

NUOVE IMMAGINI DEL POTERE ROMANO. SCULTURE IN MARMO COLORATO NELL'IMPERO ROMANO

Rolf Michael Schneider

I. LE ORIGINI A ROMA

*Nuovi orizzonti del potere:
marmi colorati dalle terre straniere*

L'impiego di marmi colorati in scultura è pratica antica, particolarmente in uso in seno alla grande cultura dell'Egitto faraonico (Klemm-Klemm 1993). Roma cominciò a importare marmi colorati da luoghi lontani soltanto a partire dal I secolo a.C. e almeno inizialmente per l'esclusiva realizzazione di progetti architettonici assai ambiziosi (Schneider 1986, pp. 144-148; Maischberger 1997, pp. 17-18). L'introduzione di marmi colorati a Roma si distinse tuttavia radicalmente dall'assunzione di pietre analoghe avvenuta nelle culture precedenti. Del tutto originali e specificamente romani furono in special modo tre fenomeni:

- 1) Roma fu la prima cultura dell'antichità a importare intenzionalmente marmi colorati da terre lontane. Roma non ha ripiegato su altre possibili risorse del suolo italico, bensì ha annesso al suo territorio cave di marmo del bacino del Mediterraneo, organizzandole in modo nuovo e sistematico. Una delle conseguenze fu l'insorgere di nuove disquisizioni intorno a cromatismo, materiale e semantica (Gage 1999; Batchelor 2000; Prater 2001; Schneider 2001).
- 2) Roma fu la prima cultura dell'antichità a poter disporre non solo di un ricco ventaglio di marmi bianchi, ma anche di grandi quantità e di ogni genere di marmi colorati d'importazione, a Ostia e a Roma *in primis* (Pensabene 1995; Maischberger 1997).
- 3) Roma fu la prima cultura dell'antichità a intuire lo straordinario valore simbolico dei marmi colorati provenienti dalle nuove terre conquistate quali simboli spettacolari del potere, non disgiunti da un uso offensivo. A partire dal I secolo a.C. gli esponenti dell'élite politica romana impiegarono marmi colorati d'importazione per distinguersi e spiccare attraverso l'uso di marmi sempre più esotici rispetto ai loro avversari politici, soprattutto in occasione della propaganda elettorale per l'assunzione delle supreme cariche direttive della città.

Ciò significa tuttavia che l'introduzione e l'uso di marmi colorati a Roma è legata sin dall'inizio ad aspetti o temi ideologici, politici o di affermazione di potere, a loro volta profondamente connessi a valenze simboliche inerenti il colore e il materiale.

Tale orizzonte semantico riguardo l'ostentazione di marmi colorati d'importazione rimase sostanzialmente inalterato per tutta l'età imperiale. La consuetudine iniziale di un

impiego esclusivo e piuttosto sporadico di marmi colorati d'importazione mutò radicalmente con il principato di Augusto. Nell'ambito di una nuova ideologia imperiale e delle grandiose committenze pubbliche giungevano ormai a Roma regolarmente da terre anche molto lontane marmi bianchi ma soprattutto colorati, in quantità e qualità sino ad allora mai viste. Sotto l'Impero di Augusto si sviluppò di conseguenza una vera e propria «rivoluzione del marmo», che introdusse in seno alle culture classiche del Mediterraneo canoni estetici tanto innovativi quanto inimitabili.

A differenza della sua limitata disponibilità nell'età tardo repubblicana, il marmo colorato godeva di ampia diffusione nella Roma augustea ed era parte fondamentale dell'arredamento dei nuovi edifici pubblici eretti nella parte centrale della città: ad esempio, i grandi templi di Apollo Palatino, di Apollo *in circo*, del Pantheon, di Marte Ultore e di Concordia, la celeberrima Basilica Emilia nel Foro Romano, lo spettacolare complesso del Foro di Augusto e, non ultimi, il portico delle Danaidi e la Casa di Augusto sul Palatino (Schneider 2001, p. 9, nota 12). Contemporaneamente ebbe inizio una ricca produzione di sculture assai ambiziose realizzate con marmi colorati d'importazione. Questo eccezionale e unico fenomeno storico-culturale inerente l'impiego di marmi colorati nella scultura romana sorse nell'ottica di interessi ideologici di primaria importanza soprattutto con il nuovo Impero di Augusto (di diversa opinione la Gregarek, 1999, pp. 108, 109, 115, 157). Prima di soffermarmi su questo punto, tuttavia, si introducono alcuni cenni di spiegazione intorno alla semantica e alla qualità del marmo.

Il concetto latino di *marmor*, che all'epoca dell'Impero si basava su una complessa semantica culturale, godeva già di una certa polisemia. Con il termine *marmor* vennero denominate dapprima tutte le qualità di marmo, colorate e non, graniti e porfidi, suscettibili di lucidatura; in seguito è stata così definita ogni classe di prodotti in marmo quali blocchi sgrossati, lastre levigate per pavimenti, interi edifici, sculture, pietre miliari, e persino la stessa polvere del marmo. Con la parola *marmor* si indica inoltre una specifica qualità di durezza, nonché i colori scintillanti della superficie del mare; e – non ultimo – il *marmor* costituisce di per sé una tonalità cromatica di peculiare qualità.

Grazie alle sue caratteristiche specifiche e all'abbondante numero dei suoi giacimenti, il marmo rappresentò un materiale particolarmente adatto alla scultura. Esso era disponibile in blocchi di quasi tutte le dimensioni e di ogni qualità e colore, consentiva estrema precisione nel detta-

glio formale e nella levigatura, offriva superfici straordinarie di sottile trasparenza e possedeva una considerevole solidità. Ma il marmo è molto pesante. Un metro cubo di marmo (bianco e calcare) pesa circa 2,75 tonnellate mentre, graniti e porfidi spesso anche molto di più.

Articolate informazioni storiche ci vengono fornite, più che dai marmi bianchi, soprattutto da quelli colorati: questi risultano identificabili nella maggior parte dei casi in modo inequivocabile e provengono da cave descritte da autori dell'antichità e che ci sono pertanto conosciute (Gnoli 1971; Mielsch 1985; Pensabene-Bruno 1998). Inoltre la presenza di marmi colorati d'importazione negli spazi monumentali di Roma necessitava di alcuni importanti presupposti: oltre a un'adeguata, favorevole condizione politica e ideologica, erano essenziali un'infrastruttura idonea, un forte potere economico e botteghe specializzate in grado di rispondere alle particolari esigenze della lavorazione di pietre spesso estremamente dure (Schneider 2001, pp. 3-10). Al fine di esaminare almeno superficialmente i presupposti storici, le specifiche realizzazioni e le connotazioni ideologiche dell'utilizzo di marmi colorati nella scultura romana, procederò in quattro fasi: innanzitutto discuterò delle prime forme a Roma di scultura in marmo colorato, mi soffermerò in seguito sulla presenza di queste prime statue nei principali ambienti frequentati dagli imperatori, parlerò poi della loro successiva ricezione nell'Impero romano, e infine passerò al significato storico – nella più ampia accezione del termine – che queste sculture possedevano in età imperiale, nella civiltà e per la cultura di Roma.

Nuove immagini del potere:

Orientali colorati sostengono un tripode

Alle sculture romane in marmo colorato di più antica datazione appartengono tre statue di pavonazzetto di dimensioni superiori al naturale raffiguranti degli orientali inginocchiati: due si trovano oggi a Napoli (schede nn. 137-138), la terza a Copenaghen (scheda n. 139). Queste statue risultano interessanti in particolare per due ragioni: da un lato esse costituivano originariamente un solo gruppo scultoreo e si ponevano come punto di partenza per la ricostruzione di un nuovo monumento alla vittoria di Augusto, monumento che in questa foggia acquista per la prima volta consistenza plastica (fig. 1); dall'altro lato esse permettono di fare luce sui complessi meccanismi che determinano l'uso del marmo colorato per le sculture. Ma,

innanzitutto, che cosa sappiamo delle tre statue degli orientali inginocchiati (Schneider 1986, pp. 18-97)? Da un punto di vista iconografico esse combaciano perfettamente, sono tutte di identiche dimensioni e più grandi del naturale. Sono state concepite come figure di sostegno visibili a tutto tondo, scolpite in pavonazzetto, realizzate a regola d'arte e difficilmente distinguibili l'una dall'altra. Inoltre, esse appartengono da un punto di vista stilistico all'età augustea e provengono tutte da Roma. Ciò significa allora che le tre statue degli orientali inginocchiati in pavonazzetto sono state progettate e scolpite in modo unitario. Le parti del corpo scoperte, le teste e le mani andate perdute, originariamente aggiunte in marmo bianco, si confacevano all'incarnato chiaro dei popoli orientali. Questi elementi vennero integrati in marmo scuro, o anche nero, a partire dal Rinascimento, in un contesto di disquisizioni sorte intorno al tema dell'esoticità e sostenute da una prospettiva eurocentrica. Fattore di rilevante importanza appare inoltre la posizione delle mensole, adibite a sostegno di qualche oggetto, che in origine sovrastava le statue. Di conseguenza, le mani non erano tese sopra le mensole, come risulta in seguito all'integrazione moderna, ma vi erano piuttosto puntate contro. Le tre statue rappresentano la prima attestazione nell'orizzonte dell'iconografia romana del modello figurativo dell'orientale inginocchiato che sorregge. Quanto ampiamente si fosse diffusa questa nuova immagine, da Roma a tutto l'Impero, già sotto Augusto, è testimoniato dalle raffigurazioni di orientali inginocchiati posti su due capitelli a Corinto, la capitale della provincia dell'Acaia, e su un blocco architettonico lavorato a rilievo a Isernia, piccola città dell'Italia centrale (Schneider 1986, p. 199, nn. K015-K024, tavv. 14,3-15,2).

Riguardo alla funzione originaria delle tre statue degli orientali da Roma ci illumina un'annotazione di Pausania, l'antico autore di tante descrizioni di viaggi (*Periegesis Hellados* 1,18,8). Costui registra intorno al 160 d.C. in occasione della visita al possente Tempio di Zeus Olimpio ad Atene: «Vi sono eretti anche dei persiani in pietra frigia che sostengono un tripode bronzeo, essi stessi degni di considerazione quanto il tripode» (Schneider 1986, pp. 52-57, 86-87). Le similarità fra le tre statue degli orientali conservate a Roma e le tre attestate ad Atene sono tanto evidenti da presupporre un'ideazione comune. Gli elementi coincidenti sono: il numero delle statue e la loro appartenenza a un solo gruppo scultoreo; il motivo dell'orientale (in età romana spesso definito «persiano»); la funzione di figure di sostegno; il materiale insolito del marmo frigio (pavonazzetto); la concezione delle statue mirante a conferire

loro una visuale a tutto tondo e la resa plastica; le ampie, poco profonde mensole che ben si adattano come basamento di un piedistallo di bronzo (presumibilmente a forma di zampa felina); infine il contesto chiaramente documentato e l'annotazione che le statue siano «degne di considerazione» quanto il tripode, statue che accennano a un ambizioso monumento di proporzioni considerevoli ornato di sculture di rispettiva grandezza. In tal modo si è dunque chiarita la funzione ricoperta dalle tre statue colorate degli orientali di Roma: in origine esse erano servite quali figure di sostegno di un grande tripode di bronzo. La posa inginocchiata di queste figure era evidentemente naturale al tempo di Pausania, tanto che egli non ne fa menzione.

Senza grosse difficoltà è possibile ricostruire la struttura comune dei monumenti rinvenuti a Roma e ad Atene. Il tripode permette di rilevare innanzitutto che le figure di sostegno venivano situate ai vertici di un triangolo equilatero. L'essere in tre e la specifica iconografia delle sculture presuppongono una composizione asimmetrica, nella quale le figure scandiscono, nella rispondenza del loro inginocchiarsi, ciascuna delle angolazioni da cui è possibile osservare il monumento. La distanza interposta fra le tre statue risulta oggi di difficile definizione. Non ci è dato sapere come il tripode fosse originariamente posto e fissato sulle tre statue. Molteplici soluzioni, testimoniate nell'antichità, paiono attendibili: ad esempio che fosse appoggiato direttamente sulle mensole; oppure su una lastra di copertura supplementare che, aggiunta sopra alle mensole, sarebbe servita come base unitaria per il tripode; con o senza appoggi suppletivi al centro sotto al tripode. Ipotesi rimane anche la determinazione delle proporzioni e dell'altezza del tripode di bronzo come anche la definizione del diametro, della forma e delle dimensioni delle basi indubbiamente esistenti (Schneider 1986, pp. 58-82; Dräger 1994, pp. 73-96). Supporre un'altezza minima inferiore ai 4 metri appare tuttavia poco plausibile, vista la grandezza delle presumibili basi, delle figure di sostegno inginocchiate (circa 170 centimetri) e dei tripodi dell'antichità. Il tentativo di restauro compiuto per la mostra si è fermato dunque deliberatamente allo stadio di ipotesi e non deve offrire altro se non un'idea generica del perduto monumento trionfale dell'età augustea (fig. 1). In esso particolarmente importanti paiono le tre statue degli orientali in pavonazzetto che per la prima volta dai tempi antichi ritornano a Roma per essere qui esposte insieme. Ignota risulta ancora l'ubicazione nella Roma augustea del nuovo monumento trionfale. Il tripode potrebbe lasciar intendere che l'imperatore o il Senato avessero consacrato il monumento alla

Vittoria nel *temenos* del Tempio di Apollo sul Palatino (Schneider 1986, pp. 67-82).

Il contesto storico nel quale fu ideato il nuovo monumento trionfale risulta delineabile con maggiore precisione rispetto a quello iconografico. La composizione atipica con figure in pavonazzetto di orientali inginocchiati che sostengono un tripode romano richiama inevitabilmente la vittoria di Augusto sui parti avvenuta nell'anno 20 a.C. (Schneider 1998, pp. 95-146). Già Cesare facendo leva sulle sconfitte subite nelle campagne militari contro i parti tenta di indurre il popolo romano alla vendetta contro questo popolo orientale. Da allora era venuta a crearsi una certa adesione nazionale e si era formulato un importante programma ideologico che avrebbe influenzato fortemente la politica romana dei decenni successivi. Nel 20 a.C. Augusto riuscì, senza arrivare allo scontro armato, a spingere i parti alla restituzione del loro ingente bottino di guerra: vessilli e prigionieri romani. In fretta si diffuse e si rafforzò nell'Impero romano la concezione ufficiale, che l'onta dei romani era stata cancellata e una giusta vendetta si era finalmente abbattuta sui parti. Questo successo conseguito pacificamente fu celebrato non solo a Roma e ad Atene con l'erezione di nuovi monumenti trionfali, ma anche in tutto il resto dell'Impero quale vittoria epocale della romanità sulle lontane regioni d'Oriente, e fu questo il massimo risultato in ambito di politica estera raggiunto dal nuovo potere imperiale di Augusto. Sulla scorta di tali premesse ideologiche trova spiegazione non soltanto il motivo degli orientali inginocchiati quali rappresentanti ideali dei parti, ma anche la presenza dell'oggetto da essi sostenuto, il tripode di bronzo. Da un punto di vista storico esso rievocava innanzitutto il più famoso tripode dell'antichità, ovvero quello consacrato dai greci nel Sacratio di Apollo a Delfi in segno di ringraziamento per la vittoria ottenuta sui persiani a Platea nel 479 a.C. Al contempo, il tripode era strettamente connesso ai fondamenti ideologici della nuova sovranità augustea, non solo come segno tradizionale di una giusta vittoria e di una sacrosanta vendetta, ma anche quale simbolo effettivo della *pietas* romana.

Grazie alle innovative raffigurazioni degli orientali, sotto Augusto vennero introdotte nel linguaggio iconografico romano nuovissime forme di rappresentazione: statue inginocchiate di sostegno in pavonazzetto e telamoni in pavonazzetto (figg. 2-3) e giallo antico (fig. 4). Nuova è innanzitutto la figura ideale dell'orientale concepito nella sua funzione di servitore affascinante e desiderabile. Nuova appare inoltre la forma del monumento trionfale, nonché la contemporanea consacrazione dello stesso in due

punti nodali dell'Impero sotto Augusto: Roma e Atene. Ma nuovo è soprattutto l'impiego deliberato di marmi colorati d'importazione per statue raffiguranti orientali poste negli spazi pubblici dei due centri culturali. Per la loro realizzazione vennero scelti due tipi di marmo, il pavonazzetto a fondo bianco e il giallo antico a fondo giallo, annoverabili entrambi fra i marmi colorati più costosi ed esclusivi dell'antichità. Entrambi erano nella loro varietà dei contrapposti, ampiamente venati con brecciatore molto mosse e cemento la cui cromia andava dal rosso cupo fino a al bruno violetto. Inoltre, nella loro caratteristica colorazione i due marmi rispecchiavano in forma perfetta l'esotico sfarzo di colori della sontuosa veste orientale. In tal modo i nuovi marmi colorati riconoscevano al lontano mondo d'Oriente una presenza concreta importante, ne incarnavano il lusso, lo splendore e l'esoticità. Simili connotazioni vennero amplificate da molte altre. Cavati nelle più lontane province dell'Impero, i marmi colorati rappresentavano al contempo uno straordinario emblema dell'ideologia totalitaria della Roma *caput mundi*, documentavano il potere discrezionale romano su tutte le risorse del mondo. A Roma e ad Atene il «bottino orientale» vantava, grazie ai barbari colorati, un'esclusività mai vista prima d'allora: mediante queste statue, l'Oriente non era diventato solo sul piano materiale un possedimento romano, bensì esso aveva acquisito anche nell'aspetto una sembianza tipicamente romana.

Interessanti da un punto di vista ideologico paiono inoltre le differenze esistenti fra questa effigie di orientale e quelle raffiguranti altre popolazioni barbare. Soltanto negli orientali è possibile notare, contemporaneamente al gesto di sottomissione, l'atteggiamento di una realistica servitù; questo contegno risponde tuttavia ai canoni idealizzati di una certa tipologia iconografica ed è raffigurato qui per la prima volta con splendide e preziosissime pietre colorate. Di conseguenza, gli orientali colorati vengono caratterizzati non soltanto come «anti-modelli» culturali ma anche come esempi di sfarzo esotico: nelle vesti di sontuosi servitori orientali essi splendono di onirica bellezza, di fiabesca esoticità e di leggendarie sfumature. Questo aspetto rappresenta un'ulteriore, fondamentale causa dell'attrazione che Roma provava per le effigi degli orientali dai colori sfarzosi, e giustifica altresì l'introduzione delle statue negli ambienti principali della società romana.

Quali straordinarie forme potesse assumere il lusso del materiale impiegato per le statue romane dei popoli stranieri è dimostrato dalla singolare materia, la breccia verde egiziana di Uadi Hammamat, utilizzata per la realizzazione



2. Statua di Orientale in pavonazzetto della Basilica Emilia. Roma, Antiquario Forense

3. Ricostruzione ipotetica dell'Orientale in pavonazzetto e giallo antico della Basilica Emilia (disegno)

4. Statua di Orientale in giallo antico. Roma, Palazzo Altemps

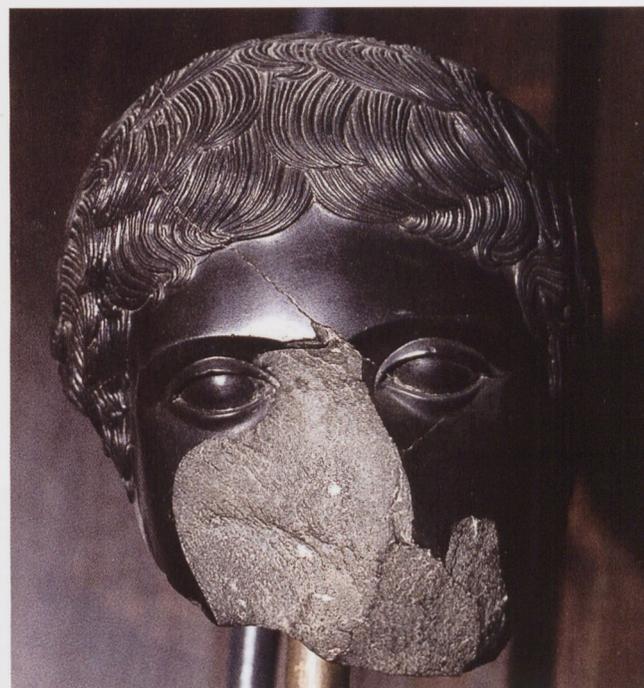


di una statua di un prigioniero orientale ritratto seduto, in dimensioni superiori al naturale (fig. 5). Il contesto di origine di questa scultura romana, oggi conservata a Parigi, risulta tuttavia sconosciuto (Schneider 1990, p. 256, nota 166). La figura, probabilmente già scolpita nel I secolo d.C., è stata integrata erroneamente in età moderna come Dace. Sebbene la breccia estremamente dura si adattasse poco alla produzione scultorea, essa venne scelta deliberatamente per questo tema figurativo. Come l'orientale, così anche il materiale, nonostante l'estrema resistenza, fu piegato dalla superiore potenza della cultura romana e assunto come simbolo particolarmente eloquente di un assoluto potere discrezionale, di un bottino ricchissimo e di massima esoticità.

*Nuove forme dell'ambizione:
le sculture colorate creano dei canoni*

Marmi colorati come il *marmor phrygium*, il *marmor numidicum*, il basalto scuro e l'alabastro colorato furono impiegati per la prima volta nella scultura romana ai tempi di Augusto, utilizzo che avveniva in gran copia e per quasi tutti i temi figurativi. Questa nuova iconografia e ideologia di fruibilità e materiale, di colore e potere si presentava al contempo in un grado di perfezione scultorea spesso eccezionale. Tale perfezione presupponeva non solo la presenza a Roma di committenti di opportuna influenza, ma anche di un'adeguata potenzialità artigianale in grado di soddisfare esigenze enormi legate alle varie, spesso durissime e sconosciute pietre colorate, la cui minuziosa lavorazione e successiva levigatura sembrano, almeno a giudicare secondo i moderni parametri, non più eguagliabili. Per comprendere con quanta ambizione nella Roma della prima età imperiale i marmi colorati venissero trasformati in statue, basterà qui prendere in considerazione alcuni esemplari in basanite, assai difficile da lavorare, nota anche come scisto verde del Uadi Hammamat, un materiale che a Roma venne utilizzato soprattutto nel I secolo d.C. (Belli Pasqua 1995).

Famoso esempio ne è il frammento di testa, di eccellente fattura, dell'Idolino in Vaticano (fig. 6), insuperabile quanto a maestria artigianale (Schneider 2001, pp. 8-9, fig. a colori 18), soprattutto nella fine lavorazione dei capelli e nella perfetta levigatezza della superficie. Se si pensa che già nel comune marmo bianco un ottimo grado di levigatura esige circa un tempo dieci volte maggiore rispetto a quello impiegato per la fase della lavorazione, allora si



5. Statua di Orientale in breccia verde di Uadi Hammamat. Parigi, Museo del Louvre

6. Testa del tipo Idolino in basanite di Uadi Hammamat. Città del Vaticano, Museo Gregoriano Profano



potrà forse immaginare quale enorme dispendio di lavoro debba avere consentito di raggiungere un simile grado di lucidatura nella levigazione del durissimo basalto della testa dell'Idolino.

Di altrettanto eccelsa qualità e levigatura artigianale appare un torso in basalto, di dimensioni superiori al naturale, di un Doriforo a Firenze (fig. 7), appartenente anch'esso alla primissima età imperiale (Borbein 2002, p. 361, n. 242 con fig. a colori). Oltre alla perfetta lavorazione in superficie e alla levigatura risplendente, la peluria del pube ben pettinata e dalla rifinitura estremamente sottile mette in evidenza quali straordinari risultati scultorei si siano qui conseguiti anche nella riproduzione del dettaglio.

Un'opera d'arte di particolare splendore nel repertorio della prima età imperiale è rappresentata da una statua di donna vestita, di dimensioni superiori al normale (fig. 8), conservata nel Museo Centrale Montemartini di Roma (Belli Pasqua 1995, pp. 74, n. 12; 82-84, n. 26, tavv. 14-15, 34). Il capo velato ne suggerisce l'identificazione con una sacerdotessa. Pochi anni fa si è scoperto che una testa in basalto, nota da molto tempo, di Agrippina Minore a Copenaghen – di qualità scultorea tuttavia inferiore – sembra corrispondere precisamente al torso della statua. Nella sottile rifinitura dei dettagli e delle superfici lucide come specchi, lo scultore ha invero «giocato» con questo materiale estremamente duro, arrivando per così dire a superare ogni limite. L'incredibile abilità si manifesta principalmente nella copiosa profusione di pieghe del chitone sul seno e nella levigatezza dell'intera superficie, splendente di un bagliore metallico.

Accanto al duro basalto e ai marmi maculati della Numidia e della Frigia risaltava soprattutto l'aspetto brillante delle qualità di alabastro semitrasparente, cui ambivano i ricchi committenti della prima età imperiale. Una statua romana di Diana, più grande del naturale, può dare un'idea precisa della colorazione della pietra (Gregarek 1999, pp. 182-183, n. B20, fig. 44). Le porzioni di pelle visibili della statua, la testa, le mani e le gambe, sono state integrate in età moderna in bronzo e in origine dovevano essere elementi aggiunti in marmo bianco. Il liscio pannello a piccole pieghe presuppone l'opera di un laboratorio romano della prima età imperiale capace di scolpire con grande maestria e abilità materiali nuovi di importazione.

Di grandiosità e perfezione ancora maggiori risulta una colossale statua di alabastro, raffigurante una figura femminile seduta (fig. 9), anch'essa della primissima età imperiale, che è conservata nel Palazzo Massimo alle Terme di Roma (Schneider 2001, pp. 8-10, fig. 19 a colori). Sinora la



7. Torso di Doriforo in basanite di Uadi Hammamat. Firenze, Galleria degli Uffizi

8. Statua di Agrippina Minore in basanite di Uadi Hammamat, particolare. Roma, Centrale Montemartini



scultura è stata interpretata come rappresentazione di Minerva, ma l'egida con la Gorgone, assunta a prova di tale interpretazione, risulta in verità essere un'integrazione moderna. In tal modo la disquisizione intorno all'identità dell'effigie è di nuovo aperta. Forse siamo qui di fronte, come ha di recente suggerito Heike Gregarek, a una rappresentazione della dea orientale Cibele (Gregarek 1999, p. 191, n. B57). Se questa ipotesi dovesse rivelarsi fondata, se ne potrebbero trarre ulteriori riflessioni. Cibele, in quanto *Magna Mater*, adempiva già sotto Augusto a un ruolo centrale in seno all'ideologia di Stato, poiché nella sua essenza il passato mitico tanto dei progenitori romani quanto dell'età dell'oro si rifletteva sulla politica contemporanea del nuovo potere imperiale (Kaiser 1968, pp. 25-36). In un simile contesto semantico, la specifica scelta di gradazione e materiale non rimandava probabilmente solo all'esotico sfoggio di colori della dea orientale, la cui veste aurea evocava oltretutto l'età dell'oro inaugurata un tempo dalla stessa divinità; tale scelta cromatica e di materiale era stata certamente influenzata anche dalla funzione che in origine la colossale statua doveva svolgere: probabilmente quella di immagine votiva, che nella sua peculiare policromia doveva ricordare i famosi colossi d'oro e d'avorio della scultura greca classica.

Per quanto tempo si fosse continuato a richiedere a Roma opere scultoree di eccezionale qualità in marmi colorati d'importazione viene attestato in particolar modo da un busto rimaneggiato con ritratto di nobildonna, databile intorno al 400 d.C. (scheda n. 45). Per quest'opera è stato scelto con grande sapienza un blocco di pavonazzetto dalla ricca venatura, di modo che il colore della pietra venga a contrassegnare soltanto la veste, mentre l'incarnato chiaro del collo e della testa risplenda del bianco candido del marmo.

II. SCULTURE COLORATE NEGLI AMBIENTI DEL POTERE IMPERIALE: CONTESTI

Per comprendere meglio i fondamenti ideologici e l'effetto sul pubblico, ovvero, in termini più specifici, l'enorme attrattiva che le sculture romane in marmo colorato esercitavano sulla concreta realtà storica, può risultare utile gettare uno sguardo sui pochi contesti di ubicazione pubblica ancora ricostruibili, in cui sia testimoniata la presenza di simili effigi. Mi limiterò qui a quattro ambienti frequentati dall'imperatore: la Basilica Emilia, il portico delle Danaidi, la Sala di udienza di Domiziano, il Foro di Traiano.

La Basilica Emilia

In seguito a un distruttivo incendio, la Basilica Emilia venne completamente rinnovata dopo il 14 a.C. grazie al denaro di Augusto e dell'amico Paulus Aemilius Lepidus. Dopo il restauro, l'interno della basilica, in particolare, acquistò uno straordinario splendore grazie a una serie, non ancora pubblicata, di 20 enormi effigi di orientali in pavonazzetto (fig. 2) e in giallo antico (Schneider 1986, pp. 98-125; problematico Landwehr 2000, pp. 75-83), nonché al pavimento costituito da lastre in giallo antico e pavonazzetto, alle colonne in africano e a un ricchissimo rivestimento parietale di eccezionale varietà cromatica. Le statue di orientali colorate sono di straordinaria qualità artigianale. Dalle ricostruzioni emergono delle figure stanti, all'incirca come nel disegno (fig. 3) qui riprodotto. Non è dato sapere con precisione in quali punti della basilica fossero posizionate le sculture. A giudizio di Plinio il Vecchio (*NH* xxxvi, 102) la Basilica Emilia, proprio in virtù delle statue di orientali da lui stesso menzionate, era insieme al Foro di Augusto e al Tempio della Pace la costruzione più bella e imponente che il mondo avesse mai visto. Nel contesto dell'appropriazione imperiale dell'antico edificio di famiglia, uno dei più importanti punti del programma ideologico della politica augustea venne posto al centro dell'allestimento figurativo della Basilica Emilia. Si trattava del successo ottenuto nel 20 a.C. sui parti, la cui sottomissione ideologica veniva rappresentata in immagini altamente spettacolari: una schiera sino ad allora mai vista di figure orientali scolpite in pavonazzetto e giallo antico, assunte nell'eterno servizio di sostegno assolto in posizione eretta, non diversamente dai precedenti orientali di pavonazzetto che in ginocchio dovevano sorreggere un tripode (fig. 1). Il tutto appariva una rappresentazione senza pari della superiorità militare e culturale dell'Occidente romano sullo sconosciuto mondo orientale, e questo non soltanto grazie al tema e all'iconografia ma anche, e soprattutto, grazie all'impiego di marmi esotici colorati. Il loro utilizzo era già previsto dalla scelta del motivo degli orientali serventi nella basilica. Fortemente irreali, benché assai suggestivo, appare in primo luogo il portamento delle figure, con la loro contenuta posizione eretta e il motivo del sostegno. In virtù di tale caratterizzazione ogni reale impressione di pesantezza era esclusa a priori: gli orientali colorati non reggevano con realistico sforzo, bensì con apparente facilità.

Il portico delle Danaidi

Non meno spettacolare apparve l'allestimento delle Danaidi nel grande portico antistante il Tempio di Apollo sul Palatino, proprio accanto alla Casa di Augusto. Il tempio era stato votato nel 36 a.C., in seguito alla vittoria su Sesto Pompeo nell'ambito della guerra civile, da colui che poi sarebbe divenuto l'imperatore Augusto che lo consacrò nel 28 a.C. Venne allora ripreso un mito sanguinario, di grande attualità in quel tempo: in seguito a delle dispute per il trono, Danao, fratello gemello di Egitto, era fuggito con le sue 50 figlie dall'Egitto in Grecia. Quando però i 50 figli di Egitto inseguirono le cugine per costringerle a sposarli, Danao persuase le figlie a fingersi accondiscendenti, ma soltanto per ammazzare gli indesiderati sposi durante la prima notte di nozze. Secondo una versione del mito che compare in Ovidio, e quindi attestata ai tempi di Augusto, le figlie di Danao per espiare il loro gesto sanguinario furono costrette a un eterno servizio negli inferi: con dei recipienti senza fondo esse dovevano qui attingere acqua all'infinito nel vano tentativo di riempire la tinozza del loro bagno nuziale. Nelle sostruzioni del Tempio di Apollo sul Palatino sono stati ritrovati tre busti interi (altezza 118 centimetri) in nero antico che sembrerebbero richiamare le 50 figure di Danaidi menzionate da Ovidio e Properzio: ritratte come penitenti velate dal peplo, sul capo un recipiente (oggi perduto) che esse reggevano con una mano. Le altre erme in rosso antico rinvenute insieme a queste a opera di Pietro Rosa risultano invece disperse (Tomei 1999, pp. 171, 177). Per tale ragione non è possibile stabilire l'originario rapporto numerico esistente fra erme di nero antico ed erme di rosso antico (diversamente Gregarek 1999, p. 121). Forse il colore sanguigno del rosso antico doveva simboleggiare l'atto sanguinario delle Danaidi, di modo che l'assassinio e la pena loro inflitta venissero sintetizzate in una straordinaria spettacolarità. Secondo Ovidio anche lo stesso Danao vi era rappresentato, e precisamente con la spada appena sguainata. Così ne emergeva un allestimento dai forti contrasti e dagli effetti calcolati, con il padre risoluto nel suo agire prima del fatto, da una parte, e le figlie già schierate in atteggiamento di penitenza, dall'altra. In origine, le oscure erme delle Danaidi erano situate forse sul piano superiore del portico, preziosamente incorniciate e messe in viva luce da colonne di sfavillante giallo antico (Pensabene 1997, pp. 154, 191-192, fig. 27). Il marmo nero, qui posto in particolare risalto, doveva rievocare probabilmente anche l'incarnato scuro delle Danaidi egiziane, un colore che già Eschilo (*Supplici* 71) nomina espressamen-

te nella descrizione di queste figure da lui considerate non-greche e di lontana origine esotica. Il mito accennava allo scoppio della guerra civile romana provocata dal futuro imperatore Augusto, conclusasi con l'annessione dell'Egitto nel 30 a.C. Con le parole del mito lontano si poteva parlare della guerra civile appena placatasi senza dover ricorrere a immagini attuali della realtà storica. Le erme nere delle Danaidi penitenti nel *Phoebi porticus* (Properzio 2, 31, 1-2) davanti al Tempio di Apollo, dio emendatore della colpa quanto vendicativo, erano simboli ambiziosi e intrisi di storia. Simboli non solo della caduta «auto-colpevole» del lontano Egitto, ma *emblemata* che avevano permesso soprattutto di superare in modo definitivo il caos, la barbarie e il male della guerra civile: e ciò grazie al loro aspetto classicistico e alla disposizione in rigorosa schiera, nonché in virtù della loro eterna condizione servente e dell'effettiva semantica del materiale.

L'Aula Regia di Domiziano

Il variopinto arredamento scultoreo del Palazzo flavio imperiale, in particolar modo della cosiddetta Aula Regia ideata ai tempi di Domiziano (81-96 d.C.), apportò delle novità nell'ideologia e nella semantica coloristica dell'autorità regia (Gros 2001, pp. 252-261). Questa sala delle feste e delle udienze, edificata probabilmente sulle precedenti strutture del palazzo risalenti all'età di Nerone, misura circa 38 metri in lunghezza e 31 metri in larghezza, mentre l'altezza originale doveva ammontare a circa 30 metri. Uno spazio impensabile per quel tempo, con un'estensione non inferiore ai 1180 metri quadri di superficie, ornato da otto imponenti nicchie per statue, rispettivamente tre sui lati longitudinali e due ai lati dell'ingresso centrale sul lato corto nord (ricostruzione a colori in Connolly-Dodge 1998, pp. 222-223). Il punto focale della sala si trova precisamente dirimpetto all'ingresso ed è costituito dalla maestosa abside situata al centro del lato corto sud. La gigantesca sala d'udienza derivava il suo ineffabile sfiorio di colori e il suo straordinario effetto ottico in buona parte dall'abbondanza dei molteplici tipi di marmo colorato lì esposti: sedici colonne monolitiche scanalate in pavonazetto sui lati longitudinali, due in giallo antico ai lati dell'ingresso, le edicole, che inquadrano le nicchie con le statue, sorrette da colonne in porfido rosso egiziano, il rivestimento ininterrotto del pavimento e delle pareti con pietre colorate di importazione, e ancora un'architettura in marmo bianco dalla sfarzosa decorazione e ulteriori



10. Statua colossale di Ercole in basanite di Uadi Hammamat dell'Aula Regia sul Palatino. Parma, Galleria Nazionale



11. Statua colossale di Dionisio in basanite di Uadi Hammamat dell'Aula Regia sul Palatino. Parma, Galleria Nazionale

ornamenti scultorei (Bühlmann 1907-1908, pp. 120-125, fig. 7; Blake 1959, p. 119; Lanciani 1985, p. 149). Sul posto sono state ritrovate tre colossali figure stanti di basanite alte quasi 360 centimetri: la statua di un giovane Ercole (fig. 10), la statua di un giovane Dioniso (fig. 11), che si appoggia su un più piccolo Satiro, e una testa di Zeus di grandezza doppia rispetto al naturale, oggi dispersa (Calvani 1997, pp. 110-123, con fig. a colori; Gregarek 1999, pp. 129-130). A giudicare soltanto dalla grandezza, in origine ogni statua doveva essere posta probabilmente in una delle otto imponenti nicchie. Questa teoria spinge inoltre a supporre per questo spazio la presenza di altre cinque sculture colossali stanti di divinità in basanite. Nel mezzo di questo sublime allestimento risaltava tuttavia l'abside centrale sul lato corto sud, che Domiziano probabilmente aveva riservato per se stesso come trono ufficiale dell'imperatore. In questo ambiente straordinario arricchito da una collezione unica di divinità olimpiche Domiziano si poneva come l'unico signore assiso in trono e l'unico dio vivente. L'effetto prodotto dalle colossali statue di divinità a *lui* attribuite, lavorate in basanite verde scura, lucida come uno specchio, deve essere stato sotto ogni punto di vista impressionante in quella sfarzosa sala policroma, dominata principalmente dai toni del bianco, del giallo e del rosso. Non solo per l'eccezionale struttura e colorazione dell'ambiente, ma anche per l'ambiziosa tematica, la scelta di materiali esotici, come i giganteschi blocchi di basanite, e la loro assai complessa lavorazione, la sala aveva richiesto un enorme dispendio di denaro, grazie al quale vennero introdotti a Roma nuovi canoni estetici. Con l'impiego di mezzi estremi fu qui allestita niente meno che l'icona di un nuovo imperatore romano dalla doppia essenza: monarca e dio al contempo (Clauss 1999, pp. 119-132).

Il Foro di Traiano

Traiano (98-117 d.C.) optò per altre forme di autorappresentazione, sebbene egli non si allontanasse molto dalle posizioni ideologiche di quel Domiziano ucciso nel 96 d.C. Particolarmente interessanti risultano la statue di marmo colorato del Foro di Traiano che fu edificato in seguito alle vittorie dell'imperatore sui daci costruito fra il 107 e il 113 d.C. Esso non rappresentava solo l'ultimo dei tanti fori imperiali di Roma, ma soprattutto il più grande e il più sfarzoso di tutti; inoltre risultava innovativo sotto parecchie prospettive (Rizzo 2000, pp. 72-79, figg. 62-68; Packer 2001; Nünnerich-Asmus 2002, pp. 97-126). Al pari

di Domiziano anche Traiano celebrò la propria potenza imperiale con colossali statue di marmo colorato, senza tuttavia scegliere divinità antiche come loro soggetti o esporle nel suo palazzo. Traiano sfruttò un motivo del tutto nuovo che all'epoca appariva anche di estrema attualità: infinite fila di effigi di daci sconfitti in posizione eretta (fig. 12; vedi schede nn. 32-40), esibite nel suo nuovo foro, ovvero nel cuore della vita pubblica di Roma (Schneider 1990, pp. 235-260; Ungaro 1993, pp. 145-174). Oltre alle sculture introdotte nell'età di Augusto di orientali bellissimi, questi Daci realisticamente rappresentati costituivano a Roma la sola altra comunità etnica straniera e, in lunghe schiere di statue di marmo colorato più grandi del naturale, conferivano un aspetto nuovo agli spazi pubblici centrali della capitale. E come era avvenuto già per gli orientali, anche i Daci colorati non rimasero confinati fra le mura della città.

Innanzitutto i Daci colorati richiamavano fortemente l'iconografia degli Orientali colorati, non solo in quanto a funzione, formato e materiale, ma anche nel loro abbigliamento. Come nei primi, anche nei Daci colorati di Roma le parti del corpo scoperte (capo, mani, avambraccia) in marmo bianco risaltavano sulla pietra colorata del corpo vestito alla moda esotica. Tuttavia i Daci si distinguevano assai nettamente dagli orientali colorati: soprattutto nelle dimensioni spesso superiori (finanche oltre i 3 metri); nei dettagli della veste, come le pieghe verticali dei pantaloni e il mantello spesso ricoperto di frange e dai tratti più marcati sul davanti; nella loro caratterizzazione di oppressi con le mani incrociate sul grembo come se incatenate o con le braccia che accennano a gesti di rassegnazione; e infine nella loro fisionomia barbara che condivide i tratti di parecchi altri modelli facciali. Del tutto nuovo e unico nel contesto dell'iconografia antica risultava però, in particolare, il ventaglio di splendide pietre dai colori cangianti che queste sculture esibivano a Roma: per la loro realizzazione trovarono impiego non solo il pavonazzetto della Frigia, il porfido rosso dell'Egitto e il bigio morato probabilmente dell'Asia Minore, ma anche il prezioso porfido verde di Grecia proveniente dal Peloponneso (fig. 12). Particolarmente significativa appare la scelta di questo ultimo marmo, la pietra colorata, assieme al porfido rosso egiziano, in assoluto più costosa dell'antichità. Il materiale era infatti del tutto inadatto alla scultura di statue colossali come i prigionieri daci di oltre 3 metri di altezza per semplici ragioni fisiche, visto che i blocchi usufruibili più grandi hanno una dimensione massima di 1 metro per 50 centimetri di lato (Schneider 1990, pp. 240-250). Il torso di

Dace conservato in porfido verde di Grecia (fig. 12) è finora l'unica scultura nota di una certa grandezza, per la quale si sia fatto uso di questo porfido verde scuro lacedemone. Due frammenti di piede dello stesso materiale provenienti da Roma appartenevano a questa o a una seconda statua di Dace, prevista come *pendant* (scheda n. 39). In quest'insolita scelta di materiale si manifesta la stessa pretesa di sfruttamento e di potenza assoluti di cui detto nell'analisi dell'orientale seduto conservato a Parigi (fig. 5), l'unica figura di una certa dimensione in breccia verde di Uadi Hammamat presentata al pubblico romano.

Per nessun altro tema figurativo dell'arte romana si assistette a un simile dispendio di materiale e a tanto sfoggio di lusso come per le gigantesche statue dei Daci. E ciò anche per diversi altri particolari. Soltanto i Daci furono offerti al pubblico contemporaneamente in quattro distinti marmi colorati, scelti fra le pietre più costose dell'antichità. Soltanto nel caso di queste statue l'irripetibile sfarzo di tonalità e l'impareggiabile valore simbolico delle pietre scelte vennero spinti ai limiti delle possibilità materiali e dell'esperienza estetica e ideologica. E solo nelle statue dei Daci i tratti fisionomici realistici si accordavano con un fantastico spettro di cromatismo tessile e marmoreo. Le statue colorate dei Daci apparivano quali alte rappresentazioni simboliche di ingenti bottini di guerra, di somma potenza e di irradiante maestà. Sempre nell'ambito di un raffronto con le effigi variopinte degli orientali dell'età giulio-claudia, le sculture in questione illustrano altresì i sostanziali mutamenti che la selezione e la semantica delle splendide pietre colorate subirono nella scultura romana all'inizio del II secolo d.C.



III. SCULTURE COLORATE NEI LUOGHI PUBBLICI DELLE PROVINCE ROMANE: TEMI

Studi sul marmo degli ultimi anni, compiuti in varie province romane, incluse l'Inghilterra, la Spagna e Creta, hanno potuto dimostrare che quasi tutti i tipi di marmo colorato d'importazione presenti a Roma erano disponibili in sorprendenti quantità (Gabelmann 1993, pp. 33-38; Fischer 1994; Isserlin 1998, pp. 125-155; Müller-Schwaighofer-Benea 1997, pp. 429-454; Mayer-Rodà 1998, pp. 217-234; Paton-Schneider 1999, pp. 279-304; Barresi 2000, pp. 332-368). Commercio e utilizzo di marmi colorati non erano dunque un privilegio riservato prevalentemente a Roma, o per meglio dire all'imperatore, come per lungo tempo si era ritenuto. Anche per le élite locali di tutto l'Impero era pos-

12. Torso di Dace in porfido verde di Grecia.
Mentana, Museo Zeri

sibile assicurarsi del marmo colorato e questo già a partire dal I secolo d.C. Come a Roma, così anche nella provincia si faceva uso, oltretutto in grande quantità, di marmo colorato per l'architettura e la scultura. Fino a oggi le statue realizzate in marmo colorato nelle province dell'Impero sono rimaste tuttavia ignorate come fenomeno centrale dell'identità romana e della sua concezione di vita, nonostante esse siano assai numerose e facciano riferimento a temi basilari nel contesto delle disquisizioni culturali della capitale. In questo consistente numero di statue figurano soprattutto: sculture di origine mitica e divina quali donne desiderabili, benefici dei fluviali e divinità egizie; erme di Ercole e di sembianze dionisiache; figure della mitologia come Ganimede e l'aquila, Odisseo e Scilla, la sfinge e i Tebani, la prole di Niobe, Artemide e Ifigenia, Esione o Andromeda, giganti vari; «anti-modelli» sociali come pescatori orribili, ritratti di forestieri, orientali, daci, neri; e infine alcune cariatidi.

Donne desiderabili

Almeno otto repliche di grandezza naturale di una donna danzante in marmo colorato fanno riferimento a una rielaborazione databile intorno al II secolo a.C., tratta dal modello scultoreo classico dell'Afrodite di Napoli/Louvre (Gregarek 1999, pp. 90-92, 232-234, nn. D134-D139). In queste statue il chitone sottilissimo e il mantello fortemente mosso sono di pietra scura, le parti scoperte del corpo e la testa sono invece lavorate in marmo bianco. Il chitone trasparente cinto in profondità sui fianchi attira fortemente lo sguardo sulle nudità del corpo femminile, le cui forme plastiche si mostrano sin nei più sottili dettagli. Particolarmente apprezzabili in quest'ottica risultano due repliche di dimensioni superiori al naturale scolpite in bigio morato: l'una si trova a Roma ed è stata qui scoperta sul Celio, l'altra proviene dal frigidario delle Terme della città di Perge nel sud della Turchia ed è oggi conservata ad Antalya (p. 63; fig. 29). Una terza riproduzione in nero antico, che si trova a Monaco di Baviera e di cui non è noto il luogo di ritrovamento, presenta dimensioni quasi avvicinabili al naturale. Il gigantesco formato e l'accentuata postura del corpo inducono a riconoscervi una sembianza mitica o meglio divina, che risente delle discussioni erotiche intorno alla figura di Afrodite, o per meglio dire di Venere. Le otto riproduzioni di questo schema scultoreo fino a ora conosciute, realizzate in pietra scura, risalgono soprattutto al II secolo d.C. e sono state rinvenute nelle

più disparate località dell'Impero romano. Accanto alle summenzionate repliche di Roma, Antalya e Monaco ci sono note al momento le cinque seguenti varianti: in basalto, un torso a Benevento; in nero antico, una statua al Cairo, rinvenuta in Egitto a Benha (Sebakh), nonché un torso a Tunisi, che proviene dalle Terme occidentali di Thyssrus; in marmo scuro, parecchi frammenti di sculture a Magnesia sul Meandro (Gregarek 1999, p. 90, nota 297); in bigio morato, un torso privo di contesto nella Villa Albani di Roma (Bol 1998, pp. 386-388, n. 906, tav. 171).

Benefiche divinità fluviali

Statue di divinità fluviali distese, soprattutto del Nilo, erano ricercate in tutto l'Impero e costituivano dei simboli particolarmente eloquenti delle tipiche espressioni culturali romane. Erano interamente realizzate in pietra scura, e già soltanto nel colore dagli ombrosi riverberi del loro materiale esse davano l'impressione di figure dell'acquinate, al contempo, da un elemento primordiale della natura. Pausania (*Periegesis Hellados* 8, 24, 12) accenna a un livello semantico aggiuntivo del colore scuro, laddove egli scrive che «le statue per i Fiumi vengono realizzate in marmo nero, a eccezione del Nilo egiziano scolpito in marmo [bianco], per quel Nilo però che solca la terra degli Etiopi per poi gettarsi nel mare». Più di ogni altra divinità, gli dei fluviali come il Nilo incarnavano i nuovi benefici derivanti dall'infrastruttura per le acque della prima età imperiale e dalle speranze che questa suscitava in ampie regioni dell'Impero per il bene di tutti gli strati della popolazione. Statue del Nilo in basanite e bigio morato sono presenti a Roma a partire dal I secolo, nelle province dai primi anni del II secolo d.C. Nel frigidario delle Terme di Salamina (Cipro) è stata rinvenuta una statua del Nilo in bigio antico, mentre nella città spagnola di Italica è tornata alla luce la statua di un dio fluviale in bigio morato (Gregarek 1999, p. 177, nn. A36-A37). Assai insolita appare la figura stante, scolpita in rosso antico, di una divinità acquee di dimensioni superiori al naturale, che è stata ritrovata a Sessa Aurunca (Lazio) e che originariamente venne utilizzata come figura per fontana (Carettoni 1943, pp. 134-137, figg. 1-2). In essa il colore rosso del marmo, sino ad allora mai utilizzato per sculture di Fiumi, doveva forse sottolineare le specifiche caratteristiche dell'acqua locale, magari la sua origine affine o la sua qualità equiparabile al vino.

Le erme rendono una testimonianza chiarissima del precoce e ampio impiego nell'Impero romano di marmi colorati. Le tematiche raffigurative di questi busti si concentrano principalmente su due motivi che rimandano a dei fondamentali ideologici basilari nella cultura di Roma: Ercole quale prototipo mitico della *virtus* romana e Dioniso (con la sua cerchia) nel ruolo di esponente mitico di un'ebbra cultura rituale. Tali erme sono abbondantemente attestate già a partire dalla prima metà del I secolo d.C., e in particolare modo negli ambienti quotidiani delle abitazioni romane (Gregarek 1999, pp. 210-242). I reperti di Ercolano e di Pompei suggeriscono (schede nn. 86 - 87) che le erme di figure dionisiache servivano spesso da trapezofori: già nella loro funzione e nel marmo colorato esse aderivano dunque allo stile di vita sfarzoso e alla gioia esistenziale dionisiaca del padrone di casa. Le erme di Dioniso, con o senza barba, venivano lavorate preferibilmente in giallo antico. Fra i luoghi di rinvenimento si annoverano Alba Fucens, Cosa, Ercolano e Pompei, al di fuori dell'Italia, Chiragan e Cartagena. Per le teste delle erme venivano scelte di regola non le qualità di giallo antico a striature variopinte, bensì quelle in tinta gialla unita. In tal modo si voleva probabilmente accennare al prezioso giallo zafferano, il colore di Dioniso per antonomasia. Erme del dio esistono tuttavia anche in altre qualità di marmi esotici colorati. A Pompei sappiamo di busti in rosso antico, in lumachella rossa di Sibillio (scheda n. 90) e in una mistura di parecchi marmi colorati per il fusto; a Cagliari, Scafati e Angers esistono esemplari in rosso antico, ad Atene uno in verde antico. Erme di Satiri e Sileni provengono da Aquileia (giallo antico), da Ercolano e Pompei (sempre in giallo antico per lo più in combinazione con altri marmi colorati per il fusto), da Padova (granito, rosso antico) e Sorrento (giallo antico), oltre i confini dell'Italia da Angers (rosso antico), Troyes (giallo antico), Barcellona (giallo antico), Cordoba (giallo antico), Efeso (giallo antico) e Pergamo (rosso antico). Erme di ninfe dionisiache, o meglio di menadi, sono realizzate comunemente in giallo antico e ne abbiamo sinora testimonianza a Pompei, Chiragan e Rabat. In due esemplari di Pompei la testa e il fusto delle erme risultano composti di differenti marmi colorati.

Le erme di Ercole si presentano in un assortimento di forme e marmi più ricco rispetto alle figure dionisiache (Gregarek 1999, pp. 248-252). Tale varietà rende testimonianza di un nuovo ampliarsi di quella credenza che assegnava a Ercole il ruolo di prototipo mitico di ideali androcentrici

come *virtus, labor e gloria* (Ritter 1995, pp. 129-233). Il giallo antico fu impiegato per alcune erme di Ercolano e Murcia raffiguranti Ercole cinto in un mantello, così come per un busto del dio proveniente da Baia; il rosso antico compare invece in un'erma intera della seconda metà del I secolo a.C. ritrovata nell'agorà di Atene e in due figure con mantello della prima età imperiale di provenienza spartana. L'alabastro onice è invece il materiale in cui è realizzata una testa di erma di Alessandria. Diversi marmi colorati, fra cui la basanite, l'africano e il giallo antico, sono stati scelti per un Ercole avvolto nel mantello, utilizzato come trapezoforo in un'abitazione di Ercolano. Con quanta consapevolezza e con quali magnifici risultati sia stato impiegato il marmo colorato è dimostrato soprattutto da un busto in pavonazzetto di Cosa (Gregarek 1999, pp. 149-150, 252, n. E47). Per questa scultura è stato scelto un blocco di marmo colorato grazie al quale l'incarnato del volto risplende uniformemente di bianco e i capelli con il cercone paiono percorsi da un intreccio di venature colorate.

Pregnanti immagini mitiche

Figure e gruppi scultorei in marmo colorato raccontano storie mitiche nell'intento precipuo di suscitare forti emozioni nell'osservatore, obiettivo pienamente raggiunto grazie anche alla valenza semantica del nuovo materiale colorato. In queste statue prendevano forma soprattutto concetti e credenze riguardanti temi come l'attrazione erotica, la violenza sanguinaria e le mostruosità mitiche. Tali immagini sfruttavano lo specchio del mito per confrontarsi con delle esperienze fondamentali della vita romana e con dei valori basilari della società, una missione cui esse adempivano ricorrendo a forme sempre nuove, al fine di stimolare gli osservatori in modo continuamente diverso. Originariamente queste statue mitiche erano concentrate soprattutto nelle ville degli imperatori e dei romani d'alto rango, cioè in quegli spazi in cui le élite erano solite discutere di simili argomenti. All'inizio del I secolo d.C. fu scolpita la statua – di grandezza superiore al naturale – dell'incantevole Ganimede e venne posta a decorazione della Villa imperiale di Sperlonga: il corpo vestito in pavonazzetto screziato di riflessi colorati, l'incarnato chiaro del capo e delle mani, invece, in marmo bianco (scheda n. 17). La statua rappresenta il giovane nobile straniero nelle sembianze di una figura onirica, preda dell'aquila inviata da Zeus, sospeso sulla sala da pranzo della famosa grotta.

Come appare ben visibile anche da lontano, la figura è collocata all'aperto, vestita con una ricca veste orientale, presentata come un coppiere che scende dolcemente dall'Olimpo. La statua è scolpita in appariscente marmo colorato proveniente dalla stessa terra del soggetto ritratto, la lontana Frigia. Testimonianza del II secolo d.C. risulta essere un'altra statua di Sperlonga raffigurante Esione o Andromeda in dimensione superiore al naturale: la figura femminile era stata ritratta con le braccia aperte verso il cielo come se fosse incatenata a una roccia, le vesti del corpo di bigio morato, l'incarnato chiaro delle braccia nude e della testa, invece, in marmo bianco (Schauenburg 1960, p. 72, nota 482, tav. 27, 1). In questa posa estremamente «provocante» la donna sensuale e impotente fra le catene attendeva il suo liberatore maschile.

Un tema ricercato per le ville imperiali era evidentemente il gruppo della terribile Scilla. Riferibili al II secolo d.C. ci sono noti almeno tre gruppi in marmo colorato. Un gruppo è attestato da resti in basanite di Scilla destinato alla Villa di Domiziano a Castel Gandolfo (Gregarek 1999, pp. 153-254, n. E56). Un secondo gruppo era situato nella Villa Adriana di Tivoli, un terzo (forse) nella Villa imperiale di Anzio: anche qui si sono conservati dei resti di un compagno di Odisseo colpito da Scilla (Andreae 1982, pp. 221-244; Gregarek 1999, pp. 146-254, n. E57). Il terribile destino di questo compagno è sottolineato dalla scelta del pavonazzetto dalla venatura sanguigna. La rossa venatura della pietra venne apprezzata già dal poeta Stazio (40-96 d.C.), il quale nel suo scritto *Silvae* (I, 5 versi 37-38) spiega che Attis «nella grotta della città frigia di Sinnada» avrebbe «asperso» il pavonazzetto screziato di colori «con gocce di sangue splendenti». Simili connotazioni scendono fino alla prima età cristiana. Secondo il vescovo Gregorio di Nisa vissuto nel IV secolo d.C. (*In Ecclesiam Hominum* 3, 653-656), il pavonazzetto era la pietra «che asperge completamente il marmo bianco di porpora, che travia gli occhi bramosi nella gozzoviglia, che svariatamente tinge il fondo chiaro di vivido colore».

Nella sua valenza di strumento dotato di spiccata carica emotiva, il pavonazzetto venne impiegato anche per altre sculture raffiguranti il motivo della furia mitica. Un'evidente testimonianza ne viene offerta *in primis* da alcune riproduzioni romane di Marsia sottoposto a scorticazione realizzate in pavonazzetto e diffuse a partire dal I secolo d.C.: oltre a tre statue di dimensioni superiori al naturale che sono state scoperte a Roma o nei dintorni, abbiamo testimonianza di altre due statuette, l'una conservata a Palermo, il cui luogo di ritrovamento risulta ignoto, e

l'altra proveniente da Alessandria, oggi a Worcester (Gregarek 1999, pp. 230-231, nn. D123-D127).

Tre gruppi scultorei del II secolo d.C. raffiguranti dei figli di Niobe segnarono una nuova svolta, in seno all'arte romana, nella trattazione del tema della furia mitica. Due di questi in bigio morato, con parti del corpo in marmo bianco «color carne», adornavano la Villa di Adriano a Tivoli (schede nn. 187-188), l'altro in bigio antico la villa romana di Valdetorres de Jamara presso Madrid (Gregarek 1999, pp. 253, n. E52).

L'ampio interesse per il tema della furia mitica e la varietà delle disquisizioni a riguardo si manifestano anche in altre sculture. Dalla cosiddetta «Marmorsaal» delle Terme del porto di Efeso derivano due gruppi in basanite raffiguranti una sfinge che attacca un Tebano (Gregarek 1999, pp. 154-155, nn. E58-E59, fig. 91). I due, databili intorno al 100 d.C., riproducevano probabilmente il celebre gruppo della sfinge che a Olimpia ornava il trono della statua crisolefantina di Zeus, opera di Fidia. In essa la basanite scura richiama il costoso ebano che era originariamente utilizzato per alcune parti del trono.

Nelle Terme romane di Samo è stata trovata una riproduzione del gruppo scultoreo realizzata nel II secolo d.C. che si rifà al sanguinoso sacrificio di Ifigenia reso ad Artemide (Gregarek 1999, pp. 124-125, 184, n. B30, fig. 5). Qui le parti del corpo velate sono state scolpite in nero antico, le zone denudate, invece, su marmo bianco.

Figure di impetuosi giganti in pietra scura cominciarono a essere apprezzate a partire dal I secolo d.C. Anche in questo caso i luoghi di rinvenimento sono sparsi in tutto l'Impero (Gregarek 1999, pp. 244-246, nn. E8-E18): sculture di bigio morato a Efeso, altre di marmo bicolore (bianco-nero) a Istanbul, numerose effigi di roccia nera calcarea a Silaharaga nei pressi di Istanbul, parecchi frammenti di roccia calcarea nera ad Afrodiasias, nonché un gigante di altezza naturale (scheda n. 7) proveniente dalla Villa tardo antica di Valdetorres de Jamara presso Madrid (Cruz Fernandez Castro 1982, p. 205, fig. a colori).

Brutti pescatori

Le statue romane di pescatori costituiscono una variante formale degli antichi discorsi intorno alla bruttezza. Immagini di pescatori (a pesca con l'amo) rappresentavano nel II secolo d.C. un tema assai diffuso nell'ambito degli «anti-modelli» sociali (sul modello: Kunze 1999, pp. 53-69). Dalla Villa romana di Chiragan proviene il torso di un

pescatore in marmo nero, dal Ninfeo di Byblos un altro in marmo nero-bluastro, dal peristilio della casa sul pendio 2/31a di Efeso un altro ancora in marmo bluastro a grana grossa, mentre la statua di grandezza naturale di un pescatore in nero antico è stata rinvenuta a Roma sull'Esquilino (Gregarek 1999, pp. 263-264, nn. G22-G25). Pietre di tali colorazioni venivano scelte forse allo scopo di evocare le tonalità cromatiche e l'oscuro sflogorio della superficie dell'acqua e per simboleggiare al contempo l'illimitato potere discrezionale di Roma tanto sulle risorse della natura quanto sui benefici che da esse derivavano. Figure di pescatori (a pesca con l'amo) esercitavano ovviamente sui ricchi romani un particolare fascino. Essi erano costretti a svolgere un'attività che in epoche diverse era servita invece agli esponenti delle élite per ingannare il tempo (Plutarco, *Antonio* 29, 3-4; Hölscher 1992, pp. 211-213). I pescatori dovevano procurare il pesce prelibato tanto richiesto sulle tavole dei ricchi. I pescatori si presentavano in una veste che li classificava assai chiaramente quali membri di un gruppo umano situato ai margini della società. I pescatori sembravano pertanto predestinati al ruolo di «anti-modelli» di quella stessa gente presso la quale essi stavano a servizio: gente che, con preziose statue di pescatori in marmo colorato, poteva dilettersi con loro e da loro prendere allo stesso tempo le distanze.

Dei affascinanti

A partire dal II secolo d.C. effigi di divinità egizie in marmo colorato trovarono ampia diffusione e godettero di entusiastico apprezzamento nell'Impero romano. Figure stanti di Iside realizzate in pietra scura sono state rinvenute non solo a Roma, ma anche a Napoli (nero antico), e ancora altre in bigio antico trovate nella Villa di Chiragan (Francia meridionale), nelle Terme di Salamina (Cipro) e nel Serapeo di Tessalonica (Gregarek 1999, pp. 194-196, nn. C7, C8, C10-C15, C21, C20, C22, C24, C25).

Il fascino esercitato dalla dea orientale viene sottolineato assai marcatamente dallo scrittore Apuleio (*Metamorfosi* II, 3-4) nato nella provincia romana della Mauritania (Nord Africa) e vissuto nel II secolo d.C. Nel suo famoso romanzo *L'asino d'oro* egli scrisse riguardo alla figura divina di Iside, che gli era apparsa una notte levandosi sulle acque del mare: «[il mantello] nero cupo, splendente di un oscuro bagliore [...]. Sull'orlatura intessuta e sulla superficie del mantello una pioggia di stelle sfavillanti, e in mezzo a esse la luna piena spirava barlumi di fuoco». Un

ulteriore tocco di esotismo fu apportato da alcune raffigurazioni di piccolo formato della dea Iside realizzate in un alabastro dai colori cangianti, come dimostrano i ritrovamenti di Ostia, San Vincenzino a Cecina, Sassoferrato e Cirene (Gregarek 1999, pp. 196-201, nn. C17, C18, C38, C42). Di ampia diffusione godettero nel II secolo d.C. alcune raffigurazioni di Serapide in pietra scura; accanto a innumerevoli teste e busti comparvero anche diverse riproduzioni della celebre statua di Alessandria riservata al culto del dio in trono, per la quale il re ellenistico Tolomeo I aveva richiesto una nuova statua (Hornbostel 1973, pp. 35-130). Ci sono note fra le altre: una statua di nero antico proveniente dal Serapeo di Leptis Magna (Libia), un'effigie in dimensioni naturali in basanite dal Tempio di Kôm Ombo (Egitto), due piccole figure sedute in bigio morato e pietra grigio scuro da Efeso (una appartenete alla facciata occidentale del teatro), e ancora una statuette di Serpentina, rinvenuta con molta probabilità nei pressi di Napoli (Gregarek 1999, pp. 202-203, nn. C50, C52, C53, C55, C58). È la pietra scura che conferiva il vistoso fascino «della diversità» a queste sculture. Così il filosofo greco Atenodoro di Tarso in Clemente Alessandrino (*Proteticus* IV 48, 6), amico di Cicerone e precettore dell'imperatore Augusto, riferisce che i materiali di questa statua (soprattutto oro, argento, bronzo, ferro, piombo, stagno, pietre preziose e semipreziose) risultavano disposte in maniera ricercata e uniformemente tinte di blu scuro. Almeno nel tardo I secolo a.C., dunque, l'immagine culturale esotica presentava finissime sfumature di vari colori scuri, che a seconda del materiale e della luce brillavano di differenti riflessi.

Prigionieri daci

Statue in dimensioni superiori al naturale di prigionieri daci hanno incentivato e posto in risalto una nuova dimensione di superiorità politico-culturale non soltanto nel Foro di Traiano a Roma ma anche nei principali spazi pubblici della provincia. Soltanto in Asia Minore si possono segnalare tre statue di prigionieri daci in pavonazzetto (Aurenhammer 1990, pp. 162-164, nn. 144-145, tavv. 99, 127-128; Schneider 1990, pp. 251-253, tavv. 71, 1-2). Due di queste provengono dalle Terme orientali di Efeso, quasi certamente la più importante metropoli dei romani nel Mediterraneo orientale. Contrariamente alle statue colorate dei Daci a Roma, una delle figure di Efeso era scolpita interamente in marmo frigio, comprese le parti del corpo sco-



13. Statua di Dace in pavonazzetto. Efeso, Magazzino

parte quali il capo e le mani (fig. 13). In quest'elaborata articolazione di colori si manifestano anche nuove possibilità di apertura alla sfera del diverso etnico, cromatico e materiale, soprattutto nell'ambito delle disquisizioni intorno alla supremazia culturale di Roma.

Stupendi Orientali serventi

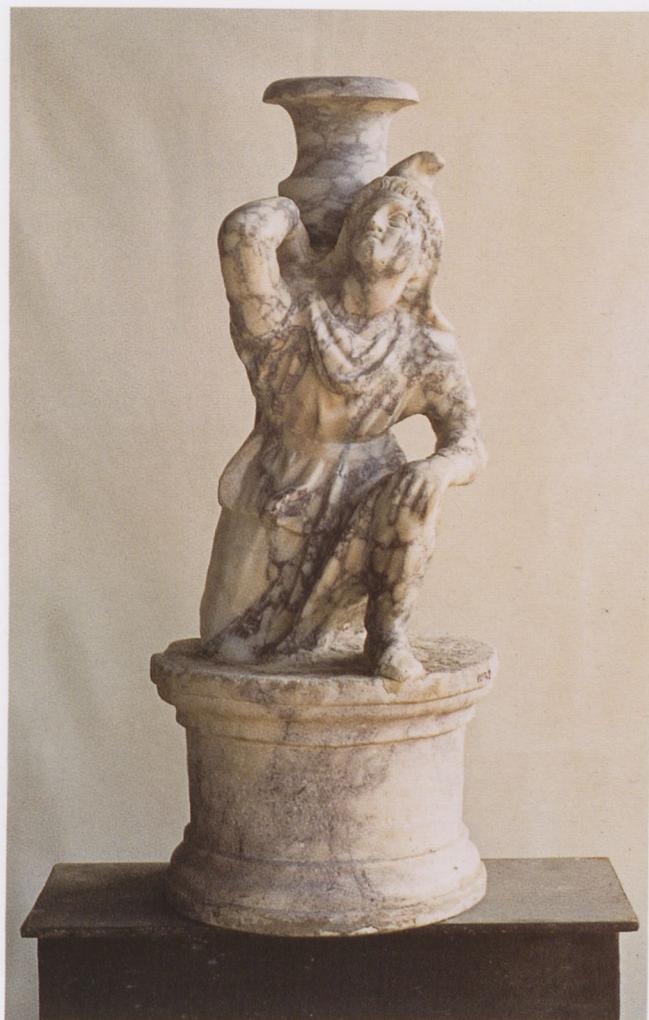
Nell'ampia ricezione di sculture romane in marmo colorato, le figure di orientali serventi in pavonazzetto e in giallo antico rappresentano un elemento assai rilevante non solo in Italia, in Spagna e nell'Africa settentrionale, ma anche in Grecia e nell'Asia Minore (Schneider 1998, pp. 114-116). Il monumento alla Vittoria concepito in seguito al successo di Augusto sui parti orientali (20 a.C.) venne edificato ben due volte, e oltretutto in due importanti centri culturali dell'Impero (Schneider 1986, pp. 82-91; Schäfer 1998): tanto nella nuova città universale della Roma imperiale quanto nell'antica *polis* dell'Atene classica, orientali inginocchiati in marmo frigio reggevano un tripode di bronzo. Facendo riferimento agli orientali inginocchiati in pavonazzetto conservati a Napoli e a Copenaghen, in un'epistola del 1894 Wolfgang Helbig parla di «due statue simili, che si trovano in una collezione privata inglese»; oggi risultano tuttavia scomparse (Schneider 1986, p. 200, n. KO 28-29). Nell'utilizzo di pietre colorate adibite a sculture di orientali si possono rilevare delle evidenti diversità rispetto a quanto visto finora. Negli spazi centrali della vita urbana, le statue di orientali in marmo colorato si presentavano quasi sempre in dimensioni superiori al naturale e in sontuose pietre colorate. Nei contesti della campagna e della provincia, negli spazi pubblici delle città più piccole e nella sfera quasi pubblica delle case del ceto benestante, si sviluppò al contrario una ricerca di materiali e di colori; in base alla disponibilità di pietre e scalpellini e a seconda del sostrato ideologico, economico ed estetico si poteva optare per diverse soluzioni sia nel campo dei materiali che sul piano del formato e della tematica. Questa tendenza mostra certamente quale enorme capacità di diffusione possedesse il variopinto linguaggio figurativo della Roma imperiale, ma evidenzia altresì quale molteplicità di sfaccettature tale linguaggio avesse assunto nei diversi orizzonti ideologici delle province, a seconda delle opportunità e dei bisogni del luogo.

Figure più piccole del naturale di orientali in ginocchio scolpite in pavonazzetto sono documentate a El Arahah (presso Siviglia), a Ostia (fig. 14) e Taranto (Luzon Nogue-

Leon Alonso 1972, pp. 163, tav. 10, figg. 7-8; Schneider 1986, pp. 196-197, n. KO 8, tav. 10; Belli Pasqua 1995, pp. 159-162, n. v.27b). Altre di giallo antico sono state ritrovate a Roma e nei dintorni. Si contano inoltre sculture in marmo bianco e in roccia calcarea locale provenienti dall'Italia, dall'Albania e dalla Grecia (Schneider 1986, pp. 198-200, n. KO 10-KO 27, tavv. 12,2-15,2). Alla città di Pergamo si attribuiscono infine dei frammenti di una statua di barbaro originariamente inginocchiato realizzata in breccia colorata maculata (Schneider 1986, p. 18, nota 11).

Di pari diffusione godeva il motivo dell'orientale che sorregge in posizione eretta. Esso trova testimonianza a Roma per la prima volta sotto Augusto grazie alla straordinaria serie di statue di dimensioni superiori al naturale in pavonazzetto e giallo antico situate nella Basilica Emilia (figg. 2-3). Il modello figurativo di tali opere trova seguito a Roma in altre due sculture di grandezza superiore al naturale, presumibilmente adibite a decorazione di edifici pubblici non ben identificabili, simili per sfarzo alla Basilica Emilia: l'una di giallo antico custodita a Palazzo Altamps, databile in un periodo compreso fra il 40 e il 70 d.C. (fig. 4), l'altra, una figura di pilastro in pavonazzetto di età severiana conservata in Vaticano (Schneider 1986, pp. 201-203, nn. SO 23-SO 24, tavv. 26-29,2). Di motivo affine appare il telamone in pavonazzetto di un orientale reggente, rinvenuto nel foro della città di Cherchel e fatto risalire, sulla base di criteri stilistici, all'età augustea (Landwehr 2000, pp. 74-83, n. 110, tavv. 44-45). Anche questa statua apparteneva in origine a un superbo contesto architettonico, e con essa, forse, anche un'altra scultura, se non addirittura un intero gruppo di numerosi orientali ritratti nel medesimo gesto di sostegno. Molto diffuse risultavano anche riproduzioni in piccolo formato di orientali in posizione eretta scolpiti su pavonazzetto, come un sostegno di un tavolino di Bari, al quale erano aggiunti anticamente il capo e le mani di marmo bianco, o come alcuni frammenti di sculture di Taranto e un torso di Mileto dal motivo affine (Schneider 1986, pp. 203-204, 207-208, nn. SO 25-SO 53, tavv. 29,3-5; 31,2; Belli Pasqua 1995, pp. 159-162, n. V.27°). Il medesimo schema compositivo figura in numerose statue di orientali in marmo bianco, roccia calcarea locale e bronzo, che risultano originarie dell'Italia, della Gallia, dell'Asia Minore e del Libano (Schneider 1986, pp. 204-210, n. SO 26-52, tavv. 30-31,1; 32; 34; 35,2-4; 38,1-2; Castella-Flutsch 1990, pp. 18, 24-25, fig. 19a).

Altre tematiche vengono raffigurate da sculture in pavonazzetto e giallo antico di orientali glabri più piccoli del naturale, effigi di cui in molte province dell'Impero roma-



14. Statuetta di Orientale in pavonazzetto.
Musei Vaticani, Museo Pio Gregoriano Cristiano



15. Statuetta di Orientale in pavonazzetto.
Afrodisia, Museo Archeologico

no esistono reperti risalenti sino al I secolo d.C.: ad esempio i sostegni per tavolo in pavonazzetto, rappresentati nella cosiddetta «tipologia di Attis», visibili a Napoli, Reggio Calabria (scheda n. 74) e Siviglia (Schneider 1986, p. 153, nota 1164, nn. 1-2; Faedo 1994, p. 612). Statuette di orientali imberbi con le mani incatenate dietro la schiena, sempre in pavonazzetto ma di dubbia funzione, sono documentati a Aydin e ad Afrodisias (fig. 15) (Schneider 1986, pp. 153-154, nota 1165, nn. 1-2). Probabilmente al II secolo d.C. risale il torso in pavonazzetto di un barbaro di difficile determinazione etnica, che a sua volta tiene le mani incatenate dietro la schiena, e che è stato rinvenuto nel Teatro di Urbisaglia (Fuchs 1987, p. 70, n. E 111 3). Un'ulteriore variante iconografica si può riconoscere in una statuetta da tavolo di Samo, in pavonazzetto, che raffigura sempre un orientale barbato, in questo caso però con le mani incatenate davanti (Hiesel 1967, pp. 59-60, n. 57, tav. 9; Stephanidou-Tiveriou 1993, pp. 36-37, 195, tav. 105g). Orientali sbarbati di giallo antico nella cosiddetta «tipologia di Attis» sono serviti come sostegni per tavolo a Ercolano, Leptis Magna, Bulla Regia e Cherchel e così forse il busto là rinvenuto di un bel ragazzo orientale (?) e un torso di Tunisi, entrambi realizzati con marmo numidico (Schneider 1986, pp. 153-154, nota 1164, nn. 3-4; Landwehr 2000, pp. 69-74, nn. 108-109, tavv. 42-43c). Piccole figure di cariatidi in pavonazzetto, anch'esse probabilmente impiegate in origine come sostegni per tavolo, davano un'ulteriore pregnante immagine alle discussioni, allora assai ampie, sul tema dell'Oriente. Ci sono note due figure simili in pavonazzetto (Schneider 1986, pp. 154-155, nota 1169, nn. 1-2): l'una a Porto Torres (Sardegna), l'altra a Cartagena (Spagna) (fig. 16).

Statue di neri simboli del lusso

Oltre agli orientali e ai daci dalla carnagione chiara, nel dominio dell'iconografia romana delle popolazioni barbare figura un terzo gruppo, le cui effigi venivano scolpite di preferenza in marmo colorato: sculture in pietra nera, o quanto meno scura, di ampissima diffusione e (ri)utilizzate in età tardo antica, che raffiguravano genti dalla carnagione bruna, soprattutto neri nordafricani (*Aithiopes*), occasionalmente anche indiani (Schneider 1986, pp. 156-158; Gregarek 1999, pp. 101-102, 260-263, nn. G1-G21). Fino a che punto la pietra nera potesse incarnare agli occhi della Roma imperiale il colore profondo della terra etiopica appare evidente nella già citata annotazione di Pausania

(*Periegesis Hellados* 8, 24, 12), che offre testimonianza di statue di divinità fluviali tutte realizzate in marmo nero, a eccezione del dio Nilo, che già discendeva al mare solcando la terra (nera) degli etiopi.

Le figure dei neri, in evidente opposizione a quelle degli orientali e dei daci, venivano raffigurate nude o ampiamente svestite: per lo più giovanili, con fisionomie e pettinature tipicamente etniche, spesso impegnate in attività di servizio, preferibilmente di dimensioni ridotte e di solito di un unico colore, a eccezione degli occhi spesso aggiunti in marmo bianco (almeno sette copie moderne della testa di un giovane nero realizzate su antico modello: scheda n. 56). Elemento non trascurabile in esse appare il genere sessuale. All'epoca venivano scolpiti specialmente ragazzi neri o giovinetti, e non fanciulle o donne. Già queste poche caratteristiche permettono di cogliere il sostrato ideologico su cui i ricchi romani costruivano la loro immagine mentale dell'uomo di colore, sostrato che risentiva certamente di idee similari diffuse presso i greci. In primo piano stava la fisionomia estranea del giovane nero, il corpo tanto oppresso nel servizio quanto desiderabile di un ragazzo esotico, la cui sostanziale diversità veniva marcatamente segnalata dalle pietre nere scelte per la raffigurazione: fra le altre risaltano il nero antico, la basanite, il marmo nero, il marmo nero-bluastro e il bigio morato (riguardo alla connotazione negativa assunta dal colore «nero» in varie fonti romane: Thompson 1989, pp. 110-113). Il formato generalmente ridotto delle statue conferiva ulteriore rilievo, e con esso una nuova dimensione semantica, al potere esercitabile sul maschio nero visto nel suo ruolo simbolico di «schiavo di lusso». Al di là di una rigogliosa serie di teste ed erme di negri, rinvenute in località assai differenti come Aleria, Ercolano (?), Cartagine, Oudna, Atene, Mileto, Adana e Alessandria, particolarmente significativi paiono soprattutto i motivi tradizionali del corpo. Due statuette di giovani neri nudi conservate ad Atene e a Vienna (Schneider 1986, pp. 156-157, nota 1180, nn. III 15a-b), ben lavorate in basanite, richiamano nel loro atteggiamento servente il motivo egizio del portatore di vasi d'unguento dalla carnagione nera (Roeder 1938, pp. 1-2, 21-22, figg. 17-18), mentre i loro giovani corpi carnosì rimandano alle disquisizioni greco-romane sulla bellezza esotica e sull'erotismo nero (Thompson 1989, pp. 107-109, 161). Proprio la diversità e il colore scuro della carnagione dei neri hanno interessato e affascinato gli scrittori dell'antichità (Snowdon 1970, pp. 2-21). La statuette di un giovinetto negro in marmo nero originaria di Afrodiasias, e risalente forse al tardo II secolo d.C., regge nella mano de-



16. Statuette di cariatide in pavonazzetto. Tarragona, Museo Archeologico

stra una sorta di secchio provvisto di coperchio (Baratte 2001, pp. 57-80). Il servitore nero si presenta nella tipica veste indossata dagli schiavi o dagli esponenti dei gruppi posti ai margini della società, la cosiddetta «*exomis*», cinta al di sopra dei genitali che ben si delineano sotto il tessuto. La ricezione assai estesa di questo schema iconografico è comprovata da una piccola variante speculare al modello, realizzata in questo caso in basanite scura, che è stata rinvenuta ad Atene e che risale al I secolo d.C. (Gregarek 1999, p. 260, n. G2). Particolarmente accentuato appare inoltre l'atteggiamento sottomesso del soggetto nella statuetta di un giovane negro in marmo nero, che proviene dalla Villa tardo antica di Valdetorres de Jamara in Spagna (Gregarek 1999, p. 261, n. G8). La figura, anche in questo caso nuda, a eccezione di un mantello, si presenta in ginocchio, con le braccia protratte in avanti, in un gesto servizievole. Altre figure di negri nudi in pietra scura, provenienti da Corinto e da Alessandria, sono ritratte in posa accasciata e nelle vesti di prigionieri (Schneider 1986, pp. 156-157, nota 1180, n. III 16-19). Nella città tunisina di Sousse, l'antica Hadrumentum, è stata ritrovata la statuetta in marmo nero di un giovane negro nudo (fig. 17), che con la mano sinistra tiene una colomba sul petto (Gregarek 1999, pp. 104, 260-261, n. G4, fig. 95). Il dolore impresso a quel giovane corpo nudo e le connotazioni erotiche della colomba mostrano, una volta di più, quali posizioni ideologiche si collocassero a fondamento della concezione romana dell'uomo dalla pelle nera.

IV. I MARMI COLORATI E IL POTERE IMPERIALE ROMANO

Nelle città romane dell'età imperiale, l'arredamento degli ambienti interni di architetture pubbliche o private di aspetto sfarzoso era realizzato non solo in marmo bianco, ma molto spesso anche in pietre colorate, importate in diversi casi da terre molto lontane. Questa nuova forma di decorazione – e al contempo anche di definizione degli spazi pubblici e privati – cominciò ad affermarsi nel I secolo d.C. e interessò tutto l'Impero, dalla Britannia al Nord Africa, dalla Germania alle province limitrofe dell'Oriente. Nell'architettura il marmo colorato veniva utilizzato principalmente in templi, terme, teatri e ninfei, ma anche nelle piazze pubbliche e nelle abitazioni. Quanto fosse pressante nell'Impero la richiesta di prestigiose pietre colorate è documentato dai numerosi reperti di marmi colorati, rinvenuti persino nelle province più remote. A testimonianza dell'ardente brama con cui si guardava ai



17. Statuetta di Negro in marmo nero.
Sousse, Museo Archeologico

marmi colorati in uso a Roma si erge il fatto che nelle province le costose qualità di pietre importate venivano spesso rimpiazzate da marmi di sostituzione meno dispendiosi, di identica colorazione, facili a reperirsi anche nelle immediate vicinanze.

Sculture in marmo di tematiche diverse si diffusero a partire dal I secolo d.C. in tutto l'Impero, andando a decorare soprattutto due ambienti tipicamente romani, le terme pubbliche e le grandi ville (Gregarek 1999, pp. 122-137). Assai interessante si rivela il ventaglio dei motivi da esse raffigurati. Di grande diffusione godevano le sculture degli «anti-modelli» culturali come orientali, daci e neri, degli «anti-modelli» sociali come i pescatori, degli «anti-modelli» mitici come i giganti. Apprezzate risultavano inoltre le sculture dalle connotazioni erotico-dionisiache, i gruppi mitologici con la loro funzione di complesse immagini nelle quali si riflettevano i discorsi esistenziali dei romani, e ancora le statue degli divinità fluviali, personificazioni delle acque sorgenti di vita, che i romani avevano reso fruibili in abbondanza sino ad allora mai vista a quasi tutte le zone del gigantesco Impero. Un'importante espressione scultorea era inoltre costituita dalle statue culturali esotiche di divinità egizie, che si integravano ampiamente agli spazi vitali romani. Questa nuova affermazione in tutto l'Impero di sculture in marmo colorato – affermazione non ancora riconosciuta nelle sue connotazioni storiche – viene completata inoltre da innumerevoli erme e sostegni per tavolo, specialmente da quelli raffiguranti episodi della vita di Dioniso e di Ercole.

Il marmo colorato costituiva dunque nell'Impero romano un tratto particolarmente distintivo dei principali complessi architettonici romani e delle molte sculture in essi esposte. Queste risultavano oltretutto, in molti casi, di eminente qualità artigianale. Tutto ciò deve avere non solo influenzato in maniera radicalmente nuova la vita trascorsa in questi ambienti e l'esperienza che ne derivava, ma deve avere anche contribuito in misura determinante alla creazione di una forma del tutto originale, specificamente romana, di identità. Un'identità creata in questi ambienti e con questi ambienti, che doveva mostrare inequivocabilmente a ogni osservatore ciò che il potere imperiale e la cultura di Roma erano in grado di realizzare e di offrire al mondo. Una delle conseguenze dell'ampio diffondersi di questi materiali policromi fu la progressiva trasformazione degli spazi vitali caratteristici delle province in luoghi tipici della cultura romana. Questo fattore incoraggiò non soltanto uno stile di vita marcatamente romano, ma rese possibile anche un'ampia accoglienza dei valori romani e delle

norme di comportamento a essi collegate, rappresentò in altri termini la premessa basilare di quella radicata tendenza che avrebbe visto per lungo tempo il prevalere del potere imperiale di Roma su regioni tanto vaste e su culture tanto eterogenee. Visti da un'ampia prospettiva storica, lo sfruttamento di innumerevoli cave di marmo in tutta la fascia del Mediterraneo e il trasporto di milioni di tonnellate di blocchi in marmo monocromo e policromo da utilizzare nell'architettura e nella scultura rappresentano uno dei maggiori risultati tecnologici, culturali e ideologici conseguiti dalla Roma imperiale. Risultati che nessun'altra cultura ha più saputo eguagliare in questo campo e che la nostra epoca, nel suo culto per la tecnologia, difficilmente saprebbe ripetere.