

1. COLONNA DI TRAIANO. - Fu eretta nel 113 d. C. per commemorare le vittorie riportate da Traiano in Dacia dal 101 al 106 d. C.

La colonna si inserì organicamente nel piano generale del Foro Traiano ideato da Apollodoro di Damasco (v.) e fu eretta al centro del cortile fra le due Biblioteche, la greca e la latina, limitando negli altri lati dalla Basilica Ulpia e dal tempio del Divo Traiano.

L'altezza totale della colonna (senza la statua) è di m 39,86; essa poggia su uno zoccolo composto di otto blocchi in quattro filari, alto m 5,37; il plinto in un solo blocco è alto m 1,68; il fusto, composto di 17 colossali rocchi di marmo di Carrara è alto m 26,62; segue il capitello dorico di m 1,48 e la base cilindrica della statua di m 4,66. Toro, fusto e capitello misurano esattamente cento piedi (m 29,78), donde il nome di *centenaria* dato alla colonna nell'antichità. Il basamento è ornato di trofei d'armi barbariche scolpite a rilievo molto basso; segue poi un grande toro, formato da una corona di alloro, sopra il quale si inizia la narrazione della guerra che sale a spirale da sinistra verso destra per tutto il fusto della colonna, per ben 23 giri (200 m), svolgendo una striscia la cui altezza, di m 0,89 all'inizio, cresce, per motivi di prospettiva, man mano fino a m 1,25, portando con sé un ingrandimento di tutte le figure da cm 60 a cm 80. A due terzi dell'imoscipo il fusto presenta un'entasis e ciò a causa della notevole altezza che ha costretto a forzare le proporzioni per un migliore effetto ottico.

Il Lehmann ha pensato che il monumento abbia avuto una doppia destinazione: sarebbe stato dapprima una colonna votiva commemorante le vittorie dell'imperatore come tale sormontato da un'aquila imperiale come appare in figurazioni su monete; più tardi Traiano ne avrebbe fatto il mausoleo nel quale furono poi sepolti lui e Plotina; soltanto allora sarebbe stata ricavata la cella sepolcrale dentro lo zoccolo, la cui porta è sul lato S-II al disotto dell'iscrizione (Cass. Dio, LXIX, 2; Eutrop., 8, 9; Aur. Vict., *Epist.*, 13) e si sarebbe sostituita all'aquila la statua dell'imperatore, che più tardi dovette crollare e

che nel 1587 fu sostituita da Sisto V con la statua di S. Pietro modellata da G. della Porta. All'interno del fusto è ricavata la scala interna, a chiocciola illuminata da strette feritoie, che ha dato la denominazione di coelice a questa colonna. Il modo col quale dette feritoie vengono a cadere sulla composizione dimostra che esse in un primo tempo non erano state previste e che sono state inserite in un disegno già perfezionato. La descrizione della prima guerra (101-102) ha inizio con una visione delle rive del Danubio la cui personificazione, come vecchio barbato, si vede in una caverna; l'esercito traversa il fiume su un ponte di barche. Seguono una scena di marcia, un consiglio di guerra alla presenza di Traiano e una splendida scena di *lustratio*. Poi l'imperatore arringa le truppe e lascia il campo per ispezionare la vallata del fiume nella quale fervono i lavori: un soldato attinge acqua, altri preparano in un bosco di querce il legname che servirà per alzare la palizzata che vediamo costruire sotto gli occhi di Traiano. L'esercito si mette in marcia

verso il nemico che lo assale di sorpresa in una foresta (battaglia di Tapsae: Cass. Dio, LXVIII, 8). Durante la mischia appare in aiuto dei Romani Giove che scaglia i fulmini contro i nemici: verso il centro della scena è un soldato romano che tiene con i denti la testa di un nemico; a sinistra un gruppo di soldati porta a Traiano le teste dei caduti, mentre a destra alcuni Daci aiutano i compagni feriti. Volti in fuga i Daci, l'esercito romano guarda il fiume e giunge in un vasto accampamento all'interno del quale Traiano riceve un'ambasceria degli avversari, molti dei quali sono a cavallo. Poi è rappresentata la scena della punizione dei Daci; un gruppo di soldati barbari tenta di attraversare il Danubio per assalire l'accampamento romano, ma viene respinto dai giavellotti che i soldati romani tirano dai bastioni.

Segue un'ampia veduta di città sulle rive del Danubio, con templi, archi e teatro: Traiano s'imbarca e nella scena successiva, l'imperatore sbarca in una città romana di cui appaiono i templi al di là delle mura. Dopo una ricognizione nei boschi vicini con due sentinelle, nottetempo (la personificazione della Notte come busto femminile velato emerge dietro le rupi) viene attaccato il campo dacio, in cui si vedono molti dormienti. Seguono scene di fortificazione di accampamenti, soldati romani che curano i feriti e altre grandi scene panoramiche di battaglie, cui fanno seguito una rappresentazione di Traiano che ricompensa i soldati, e di donne che torturano prigionieri romani. Un'altra città romana si trova agli inizi della descrizione della terza parte della campagna: l'esercito romano esce dalle mura ed attraversa il ponte di barche gettato sul Danubio mentre Traiano, uscito da un valico roccioso, saluta con le mani levate l'esercito. Nell'accampamento avviene la *lustratio*; poi Traiano arringa l'esercito; scene di apertura di strade in regioni boschive e di costruzioni di ponti precedono scene di guerra: l'imperatore si dirige verso una fortezza alla sommità di una collina, mentre un manipolo di Daci si tiene nascosto dietro un riparo e alcuni soldati romani incendiano un villaggio. Il quadro successivo mostra Traiano che nell'accampamento riceve la sottomissione di un capo dacio che s'inginocchia. Segue una scena di marcia

con buoi e muli che trasportano salmerie in una regione boscosa. Traiano alla testa delle legioni, fermo sulla sporgenza di una roccia, osserva l'abile manovra della cavalleria africana di Lusio Quieto; i Mori cavalcano senza briglie, a bisdosso, i capelli sono raccolti in lunghe trecce (Strab., XVII, 828). Seguono scene di battaglia, di fortificazioni e alla fine di questa prima guerra una complessa scena: Traiano seduto ha dinanzi a sé le figure dei capi daci seguiti da una lunga schiera di prigionieri in ginocchio, su uno sfondo di accampamento quasi vuoto. La fine della prima guerra è indicata da una Vittoria in atto di scrivere sopra uno scudo, fiancheggiata da due trofei.

Ha quindi inizio la seconda guerra (105-107), che presenta scene marine alternate a grandiosi quadri di guerra o a cerimonie solenni svolgentesi sullo sfondo architettonico di tre distinti porti di mare: il porto di Ancona, con alle spalle, sull'altura, il tempio di Venere e sul davanti l'arco di Traiano. Le navi partono per approdare ad un altro porto da cui la folla saluta l'imperatore che, sbarcato, si prepara ad una grandiosa scena di sacrificio in cui vengono immolati grossi tori. In un terzo porto, che mostra la

lontananza anche le mura di una città con vari edifici, assistiamo a una nuova processione sacrificale. Le scene successive ci portano in Dacia: nei boschi l'esercito incontra i Daci che tendono le mani in segno di saluto; si passa poi davanti ad una città e viene compiuto un grande sacrificio; i sei are: in primo piano, presso il primo altare, sta Traiano che versa libagioni sulle fiamme, più lontano sono quattro assistenti al sacrificio, ciascuno dei quali tiene un toro, in basso è la folla festante. Dopo questa solenne scena è purgata la costruzione di strade da parte di soldati romani. Compare poi un forte romano attaccato e in gran difficoltà nella difesa fino all'arrivo di Traiano che porta la vittoria. Sullo sfondo della successiva scena di sacrificio appare il famoso ponte sul Danubio progettato da Apollodoro di Damasco, l'architetto del Foro. Una scena pittoresca è quella che segue, in cui Traiano riceve i rappresentanti dei popoli barbari, cinque dei quali indossano lunghi costumi. Dopo scene di battaglie e di costruzioni di fortificazioni si arriva all'episodio più drammatico di tutta la narrazione: la presa di Sarmizegetusa, capitale della Dacia; i capi daci in preda alla disperazione danno alle fiamme un quartiere della città assediata e poi si uccidono con veleno. Tocca ora è la scena dell'ultima distribuzione d'acqua: due Daci, caratterizzati nei loro costumi, stanno presso un recipiente, uno di essi versa il liquido nella tazza che un compagno gli presenta e verso la quale gli altri tendono la mano. Alcuni assediati sono già morti, altri si danno la morte, altri ancora lasciano la città fuggendo per consegnarsi a Traiano che, vittorioso, accompagnato da due generali e seguito dai signiferi, sta alla testa dell'esercito che si abbondona al saccheggio.

Gli episodi successivi sono visti isolatamente e non con una stretta successione: rappresentano il progressivo sgretolamento dell'esercito barbarico. Su tutta questa ultima parte domina la figura di Decebal, capo dei Daci che fugge attraverso i boschi seguito da una scorta modesta, dopo aver nascosto il proprio tesoro. La raffigurazione di soldati romani che conducono a mano cavalli i cui basti sono carichi di vasellame d'ogni genere ci svela il tradimento di Bikelis, che svelò ai Romani il luogo del nascondiglio del tesoro reale (Cass. Dio, LXVIII, 14). Le scene che seguono concentrano l'attenzione sulla morte di Decebal che, ingannato ed abbandonato, si aggira per località boschive e deserte nei pressi della città. Egli parla agli ultimi fidi, alcuni dei quali si uccidono: la cavalleria romana incalza, il re fugge a briglia sciolta con pochissimi fedeli, ma i cavalieri romani lo raggiungono e il re, scivolato giù da cavallo, si dà la morte sotto un grande albero per evitare di essere fatto prigioniero. Segue un duello con la scorta reale e nella scena successiva la testa di Decebal, esposta in un piatto, viene portata fra le truppe. Dopo altre scaramucce, nell'ultima scena i Romani guidano i Daci ormai pacificati alle dimore loro assegnate: il popolo vinto e deportato spinge innanzi a sé le bagagli.

Il fregio della colonna è stilisticamente collegato al grande rilievo che decorava il Foro Traiano, ora smembrato nell'Arco di Costantino e si rivela creazione di un unico e grande artista, che il Bianchi Bandinelli ha chiamato Maestro delle imprese di Traiano.

Più scultori hanno tradotto nel marmo i cartoni originali, ma arrivando a una sostanziale unità di linguaggio e di modellato. Il rilievo è piuttosto basso, ma con ricchi

trapassi di piani con uno stile pittorico, intensamente chiaroscurale, pur raggiungendo anche particolari effetti di vivo plasticismo. La scena si susseguono in un racconto continuato con varie prospettive, che permettono di svolgere le composizioni più complesse e ardite con diverse soluzioni sintattiche, anche con vedute convenzionali; sfondi architettonici, rocciosi, boscosi, visioni di accampamenti, di palizzate, di fortini, di villaggi, danno organicità e varietà alla narrazione, collegando e raccordando le scene, e ambientandole paesisticamente con senso spaziale e realistico. Traiano compare sempre in ogni scena, in atto di arringare le truppe, di far sacrifici, di ricevere ambascierie e sottomissioni, di sorvegliare le costruzioni, di aprire la marcia, di passare in rassegna le truppe. Nell'*adlocutio* si usa generalmente lo schema antitetico aderente alla visione narrativa e illustrativa, che impronta tutto il fregio. I costumi dei barbari sono riprodotti con senso realistico fino ai singolari aspetti delle lunghe tuniche nel gruppo degli araldi e delle armature a scaglie dei *cataphracti*.

Una nota particolare del contenuto è costituito dal senso di simpatia verso i barbari, un sentimento nuovo che conferisce nobiltà e umanità al *bellum Dacicum*. Il rilievo storico traiano, che aveva avuto significative

attuazioni in fregi e in pannelli, trova qui la formulazione più originale e più grandiosa, creando un nuovo stile narrativo.

Bibl.: La colonna Traiana illustrata da E. Pistolesi, disegnata da S. Bistilli, incisa da N. Moneta, con alcune indicazioni di Fabretti, Cremona, Ballardini, Roma 1846; W. Frochner, *Die colonne Traiane descripte. Texte accompagnés d'une carte de l'ancienne Dacie et illustré par M. J. Duvaux*, Paris 1865; id., *La colonne Traiane d'après les surmoulages existants à Rome en 1861-62 reproduites en phototypographie par G. Arca*, 259 planches imprimées en couleur avec texte orné de nombreuses vignettes, I-IV, Paris 1872-74; P. Perdrer, *Colonne Traiane, in Restaurations par les soins de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, Paris 1877; G. Chobert, *Die Reliefs der Traianssäule herangezogen und historisch erklärt*, I-III, Berlino 1880-1903; H. Petersen, *Tränke dänische Kriegsnach den Söldnerhefen erzhlt*, I-II, Lipsia 1890-1903; G. Boni, in *Nuova Antologia*, 1<sup>o</sup> nov. 1906; D. Comparetti, in *Rivista Acc. Lincei*, 1906, p. 575 s.; A. Mau, in *Röm. Mitt.*, 1907, p. 187 s.; G. Boni, in *Not. Scritt.*, 1907, p. 101 s.; G. Costa, in *Rivista Storia d'Art.*, 1907, p. 475 s.; Th. Birt, *Buchrolle in der Kunst*, Lipsia 1907, p. 269 s.; id., in *Rhein. Museum*, 1908, p. 39 s.; A. Sogliano, in *Atti Accad. Napoli*, 1908, p. 77 s.; O. Nazzari, in *Atti Accad. Torino*, 1907, p. 505 s.; G. Boni, *Traian's Column*, Londra 1909; S. Reinach, *Reb. des reliefs grecs et romains*, I, Paris 1909, p. 330 s.; L. Cantarelli, in *Bull. Arch. Com.*, 1910, p. 350 s.; A. Profumo, in *Diss. Pont. Accad. Arch.*, 1910, p. 253 s.; H. Jones, in *Papers British School*, 1910, p. 443 s.; R. Bartoccini, in *Bull. Ass. Arch. Rom.*, 1914, p. 140 s.; F. Billé, in *Bull. Dalmata*, 1915, p. 801 s.; Ch. Bruston, in *Rev. Arch.*, 1920, p. 243 s.; G. A. E. Davies, in *Journ. Rom. Stud.*, 1920, p. 1 s.; K. J. Hildén, in *Ann. Acad. Fenn.*, 1921-22, fasc. 6; Ch. Bruston, in *Rev. Et. Anc.*, 1922, p. 303 s.; C. Astolfi, in *Roma*, 1923, p. 203 s.; E. Loewy, in *Strena Bulgarica*, 1924, p. 73 s.; V. Groll, in *Rend. Acc. Lincei*, 1925, p. 40 s.; K. Lehmann - Hartleben, *Die Traianssäule*, I-II, Berlino-Lipsia 1926; L. Beltrami, *Giuliano Boni e l'impiego della colonna Traiana*, Roma 1927; R. Farber, *Optimo Princeps*, II, Messina 1927, p. 66 s.; id., in *Riv. Ist. Arch. e St. Arte*, 1929, p. 9 s.; G. Bandinelli, *La colonna Traiana*, Bergamo 1931; S. Ferri, in *Rend. Accad. Lincei*, 1940, fasc. 5-6; G. Lugli, in *Annali Accademie Romane*, 1943-44; S. Ferri, in *Capitulum*, 1940, p. 838 s.; G. Lugli, *Roma Antica. Il centro monumentale*, Roma 1946, p. 286 s.; A. Degrossi, in *Rend. Pont. Acc.*, XII, 1946-1947, p. 167 s.; R. Bianchi Bandinelli, *Storicità dell'arte classica*, 2<sup>a</sup> ed., Firenze 1950, p. 211 s.; L. Schützel, in *Jahrbuch*, LXVII, 1952, p. 43 s. (I. ROSSIGNOLI \*)

4) *Arco di Costantino*. - Il 25 luglio del 315 d. C., per le celebrazioni dei Decennali di Costantino, veniva inaugurato l'imponente arco trionfale che il Senato ed il Popolo avevano decretato in onore del *liberator urbis* all'indomani della vittoriosa battaglia di Ponte Milvio (28 ottobre 312). Il monumento ci è giunto pressoché intatto. Nel Medioevo fu adoperato come torre di fortificazione dai monaci di S. Gregorio e poi incorporato nel castello baronale dei Frangipane. Fu restaurato per la prima volta nel 1498-99, poi da Paolo III nel 1534-50; nel 1570 ed infine nel 1732-33 quando da Pietro Bacci furono rifatte le teste dell'imperatore negli otto rilievi aureliani e quelle delle statue dei Daci di età traianea. Opere di consolidamento sono state eseguite recentemente (1956-57).

L'arco, alto circa m 25, sorge nei pressi del Colosseo ed è a tre fornici. La struttura architettonica richiama da presso l'arco di Settimio Severo per le colonne poste su alti plinti e staccate dal corpo del monumento che trovano riscontro nei pilastri retrostanti; per la ricca cornice aggettante e l'ampio attico. Ma rispetto al modello l'arco è in un certo senso più « classico » giacché gli elementi architettonici restano nitidamente delineati malgrado la sovrabbondanza della decorazione plastica e riescono a vincolare la funzione di quest'ultima ad un sistematico riempimento di superficie. È un volontario ritorno alle forme tradizionali, condizionato in parte dal reimpiego di materiale appartenuto a monumenti più antichi. Contrariamente agli archi precedenti sembra che l'arco di Costantino non fosse sormontato da gruppi statuari, ma il coronamento fosse costituito da una semplice modanatura, un elemento terminale non aggettante, ma rientrante, aggiunto al podio liscio e squadrato.

Fra gli elementi della decorazione architettonica solo una parte è coeva alla costruzione del monumento: il cornicione sotto l'attico è di età antonina; i capitelli ed i fusti delle otto colonne sono di un edificio della fine del II sec.; all'interno del fornice principale è posta la cornice di un piccolo monumento della seconda metà del III secolo. La decorazione di età costantiniana è facilmente riconoscibile sia per la tecnica con cui è stata eseguita, sia per lo stile che tende a trasformare gli elementi vegetali degli ornati in forme puramente ornamentali.

Anche la decorazione figurata proviene da monumenti di età anteriore, in parte forse divenuti fatiscenti dopo i grandi incendi del 283 (Carino) e del 307: di età traianea sono le statue di barbari daci sorrette dalle otto colonne delle fronti, due rilievi posti sull'attico lungo i lati corti, altri due rilievi situati nel fornice centrale; adrianei sono invece i tondi, tranne quelli con il Sole e la Luna che sono costantiniani; infine provengono da un monumento di Marco Aurelio gli otto grandi rilievi dei lati lunghi dell'attico. Le restanti sculture, le Vittorie ed i barbari prigionieri scolpiti sui plinti delle colonne, le Vittorie alate,

i Geni delle stagioni e le divinità fluviali degli spicchi degli archivolti, le figure delle chiavi di volta, gli otto busti dei fornici laterali, il lungo fregio che corre tutt'attorno al monumento ed i due tondi già ricordati sono di età costantiniana.

I rilievi di età traianea in cui la testa dell'imperatore è stata rielaborata in quella di Costantino, fanno parte di un unico lungo fregio (circa m 3 di altezza e quasi 20 di lunghezza secondo la ricostruzione che può farsene riunendo i rilievi dell'arco formati da otto lastre ed altri frammenti provenienti dal museo di Berlino, dal Louvre, dalla Galleria Borghese e dall'Antiquarium del Foro Romano) che celebrava la conquista della Dacia, riprendendo la narrazione nel punto in cui essa si interrompeva sulla colonna coelide di Traiano. Le lastre riadoperate nell'arco sono contigue e raffigurano nel tipico stile continuo dei monumenti traianei varie scene di battaglia e l'*adventus* dell'imperatore a Roma. L'originaria collocazione del fregio è incerta: sono stati proposti il Foro di Traiano e il Forum Pacis. Lo stile in cui è stato eseguito il fregio è molto vicino a quello dei bassorilievi della colonna, tanto che si è pensato ad un unico maestro.

Gli otto tondi di età adrianea vivono in un'atmosfera completamente diversa. I quattro che decorano il lato S dell'arco raffigurano, da sinistra, la partenza per la caccia, un sacrificio a Silvano, la caccia all'orso, un'offerta a Diana; quelli del lato N: la caccia al cinghiale, un sacrificio ad Apollo, la caccia al leone ed un sacrificio ad Ercole in un

padiglione. La testa dell'imperatore Adriano è stata sostituita da quella di Costantino nelle scene di caccia e da quella di Costanzo Cloro (o secondo altri di Licinio) nelle scene di sacrificio. Le teste rilavorate sono circondate da un nimbo. Non si tratta di scene allegoriche o simboliche, ma di rilievi storici che descrivono avvenimenti realmente accaduti e databili, per le notizie delle fonti e per la presenza di Antinoo raffigurato inizialmente come un ragazzo e poi come un giovane, fra il 119-20 ed il 134 d. C. Con ogni probabilità gli otto tondi (alti più di due metri) costituivano l'intera decorazione di un monumento adrianeo e sono stati inseriti nell'arco conservando la disposizione originaria tranne gli ultimi tre il cui ordine è stato invertito, giacché il ciclo si concludeva con il sacrificio ad Apollo celebrato dall'imperatore nel tempio del Palatino dopo il suo ritorno alla capitale e la morte di Antinoo che infatti non compare più nel rilievo. Il fatto che i medaglioni si possano accoppiare a due a due (tre coppie formate da una scena di caccia con la relativa offerta ed una coppia costituita dalla scena della partenza e dal sacrificio per il ritorno) ha fatto supporre che il monumento al quale originariamente appartenevano fosse una costruzione quadrata con due medaglioni su ogni lato e la coppia partenza-ritorno su quello principale. Lo stile dei rilievi denuncia chiaramente il ritorno al classicismo dell'età adrianea: le figure in atteggiamenti statuari si muovono su uno sfondo neutro ed indifferenziato e la composizione, pur inserita con magistrale equilibrio di proporzioni nella superficie

rotonda del medaglione, è per lo più di una compostezza rigida ed a volte volutamente simmetrica.

Gli otto grandi rilievi (alti più di 3 m) dei lati lunghi dell'attico narrano episodi di guerra, probabilmente quella condotta contro i Marcomanni, ed altri fatti relativi a Marco Aurelio. I quattro rilievi del lato S dell'arco raffigurano da sinistra: la presentazione di un capo barbaro all'imperatore nei pressi del pretorio (I); l'imperatore che riceve i prigionieri (II); una *adlocutio* (III); un sacrificio (IV); quelli del lato N: l'*adventus* dell'imperatore a Roma (V); la partenza per la guerra (VI); un *congiarium* (VII) e la *deditio* di un capo barbaro (VIII). Le teste della figura imperiale erano state sostituite con quelle di Costantino e di Licinio e nella versione odierna sono quelle rifatte da Pietro Bacci nel 1732-33. L'attribuzione degli otto rilievi all'età antonina è indubbia, innanzi tutto per ragioni di stile e poi per la presenza di un personaggio, identificato con Tiberio Claudio Pompeiano, che ricorre anche nelle tre lastre, analoghe per misure e argomento, ma diverse per stile, che si trovano nel Palazzo dei Conservatori ed in varie scene della Colonna Antonina. Discussa invece ne è la

furono eseguiti *in situ* quando la struttura architettonica dell'arco era già ultimata. Lo stile del fregio è caratterizzato dalla mancanza di ogni nesso spaziale fra le figure; dalla prospettiva « ribaltata » che abolisce lo scorcio e pone di fianco ciò che va visto davanti; dalla mancanza di proporzioni naturalistiche nei corpi; dalla piena frontalità

e dalla maggiore statura della figura di Costantino che è incarnazione del concetto della *divina maiestas* imperiale; dal sovrabbondante uso del trapano che scontorna ed isola le figure dal piano di fondo. L'ambito in cui nascono questi rilievi è quello della corrente dell'arte popolare romana (v. ROMANA, ARTE).

Malgrado l'arco sia un centone di parti di altri monumenti, l'intendimento che presiede alla disposizione degli elementi decorativi è chiaramente delineato e tende ad una univoca celebrazione trionfale dell'imperatore. Il realismo storico si è definitivamente trasformato in un astratto simbolismo concettuale.

datazione precisa. L'ipotesi più accreditata è quella che, considerando separatamente i due gruppi di rilievi, attribuisce i tre del Palazzo dei Conservatori ad un arco eretto per il trionfo celebrato da Marco Aurelio sui Germani ed i Sarmati il 23 dicembre del 176 (forse l'arco sul *Clivus Argentarius*) e gli otto dell'Arco di Costantino ad un monumento che va datato sicuramente dopo il 176, giacché nelle insegne militari compare Commodo che solo nel novembre di quell'anno fu proclamato compartecipe dell'Impero, e prima del 193 ossia prima della sua *damnatio memoriae*. È probabile dunque che si tratti di un monumento eretto in onore e memoria di Marco Aurelio dopo la sua morte, ossia subito dopo il 180, forse un *tetràpylon* con una coppia di rilievi su ogni lato, di cui quella formata dalle scene di *profectio* e di *adventus*, che ovviamente aprono e concludono la narrazione, sul fronte principale.

Il lungo fregio costantiniano, composto da sei rilievi (alti poco più di un metro e lunghi da cinque metri e mezzo a sei metri e mezzo) e da quattro piccole lastre di collegamento poste agli angoli sulle fronti, raffigura, a partire dal fianco occidentale dell'arco, la partenza delle truppe di Costantino da Milano con tutte le salmerie; l'assedio di Verona; la battaglia di Ponte Milvio; l'ingresso di Costantino a R.; Costantino che parla al popolo dai rostra del Foro (*oratio*); il *congiarium* del 1° gennaio 313 tenuto nel Foro di Cesare (*liberalitas*). Il sistema di legamento a perni interni ed il fatto che le parti scolpite combacino alla perfezione fanno pensare che questi rilievi



1) *Arco di Tito*. - È cronologicamente il primo degli archi onorari e trionfali di R. che ci sia pervenuto nella sua interezza. Non se ne ha alcuna notizia dagli autori antichi; nel Medioevo fu incorporato nel castello dei Frangipane e solo dopo il 1822 fu isolato dalle costruzioni adiacenti e restaurato dal Valadier. Nell'iscrizione (C.I.L., VI, 945), conservata solo sulla facciata orientale, mancano la titolatura dell'imperatore ed il motivo per cui fu eretto il monumento, ma poiché a Tito è attribuito l'appellativo di *divus*, la dedica dell'arco va necessariamente posta dopo la sua morte e la consacrazione, ossia dopo l'81 d. C. La presenza di un altro arco, eretto nel Circo Massimo per il trionfo giudaico, ed il carattere insolito dell'iscrizione hanno fatto pensare che si trattasse della tomba stessa dell'imperatore o comunque di un monumento funebre del tipo dell'arco di Druso e Germanico a Spoleto o dell'arco dei Sergii a Pola.

L'arco è ad un solo fornice e sorge sull'altura della Velia all'inizio della Via Sacra (*Parcus in sacra via summa* del rilievo degli Haterii); è alto m 15,40 e lungo m 13,50. Lo zoccolo non è articolato mentre i due piloni che fiancheggiano il passaggio centrale sono ornati con colonne d'ordine composito ionico-corinzio che servono di sostegno all'architrave e da aperture riquadrate a mo' di finestre di cui una permetteva forse l'accesso al vano vuoto contenuto nell'alto attico. Architettonicamente, rispetto ai tentativi del primo Impero, l'arco di Tito realizza una sintesi che molti studiosi non hanno esitato a definire «classica», accoppiandola però al tempo stesso ad una serie di elementi quali la grande mensola dell'archivolto che riunisce l'arco alla trabeazione, lo sfalsamento dei margini superiori delle cornici della fronte rispetto all'andamento delle cornici orizzontali all'interno del fornice, l'accentuazione delle cornici stesse, il trascendo degli elementi decorativi in senso verticale che nascono piuttosto nell'ambito del cosiddetto «barocco» dell'età flavia.

Del medesimo spirito sono partecipi le forme decorative, eseguite in una maniera ricca e pittorica. La trabeazione dell'arco è lontana dalla tradizione classica e richiama da vicino quella dei templi di Vespasiano e della Concordia; nel *kymation* compare la foglia a forma di freccia; l'elemento decorato con foglie sotto la sima si è trasformato in una fila di astragali; sotto le mensole della cornice grande le tipiche ed organiche foglie sono state sostituite da un motivo affatto nuovo di delfini intrecciati attorno ad una conchiglia; fra i dentelli dei cornicioni compaiono i due anellini che, se non costituiscono il motivo-firma di Rabirius, sono certo una peculiarità dei monumenti domiziani.

La decorazione figurata consta di un fregio sopra l'architrave e di tre pannelli all'interno del fornice di cui uno inserito nel cassettoni della volta. Negli spicchi dell'archivolto, secondo uno schema che diverrà consueto per gli archi successivi, sono le Vittorie che si librano in volo su un globo e recano l'una un'insegna, l'altra una palma e una corona; le due grandi mensole sono arricchite dalle figure piuttosto mutile di Virtus sul lato occidentale e Honos su quello orientale. Il tema dei pannelli e del fregio è quello della pompa (v.) trionfale celebrata da Tito dopo la vittoria riportata in Giudea nel 71 d. C. In quel che resta del piccolo fregio (alto m 0,50) è rappresentata la fase iniziale della processione: le vittime con lunghi dorsuali sfrangiati, il *papa*, i *victimari*, i *camilli* che recano

i *tituli*, le tavolette che ricordano i nomi dei popoli conquistati o fanno l'elenco dei bottini, alcuni togati ed un *ferculum* con una figura semisdraiata in cui viene riconosciuta la rappresentazione del fiume Giordano e che costituisce l'unica testimonianza figurata di un dettaglio spesso menzionato dalle fonti. Per stile e composizione il fregio si richiama all'ambito dell'artigianato popolare: il nesso fra le singole figure è molto allentato e non si ha l'impressione di una scena compiuta, ma di una serie di statuette allineate su una mensola; lo spettatore è chiamato a partecipare direttamente alla scena dalla posizione frontale della maggior parte dei personaggi; le proporzioni naturalistiche nei corpi sono falsate e la grandezza della testa è accentuata al punto di far apparire tozze e basse le figurine.

La parte culminante del trionfo è rappresentata nei due pannelli posti all'interno del fornice dell'arco. Nel primo i soldati romani recano a spalla gli arredi sacri del tempio di Gerusalemme: il candelabro a sette braccia, le trombe d'argento, la tavola per il «pane di proposizione»; due *camilli* dalle lunghe chiome portano i tabelloni che descrivono le fasi della vittoria. Il corteo si accinge a passare sotto ad un arco sormontato da una quadriga di elefanti in cui si deve riconoscere la Porta Triumphalis eretta da Domiziano (v. ARCO). Nel secondo rilievo compare la quadriga del trionfatore guidata dalla dea Roma, scortata dal Genio del Popolo Romano e dal Genio del Senato. Sul carro è Tito, incoronato da una Vittoria alata, con in

mano lo scettro ed il ramo d'alloro. Al centro della volta decorata a cassettoni, incorniciato da ricchi festoni di foglie di quercia sorretti da putti, è inserito un rilievo con l'apoteosi dell'imperatore: una grande aquila trasporta il divo Tito verso il cielo.

Il primo a richiamare l'attenzione sui due grandi pannelli della pompa trionfale fu il Wickhoff esaltandone la libertà spaziale ed il pittoricismo. Le figure si muovono su uno sfondo non più neutro ed indifferenziato, ma in piena tridimensionalità, ed il gioco delle luci e delle ombre e la lontananza spaziale creata dalle aste, dai fasci dei littori, dai *tituli* e gli arredi del tempio permettono loro di acquistare un dinamismo nuovo, di dare l'impressione del reale sfilare di una processione sotto gli occhi dello spettatore, ottenendo l'effetto della folla con soli pochi gruppi di figure sapientemente disposti. Persino le incongruenze prospettiche, come la rappresentazione obliqua della Porta Triumphalis, concorrono ad accentuare la suggestione di movimento e di vita. Ma nonostante il loro realismo questi rilievi rimangono nell'ambito della tradizione dell'arte ufficiale dell'Impero che è epica e celebrativa, non già obiettivamente storica, per quanto accanto ai personaggi reali compaiono le figure allegoriche e certe soluzioni, come l'impostazione frontale della quadriga, vanno spiegate sulla scorta di una tipologia simbolica e di vecchia data.

È stato proprio lo stile di questi rilievi a dare lo spunto al tentativo di alcuni studiosi di abbassare la datazione dell'arco fino all'età di Nerva. Il confronto istituito con altri rilievi di età domiziana ed in particolar modo con le lastre del Palazzo della Cancelleria a Roma, denuncierebbe una progressiva conquista dell'illusionismo spaziale a tre dimensioni, ad uno stadio iniziale in questi ultimi, che andrebbero datati all'83-85 d. C., e perfettamente raggiunto nell'arco che scenderebbe logicamente

alla fine del regno di Domiziano se non all'età di Nerva.  
A sostegno della datazione più bassa sono invocate anche  
ragioni d'ordine storico come l'assenza completa di notizie  
sul monumento nelle fonti di età domiziana; l'ostilità  
ben nota di Domiziano verso il fratello; la presenza nel  
Circo Massimo di un secondo arco innalzato nell'81 per  
la vittoria giudaica; l'esistenza di un'iscrizione dedica-  
toria di Traiano al divo Tito (*C.I.L.*, VI, 946). In generale,  
però la nuova datazione non è stata accettata.

archiviocederna.it

2. **COLONNA DI MARCO AURELIO.** - Dedicata all'imperatore dopo la sua morte (17 marzo del 180 d. C.) dal Senato e dal Popolo per onorarne la memoria e per celebrare le sue vittorie contro i Germani e i Sarmati.

Fu terminata prima del 193, perché in quest'anno parte del legname dell'incastellatura fu data al custode della Colonna, Adrasto, per costruirsi una casetta nelle adiacenze. Sorgeva al centro di una piazza, forse circondata da portici a N e a S e chiusa a O dal tempio del divo Marco, costituita oggi dall'attuale Piazza Colonna, il cui livello è più alto di circa m 3,86 rispetto all'antico, cosicché la parte inferiore del basamento della Colonna non è più visibile e la parte sovrastante è stata alterata dai restauri di Domenico Fontana, che nel 1589 per ordine di Sisto V la rivestì di nuove lastre di marmo con le iscrizioni pontificie, scalpellando i blocchi originari, e procedendo anche all'inserzione nelle lacune o nei punti più deteriorati del fregio di alcuni pezzi figurati eseguiti da Silla Longhi e Matteo Castello e da altri scultori e ponendo sull'alto del fusto la statua bronzea di San Paolo. Il piano di base della Colonna si trova a m 3 sopra al livello antico della via Flaminia, onde è probabile che tutta la piazza fosse sopraelevata rispetto alla strada. La fondazione è costituita da una platea di blocchi di travertino spessa cm 72, di m<sup>2</sup> 360, e da uno strato superiore di blocchi di marmo spesso cm 9,5, di m 9,50 di lato. Il basamento è costituito da una parte inferiore di 4 filari di blocchi di marmo, alta m 6,136, e da una superiore di 3 filari, alta m 4,380; il fusto con base e capitello è di 19 blocchi di marmo lunense, e un ventesimo blocco costituisce l'attico cilindrico arrotondato in alto, che serviva di base alla statua bronzea di Marco Aurelio. Il fusto misura m 29,601 pari a 100 piedi romani onde la Colonna fu detta *centenaria*; l'altezza complessiva oggi è di m 41,951 e siccome i *Cataloghi Regionali* danno la cifra di cxxxv piedi e mezzo, pari a m 51,95, i 10 m che mancano devono probabilmente riferirsi alla platea e alla statua. Il diam. inferiore del fusto è di m 3,80, il superiore di m 3,66, senza entasi. Una porta sul lato S, oggi interrata per m 2,65, dà accesso alla scala interna a chiocciola con 203 scalini, illuminata da 56 feritoie. Il fusto con la corona di alloro di base, la spirale, la fascia di scanalature al summoscapo, il capitello con echino a ovoli, ripetono esattamente la struttura della Colonna di Traiano, mentre diversa è quella del basamento che non è ad ara, ma, come si rileva da incisioni di Enea Vico del 1540 circa e del Du Perac del 1575, era molto più alto e decorato non su tutta la superficie come nella Colonna Traiana, bensì soltanto in un fregio che correva circa a metà dell'altezza, con Vittorie che sostenevano festoni su tre lati e una scena di sottomissione di barbari in quello E verso la via Flaminia. Due capi barbari ingnocchiati con dietro un signifero e due legionari si aggrupparono da un lato ed erano presentati da un ufficiale con corazza e *paludamentum*, forse Commodo, a Marco Aurelio in analogo costume, che occupava il lato opposto, seguito da legionari e dal cavallo con gualdrappa; questi due gruppi contrapposti avevano il loro centro nella coppia imperiale, fra cui compariva un ufficiale nel fondo, forse Pompeiano.

Il fregio comprende 21 giri della spirale continua figurata, dove si sono distinte 116 scene del racconto che ha per tema il *bellum Germanicum et Sarmaticum* combattuto da Marco Aurelio; non vi compaiono né il fratello Lucio Vero, morto ad Altino nel 169, né il figlio Commodo, che fu chiamato al fronte danubiano nel maggio del 175, quando Marco Aurelio dovette accorrere in Oriente per la rivolta del generale Avidio Cassio. Nonostante che il Morris ed altri abbiano voluto riconoscere Commodo in alcune scene della seconda parte del fregio, gli argomenti addotti non sembrano persuasivi e manca una sicura testimonianza della presenza di Commodo nel fregio, mentre era forse raffigurato nella scena conclusiva e simbolica della sottomissione dei barbari sul basamento. Molto discordanti sono le opinioni sulla cronologia e sulle fasi della guerra e sul rapporto fra realtà storica e narrazione figurata, ma attraverso la varia elaborazione critica si possono accettare alcuni punti fermi.

Il fregio si apre con la veduta di case, di palizzate e di un abitato con porto fluviale sul Danubio, personificato dal busto di un dio barbato emergente dalle onde, imitando fedelmente l'inizio del fregio traiano. L'esercito passa un ponte sul Danubio, forse a Carnuntum, episodio riportato all'a. 172 in base alle monete che lo celebrano. La campagna si sviluppa con *adlocutio* dell'imperatore; contatti con capi barbari, scontri, e con l'episodio miracoloso del fulmine che incendia una macchina bellica del nemico assediante un fortino romano, con un riferimento all'avvenimento ricordato nella *Vita Marci*, xxiv: *fulmen de coelo precibus suis* (cioè di M. Aurelio) *contra hostium machinamentum extorsit*, datato nel 172. Segue poco dopo un altro miracolo, quello della pioggia torrenziale che travolse i Quadi dissetando invece i Romani, per il quale nelle fonti si hanno varie date tra il 171 e il 174; la pioggia è personificata da un dio alato, tutto ruscillante acqua dal corpo, con le braccia aperte. Dopo queste due scene più caratteristiche ed episodiche il racconto continua con quelle più generiche e comuni al linguaggio del rilievo storico con *adlocutiones*, marce, passaggi di fiumi su barche (*scaphae*), vedute di accampamenti, fortini, costruzioni, scontri con soldati e cavalieri, sacrifici, razzie di bestiame, sottomissioni. Un accento più particolare si riscontra nelle scene di distruzione di villaggi nemici con le capanne germaniche fatte di pali, fra le scarmigliate donne urlanti che cercano di proteggere i loro figli, i barbari trafitti dalle spade o condotti prigionieri, e una intensa nota di tragico *pathos* risuona nella scena della decapitazione di Germani che curvano la testa dinanzi agli esecutori, che sono barbari delle truppe ausiliarie, e nella scena di Sarmati disarmati gettati in un baratro e finiti a colpi di lancia da soldati romani che li serrano dall'alto. Una nota caratteristica costituisce anche l'assalto da parte di soldati romani nella formazione detta *testudo*, coperti sotto gli scudi semicilindrici che formano tetto sulle loro teste, a un fortino barbarico fatto di palizzate lignee. Sappiamo che furon dapprima sconfitti i Quadi, ai quali furon imposte dure condizioni, e poi i Marcomanni, e alla fine del 173 Marco Aurelio prese il titolo di *Germanicus*. La felice conclusione di questa prima parte della campagna è segnata nella metà del fregio

da una figura di Vittoria che scrive sullo scudo, fra due trofei, come nel fregio della Colonna di Traiano, ma con torso nudo e in una composizione più plastica e addensata. La seconda parte del fregio rappresenta probabilmente la campagna degli anni 174-175, mentre alcuni studiosi vogliono far rientrare gli avvenimenti del 174 nella prima parte e quelli del 175 nella seconda, e altri riferiscono invece la prima parte agli anni 172-175 e la seconda agli anni 177-180, presupponendovi, poco verisimilmente, la presenza di Commodo. Nel 174 Marco Aurelio piegò i Quadi ribelli, che si erano alleati con gli Iazigi, imponendo dure condizioni di pace ma dovette interrompere la lotta contro questi ultimi per accorrere in Oriente nel 175, chiamando il quattordicenne Commodo e concludendo poi la pace prematura con gli Iazigi, celebrando il trionfo nel 176 al ritorno dall'Oriente e prendendo il titolo di *Sarmaticus*. La guerra si riaccenderà nel 178 contro i barbari danubiani, ma è probabile che il fregio si limiti alle campagne condotte dal solo Marco Aurelio fino al 175, senza del resto che il fregio, intessuto necessariamente di scene e di motivi generici, potesse e pretendesse dare una precisazione cronologica e storica entro limiti assoluti del *bellum Germanicum et Sarmaticum*, tranne i due episodi miracolosi, e avendo come scopo una celebrazione evocativa delle *res gestae* di Marco Aurelio, raffigurato sempre in tutte le scene in mezzo ai suoi soldati, fra il suo stato maggiore e con a fianco spesso il fedele generale siriano Pompeiano, suo genero, che appare barbato, con l'alta fronte corrugata, in un efficace ritratto. L'artista ha comunque cercato di caratterizzare i tipi dei barbari rappresentando nella prima parte i Germani dai volti barbati, non privi di una certa nobiltà, e nella seconda parte introducendo anche il tipo dei Sarmati dai volti più rozzi con barbe a folto pizzo ricurvo, con zazzere ispide; riproducendo i costumi del nemico con tuniche manicate, brache, mantelli frangiati, berretti a punta, a cono, a turbante; capanne e fortini barbarici.

Pur ispirandosi intenzionalmente al modello della Colonna Traiana questo fregio, a circa settant'anni di distanza, rivela una profonda trasformazione nella visione artistica. Si riduce il numero delle figure, le scene si fanno più distaccate, la narrazione diviene più concisa, più rare sono le costruzioni di accampamenti, più sommarî gli sfondi paesistici di edifici e di alberi; tre spighe simboleggiano un campo di grano, due alberi un bosco; più schematica è la rappresentazione dei fiumi, di tipo cartografico; il vallum o il muro di un accampamento visto convenzionalmente a volo d'uccello diventano una linea circolare sul piano; al vivo pittoricismo del fregio traiano ricco di scorci subentra una tendenza alla frontalità e alla centralizzazione particolarmente tipiche nel gruppo imperiale e nelle *adlocutiones*; il modellato si fa più volumetrico e netto con una vigorosa sintesi plastica; al delicato chiaroscuro traiano si sostituisce un forte contrasto di luci e di ombre; le figure si staccano con un solco di contorno dal fondo, il trapano diviene un fondamentale mezzo espressivo che scava il marmo disegnando poche linee essenziali nel panneggio e sinusoidi rabeschi nelle onde dei fiumi, forando barbe e capelli, occhi, corazze, creando forti sottosquadri e scuri profondi e densi da cui emergono le immagini con vivo plasticismo. La struttura si disorganizza, i ritmi

si accentuano, creando ora insistenti sequenze sintattiche, ora acute note esasperate; l'intonazione passa dal *pathos* traiano a una violenta drammaticità; il senso di umana e nobile comprensione che spira dalla Colonna di Traiano si muta in quadro di spietato e tragico annientamento del barbaro; è un linguaggio incisivo, espressionistico, di efficace evidenza, che forse aderisce alla funzione di chiara leggibilità meglio del più raffinato stile traiano. Per questi principi di ricerca espressiva, di simmetria, di frontalità, di prospettiva convenzionale, di proporzione gerarchica si può considerare questo fregio continuo come l'inizio della nuova visione artistica tardo-antica.

Nel fregio si distinguono varie mani di esecutori, ma il progetto creativo sembra doversi attribuire a un solo maestro per la sostanziale unità, per la sorvegliata distribuzione delle scene riportando quelle principali sul lato verso la via Flaminia considerato come la facciata del monumento, tenendo conto spesso dell'inserzione delle feritoie nella composizione, dando un unico tono al racconto.

Si è voluto vedere in un frammento proveniente da Montecitorio, ora al Museo Naz. Romano, con due figure di barbari, una parte del fregio sul basamento scappellato dal Fontana, attribuzione che rimane incerta per qualche sconcordanza con le incisioni che abbiamo della scena, pur non potendo considerarle di assoluta e precisa fedeltà in tutti i particolari. Se si accetta l'attribuzione di questo frammento, dovremmo vedervi la mano di uno scultore diverso da quelli del fregio spiralfornice, con un modellato più morbido e classicheggiante, senza effetti di trapano, che sarebbe se mai da mettere in relazione con la più bassa ubicazione della scena e con la particolare importanza del soggetto, che riassume simbolicamente la vittoria sui barbari.

Bibl.: La prima riproduzione del fregio in incisioni è di G. P. Bellori e P. S. Bartoli, *Columna Antoniana Marci Aurelii Antonini Augusti... num. primum a Petro Sancti Bartolo iuxta delineationes in Bibliotheca Barberina asservatas, a se cum antiquis ipsis columnae signis collatas, aere incisa et in litho. edita, cum notis excerptis ex declarationibus Io. Petri Bellori*, Romae s. n., di cui una seconda edizione uscì nel 1704, *sub Faustissimis Auspiciis Sancti D. N. Papae Clementis XI*. Nel *Thesaurus del Greivius*, IV, 1732, coll. 1937-1954 apparve di I. C. Castalio, *De columna triumphali imp. Antonini commentarius*. Due tavole dedicate alla colonna G. B. Piranesi, *Trofeo o sia magnifica colonna coelile di marmo composta di grossi macigni ove si veggono scolpite le due guerre daciche fatte da Traiano...* Roma 1776, e incisioni furono pubblicate da D. Mannan, *Calografia della colonna Antonina divisa in 31 tavole, ovvero la veduta, l'elevazione, lo spaccato ed i belli bassirilievi...* Roma 1779 e dallo stesso *La città di Roma*, II, 1779, Tavv. A-K, 1-149. La prima riproduzione fotografica con uno studio monografico fu quella di E. Petersen, A. v. Domaszewski, G. Calderini, *Die Marcussäule auf Piazza Colonna in Rom*, Monaco 1896. Fotografie eseguite dall'Istituto L. U. C. B. in occasione dei lavori di protezione antiaerea furono pubblicate in un fascicolo a cura della Direzione Gen. AA. BB. AA. da P. Romanelli, *La colonna Antonina*, Roma 1942, mentre quelle fatte dal fotografo M. V. Calderini per conto del Museo della Civiltà Romana sono state ultimamente pubblicate con un commento architettonico, topografico, storico, antiquario e stilistico da G. Gatti, A. M. Colini, M. Pallottino, P. Romanelli, C. Caprino, *La Colonna di Marco Aurelio illustrata a cura del Comune di Roma*, Roma 1955. G. Becatti, *Colonna di M. Aurelio*, Milano 1957. Per la storia delle guerre in rapporto alla colonna si veda soprattutto W. Zwickler, *Studien zur Marcussäule*, I, Amsterdam 1941 e per lo studio della monetazione contemporanea C. H. Dodd, *Chronology of the Danubian Wars of the Emperor Marcus Antoninus*, in *Numismatic Chronicle*, IV, 1913, pp. 162-199, 276-321; J. Dobias, *Le monnayage de l'empereur Marc-Aurèle et les bas-reliefs historiques contemporains*, in *Revue Numismatique*, 1932, pp. 127-172, Tavv. V-VI. Per l'episodio della pioggia miracolosa A. v. Domaszewski, *Das Regenwunder der Marc-Aurèle-Säule*, in *Rheinisches Museum für Philologie*, n. f. XLIX, 1894, pp. 612-619; A. Harnack, *Die Quelle der Berichte über das Regenwunder im Feldzuge Marc Aurel's gegen die Quaden*, in *Sitzungsberichte Preuss. Akad. Berlin*, II, 1894, pp. 835-882; E. Petersen, *Das Wunder an der Columna M. Aurelii*, in *Röm. Mitt.*, IX, 1894, pp. 78-89; Th. Mommsen, *Das Regenwunder der Marcussäule*, in *Hermes*, XXX, 1895, pp. 99-106; E. Petersen, *Blitz und Regenwunder an der Marcus-Säule*, in *Rheinisches Museum für Philologie*, n. f. L, 1895, pp. 453-474; J. Geffken, *Das Regenwunder im Quaderlande*,

in *Neue Jahrbücher für das klassische Altertum*, III, 1899, pp. 253-269; A. G. Roos, *Het regenwonder of de val van Marcus Aurelius*, in *Mededeelingen der Nederlandsche Akademie van Wetenschappen*, Amsterdam 1943, p. 32, tav. 7; J. Guey, *Encore la pluie miraculeuse, mage et dieu*, in *Revue de Philologie*, XXII, 1948, pp. 16-62; id., *La date de la pluie miraculeuse (172 après J. C.) et la colonne Aurélienne*, in *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, LX, 1948, pp. 105-127; LXI, 1949, pp. 93-118. Per la cronologia delle guerre e la supposta presenza di Commodo sul fregio: J. Morris, *The Dating of the Column of Marcus Aurelius*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XV, 1952, pp. 33-47. Una sintetica monografia storica e quella di F. Th. Carrara, *Il regno di Marco Aurelio*, Torino 1953. I tipi di capanne barbariche nel fregio sono stati studiati da R. Mielke, *Die angeblich germanischen Rundbauten an der Marcussäule in Rom*, in *Zeitschrift für Ethnologie*, XLVII, 1915, pp. 75-91; P. Drexel, *Die germanischen Hütten auf der Marcussäule*, in *Germania*, II, 1918, pp. 114-118; F. Behn, *Die Markomannenhütten auf der Marcussäule*, in *Germania*, III, 1919, pp. 52-55, 83-84; F. Drexel, in *Germania*, III, 1919, pp. 55-56; R. Pagenstecher, *Zu den Germanenhütten in der Marcussäule*, in *Germania*, III, 1919, pp. 56-57. Per la rappresentazione cartografica del paesaggio: A. Gnirs, *Zum kartographischen Bewerk in der Bilderchronik der Marcus-Säule*, in *Epitymbion für Svoboda*, 1927, pp. 28-49.

Per lo studio stilistico del fregio oltre alle opere più generali sull'arte romana si vedano soprattutto: H. S. Jones, *Notes on Roman Historical Sculptures*, in *Papers of the British School at Rome*, III, 1906, pp. 254 ss., che nega una fedeltà storica e cronologica ai rilievi; E. Strong, *La scultura romana da Augusto a Costantino*, Firenze 1926, pp. 263-278, che ammette ugualmente una debole connessione con gli avvenimenti storici; M. Werner, *Die kunsthistorische Stellung der Marcussäule*, in *Jahrbuch*, XLVI, 1931, pagine 61-174, fondamentale analisi stilistica della suddivisione e composizione delle scene, delle differenze di esecutori, del confronto con la colonna trionfale; e dello stesso lo studio dei rilievi storici provenienti dai vari archi trionfali del regno di Marco Aurelio e di Commodo: *Bemerkungen zu den Ehrendenkmalern des Marcus Aurelius*, in *Archaeologische Anzeiger*, in *Jahrbuch des Instituts*, I, III, 1938, cc. 155-195; H. P. Hamberg, *Studies in Roman Imperial Art*, Upsala 1945, con ampio esame dei rilievi e della colonna.

Il problema della trasformazione stilistica nel periodo antoniniano è stato impostato da G. Rodenwaldt, *Ueber den Stilwandel in der antoninischen Kunst*,

in *Berlin, Abhandlungen*, 1915, 3, Berlino 1925 e per la corrente artistica del tardo Impero si vedano dello stesso *Die Kunstgeschichte der Jahre 220 bis 270*, in *Jahrbuch*, LI, 1936, pp. 82-113; id., *Römische Reliefs, Vorstufen zur Spätantike*, ibid., LV, 1940, pp. 12-43; M. Pallonino, *L'orientamento stilistico della scultura Aureliana*, studi sull'arte romana, in *De Arte*, I, 1938-39, pp. 32-36.

Per i ritratti di Marco Aurelio: M. Werner, *Die Herrscherbildnisse in Antoninischer Zeit*, Berlino 1939. (G. BECATTI)

cederna.it

72) *Arco di Settimio Severo*. — Quando Settimio Severo giunse a Roma, il 13 aprile del 202 d. C., di ritorno dalle vittoriose campagne parthiche e aprì solennemente le feste dei Decennali, il Senato ed il Popolo decretarono in suo onore l'erezione di un grande arco ai piedi del Campidoglio. La lunga iscrizione (C.I.L., VI, 1033), ripetuta sull'attico di entrambe le fronti, attesta che il monumento è stato dedicato nell'anno compreso fra il 10 dicembre del 202 e il 9 dicembre del 203 d. C.

L'arco è a tre fornici: il passaggio mediano è alto m 12,30 e largo m 7; i passaggi laterali sono alti entrambi m 7 e larghi m 3. Malgrado l'ampiezza dei fornici esso non costituiva un passo carrabile ma, sopraelevato rispetto al piano del Foro, era accessibile dal lato E solo mediante scalinate di 6-8 gradini. Oggi è visibile anche la base dell'arco formata da grossi parallelepipedi di travertino. Su entrambe le facciate quattro grandi colonne composite, poggiate su plinti avanzati rispetto alla struttura principale dell'arco, salgono ad inquadrare i fornici ed i sovrastanti pannelli a rilievo. L'arco è coronato dalla vasta superficie dedicata all'iscrizione, inquadrata da ampie cornici, e doveva certamente essere sormontato da gruppi scultorei giacché una moneta di Severo (Mattingly-Sydenham, *The Rom. Imp. Coinage*, IV, parte I, p. 124, n. 259), databile fra il 202 e il 210 d. C., reca sul rovescio l'immagine del monumento che appare sormontato al centro da una biga a sei cavalli e ai lati da figure che sembrano dei cavalieri.

La decorazione scultorea è limitata alle due facciate principali. Tutti gli otto plinti delle colonne presentano sui tre lati visibili raffigurazioni del noto soggetto di barbari prigionieri e soldati romani; nelle chiavi di volta del fornice centrale appare una figura allegorica che sorregge un trofeo; quelle dei passaggi laterali hanno molto sofferto per le intemperie: forse sulla chiave di sinistra del lato O compariva Ercole. I triangoli al di sopra delle

arcate laterali sono decorati da divinità fluviali; da entrambi i lati sopra queste figure corre un piccolo fregio con scene di pompa trionfale. I triangoli al di sopra del passaggio centrale sono invece decorati dalle consuete Vittorie alate con trofeo; l'angolo del cuneo è stato riempito con piccoli Geni alati delle quattro stagioni. Al di sopra dei due fornici laterali si trovano le sculture più importanti dell'arco: quattro grandi pannelli storici che ricordano episodi delle campagne parthiche di Severo. I singoli rilievi non hanno unità compositiva, ma sono frazionati in una serie di episodi che si susseguono in una disposizione a fasce orizzontali più o meno chiaramente delimitate e poste una sopra l'altra. La disposizione è decisamente

insolita, ma anche questo nuovo tipo di composizione è retto da una sua logica interna. Come nei fregi e nelle colonne còclidi (v.) anche qui è narrata una serie di imprese che si susseguono in ordine cronologico. La narrazione ha inizio con il rilievo di sinistra del fronte E dell'arco. Nella successione delle varie scene va tenuto presente che i pannelli sono tripartiti sul fronte E e bipartiti sul fronte O e che vanno letti dal basso verso l'alto poiché, mentre nel settore più basso e in quello più alto è ripetuta la medesima località geografica, la situazione storica varia cronologicamente in modo che il settore superiore rappresenta un avvenimento posteriore nel tempo rispetto a quello inferiore. Il rilievo di sinistra del fronte E contiene la narrazione della prima campagna parthica di Settimio Severo (195 d. C.): la città fortificata da cui, nel primo settore in basso, si vedono uscire le truppe romane è Nisibis. La spedizione, a cui l'imperatore non partecipa, è quella contro gli Osroeni e gli Adiabeni che si vedono impegnati con i Romani in una battaglia campale nel settore centrale. Dopo la vittoria le truppe si restituiscono a Nisibis e qui Severo raccoglie i soldati attorno a sé per congratularsi della vittoria (*adlocutio* dell'ultimo settore in alto).

Gli assedi di tre grandi città, contenuti nei restanti rilievi, appartengono alla seconda campagna parthica (197-199 d. C.). Nel rilievo di destra del fronte E si scorgono in basso i Romani che con una potente macchina bellica si preparano a prendere d'assalto le mura di una città; al centro due scene che segnano inequivocabilmente la loro vittoria: i barbari fanno atto di sottomissione all'imperatore; segue una *adlocutio*. Nel settore più alto siamo alla fase conclusiva dell'azione bellica e al tempo stesso alle premesse per la continuazione del racconto: a destra il gruppo imperiale fa la sua solenne apparizione all'interno della città conquistata; a sinistra Severo ed il suo stato maggiore si apprestano a partire dal luogo dell'assedio vittorioso.

Nel rilievo di sinistra del fronte O siamo di fronte all'assalto romano di una città fluviale che segna il centro della composizione. Da entrambi i lati della città corre la

cavalleria parthica che scende in campo contro il nemico. Anche quest'azione bellica si conclude vittoriosamente: nel settore superiore i capi parthi, scortati da una nutrita schiera di soldati romani, fanno atto di sottomissione all'imperatore. Nell'ultimo rilievo ancora una città assediata le cui mura sono minacciate da un grande ariete. La narrazione delle campagne parthiche si conclude con la vasta scena del settore superiore dove sono riuniti insieme due motivi del repertorio trionfale: l'*adlocutio* ai soldati ai piedi della città conquistata e la partenza dal teatro della guerra.

Le tre grandi città conquistate sono probabilmente Seleucia, Babilonia e Ctesifonte. La città fluviale è Babilonia e il fiume il Canale Regio che congiungeva l'Eufrate al Tigri fin dal tempo degli Assiri. L'ultimo episodio è la presa di Ctesifonte che fu l'unica ad opporre una certa resistenza e richiese perciò l'uso di potenti macchine d'assedio.

2

La singolare disposizione a fasce sovrapposte non trova confronto nell'arte monumentale precedente; i paralleli più evidenti si possono istituire con le pitture trionfali, sia i cartoni portati nel trionfo, sia le pitture murali eseguite su ordinazione dei generali vittoriosi sulle pareti degli edifici pubblici. Erodiano (III, 9, 12) racconta che quando Severo con la conquista di Ctesifonte chiuse le campagne parthiche, mandò al Senato e al Popolo le notizie dei suoi successi accompagnandole con grandi dipinti illustrativi che vennero pubblicamente esposti prima del suo ritorno dall'Oriente. Il Rodenwaldt ritiene probabile che i quattro pannelli storici dell'arco abbiano tenuto presente come modelli proprio queste pitture trionfali.

archiviocederna.it

3) *La Porta degli Argentari*. - Sorge nei pressi del Foro Boario (se si trovi o meno nell'area del Foro è questione controversa), vicino ad un arco quadrifronte di età costantiniana, orientata in modo che la facciata principale guardi a mezzogiorno. Consta di un ricco architrave dal ricco ornato che poggia su due pilastri di cui il destro fu incorporato nel 683 nel fianco della chiesa di San Giorgio in Velabro costruita dal papa Leone II. Le sculture di questo lato sono pertanto perdute ed i lavori di restauro

del 1871 ne riportarono alla luce pochissime tracce. Inoltre il lato settentrionale della Porta è completamente privo di decorazione. Secondo quanto si deduce dall'epigrafe, la Porta fu eretta in onore della famiglia imperiale dei Severi dai *negotiantes boarii* e dagli *argentarii* fra il 10 dicembre del 203 e il 9 dicembre del 204 d. C.

La decorazione vegetale che contorna i pannelli a rilievo si richiama per la sua sovrabbondanza, per il suo « barocchismo » al gusto dell'età flavia, tanto che si è parlato di « rinascita flavia ». Ma, mentre nei monumenti domiziani il movimento agitato, la turgidezza e la vitalità delle forme erano ottenute mediante il gioco delle luci e delle ombre dovuto alla pienezza del rilievo e l'elemento ornamentale, considerato un tutto unico, era subordinato alla struttura architettonica del monumento, sulla porta la profondità del rilievo è ottenuta per mezzo del trapano che isola le forme singole e distrugge l'unità dell'insieme.

Le restanti sculture sono distribuite secondo due soggetti principali: uno che segue le fasi di una cerimonia sacrificale: il toro guidato dal *papa* sul fronte; l'*immolatio*, i fregi con strumenti da sacrificio e la libagione nell'interno del fornice; l'altro che presenta i consueti temi dei trionfi militari: prigionieri barbari e soldati romani sul fianco occidentale, Vittorie che sorreggono una ghirlanda all'interno del fornice, aquile con una ghirlanda nel becco e standardi militari sul fronte. Sull'architrave ai due lati dell'epigrafe le figure di Ercole e di un Genio; sulla fronte del pilastro occidentale la figura (assai corrosa dalle intemperie) di un togato che potrebbe identificarsi con Caracalla o con uno dei « patroni » dei due *collegia* che crebbero il monumento.

I due rilievi principali sono situati nel passaggio interno e rappresentano la famiglia imperiale: nel pannello del pilastro orientale compaiono Settimio Severo e Giulia Domna sacrificanti e in quello del pilastro occidentale Caracalla, anch'egli in atto di libare su un tripode carico di frutta. Ambedue i pannelli presentano chiare tracce di abrasione: accanto ai due Augusti doveva essere raffigurata una figura giovanile da identificarsi con Geta (o Plautilla); a fianco di Caracalla comparivano Plautianus (v.) e la giovane Augusta Plautilla (o Geta).

Con la divisione in due soggetti principali va a coincidere una singolare duplicità di stile: nelle scene a carattere militare, ossia lì dove la rappresentazione possiede dietro di sé la lunga serie dei modelli del repertorio trionfale, l'esecuzione rimane più vicina alle forme tradizionali ed è meno disposta ad indulgere ad innovazioni di stile e composizione; al contrario nel ciclo del sacrificio, ed in particolar modo nei due rilievi con i personaggi della casa imperiale, affiorano una serie di elementi rimasti fino all'età di Severo in secondo piano nel rilievo ufficiale di R. o addirittura del tutto estranei ad esso: l'abbandono della prospettiva a più punti di fuga che crea la profondità spaziale e la visione tridimensionale con la conseguente assimilazione della scena ad un piano; lo sfondo neutro ed inarticolato che le figure tendono ad occupare il più possibile; l'impostazione frontale della scena e la perdita del movimento; la mancanza di proporzioni naturalistiche nei corpi; l'abbondante uso del rilievo negativo e principalmente la frontalità delle figure imperiali che fa

di esse l'incarnazione del concetto della *divina maiestas*. Questo piccolo monumento, così ricco di sculture, non ricorda alcun avvenimento storico in particolare, anzi la disposizione della decorazione scultorea e persino l'economia compositiva interna agli stessi pannelli sono dettate da un gusto puramente ornamentale.

cederna.it