

Estratto da ATHENAEUM - Studi di Letteratura e Storia dell' Antichità
pubblicati sotto gli auspici dell' Università di Pavia

Vol. LXXXVIII

Fascicolo II - 2000



AMMINISTRAZIONE DI ATHENAEUM
UNIVERSITÀ - PAVIA

COMO - EDIZIONI NEW PRESS - 2000

LA BASILICA IN ITALIA: DECORAZIONE SCULTOREA E SUE VALENZE POLITICO-CULTURALI

La maggiore difficoltà in cui si incorre nello studio della tipologia edilizia e decorativa delle basiliche civili romane si fonda sulla grande capacità di adattamento che questo edificio ha evidenziato nel corso dei secoli trasformandosi da dilatazione coperta del foro cittadino con scopi prettamente commerciali e giudiziari, fino a divenire luogo di passeggio riparato e lussuoso e punto fondamentale dell'arredo monumentale forense. È evidente che un tale sviluppo funzionale abbia coinvolto anche gli apparati scultorei presenti negli edifici in questione legandoli sempre più, come vedremo, alla figura dell'imperatore.

Le basiliche di Roma insieme a quella ostiense sono i casi che conservano maggiormente le caratteristiche originarie di zona forense coperta. Ad orientare verso questo giudizio è il notevole apparato scultoreo a rilievo rinvenuto nell'*Aemilia* e ad Ostia. In entrambi i casi, infatti, ci troviamo di fronte a fregi a rilievo, collocati al piano superiore delle navate centrali, i cui soggetti danno spazio alla rappresentazione di un ampio ciclo di leggende e fatti storici della Roma delle origini (nell'*Aemilia* le scene meglio conservate raccontano gli episodi del Ratto delle Sabine, il Sacrificio di Tarpea e la costruzione delle mura, forse, di Roma; ad Ostia, invece, l'unica lastra marmorea pervenutaci narra la leggenda delle oche capitoline)⁽¹⁾. In effetti nel mondo romano un decoro a fregio storico-narrativo è un mezzo di propaganda politica tipicamente legato a spazi aperti, cioè a luoghi di pubblica fruizione in esterno: si pensi, ad es., alle colonne coclidi, oppure al grande fregio in origine collocato sulla facciata della basilica *Ulpia*⁽²⁾. Nell'*Aemilia* e ad Ostia, invece, come già si è detto, i rilievi erano posti all'interno delle strutture, nelle rispettive navate centrali. Soprattutto per l'*Aemilia*, questo fatto evidenzia come tale edificio fosse ancora sentito come veramente un foro coperto ed in quanto tale decorato con vicende

(1) G. Becatti, *Un rilievo con le oche capitoline e la basilica di Ostia*, in «Bull.Com.», 71, 1943-45, pp. 31 e ss.; G. Carettoni, *Il fregio figurato della basilica Emilia*, in «RIASA», X, 1961, pp. 5 e ss.; M. Torelli, *Typology and Structure of Roman Historical Relief*, Ann Arbor (Mich.) 1982, pp. 93-95; J. Boardman, *L'arte classica*, Oxford 1995, pp. 231-232, scheda 227.

(2) Il confronto, per quanto attiene alla cronologia dei monumenti, non è peregrino dal momento che la lastra con le oche capitoline da Ostia è di età adrianea: G. Becatti, *Un rilievo con le oche capitoline e la basilica di Ostia*, op. cit.; mentre la datazione del fregio storico della basilica *Aemilia* ha varie ipotesi interpretative che, con più o meno validi argomenti, la fanno oscillare dalla prima metà del I sec. a.C. fino al primo quarto del I sec. d.C.: O. Brendel, *Note*, in «AA» 1935, pp. 544 e ss.; A. Bartoli, *Il fregio figurato della Basilica Emilia*, in «BdA» 1950, pp. 289 e ss.; M. Borda, *Antica storia di Roma in un fregio del tempo repubblicano*, in «L'Urbe» 1951, pp. 3 e ss.; H. Kaehler, *Rom und seine Welt*, Muenchen 1958-60, pp. 199 e ss.; R. Bianchi Bandinelli, M. Torelli, *L'arte dell'antichità classica, Etruria-Roma*, vol. II, Torino 1976, scheda 49; P. Kraenzle, *Der Fries der Basilica Aemilia*, in «Antike Plastik», Lieferung 23, Hirmer Verlag, Muenchen 1994, pp. 93-130; M. Micheli, in «Prospettiva», 77, 1995, p. 104.

prese dalla mitica storia degli albori di Roma, in modo analogo al grande fregio delle imprese di Traiano, un tempo probabilmente posto sulla facciata dell'omonima basilica, che esaltava la vittoria sui barbari daci.

Il discorso risulta un poco più complesso per quanto riguarda Ostia, in quanto la basilica della città risale a tempi molto più recenti rispetto al fregio dell'*Aemilia*, datato generalmente al I sec. a.C.; infatti siamo di fronte ad un edificio risalente al II sec. d.C., che nasce, a mio parere, come un *revival* di tipologie ed espressioni artistiche tipiche del passato repubblicano di Roma, fortemente rievocato nella politica filo-senatoria degli imperatori del II sec. d.C.

In verità resti di decoro scultoreo sono stati rinvenuti anche in altre strutture basilicali sia di Roma sia di città nord-italiche. Per quanto riguarda la capitale, mi riferisco in particolar modo alla basilica di Traiano⁽³⁾, in cui il fregio della navata centrale prevedeva una teoria di Vittorie tauroctone; un tale decoro, di cui ho suggerito anche un valore simbolico⁽⁴⁾, ha forti legami con la secolare tradizione dell'ornato a lastre fittili, le cosiddette lastre Campana⁽⁵⁾, di cui viene riprodotta l'iconografia su materiale più prezioso, il marmo.

(3) M.E. Bertoldi, *Ricerche sulla decorazione architettonica del Foro Traiano*, in «St.Misc.», 3, 1960-61, pp. 12-13; C.M. Amici, *Foro di Traiano: Basilica Ulpia e Biblioteche*, Roma 1982, pp. 5-46, 88-89; G. Piazzesi, *Foro Traiano. Contributi per una ricostruzione storica e architettonica*, in «AC», XLI, 1989, pp. 125-198; J.E. Packer, *The Forum of Trajan in Rome: a Study of the Monument*, Berkeley Los Angeles Oxford, University of California Press 1997.

(4) La collocazione del fregio in una posizione così fortemente connotata, come la navata centrale, verosimilmente è stata dettata dalla volontà di dare un messaggio ben preciso e soprattutto di rilevanza nell'ideologia imperiale: si è pensato a due ipotesi interpretative tra loro complementari. Essendo, infatti, rappresentata una scena di sacrificio, che avviene in seguito ad una vittoria (il che spiega la presenza delle Nikai), si mette l'accento su un potere imperiale che fa della *pietas erga deos* un valore fondamentale, rinnovando in tal modo il mito di una *felicitas temporum* di cui le Vittorie alate possono essere la personificazione. Ma al contempo, impiegando un'altra chiave interpretativa, il fregio potrebbe rappresentare la vittoria di Roma, personificata proprio dalla figura femminile alata, sul fiero avversario dace, di cui è implicitamente riconosciuta la forza, essendo raffigurato nelle sembianze di un toro. Entrambe le letture credo possano coesistere dal momento che l'opera può essere letta in un modo o nell'altro a seconda delle capacità ermeneutiche e della cultura del fruitore: infatti il lettore colto non si sarebbe fermato ad una analisi solamente iconografica andando al di là del semplice valore simbolico per cogliere il più profondo significato ideologico; mentre chi si fosse limitato al solo motivo figurativo ne avrebbe immediatamente collegato il soggetto alla tradizione scultorea traianea che in più occasioni, come nell'arco di Benevento, enfaticamente aveva rappresentato la vittoria sul nemico mediante Nikai tauroctone. S. De Maria, *Gli archi onorari di Roma e dell'Italia Romana*, Roma 1988, pp. 129 e ss.

(5) Con questo nome si intendono quelle terrecotte architettoniche di diversa forma ed impiego (lastre di rivestimento, di coronamento, sime, cimase) in cui largo spazio è dato alla decorazione ornamentale o figurata della fascia centrale. A.H. Borbein, *Campanareliefs. Typologische und stilkritische Untersuchungen*, Heidelberg 1968, pp. 43 e ss; M.J. Strazzulla, *Le terrecotte architettoniche nell'Italia centrale*, in «Atti dell'incontro di studi sui caratteri dell'ellenismo nelle urne etrusche», Firenze 1977, p. 47; S. Tortorella, *Le lastre Campana. Problemi di produzione e di iconografia*, in «L'art décoratif à Rome à la fin de la République et au début du Principat», Roma 1981, pp. 61-81.

Sembrerebbe, quindi, che proprio da questa tipologia decorativa, impiegata nel mondo romano a partire dal II sec. a.C. fino all'età antonina, derivi il tema del sacrificio dei tori da parte di Vittorie: numerosi infatti sono i ritrovamenti con tale scena su lastre fittili, che si richiamano ad un gusto artistico neoattico (6) in cui il valore preminente è quello decorativo ottenuto mediante una disposizione simmetrica e ripetitiva delle figure (7).

È verosimile ritenere che il decoro a lastre fittili, soprattutto per le basiliche del centro-sud Italia, laddove era più forte la tradizione figurativa campana, dovesse essere piuttosto diffuso; tuttavia il tempo è stato il peggiore nemico di queste strutture, già di per sé non particolarmente resistenti agli agenti atmosferici. A ciò si aggiunga il grande fervore di rinnovamento architettonico che si sviluppò in Italia in età augustea, allorquando per diretto interessamento del *princeps* o di personaggi locali a lui legati, si provvide alla risistemazione monumentale di molti *fora* di *municipia* italici (*Ardea*, *Saepinum*, *Herdonia*, *Gnathia*) sostituendo vecchie strutture e decori con altri più confacenti al nuovo ordine politico ed artistico voluto dall'imperatore. Proprio per questo l'unica basilica forense che ha restituito frammenti di decorazione fittile di età repubblicana (II-I sec. a.C.) è quella di *Ardea*: la qualità di questi apparati decorativi, però, è ben lungi, com'è naturale, dai risultati plastici raggiunti più tardi nel decoro dell'*Ulpia*, migliore non solo per le diverse caratteristiche del materiale, ma anche perché sicuramente derivante da archetipi di notevole qualità artistica (8).

Anche nel nord dell'Italia due basiliche hanno conservato qualche traccia dei rilievi che decoravano gli interni: Aquileia e *Tergeste*. Il discorso dei decori scultorei della *regio X*, per quanto riguarda i motivi, risulta a sé stante dal momento che ho riscontrato come la ricorrente iconografia di Medusa e Giove Ammone sia legata solamente al territorio veneto-istriano e sia volta all'esaltazione della potenza e della gloria delle armi romane, in una regione, a partire dalla seconda metà del II sec. d.C., di obbligato transito per gli eserciti romani diretti al fronte danubiano. Infatti i motivi con Medusa e Giove Ammone ritrovati ad Aquileia, *Opitergium* e Trieste (9) non sono altro che simboli del potere di Roma, un potere che, però, la pre-

(6) In verità tale motivo può avere degli archetipi formali ancora più lontani nel tempo richiamando la decorazione della balaustra del tempio di Atena Nike sull'Acropoli di Atene: in tale edificio, infatti, è rappresentata una teoria di Nikai immortalate mentre compiono varie azioni, tra cui anche quella di sacrificare un toro.

(7) A.H. Borbein, *Campananreliefs*, cit., pp. 43 e ss.

(8) La decorazione si compone di una testa femminile centrale attornata da foglie; al di sotto è un fiore a otto petali e da ambo le parti è collocato ancora un decoro floreale a forma di giacinto a ricco fogliame: A. Andren, *Terrecozze decorative e figurate da Ardea*, in «Boll. Ass. Int. Stud. Med.», 5, 1934, pp. 22-31.

(9) Bisogna precisare, però, che solo nel caso di Trieste i plinti raffiguranti le succitate divinità erano collocati verosimilmente al piano superiore della navata centrale della basilica, mentre per quanto riguarda Aquileia e Oderzo tali decori provengono dall'attico del portico forense. M.C. Budischovsky, *Juppiter-Ammon*

senza della Gorgone fa gravitare in un preciso ambito, quello marino: il mitologico mostro era legato a Poseidone, nonché spesso associato ad Acheloo, figlio di Oceano e Tetide.

Per quanto riguarda la basilica di Aquileia⁽¹⁰⁾, che in base alla conformazione della pianta e al decoro architettonico si data ad età severiana, un considerevole numero di frammenti scultorei in essa rinvenuti ha fatto ipotizzare la presenza di un fregio ad ornamento della navata centrale; di tale apparato scultoreo, però, sono giunti fino a noi resti di difficile interpretazione per la loro eterogeneità: si tratta di una lastra con scolpito un grifone e di due teste virili⁽¹¹⁾. Più tipica di un contesto basilicale-forense è la prima scultura: infatti grifoni compaiono, ad es., nel Foro di Traiano ed incarnano l'ineluttabilità della potenza delle armi romane nei confronti dei popoli ribelli, rappresentando il concetto propagandistico della grandezza dell'impero, basato, soprattutto a partire dall'età dei Severi, periodo in cui venne edificata la basilica, sulla forza delle armi⁽¹²⁾. Di più difficile interpretazione sono, invece, le due teste virili realizzate ad altorilievo in un marmo di colore bianco: i loro attributi, tralci d'edera e corimbi, a mio parere, male si inseriscono all'interno di una struttura ufficiale come una basilica. In effetti, come si è accennato, gli elementi della decorazione sia architettonica sia scultorea provenienti dalla basilica aquileiese sono estremamente frammentari e tumultuosi nella loro giacitura, anche dal momento che buona parte di questo materiale in età tardo-antica venne reimpiiegato come «materia bruta» per la costruzione di un muro parallelo all'edificio in questione; si deduce quindi che principale cava di pietre e marmi per l'erezione delle viciniori strutture tardo-antiche sia stata, proprio per la sua prossimità, la basilica, insieme però ad altri edifici cittadini, tra cui uno non meglio identificabile da cui provengono le teste virili suddette.

A questo punto, però, è necessario sottolineare la diversità funzionale che contraddistingue da una parte i fregi storico-narrativi dell'*Aemilia* e della basilica ostiense, dall'altra quelli a carattere ornamentale dell'*Ulpia*⁽¹³⁾, di Aquileia e di Trieste. Infatti in questi ultimi tre casi, pur se è probabile una connotazione simbolica delle figure rappresentate, tale valore è sicuramente sopravanzato dal più immediato effetto decorativo; esattamente l'opposto accade nel fregio della basilica *Aemilia*, in

et Meduse dans les forums du nord de l'Adriatique, in «AN», 1973, pp. 201-220; M. Mirabella Roberti, *Il foro di Pola e il foro di Trieste*, in «AAAd», XLII, 1995, pp. 113-116; M. Tirelli, *Il foro di Oderzo*, in «AAAd», LXII, 1995, pp. 217-240.

⁽¹⁰⁾ L. Bertacchi, *Il foro e la basilica forense di Aquileia. Gli scavi fino al 1989*, in «AAAd», XLII, 1995, pp. 141-149.

⁽¹¹⁾ P. Lopreato, *Catalogo degli elementi decorativi architettonici*, in «AN», LI, 1980, pp. 55-96.

⁽¹²⁾ P. Zanker, *Das Trajansforum in Rom*, in «AA», 1970, pp. 499 e ss.

⁽¹³⁾ A tal proposito parlando della Basilica *Ulpia* ci riferiamo solamente al fregio della navata centrale con le Vittorie Tauroctone e non al grande rilievo con le vicende di Traiano che era probabilmente posto sulla facciata forense dell'edificio e come tale facente parte più propriamente del progetto decorativo della piazza.

cui la prima istanza è quella di fornire un messaggio al fruitore, mostrandogli le mitiche origini della città.

Ho voluto sottolineare questa differenza dal momento che ritengo che non dipenda da una modificazione del gusto ornamentale, ma sia il risultato dell'evolversi della funzionalità dell'edificio in questione.

Infatti, abbiamo già detto, seguendo l'ipotesi interpretativa di autorevoli studiosi quali Gros, Coarelli e Gaggiotti⁽¹⁴⁾, come all'inizio della sua storia la basilica sia nata come una struttura dalle valenze prettamente utilitaristiche di luogo adibito ad uso commerciale e di giudizio. È mio parere che tale impiego nel corso dei secoli sia venuto mutando, privilegiando l'aspetto di ambiente giudiziario della struttura, che mise via via in secondo piano il ruolo commerciale.

Tale affermazione si basa sulla constatazione della sempre più rilevante importanza del *tribunal*⁽¹⁵⁾, il quale assume planimetricamente posizioni assiali nei confronti dell'entrata principale dell'edificio, oppure simmetriche rispetto all'espansione longitudinale dell'impianto: nel primo caso si pensi a *Cosa*, *Rusellae*, Fano ed *Herdonia*; nel secondo all'*Ulpia* e ad Aquileia.

La trasformazione funzionale subisce un'accelerazione soprattutto a partire dall'età augustea, quando la struttura basilicale incomincia a dotarsi di sculture raffiguranti il *princeps* e membri della sua famiglia. È mia opinione che in un primo momento, cronologicamente localizzato sotto il regno di Augusto e le prime fasi di quello di Tiberio, l'erezione nelle basiliche di statue all'imperatore non fosse altro che un gesto di deferenza nei confronti del primo cittadino dell'impero che con la sua *auctoritas* e con la mediazione del suo *genius* derivante dalla presenza di un suo ritratto, assicurasse durante i processi la pienezza dell'applicazione dello *ius*. In tal senso possiamo portare a supporto della nostra tesi la testimonianza di Vitruvio (*De Architectura* 5, 1, 6-10), il quale asserisce che all'interno del *tribunal* della basilica di Fano era collocata una statua di Augusto che con il suo *numen* garantiva l'imparzialità dei giudici e, pertanto, la correttezza del giudizio⁽¹⁶⁾.

Un secondo momento cronologico in cui la presenza di statue del *princeps* appare più documentata, è quello claudio. Questa è una fase in cui il fenomeno della celebrazione imperiale appare già codificato in schemi compositivi che sembrano ri-

(14) P. Gros, *La basilique du forum selon Vitruve: la norme et l'expérimentation*, in «Bauplanung und Bauthorie der Antike», Atti del Convegno di Berlino 1983, Berlin 1984, pp. 49-69; M. Gaggiotti, *Atrium regium basilica (Aemilia): una insospettata continuità storica ed una chiave ideologica per la soluzione del problema dell'origine della basilica*, in «Anal. Rom.», XIV, 1985, pp. 53-80; F. Coarelli, *Guida archeologica di Roma*, Milano 1994, pp. 65-66.

(15) Con tale struttura, quasi sempre presente negli edifici basilicali, si intende il podio di riunione del collegio magistratuale.

(16) J.M. David, *Le tribunal dans la basilique. Evolution fonctionnelle et symbolique de la République à l'Empire*, in «Architecture et société», Rome 1980 (Paris 1983), pp. 219-240.

ferirsi a formulari fissi. Una delle caratteristiche più significative di questo periodo è la grande diffusione in edifici pubblici e di spettacolo del sistema dei cicli celebrativi, nei quali la figura di Augusto, spesso in coppia con Livia, è sempre presente ad aprire la serie dei suoi discendenti: «*Sic itur ad astra, / dis genite et geniture deos*», ovvero «Così si va in cielo, / figlio di dei [Iulo], che di dei sarai padre» (*Aen.* 9, 641-642).

Una simile produzione scultorea si colloca nella fastosa opera di monumentalizzazione che si avviò nei *municipia* italici in età claudio-neroniana, allorché l'erezione di cicli statuari alla famiglia imperiale dovette rappresentare per l'evergetismo locale un'occasione di celebrazione lealistica e per la città un arricchimento del patrimonio figurativo e della cultura artistica municipale⁽¹⁷⁾.

Risulta chiaro che tra tutti i cicli scultorei basilicali (in particolar modo mi riferisco a quelli di *Veleia*, Luni, Otricoli e *Lucus Feroniae*) quello veleiate, dato l'eccezionale stato di completezza con cui ci è pervenuto, ricopre un significato esemplare per la ricostruzione di altri simili complessi⁽¹⁸⁾. Infatti proprio a *Veleia* si è notato che insieme alle statue della famiglia imperiale era collocato il ritratto del *pater coloniae*, Calpurnio Pisone. Questo fatto ci illumina sugli aspetti specifici che doveva assumere l'evergetismo municipale di stampo lealistico collegato ad interessi di celebrazione di personalità locali. In tal maniera l'ostentazione della devozione alla famiglia imperiale, espressa nell'assunzione di un costoso e complesso progetto quale quello dell'arredo scultoreo di una basilica con una serie di statue a tutto tondo di grandi proporzioni, diveniva occasione di fama per i committenti e per l'intera città.

Si è notato, inoltre, che le sculture giulio-claudie in questione sia per quello che riguarda i tipi sia per ciò che concerne le caratteristiche fisionomiche, mantengono sempre un tono poco diversificato rispetto al modello del ritratto del capostipite Augusto. Sembra quasi che la propaganda politica per immagini voluta dalla dinastia, rendesse preferibile, per ostentare il lealismo e la compattezza della famiglia imperiale, l'utilizzo di modelli predefiniti e idealizzati. In essi le caratteristiche fisiche dei membri ritornano costantemente con poche varianti nell'acconciatura e nei tratti individuali, così da enfatizzare innanzitutto la loro discendenza da Augusto e, attraverso lui, da una stirpe divina (Tacito, *Annales* 4, 8)⁽¹⁹⁾.

⁽¹⁷⁾ C. Saletti, *I cicli statuari giulio-claudi della Cisalpina. Presenze, ipotesi, suggestioni*, in «Athenaeum», LXXXI, 1993, pp. 365-390.

⁽¹⁸⁾ C. Saletti, *Il ciclo statuario della basilica di Velleia*, Milano 1968.

⁽¹⁹⁾ Hoelscher a tal proposito parla di *Zeitgesicht* [volto del tempo]: il termine indica il fenomeno per cui i ritratti privati di un determinato periodo tendono a modellarsi, stilisticamente e fisionomicamente, su quello dell'imperatore corrispondente, presentando così una serie di tratti comuni: T. Hoelscher, *Il linguaggio dell'arte romana. Un sistema semantico*, Torino 1993, p. 96.

Da ciò deriva che i ritratti dei principi giulio-claudi ed anche dei patroni locali, per il noto fenomeno della privatizzazione del classicismo augusteo⁽²⁰⁾, appaiono sostanzialmente appiattiti in una sorta di *koiné* divulgata dell'ideale modello augusteo del principe⁽²¹⁾, cosa che, tuttavia, non comporta di conseguenza un'univocità della qualità artistica. Infatti tra i quattro cicli scultorei giulio-claudi meglio conservati da noi presi in considerazione (*Lucus Feroniae*, Otricoli, Luni e *Veleia*), la capacità esecutiva delle botteghe risulta di diverso livello. Ad es., le officine lunensi appaiono di «tono» decisamente urbano ed i loro prodotti sembrano distaccarsi dal gusto più «di serie» dei ritratti veleiatei.

La produzione della città padana risulta nel complesso la più artigianale e corsiva, corretta nell'insieme ma legata ad un freddo accademismo. Superiore, anche se non eccelsa, sembra invece la collezione scultorea proveniente da *Otriculum*, pur con i limiti di giudizio dovuti all'ampia opera di rimaneggiamento settecentesca di cui furono oggetto le sculture⁽²²⁾.

Per quanto riguarda Luni, centro di estrazione, prima lavorazione ed esportazione del marmo maggiormente impiegato nelle regioni occidentali dell'impero, si è notato come la produzione locale si differenzi, soprattutto nei confronti dell'esempio veleiate, per un superiore naturalismo, nonché per un più vivo plasticismo⁽²³⁾.

Rimanendo sempre nell'ottica di un'analisi qualitativa, possiamo sicuramente affermare che il ciclo scultoreo proveniente da *Lucus Feroniae* si impone tra tutti gli altri pervenutici per la notevole e raffinata tecnica d'esecuzione, in particolar modo delle statue femminili⁽²⁴⁾. Questo, però, non stupisce più di tanto: l'antica città laziale per la sua vicinanza geografica con Roma deve aver risentito fortemente degli influssi delle botteghe degli artisti della capitale, anzi nel caso in questione è verosimile che la produzione scultorea provenga direttamente da qualche officina urbana.

Da ciò deriva la constatazione che, soprattutto nell'età di Tiberio e Claudio, momento in cui si assiste alla nascita di una vera e propria industria di *imagines Caesarum*, questa produzione, per qualche verso standardizzata nei tipi, risulti invece estremamente eterogenea dal punto di vista delle capacità artistiche, avvalorando così la tesi di una locale diffusione di *ateliers* scultorei al servizio del potere centrale, o

(20) P. Zanker, *Augusto e il potere delle immagini*, Torino 1989, *passim*.

(21) G. Sena Chiesa, *Augusto in Cisalpina. Ritratti augustei e giulio-claudi in Italia settentrionale*, Milano 1995, pp. 33 e ss.

(22) G. Dareggi, *Il ciclo statuariale della «basilica» di Otricoli: la fase giulio-claudia*, in «BdA», 14, 1982, pp. 1-36.

(23) A. Frova, *Ritrattistica e scultura a Luni*, in «R.St.Lig.», XLIX, 1983, pp. 37-62; M. P. Rossignani, *Foro e basilica a Luni*, in «AAAd», XLII, 1995, pp. 443-466.

(24) G. Simoncini, *Il foro di Lucus Feroniae*, in «Quad.Ist.Archit.», 52-53, 1962, pp. 1-7; A.M. Sgubini Moretti, *Statue e ritratti onorari da Lucus Feroniae*, in «Rend.Pont.Acc.», LVI, 1983-84, pp. 71-109.

comunque ad esso legati da precise direttive di realizzazione delle immagini. È evidente che la formazione di queste botteghe, più o meno abili anche a seconda del retroterra culturale di formazione, sia il risultato della capacità di comprensione ed assimilazione dei codici figurativi imposti dal regime, nonché dalle possibilità cognitive del fruitore. Infatti tra i cicli scultorei in esame, come si è detto, quello che evidenzia un livello stilistico più corsivo, pur se complessivamente corretto, è il veleiate, proprio perché, oltre a provenire da un *atelier* non tra i più esperti, era creato per un'utenza che verosimilmente era ben lungi dal conoscere profondamente i canoni e le teorizzazioni sottesi alla produzione scultorea nel mondo antico, accontentandosi di una più o meno precisa rappresentazione fisionomica del personaggio immortalato. Un discorso siffatto, invece, non può sussistere per una città come *Lucus Feroniae*, dove, in effetti, la qualità artistica delle sculture è di ben più alto tenore, anche per il fatto che già in età augustea possiamo considerare il municipio quasi suburbio di Roma. Ancora una volta il motivo è da ricercare non solo nelle botteghe che realizzarono le opere, ma anche in coloro per cui queste erano state prodotte: culturalmente la città laziale da secoli conosceva la rappresentazione naturalistica della figura umana, una realtà che non era altrettanto riscontrabile a *Veleia*, colonia romana della Cisalpina posta tra popolazioni di stirpe celto-ligure che, come attesta Livio (XXI, 32, 6), ancora in età storica vivevano all'interno di grotte.

Tuttavia, al di là di tali diversità formali, ben più rilevanti sono le componenti che accomunano tali cicli scultorei: infatti questi ritratti dovevano rivestire in ogni città un carattere di ufficialità e rispondere, quindi, a determinati requisiti di adesione non solo ai modelli dell'immagine «di Stato» diffusa dalla propaganda imperiale verso la periferia, ma anche a quello stile neoclassico atticizzante, scelto da Augusto come veicolo e supporto alla propria propaganda personale⁽²⁵⁾. A tal proposito per ultimo Zanker⁽²⁶⁾ ha dimostrato come il potere delle immagini e la uniformità del veicolo stilistico impiegato per la propaganda imperiale abbia fortemente agevolato la diffusione del consenso nell'Italia municipale e nelle province tra la fine del I sec. a.C. ed i primi decenni del successivo⁽²⁷⁾.

Si è notato, inoltre, come, all'interno dei cicli scultorei di età giulio-claudia provenienti da basiliche, vi sia statisticamente una prevalenza di ritratti di alcuni personaggi della famiglia imperiale: in particolar modo tre sono le figure più ricorrenti, Augusto con la moglie Livia insieme a Claudio.

Una tale scelta si può spiegare con facilità per quanto riguarda Augusto e la sua consorte: questi erano i fondatori della dinastia imperiale, i restauratori delle antiche istituzioni dello Stato e, *post mortem*, divinizzati, i numi tutelari di Roma.

(25) A tal proposito cfr. op. cit. nota 21.

(26) Op. cit. alla nota 20.

(27) M. Torelli, *Gesellschaft und Wirtschaftsformen der augusteischen Zeit: Der Consensus Italiae*, in «Augustus», 1988, pp. 23-48.

Per quanto concerne Claudio, invece, il discorso si fa decisamente più complesso; innanzitutto è necessario tenere presente che quasi tutti i cicli scultorei presi in esame, a partire da quello veleiate fino ad arrivare a complessi di più ridotte dimensioni come *Carsulae*⁽²⁸⁾ o Roselle⁽²⁹⁾, sono databili, almeno parzialmente, durante il periodo di regno di questo imperatore. A tal proposito abbiamo condotto ricerche mirate ad evidenziare se effettivamente negli storici antichi e negli studi moderni l'età claudia fosse contraddistinta da una spiccata azione di propaganda politica imperiale mediante la capillare diffusione di immagini della famiglia regnante. Tuttavia nessun dato rinvenuto indicava una simile proliferazione scultorea, mentre la maggior parte dei ricercatori propendeva piuttosto nel porre una vera e propria industria del ritratto imperiale non in età claudia, bensì prima, al tempo di Tiberio.

Tale apparente incongruenza si può superare osservando un particolare ricorrente: in molti cicli scultorei, ad es. *Veleia*, Luni, ed Otricoli, la testa che riproduce le fattezze di Claudio è il risultato di una rilavorazione o sostituzione di un precedente ritratto: nel caso otricolano è evidente un forte aggetto della capigliatura sovrastante ottenuta con il ribassamento del piano frontale per adattare preesistenti caratteristiche fisionomiche ai tratti di Claudio. Un'integrale sostituzione della testa è evidente a *Veleia*, dove ne sono spia le differenti caratteristiche di lavorazione tra capo e corpo, nonché, sulla parte posteriore del busto della scultura, le tracce dei colpi inferti per rimuovere il primo ritratto.

Queste osservazioni mi hanno portato all'ipotesi che il proliferare di statue con la fisionomia di Claudio o comunque databili all'età del suo regno possa essere una conseguenza della *damnatio memoriae* di cui fu oggetto il nipote Caligola; infatti in seguito alla morte di quest'ultimo si provvide a sostituire ed in alcuni casi anche abbattere⁽³⁰⁾ le statue dell'odiato Caio sostituendole con quelle di Claudio.

Inoltre si è anche potuto notare che spesso accanto all'immagine dell'imperatore sono state rinvenute quelle della sua quarta moglie nonché nipote Agrippina Minore e del di lei figlio Nerone (pensiamo ai casi di *Veleia*, dove questi ultimi due personaggi compaiono entrambi, ed a quelli di *Carsulae*, *Rusellae*, Otricoli e Luni).

Questo dato bene concorda con le fonti storiche, in particolare Svetonio⁽³¹⁾ e Tacito⁽³²⁾, che ripetutamente affermano come Agrippina ordì le più astute trame

(28) A. Giuliano, *Catalogo dei ritratti romani del Museo Profano Lateranense*, Città del Vaticano 1957, pp. 33 e ss.; U. Ciotti, *S. Gemini e Carsulae*, Milano-Roma 1976, pp. 25-27.

(29) Aa.Vv., *Statue e ritratti. Un decennio di ricerche a Roselle*, in «Contributi rosellani I», Firenze 1990, passim.

(30) A tal proposito si tenga presente il caso di Luni dove, nei pressi della basilica, è stata rinvenuta una testa ritratto bronzea di principe giulio-claudio, forse Caligola. È mia opinione che tale scultura facesse parte di un ciclo bronzeo di membri della famiglia imperiale, precedente quello marmoreo rinvenuto, e distrutto alla morte del deprecato imperatore.

(31) Suet. V, 43; VI, 6.

(32) Tac. XII, 3, 2; XII, 6, 1-2.

per garantire a Nerone la successione al potere. È assai probabile che questa intelligente donna non abbia trascurato l'importante ruolo che poteva giocare l'associazione nell'immaginario popolare della statua di Claudio con quella del figlio adottivo: era un'implicita asserzione su chi in futuro avrebbe tenuto le redini dell'impero. Ecco, quindi, come possiamo spiegare anche una datazione delle sculture di Claudio, Agrippina e Nerone alla tarda età claudia, a partire dal 49 d.C., data del matrimonio del *princeps* con la nipote: infatti proprio a partire da questo momento inizierà la diffusione delle figure dei tre personaggi secondo un'iconografia che prevedeva un Claudio ormai vecchio, rispetto ad un'Agrippina dalle sembianze ancora giovanili, e ad un Nerone fanciullo di circa dieci anni.

Questi cicli scultorei erano abitualmente situati nelle basiliche all'interno dei *tribunalia*, o, laddove una struttura del genere non era presente, sempre in una posizione localizzata nei pressi del *focus* di convergenza delle assialità dell'edificio. Una simile collocazione chiaramente definisce l'importanza che queste sculture svolgevano nella loro cornice architettonica: infatti, come sopra si è accennato, le ricerche da me compiute vanno nella direzione di un'evoluzione, soprattutto dal punto di vista della funzionalità della basilica forense, che da mercato coperto si trasforma nel tempo in una sorta di edificio di rappresentanza, di espressione delle potenzialità economiche e di lealismo che legano i vari *municipia* o *coloniae* al potere centrale. Ecco perché le attività più prettamente mercantili si spostano, in molte città italiche (si pensi ad *Alba Fucens*, *Saepinum*, *Herdonia*), dalle basiliche a spazi appositi come i *macella*, mentre le prime rimangono, sì, luoghi adibiti all'attività giudiziaria, sviluppando però, contemporaneamente, sempre più le loro caratteristiche di spazi di ritrovo, di incontro ed anche di passeggio riparato e lussuoso.

Inoltre, lo studio sulle basiliche forensi in Italia ha confermato dati - per altro già intuiti parecchi anni fa dalla geniale capacità di sintesi di Ranuccio Bianchi Bandinelli - che sfatano definitivamente un luogo comune che ancora oggi persiste in certa letteratura scientifica, per la quale all'interno di tali edifici furono collocati solamente cicli scultorei raffiguranti membri della *gens* giulio-claudia.

Tale conclusione non ha riscontro nell'oggettività dei dati archeologici che riportano ben altro panorama: per lo meno in tre degli edifici che si sono presi in considerazione, Otricoli, Ostia e Luni, sono stati rinvenuti complessi scultorei con i ritratti di membri di altre dinastie regnanti, fino al III sec. d.C. L'esempio più eclatante è proprio quello ostiense dove sono stati rinvenuti i ritratti di quattro *optimi principes* del II sec. d.C., cioè Traiano, Adriano, Antonino Pio e Marco Aurelio, tutti collocati all'interno del *tribunal* dell'edificio.

Il fatto che vi sia continuità di impiego dell'edificio forense quale luogo di raccolta delle *imagines* imperiali significa che effettivamente il ruolo svolto da questi cicli statuari, segni visibili del potere della famiglia regnante nelle singole città, nonché mezzi straordinari di acquisizione del consenso, era stato una geniale intuizione della propaganda politica augustea tanto da poter durare, come in generale gli or-

dinamenti dello Stato, fino alla crisi del III sec. d.C. Gli ultimi esempi di collezioni scultoree di immagini imperiali all'interno di basiliche, infatti, risalgono proprio a quel secolo: ne sono testimoni Otricoli con il suo ciclo di sculture severiane e Luni da dove provengono basi, una volta sormontate da statue, recanti nomi di imperatori e loro famigliari di quella fase della storia di Roma che viene definita *dominatus*⁽³³⁾.

È altresì vero, però, che anche una basilica di IV sec. d.C. come la *Nova*⁽³⁴⁾ ospitava ancora una scultura colossale di Costantino, il che potrebbe significare che ancora in questo momento storico la basilica era luogo adibito ad accogliere sculture dei sovrani. In questo caso, tuttavia, sono del parere che ci troviamo di fronte ad una sorta di eccezione: è verosimile che le sculture imperiali, poste in un primo momento nelle basiliche quali effigi del potere del *princeps* e della sua famiglia e garanzia della correttezza nell'applicazione dello *ius*, nel corso del tempo si siano trasformate in immagini volte a celebrare la *maiestas* imperiale, la sua natura divina e perciò non più collocabili all'interno di un edificio dalle funzioni prettamente civili quale era la basilica. Ecco, quindi, che già in una fase estremamente precoce, cioè dall'età giulio-claudia, si assiste, laddove ci sia denaro e spazio, ad una differenziazione della struttura di culto della famiglia imperiale, che verrà detta *Augusteum*, dalla basilica stessa⁽³⁵⁾. Nel caso della *Nova* l'eccezione sta nel fatto che la colossale statua dell'imperatore, proprio per le sue caratteristiche di forte ieraticità ed imponenza, è più simile ad un'immagine di culto che ad una scultura dalle valenze civico-politiche.

Infine è necessario fare un breve accenno alle particolari tipologie scultoree che caratterizzano alcune delle basiliche della *regio X*, in particolare Verona ed Aquileia. Da questi edifici, infatti, proviene una serie di torsi efebici di chiaro gusto classicistico ed evidente ascendenza greca; il fatto che solamente nella *Venetia et Histria* siano stati rinvenuti in contesti basilicali simili decori scultorei, a mio parere, è indice della notevole influenza che queste regioni subirono da parte della cultura greca che fu profondamente assimilata probabilmente grazie agli intensi scambi commerciali adriatici. Tale affermazione, poi, trova anche conferma nei decori a rilievo recuperati negli edifici forensi di alcune città della regione, *Opitergium*, Aquileia, Trieste, in cui la presenza di miti legati al mondo greco (Achelloo, Medusa, Giove Ammone) costituisce l'elemento fondamentale dell'ornato architettonico. Da ciò si

(33) Dalla basilica e dal complesso del triportico lunensi, infatti, provengono basi onorarie che testimoniano la presenza di sculture dedicate a Tacito, Carino e sua moglie Magnia Urbica Augusta, Diocleziano, Massimiano, Massenzio.

(34) A. Minoprio, *A Restoration of the Basilica of Constantine, Rome*, in «BSR», 12, 1932-35, pp. 1-25; R. Calza, *Iconografia romana imperiale II. Da Carausio a Giuliano II (287-363 d.C.)*, Roma 1972, pp. 228-230.

(35) A tal proposito un caso esemplare è costituito da Roselle.

evinces, quindi, un altro valore, un'altra funzione della tipologia basilicale, caratteristica che forse la avvicina maggiormente alla nostra sensibilità: la basilica poteva fungere anche da luogo di raccolta di opere d'arte, in particolare di scultura, anticipando e forse creando nell'Occidente latino il concetto di museo.

Marco Cavalieri