonna indicava metaforicamente la gloria del condottiero celebrato; i rostri navali evidenziavano la dimensione di questa gloria nella quantità del bottino.

Ancora più complessa è la tipologia del monumento ad arco incoronato da statue-ritratti. I primi esempi di questo genere furono i tre fornici eretti da Caio Stertino nel 196 a.C. dopo le sue vittorie in Spagna: uno sull'uscita sud-orientale del circo Massimo, due davanti ai templi della Fortuna e della *Mater Matuta* presso il foro Boario; il numero due va certamente spiegato con il fatto che erano porte d'accesso alla zona doppia delle due dee. Essi portavano statue dorate, il che fa pensare a figure di divinità o di eroi, collegate certamente alle vittorie del fondatore.

Su significato, funzione e genesi dei monumenti romani ad arco ci sono state controverse discussioni. Inesatta è ad ogni modo la definizione come arco di trionfo, infatti già gli archi di Stertino (come anche molti successivi) non sono in relazione a un trionfo. Plinio cita come scopo dei monumenti ad arco e anche di quelli a colonna, sorreggere statue e innalzare così le persone onorate in esse al di sopra dei comuni mortali. Anche qui le sculture sono evidentemente la cosa principale, l'arco è uno zoccolo monumentale. In questa funzione esso è un elemento ideale di una progettazione urbanistica, che inserisce le statue nella prassi della vita: sculture su zoccoli normali consentono in effetti una vista frontale, ma poi costringono a girare intorno ad esse – mentre la collocazione su un arco consente di continuare ad avvicinarsi alle sculture attraversandolo. I monumenti ad arco di Stertino erano orientati alla via del corteo trionfale: in tutti i successivi rituali i partecipanti dovevano vedersi nella tradizione di questo vincitore (a lui stesso il trionfo rimaneva negato!).

La politica dei monumenti raggiunse un apice accentuato negli ultimi decenni della Repubblica, quando i più importanti condottieri rivendicarono particolari posizioni di potere nello Stato. Mario e Silla condussero una vera guerra con monumenti pubblici, Pompeo e Cesare accrebbero questa concorrenza fino a monumentali progetti architettonici. Pompeo eresse, dopo il suo trionfo su Mitridate (61 a.C.), il primo teatro in muratura di Roma con un giardino attiguo con portici; entrambi erano arredati con opere architettoniche e scultoree, che trasformavano l'implan-

to in un monumento di grandissima forza dirompente. Sulla cavea del teatro si ergeva un tempio alla dea protettrice di Pompeo, Venere Vincitrice, fiancheggiato dai templi della Felicità, della Virtù e della Vittoria: un esteso complesso delle qualità carismatiche del committente. Il portico invece era ornato con statue delle quattordici nazioni sottomesse da Pompeo, a cui si aggiungevano figure provenienti dal mondo di Venere e del teatro: muse, etere famose, attrici e simili – e tutto ciò orientato verso una sala centrale per le riunioni del senato con una statua di Pompeo assimilato ad Alessandro Magno. In questo impianto erano riuniti vittoria e politica, teatro ed erotismo in modo provocante sotto l'egida di uno statista, che accettava consapevolmente di suscitare così dispiacere nella cerchia conservatrice.

Cesare, il suo rivale, rispose a ciò in modo polemico con la costruzione del suo nuovo foro con il tempio di Venere Genitrice. Reclamando con il culto la dea del suo rivale come sua propria antenata mitica, Cesare la monopolizzò per se stesso. Una fontana delle ninfee Appiadi generava anche nel foro di Cesare una certa atmosfera idilliaca, ma in modo meno sconveniente che nel teatro di Pompeo. Al centro dell'impianto stava anche qui una figura del committente, rielaborata da una statua equestre di Alessandro Magno: anche questo un colpo contro le rivendicazioni dell'avversario. Cesare rese il suo foro un palcoscenico per ingressi pubblici molto provocatori: l'architettura dello Stato divenne spazio della lotta politica.

Accanto ai monumenti onorari pubblici le famiglie più importanti svilupparono una spiccata rappresentazione politica nell'architettura funeraria. Un'antesignana finora isolata è la tomba degli Scipioni sulla via Appia eretta attorno al 300 a.C. come tomba di famiglia di tipologia etrusca. Mentre nella prima fase la camera sepolcrale con i sarcofagi e le loro elogianti iscrizioni aveva avuto

Tre statue
del frontone
di San Gregorio
(Roma, Musei
Capitolini).



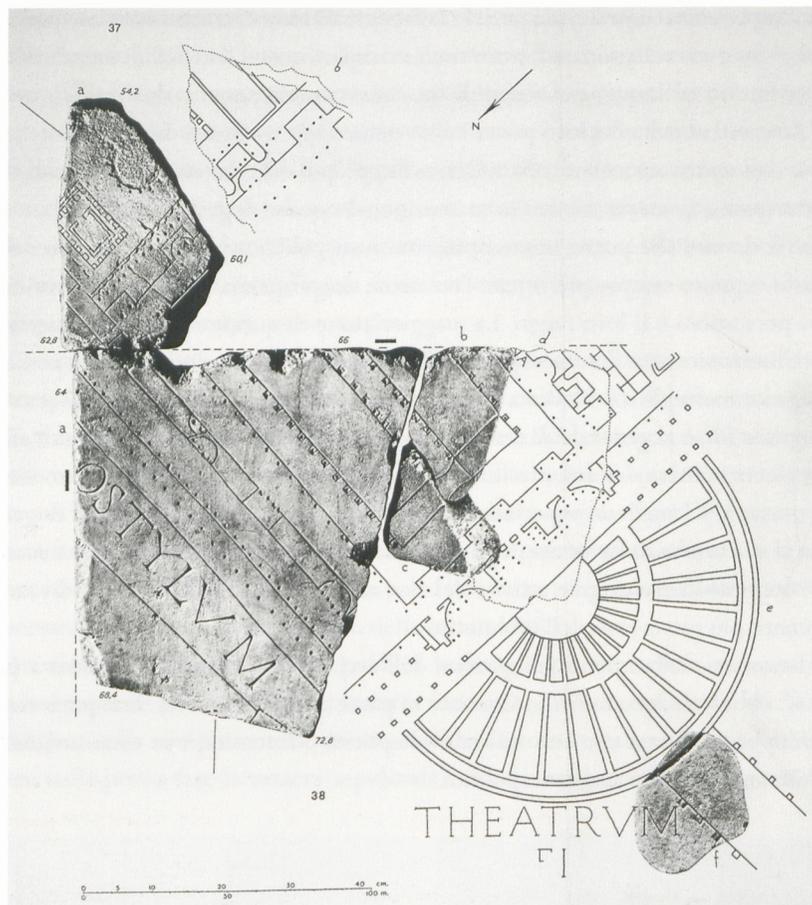
un'importanza centrale, più tardi fu la facciata ad essere strutturata come portatrice di efficaci messaggi figurati: nella zona inferiore vennero dipinti cortei trionfali di membri della famiglia; al di sopra furono collocate, nel corso di un rinnovamento, statue del vecchio e del giovane Scipione l'Africano nonché del loro poeta Ennio come rappresentanti della gloria della famiglia.

Fin dall'epoca attorno al 100 a.C. si sviluppò poi dal ceto superiore fino al ricco ceto medio una straripante concorrenza con la costruzione di tombe di grandi pretese. Esse resero possibile, sulle vie davanti alle porte, una rappresentazione pubblica proibita al centro della città. Le loro facciate vennero sempre più ornate con statue dei proprietari delle tombe e rilievi raffiguranti le loro prestazioni e il loro rango. La maggior parte di queste sculture ci è pervenuta senza contesto architettonico, ma due esempi della fine della Repubblica (40-30 a.C.) possono mostrare la stravagante molteplicità di questa architettura sepolcrale. Una tomba ad esedra sulla via Appia, da assegnare forse al generale di Antonio, Publio Ventidio Basso, è ricoperta di rilievi che annunciano la gloria militare del defunto in un linguaggio figurativo vario, allo stesso tempo descrittivo e allegorico. Nel medesimo periodo l'importante fornaio Eurisace si fece erigere sulla via Prenestina la sua tomba nella forma degli attrezzi della sua professione e la fece ornare con un fregio, dove sono descritte diverse attività del suo mestiere. Gli edifici tombali divennero a quell'epoca il genere più estroverso dell'architettura.

I fenomeni della memorializzazione dell'architettura cittadina di Roma a partire dal IV secolo a.C. ebbero le loro radici in Grecia e in parte anche in Etruria. Essi però vennero ulteriormente sviluppati a Roma con una nuova molteplicità e intensità, che sono una testimonianza centrale della superiore forza d'urto politica.



Pianta del teatro di Pompeo dalla *Forma Urbis Severiana*.



I MONUMENTI E LA COSTITUZIONE DELLA MONARCHIA DI AUGUSTO

Dopo il fallimento degli statisti della tarda Repubblica, Augusto pose tutta la politica delle architetture e dei monumenti su una nuova base. Come neofondatore della *res publica* egli fondò di nuovo anche la città di Roma: alla fine del suo regno affermò orgoglioso di aver trovato una città di mattoni e lasciare una città di marmo. Roma o quanto meno il suo centro pubblico, cambiò così il suo materiale e il suo colore: in questo senso tutta la città divenne un monumento del primo imperatore. Ma l'autentica novità fu la prassi attraverso la quale venne attuata questa neofondazione.

Da una parte Augusto realizzò la nuova costruzione di Roma non come manifestazione individuale di un detentore del potere, ma come azione concertata di tutte le forze della società. Notevole fu la ristrutturazione del foro: la Regia venne riedificata da Gneo Domizio Calvino, un vecchio uomo del seguito del sovrano; il tempio di Saturno da Lucio Munazio Planco, un ex sostenitore di Antonio; la *basilica Aemilia* dai membri della *gens Aemilia*, rappresentanti dell'antica nobiltà; il nuovo lastricato da Lucio Nevio Surdino proveniente da una famiglia senatoriale di medio rango; due archi trionfali dal senato e dal popolo; i templi di Castore e della Concordia dai suoi figli adottivi Tiberio e Druso (dopo la sua morte); perfino la basilica Giulia venne dedicata ai nomi dei defunti nipoti dell'imperatore, Caio e Lucio. Fu una manifestazione del consenso generale (*consensus universorum*) al rinnovamento dello Stato.

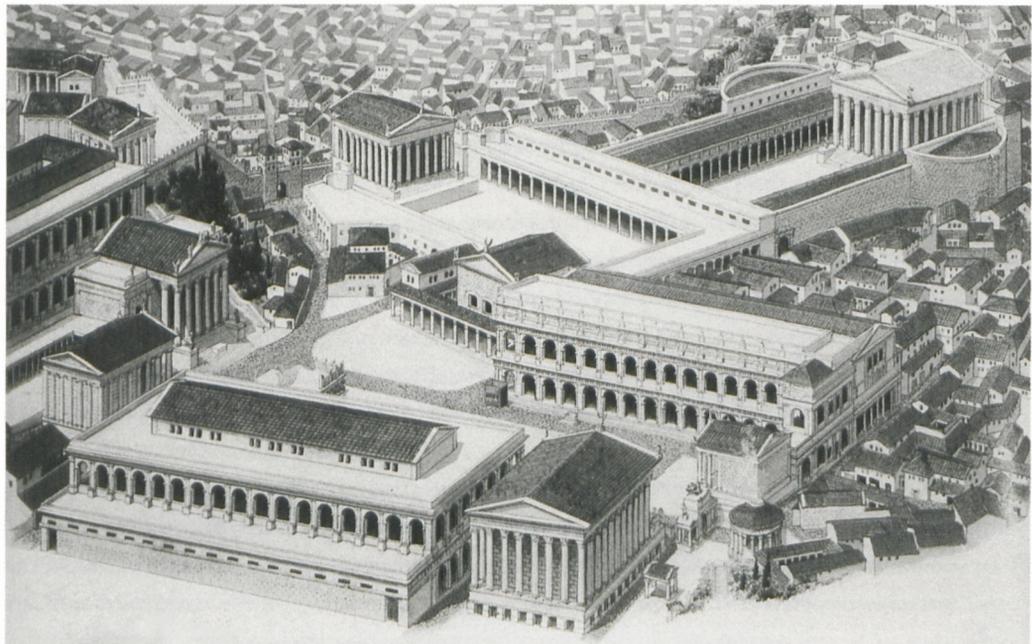
Augusto stesso fece costruire nel foro solo poche cose. Furono i progetti edilizi mirati e al servizio dei principali rappresentanti del potere ad avere in ogni caso, al di là delle loro funzioni concrete, il carattere di monumenti. Per il senato egli eresse una nuova Curia, rendendola monumento del dominio romano sul mondo attraverso una famosa statua della Vittoria sul globo al-

l'interno e una figura simile sulla sommità del tetto. Per il popolo costruì una nuova tribuna degli oratori, sulla quale vennero collocati quei rostri bottino della flotta di Anzio, che avevano ornato la tribuna repubblicana: qui allo stesso tempo come antesignani della sua propria vittoria navale presso Azio contro Antonio e Cleopatra. Per suo padre, il *divus* Cesare, fondò un tempio nel foro, davanti al quale eresse un'altra tribuna degli oratori con i rostri da lui stesso presi come bottino ad Azio. Senato, popolo e padre divinizzato vennero ricordati in architetture monumentali. Dall'altra parte gli espliciti monumenti onorari per il sovrano non vennero più da questi pretesi o imposti contro l'opposizione, come al tempo della tarda Repubblica, ma per lui eretti in modo dimostrativo dai rappresentanti della *res publica*. Si sviluppò una prassi, nella quale il senato tribuava ad Augusto straordinari onori, questi li rifiutava in parte e ci si accordava poi su una posizione intermedia. Così nel 13 a.C., al ritorno dell'imperatore dalla Gallia e dalla Spagna, il senato decise di onorarlo con un altare nella Curia e il diritto di asilo all'interno della città; egli declinò entrambe le cose, dopo di che si eresse l'*Ara Pacis Augustae*, la dea della pace da lui fondata. Tali procedure non sono segno di una mancata sintonia, ma sono un discorso pubblico in piena coscienza, dove la posizione dell'imperatore si definisce tra potere monarchico e riconoscimento da parte della comunità. Tutti i grandi monumenti in onore degli imperatori successivi furono eretti non da essi stessi per la propria gloria, ma da altri in loro onore. In questo senso non si tratta, come asseriscono per lo più gli studiosi, di propaganda o autorappresentazione, ma di manifestazioni di un consenso dimostrativo. Questi onori in effetti si orientavano sulle specifiche interpretazioni che ogni imperatore dava del proprio ruolo di sovrano. Pertanto i monumenti pubblici sono testimonianze non solo delle idee dei loro iniziatori, ma anche dei concetti ideologici dell'imperatore stesso. La funzione dei monumenti però è un'interazione consensuale tra chi onora e chi è onorato.

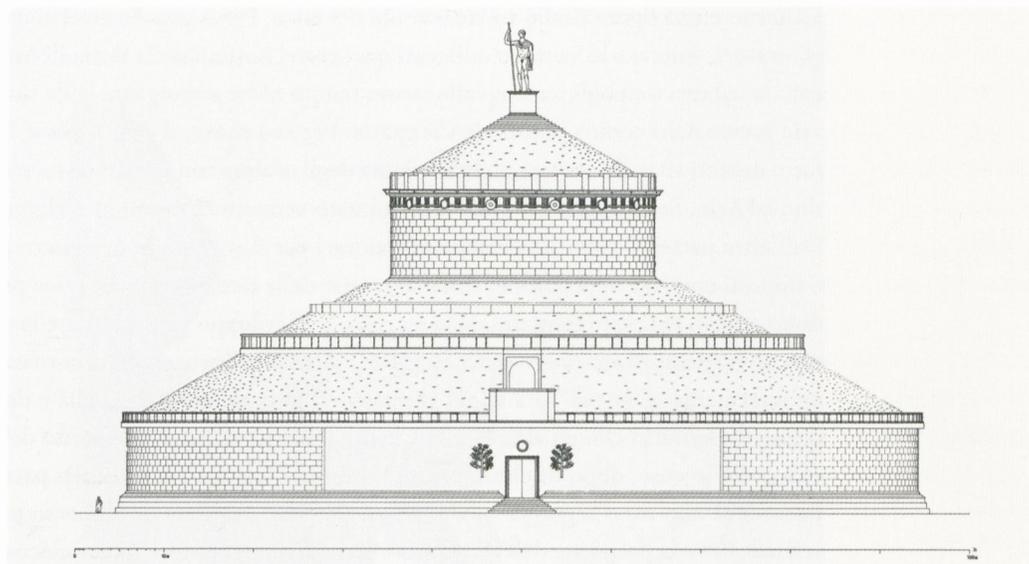
Senato e popolo espressero sul foro il loro consenso proprio nei monumenti architettonici per l'imperatore: nella Curia gli offrirono uno scudo onorario d'oro per le sue virtù politiche (*clupeus virtutis*), sui rostri collocarono una statua equestre e accanto al tempio del Divo Giulio eressero uno (o due?) archi di trionfo per i suoi successi militari.

I due templi per il dio protettore di Augusto, Apollo, mostrano in modo esemplare la nuova qualità dei monumenti architettonici. Sul Palatino, direttamente accanto alla sua residenza, il sovra-

Veduta ricostruttiva dei fori imperiali.



Ricostruzione
del mausoleo
di Augusto
(da von Hesberg).



no stesso costruì al dio un monumentale tempio terrazzato, nel quale celebrava la vittoria presso Azio, che aveva dato inizio al suo dominio. Le porte del tempio erano ornate con gli antesignani mitici e storici di questa battaglia: Apollo e Diana erano rappresentati nell'atto di uccidere i Nio-bidi e cacciare i Celti da Delfi, così come avevano vinto, attraverso il loro protetto Ottaviano/Augusto, sugli empi avversari di Roma. Una statua di Apollo, posta evidentemente davanti al tempio, creava il collegamento con il presente, essendo la sua base ornata con i rostri delle navi della flotta di Antonio. Nei portici attorno alla terrazza però erano allineate le figure delle cinquanta figlie di Danao in marmo nero, che avevano assassinato i loro pretendenti egiziani, perciò dovevano espriare e quindi completare sul piano del mito l'espiazione per il sacrilegio storico della guerra civile contro Antonio. A queste si aggiungevano quattro statue di bovini che caratterizzavano il Palatino, nonostante tutte le strutture architettoniche, come luogo dell'originaria natura idilliaca romana.

Molto più diretto fu il carattere commemorativo del tempio di Apollo a Campo Marzio, che ebbe una genesi ricca di informazioni. Il precedente tempio repubblicano era stato demolito da Cesare onde creare spazio per il progettato teatro. Dopo la sua morte dovette spettare al suo erede Ottaviano/Augusto occuparsi della nuova costruzione. Egli avviò anche i lavori, ma non andò molto avanti per via dell'imminente guerra e infine lasciò a un ex seguace di Antonio, Caio Sosio, che dopo Azio era passato dalla sua parte, il compito di erigere la costruzione per il dio dell'imperatore. Sosio però sapeva di che cosa egli fosse debitore all'imperatore ed eresse il tempio ancora più complesso di quanto era stato progettato: all'interno venne introdotto un ricco ordine di colonne sormontato da un fregio, nel quale era descritto il triplice trionfo di Augusto nel 29 a.C. Ad esso corrispondeva all'esterno nel frontone una composizione scultorea riutilizzata di epoca classica greca: la mitica lotta dei Greci contro le Amazzoni, che s'intese come paradigma della propria difesa dalla minaccia proveniente da est sotto Cleopatra. La dirompente situazione politica di questa committenza portò al fatto che questo tempio venisse elevato in modo singolare a monumento alla vittoria.

Con la sua tomba l'imperatore poté erigere a se stesso un monumento secondo l'antica tradizione. Al momento dell'inizio della costruzione, evidentemente ancora prima della battaglia di Azio, questo fu un messaggio di forza dirompente: contro il diffuso timore che Antonio potesse fare di Alessandria la capitale del suo regno, Ottaviano/Augusto rafforzò quindi la sua ferma intenzione di mantenere Roma come centro del suo dominio. La forma del tumulo a doppio cilindro, inco-

ronato da una statua del futuro signore della tomba, testimonia una rivendicazione monarchica. Sulla facciata erano collocati i simboli più importanti della sua dominazione, il *clupeus virtutis* e gli alberi di alloro; più tardi vennero aggiunti due obelischi egiziani come segni di vittoria, e dopo la sua morte venne collocato davanti all'ingresso, su due tavole scritte, il racconto ufficiale delle sue gesta (*res gestae*). Anche questa architettura venne strutturata come monumento parlante.

I due più grandi monumenti statali dell'epoca di Augusto nacquero da una notevole cooperazione tra l'imperatore e le altre forze della *res publica*. L'*Ara Pacis* eretta nel 13-9 a.C. dal senato, è un onore indiretto tributato ad Augusto sotto forma di culto per la dea della sua pace. La costruzione composta da un altare e da un'alta recinzione della zona sacra (*templum*), va ben oltre le esigenze di un luogo per sacrifici; nella sua forma complessa essa richiama alla mente gli elementi essenziali dell'avvenimento storico dal quale nacque. La grande parete della recinzione ricorda sul lato interno il recinto di assi di legno con il quale era delimitata all'inizio la zona sacra (*templum*); sul lato esterno è fissata la processione rituale (*supplicatio*) di ringraziamento per il ritorno dell'imperatore a Roma. Questi motivi commemorativi sono parte di un ampio programma iconografico nel quale sono uniti mito e presente, allegoria e simbolo. Con ciò il ricordo viene stilizzato per la rappresentazione: nella processione appaiono tutti i membri più importanti della famiglia imperiale, che in quel periodo non era tutta a Roma; anche le cariche sacerdotali, che all'epoca non erano tutte ricoperte, e le vestali, una delle quali doveva sempre rimanere nel tempio, vi compaiono nel numero completo. È un'immagine dello Stato ideale con i suoi effettivi rappresentanti, con protagonisti mitici e rappresentazioni allegoriche.

L'*Ara Pacis* rappresenta sotto due aspetti una nuova qualità dell'architettura di Stato. Nuova è per prima cosa la misura in cui tutte le pareti sono ricoperte di sculture. Nella tradizionale architettura greca l'ornamento plastico era applicato solo in pochi luoghi ben definiti: nelle metope, negli stretti fregi e nei frontoni. Solo in epoca ellenistica i rilievi vennero inseriti nelle pareti in altre collocazioni. Da ciò si sviluppò una nuova concezione delle pareti architettoniche quali potenziali portatrici di immagini murali in rilievo. L'*Ara Pacis* rappresenta uno degli apici di questo sviluppo: con le sue pareti piene di figure essa è uno straordinario allestimento di messaggi ideologici. Da ciò consegue – seconda cosa – una nuova forma simbolica dell'architettura stessa. L'impianto con il suo muro di recinzione è calcolato in dimensioni fin troppo ridotte per poter accogliere il gran numero di partecipanti ufficiali al culto. Essa è un monumento che nel rituale come anche in altre situazioni, doveva venire percepito dall'esterno.

Il foro di Augusto venne ancor maggiormente allestito come monumento polifonico del consenso tra l'imperatore e tutte le forze del regno. Il tempio di Marte evocava con le immagini di culto all'interno e le figure del frontone verso l'esterno gli inizi di Roma: Marte, Venere e il fondatore della città Romolo. Con l'appellativo di *Ultor* il dio richiamava alla mente nel contempo la vendetta per il sacrilegio e l'onta recentemente subita: l'assassinio di Cesare e la perdita delle insegne militari romane per opera dei Parti; le insegne recuperate vennero esposte nel tempio. Nei portici che circondavano la piazza si trovavano le gallerie degli uomini più importanti (*summi viri*) della Repubblica: sul lato sud i rappresentanti delle famiglie famose guidati da Romolo, su quello nord gli avi della *gens Iulia*, con Enea insieme a suo padre e suo figlio come antenati; alla fine della famiglia vi era Cesare ritratto in una statua colossale in uno spazio sfarzoso. Tutta la storia di Roma si svolgeva qui in equilibrio tra le grandi *gentes* e quell'unica *gens* dell'imperatore. Sopra i portici, nella zona dell'attico, era simbolizzata la vastità dell'impero: figure femminili di sostegno (cariatidi) con patere raffiguravano i popoli sottomessi dell'impero come ulteriori rappresentanti della devozione; in mezzo scudi con teste di divinità del nord e del sud (Ammon) testimoniavano la forza della religione romana che tutto abbraccia. Le sculture rappresentavano l'epoca storica e lo spazio geografico della dominazione romana. Al centro però stava il sovrano stes-

Ara Pacis.

*Ara Pacis, dettaglio
dei rilievi figurati
sui fianchi.*



so, in un monumento eretto di nuovo dal senato e dal popolo. Egli stava in una quadriga, sul cui zoccolo era riportato il titolo di *Pater patriae*. Inoltre era circondato dalle statue delle province, da queste collocate evidentemente in un'azione congiunta. Ancora una volta l'imperatore costruì per la popolazione della capitale e questa a sua volta lo ringraziò con un monumento e un nome onorario. La consacrazione stessa venne allestita come azione di diversi attori: Augusto inaugurò solo la piazza, il tempio lo lasciò ai suoi figli adottivi Caio e Lucio.

Anche nel foro divenne chiaro un nuovo, pregnante concetto dell'architettura di Stato come monumento. In Grecia templi e piazze erano stati successivamente ornati con sculture adattate e inserite nelle architetture in modo irregolare. A Roma invece fin dalla tarda Repubblica gli impianti architettonici come teatri e portici furono ornati sin dall'inizio con statue e dipinti seguendo un concetto globale. Nel foro di Augusto questo arredo concettuale raggiunse una nuova forma stabile: da una parte qui venne sviluppata per la prima volta la tipologia della piazza uniforme e assiale con monumento al centro. Dall'altra, già nella progettazione originaria, l'architettura è caricata di significati semantici attraverso sculture multiformi nel frontone del tempio, nelle nicchie delle pareti e nell'attico. In questo modo il foro di Augusto venne ampliato a scenografia di grande effetto per molteplici cerimonie e rituali politici, che Augusto concentrò consapevolmente su questa piazza.

Da ultimo anche il ricordo monumentale di Augusto venne allestito in cooperazione tra impero e senato. Dopo che Ottaviano/Augusto all'inizio della sua dominazione aveva espresso con il mausoleo le sue rivendicazioni, il senato rispose dopo la sua morte con la decisione di elevarlo tra gli dei; il tempio del Divo Augusto lo dovevano erigere il suo successore Tiberio e sua moglie Livia. L'edificio venne collocato, come da programma, tra la sua residenza sul Palatino e il tempio di Giove sul Campidoglio, come ponte tra la sovranità e il massimo culto statale. L'ornamento figurativo elevava il culto a monumento: nel frontone era raffigurato il Divo Augusto in piedi tra Marte, Venere e altri dei, sul frontone egli si presentava su una quadriga tra vittorie e gli eroi fondatori Enea e Romolo. Inoltre Livia eresse, ugualmente su decisione del senato, un *sacrarium* per il culto della famiglia del Divo Augusto sul posto della sua nascita a nord-est del Palatino. I tre luoghi si completavano vicendevolmente in una topografia della memoria dinastica.

I MONUMENTI E LA CONTINUITÀ DELLA DOMINAZIONE

Gli imperatori succeduti ad Augusto si profilano spesso attraverso progetti edilizi innovativi e singolari. Soprattutto i palazzi e i giardini imperiali sono testimonianze di concetti, in parte stravaganti, della sovranità. Al confronto i monumenti in onore dei sovrani restano vistosamente conservativi. Ciò è motivabile evidentemente con il fatto che la maggior parte di questi monumenti vennero eretti dal senato e dal popolo, che nel tributare onori si muovevano in un ambito tradizionale.

Tra i progetti architettonici degli imperatori ebbero un carattere di tipo monumentale soprattutto i fori e gli impianti affini. Nel tempio della Pace di Vespasiano, un giardino con portici con il tempio sull'asse principale, vennero conservati i trofei della guerra contro gli Ebrei, soprattutto il candelabro a sette braccia. Un gran numero di famose sculture greche venne raggruppato qui in un programma iconografico della dominazione sul mondo. L'imperatore stesso, che era solito governare con uno stile moderato, non entrava vistosamente in primo piano.

Ma già il secondo figlio di Vespasiano, Domiziano, ruppe l'equilibrio di questo sistema: egli reinterpretò l'antico foro Romano con le sue edificazioni irregolari e lo trasformò in una piazza con monumento al centro, facendosi collocare dal senato al centro della piazza una statua equestre di dimensioni gigantesche. Poiché l'imperatore stesso non fece niente per la piazza e d'altra parte accettò un omaggio di misure incredibili, venne distrutta la reciprocità tra prestazione e onoranza.

Il foro imperiale più grande e sfarzoso venne costruito da Traiano come monumento alla vittoria contro i Daci. L'arredo iconografico era fortemente ispirato al foro di Augusto, ma con notevoli differenze, che evidenziano quanto nel frattempo fosse lontana la Repubblica. Le famiglie aristocratiche del senato non hanno più alcun ruolo, al loro posto si mettono in vista in statue-ritratto nuovi gruppi di magistrati e militari. L'esercito è trionfalmente presente con le sue insegne militari poggiate su zoccoli. Nella zona dell'attico sopra i portici le cariatidi sono sostituite dai realistici Daci vinti. Nel complesso, i colti ideali dell'antico ceto superiore hanno ceduto il posto a un realismo più asciutto di dominio più efficiente. La novità qui sono i fregi di grande formato con motivi celebrativi nel rapporto decorativo: grifoni e amorini con candelabri e crateri, che riempiono tutto l'impianto con un'aura di vittoriosa solennità. Anche qui il fondatore imperiale stesso veniva di nuovo onorato dal senato e dal popolo: al centro della piazza gli si collocò una statua equestre, che in altezza rimaneva dimostrativamente inferiore rispetto a quella di Domiziano. Alle spalle della basilica però gli si eresse una statua-ritratto su un'enorme colonna con rilievi, una grande innovazione tra i monumenti onorari d'epoca imperiale. Questo secondo monumento trova la sua motivazione certamente nel fatto che tutto l'impianto era allo stesso tempo orientato prospetticamente verso la divinizzazione dell'imperatore: mentre Cesare, Augusto e Domiziano/Nerva avevano progettato i loro fori come edifici funzionali strettamente politico-religiosi e i templi del loro culto vennero eretti postumi in altri luoghi, la tomba e il tempio di Traiano vennero attaccati direttamente al foro. Se ciò fosse stato previsto quando egli era ancora vivo o venne concepito solo in un secondo momento dopo la sua morte, è ancora oggetto di discussioni. La duplicità dei monumenti senatoriali per l'imperatore potrebbe indicare una funzione anticipata della colonna come monumento sepolcrale.

Monumenti ad arco

Il monumento ad arco divenne, a partire dall'epoca di Augusto, la tipologia architettonica di costruzione più importante per onorare pubblicamente l'imperatore. Di regola essi portavano le statue-ritratto del sovrano nella quadriga, fiancheggiata da figure allegoriche e simboliche. Un alto at-

Veduta del foro di Augusto.



Tempio del
Divo Augusto sul
sesterzo di Caligola
(39-40 d.C.).



tico serviva da diretto zoccolo per le statue e allo stesso tempo portava una dettagliata iscrizione, che contribuiva in gran misura all'effetto parlante. Al contrario dell'epoca repubblicana, questi monumenti non vennero eretti dagli imperatori stessi, ma dal senato e dal popolo in loro onore.

I luoghi vennero scelti nei punti focali della vita pubblica e dei grandi rituali statali per suscitare grande effetto. I primi archi trionfali imperiali vennero perciò eretti nel foro. Dopo le vittorie di Azio e di Alessandria (31-30 a.C.) il senato decise di erigere un monumento ad arco nel foro e un monumento parallelo a *Brundisium* (Brindisi): in questo modo il centro della città di Roma venne contrassegnato come punto di partenza della dominazione sull'impero. Dopo la vittoria diplomatica contro i Parti (20 a.C.) questo monumento venne integrato con l'arco dei Parti, che per la prima volta aveva tre fornici; la quadriga che lo coronava poté così venir completata con figure di Parti che restituivano all'imperatore le insegne militari romane. Inoltre l'arco venne decorato con lunghe iscrizioni, in cui erano elencati tutti i consoli e i trionfatori dalla fondazione di Roma; Augusto quindi venne messo in scena come punto d'arrivo della storia romana. La localizzazione dei due archi è ancora oggetto di discussione; probabilmente essi fiancheggiavano il tempio del Divo Giulio e collegavano il sovrano vivente con il padre divino. L'accesso a ovest avvenne dapprima attraverso l'arco di Tiberio (16 d.C.) sul vicolo Giugario e più tardi anche attraverso l'arco di Settimio Severo (203 d.C.) presso il Comizio. Questi archi diedero al foro il carattere di uno spazio chiuso con scenografia celebrativa.

In modo analogo furono strutturati con monumenti ad arco anche gli accessi ad altri spazi pubblici. Nel foro di Augusto vennero marcati con gli archi di Germanico e di Druso (18 d.C.) i passaggi accanto al tempio di Marte Ultore verso la *Subura*. Certamente sotto Domiziano venne contrassegnato con un arco anche l'ingresso alla nuova zona del palazzo sul Palatino.

Tali archi avevano un effetto particolare come passaggi per le processioni ufficiali, soprattutto per i trionfi. Perciò il tratto di strada per i cortei trionfali venne strutturato ritmicamente con ulteriori archi. La porta Trionfale presso il foro Boario, attraverso la quale la processione oltrepassava i confini urbani, venne ristrutturata sotto Domiziano e coronata da una quadriga di elefanti. L'uscita del corteo dal circo Massimo venne marcata con un arco per Tito; sull'angolo nord-orientale del Palatino la via proveniente dall'arco di Costantino venne distinta da un secondo arco, postumo, per Tito; sul punto più alto della via Sacra verso il foro c'era un altro arco per un sovrano flavio. Ogni corteo trionfale conduceva attraverso una sequenza di monumenti ad arco che richiamava alla mente la gloria di precedenti trionfi.

Vennero inoltre contraddistinte con archi di trionfo soprattutto le due strade di accesso verso Roma e di uscita verso l'impero. L'orientamento verso sud-est era stato già marcato al punto di inizio e di fine, cioè nel foro Romano e a *Brundisium*/Brindisi, con archi dedicati ad Augusto (vedi sopra). Ugualmente sotto Augusto la via Flaminia venne accentuata con due archi a strada verso nord: uno

all'inizio presso ponte Milvio l'altro alla fine come porta cittadina di *Ariminum*/Rimini. Il concetto imperiale di tali monumenti venne realizzato nel modo più impressionante alla morte di Germanico, quando il senato decise in suo onore la costruzione di tre archi: uno a Roma nella zona trionfale del circo Flaminio, uno sul Reno presso *Moguntiacum*/Magonza e uno in Siria. Con gli orientamenti verso nord e verso sud-est sono contrassegnate le due estensioni simboliche dell'impero romano, che si delimita verso l'esterno contro i due barbari archetipici, i Germani e i Parti.

La maggior parte dei monumenti ad arco deve essere stata riccamente ornata da rilievi; molti singoli frammenti, provenienti da scene di guerra o di trionfo e assegnabili solo in parte con certezza, devono provenire da archi di trionfo. Ben conservati sono i programmi iconografici di tre archi, che mostrano quanto molteplici fossero le possibilità. L'arco di Tito, un monumento onorario postumo (81 d.C.), presenta ai lati del passaggio l'imperatore trionfante e il bottino della guerra contro gli Ebrei, e nella chiave dell'arco l'apoteosi dell'imperatore portato in cielo da un'aquila; sulle fronti il passaggio è incorniciato da vittorie, e un piccolo fregio continuo raffigura in modo molto dettagliato il corteo trionfale. L'arco di Settimio Severo (203 d.C.) invece descrive sulle fronti, in quattro grandi rilievi, scene tratte dalle campagne militari dell'imperatore in Oriente; a ciò si aggiungono soldati con prigionieri sugli zoccoli delle colonne; Vittorie, Divinità fluviali e Geni delle stagioni come allegorie della *felicitas temporum* incorniciano il passaggio, un fregio presenta il corteo d'ingresso a Roma dell'imperatore. L'arco di Costantino (315 d.C.) infine utilizza tutte le superfici delle facciate e del fornice per un vasto programma iconografico: sopra i passaggi laterali e sui lati secondari sei rilievi a mo' di fregio raffigurano la vittoriosa campagna militare dell'imperatore contro Massenzio; tondi sui lati con il Sole e la Luna rappresentano una cornice cosmica della sovranità. Inoltre rilievi di monumenti più antichi di Traiano, Adriano e Marco Aurelio sono attualizzati con nuovi ritratti di Costantino e ordinati a formare un ampio programma iconografico di caratteristiche immagini imperiali.

Monumenti a colonna

La tipologia della statua onoraria su una colonna era già stata valorizzata nella Repubblica come rappresentazione simbolica dell'elevazione e come misura della gloria della persona onorata. Nella colonna Traiana questo concetto venne elevato a una straordinaria monumentalità. La misura della colonna con la base (39,83 metri) contrassegnava, come dice l'iscrizione, l'altezza della collina spianata per realizzare il foro di Traiano: il potere di assoggettare la natura rappresenta una metafora del dominio politico di Roma e dell'imperatore. Allo stesso tempo l'altezza del fusto della colonna di cento piedi (29,78 metri) è un simbolo dell'infinita grandezza della gloria di Traiano. Questa grandezza è documentata nel rilievo del monumento in una molteplicità, fino ad allora mai raggiunta, di immagini tratte dalle guerre dell'imperatore contro i Daci (101-2, 105-6 d.C.). Lo zoccolo è coperto da armi dace e romane. Sopra, il fusto della colonna è rivestito da una fascia spiraliforme a rilievi costituita da 23 spire, in cui vi sono descritte le campagne militari in più di cento scene continue. Al centro delle azioni sta l'imperatore, che mostra le sue qualità da una parte in azioni rituali come *profectio*, *lustratio*, *adlocutio*, *submitio*, e dall'altra nella costruzione di fortezze e strade, nell'avanzata e nella battaglia e nella punizione dei nemici vinti. Nel complesso questo ornamento in rilievo rappresenta da una parte una cronaca dettagliata delle *res gestae* e dall'altra uno spettro sistematico delle sue virtù militari. La colonna Traiana è inserita nel contesto architettonico in quanto le scene importanti vengono concentrate negli assi principali. D'altra parte la sua percezione riceveva una forte impronta dal fatto che essa si ergeva in uno stretto cortile tra la basilica e due biblioteche. I particolari del programma iconografico non potevano essere riconoscibili dallo stretto angolo visuale e possono essere stati percepiti solo come infinita molteplicità di azioni. Proprio da ciò tuttavia deve essere nato un effetto imponente.

Arco di Costantino,
particolare.



Dopo la morte di Traiano la sua urna funeraria, e più tardi anche quella della moglie Plotina, venne collocata nello zoccolo della colonna. La localizzazione del tempio per il culto della coppia imperiale attestato da un'iscrizione, è ancora oggetto di discussione, ma doveva certamente collegarsi a nord. Questo accoppiamento di sepolcro imperiale e colonna onoraria venne ripreso per altri due imperatori. Per Antonino Pio venne eretto a Campo Marzio, dopo la sua morte, un monumento a colonna sul luogo in cui si era svolta la cremazione (*ustrinum*) del suo corpo. Il fusto era liscio, lo zoccolo invece era ornato da una rappresentazione allegorica dell'apoteosi della coppia imperiale e da due scene del rito della giostra a cavallo (*decursio equitum*) durante la cerimonia funebre. Ancora più esattamente ispirata al modello della colonna Traiana è quella di Marco Aurelio, anch'essa postuma, che celebra l'imperatore vittorioso sui Marcomanni. Sullo zoccolo era raffigurata la sottomissione dei nemici; il fusto è circondato da una fascia spiraliforme a rilievi, in cui sono descritte le campagne militari. Il racconto figurato riprende molti temi di Traiano, qui tuttavia il *pathos* della superiorità romana e la brutalità della vittoria sono chiaramente accresciuti. Probabilmente questo monumento a colonna era collegato al tempio del Divo Marco; qui la visibilità potrebbe essere stata migliorata dal maggiore spazio libero. Con queste colonne la zona memoriale dei luoghi di culto e di sepoltura per gli imperatori a Campo Marzio venne ulteriormente accentuata (si veda, in questo volume, il contributo di Henner von Hesberg, *Campo Marzio*).

Il genere del monumento a colonna conobbe una crescita che culminò nel foro Romano all'epoca della Tetrarchia. Lì vennero collocate a ovest, dietro la tribuna degli oratori, cinque alte colonne con statue, che esprimevano il sistema gerarchico della sovranità legittimata divinamente: al centro Giove at-



Colonna Traiana,
dettaglio della base
e dei primi registri.

torniato dai due imperatori Diocleziano e Massimiano Erculeo nonché dai co-imperatori Galerio e Costanzo Cloro. Gli zoccoli erano ornati con rilievi e iscrizioni annuncianti che il monumento era stato eretto in occasione del ventesimo giubileo di regno degli imperatori nel 303 d.C. Recentemente è stato attestato un monumento simile di cinque colonne dietro alla tribuna degli oratori sul lato opposto del foro, davanti al tempio del Divo Giulio. Il foro ebbe così, su entrambi i lati brevi, una nuova facciata che rappresentava una spettacolare scenografia per tutti gli atti di Stato.

MONUMENTI ED EFFETTI

I monumenti pubblici diedero in modo visibile alla città di Roma il carattere di capitale dell'impero. Attraverso i monumenti la topografia divenne uno spazio della memoria pubblica. In questo modo si apprendeva la storia della città nell'esecuzione della vita pubblica.

I monumenti più importanti stavano negli spazi pubblici centrali: il foro Romano, i fori imperiali, la via Trionfale, i templi del culto di Stato. Lì essi mostravano il loro effetto da una parte durante il molteplice utilizzo di questi impianti nella vita quotidiana, dall'altra però soprattutto nelle grandi cerimonie e rituali della politica e della religione. Essi davano a questi spazi un significato visivo che andava oltre le concrete funzioni dell'architettura. Le immagini esemplari della politica e della religione presenti nei monumenti, dovevano dare un'impronta al modo di agire e di comportarsi nella sfera pubblica per tutto il futuro.

Con ciò si aspirava a un grande effetto visivo. I monumenti rappresentavano una scenografia spaziale, davanti alla quale venivano messe in scena le attività funzionali e rituali della vita pubblica. Tutte le attività pubbliche erano regolate formalmente in misura più o meno significativa, sia attraverso rituali strutturati in modo tradizionale, sia attraverso norme e regole del comportamento in pubblico. L'entrata degli uomini negli spazi pubblici ebbe così un carattere immaginifico. Questo effetto visivo della vita pubblica si univa ai monumenti pubblici a formare un'immagine globale della storia romana e del concetto romano dei valori. Queste forme devono aver contribuito fortemente alla stabilizzazione dell'*habitus* politico e culturale della società romana.

A questo *habitus* era collegato un modo specifico di percezione. Colpisce il fatto che i monumenti statali di Roma spesso erano strutturati in forme tali e collocati in luoghi tali da rendere difficilmente possibile, se non addirittura impossibile, un'approfondita osservazione dei temi figurativi. Sulla colonna Traiana semmai erano piuttosto ben riconoscibili le spire inferiori. Nell'*Ara Pacis* e nell'arco di Costantino è molto incerto quanti visitatori abbiano girato più volte attorno e attraversato il monumento per esplorare i complessi riferimenti tra le singole parti del programma iconografico. E ciò vale ancora di più in quanto i visitatori di questi spazi pubblici erano di solito occupati in attività diverse dallo studio del monumento. Ma proprio questa situazione di utilizzo degli spazi pubblici condizionava anche la percezione: non si trattava di decifrare i monumenti nei loro complessi messaggi, ma di vivere con loro. I visitatori erano consapevoli di muoversi in spazi significativi. Nel caso di alcuni monumenti potrebbero aver saputo più o meno esattamente, quale personaggio e quale avvenimento vi erano ricordati. Se nel caso di altri monumenti, come sulla colonna Traiana, riconoscevano solo in parte i temi, potevano essere sicuri che la sequenza delle immagini proseguiva fino in alto così dettagliata come la vedevano nelle spire inferiori. Se nelle grandi piazze, come il foro di Augusto, essi capivano esattamente i messaggi solo sotto pochi aspetti, conoscevano quantomeno il contesto generale nel quale tutte le altre cose dovevano avere il loro significato. E se poi percepivano solo lo scenario complessivo, potevano ad ogni modo essere convinti di trovarsi in uno spazio di immagini politiche esemplari pieno di significato. La consapevolezza di questo rapporto completo con i monumenti era più efficace di qualsiasi intenso studio: solo in questa situazione i monumenti svilupparono l'effetto del consenso, che era lo scopo vero e proprio.