

Relazione sull'Arte Romana: Sintesi

Capitolo per Capitolo

La presente relazione offre una sintesi approfondita del volume "Arte Romana" di Massimiliano Papini e del suo team di coautori, con l'obiettivo di fornire una panoramica strutturata dei concetti fondamentali, delle evoluzioni storiche e delle diverse espressioni artistiche. L'analisi si concentra sulle introduzioni di ciascun capitolo, evidenziando le argomentazioni centrali e le implicazioni più ampie per la comprensione dell'arte romana nel suo contesto storico, sociale e culturale.

Parte Prima: Concetti Fondamentali dell'Arte Romana

Capitolo 1: È mai esistita un'arte romana?

L'introduzione del Capitolo 1 affronta la questione cruciale dell'originalità dell'arte romana e la sua complessa relazione con le tradizioni artistiche greche. Storicamente, l'arte romana è stata spesso percepita come meramente derivativa, un'idea che affonda le radici nella diffidenza degli stessi Romani verso le arti figurative, come espresso da Virgilio nell'Eneide, che associava le "arti" romane principalmente al governo e alla conquista, piuttosto che alla creazione estetica. Questa visione fu rafforzata da autori come Plinio il Vecchio, che lamentava il declino della pittura nella sua epoca rispetto ai maestri greci, e perpetuata da storici dell'arte come Johann Joachim Winckelmann nel XVIII secolo, che la considerava una "decadenza" delle forme greche.

Nonostante lo scetticismo iniziale, l'arte greca esercitò un'influenza profonda su Roma, in particolare dopo la conquista di Siracusa nel 212 a.C., che portò un'ingente quantità di opere d'arte greche nell'Urbe. La celebre affermazione di Orazio, "Graecia capta ferum victorem cepit et artes intulit agresti Latio" (La Grecia conquistata catturò il selvaggio vincitore e portò le arti nel rustico Lazio), riassume efficacemente questa assimilazione culturale. Tuttavia, il testo sottolinea che le influenze greche non furono assorbite passivamente, ma attivamente adattate e riformulate in base alle tradizioni e alle condizioni socio-storiche romane.

La ricerca di un'autentica "Romanitas" ha in passato portato gli studiosi a individuare le peculiarità romane nell'inclinazione "cronachistica", in uno spirito più terreno e utilitaristico, evidente in opere ingegneristiche come acquedotti e terme. Anche i monumenti statali, come gli archi trionfali e le colonne onorarie, e l'arte "popolare/plebea", furono considerati espressioni unicamente romane. Tuttavia, la domanda su cosa sia "propriamente romano" nell'arte romana rimane in gran parte senza risposta, suggerendo che l'interrogativo stesso potrebbe essere "mal posto" e che si preferisce attualmente eluderlo. Questa prospettiva suggerisce che il valore dell'arte romana era spesso strumentale, servendo a funzioni politiche, sociali e commemorative, piuttosto che essere un fine a sé stante come spesso accadeva per i Greci. Ciò sposta l'attenzione dallo studio dell'originalità estetica a quello della funzionalità e dell'adattabilità dell'arte come strumento di potere imperiale, coesione sociale ed espressione culturale in un impero vasto e diversificato.

La delimitazione cronologica e geografica dell'arte romana presenta ulteriori complessità. La definizione stessa di "arte romana" è ambigua, potendo riferirsi all'arte della città di Roma,

dell'Impero, o a stili e temi specificamente romani. I confini cronologici sono incerti, con le discussioni attuali che tendono a partire dalla prima età del ferro (X secolo a.C.) e a estendersi fino al VI secolo d.C., includendo la cultura materiale laziale e i mosaici di San Vitale a Ravenna. Questa vasta estensione temporale e la molteplicità di monumenti rendono vana una definizione unica e riassuntiva. Il vasto territorio dell'Impero Romano comprendeva ambienti multietnici e identità provinciali diverse. Sebbene i modelli romani abbiano ispirato lo sviluppo urbanistico e architettonico nelle province, la nozione di "romanizzazione" è oggetto di dibattito, poiché tende a enfatizzare la conformità e non spiega adeguatamente le differenze e le negoziazioni culturali. Esempi come il sarcofago di Palmira e il lenzuolo funerario di Saqqara illustrano la fusione di stili romano, greco e locali, dimostrando che la produzione artistica variava significativamente tra le province a causa delle tradizioni locali e delle capacità artigianali. Questa fluidità, unita al riutilizzo di rilievi più antichi su monumenti come l'Arco di Costantino, indica che la storia dell'arte romana è meno una progressione lineare e più un'accumulazione stratificata e una reinterpretazione di forme e significati. Tale approccio a "palinsesto" è fondamentale per comprendere la complessa interazione di continuità e trasformazione, piuttosto che cercare uno stile romano singolare e puro.

Capitolo 2: Il sistema delle immagini nell'arte di età romana

Il Capitolo 2 si concentra sul potere comunicativo delle immagini nell'arte romana, superando le classificazioni stilistiche tradizionali per analizzare come le immagini veicolassero messaggi e modellassero le percezioni. L'introduzione afferma che le immagini possiedono un ruolo autonomo, operando come un mondo distinto con proprie regole, non subordinate ai quadri linguistici. Questa prospettiva si allinea con il concetto moderno di "svolta iconica" o "svolta pittorica", che considera le immagini come agenti attivi, capaci di influenzare abitudini e comportamenti umani.

Partendo dal pensiero greco, dove le immagini miravano a essere una mimesis della realtà e possedevano una vita propria, il testo introduce il concetto di "clonazione". Questo si riferisce alla diffusione ripetitiva di rappresentazioni identiche, in particolare nella ritrattistica imperiale e nelle scene storiche, al fine di comunicare messaggi specifici. Ad esempio, la rappresentazione coerente degli imperatori in pose e con attributi specifici assicurava che l'immagine desiderata dal principe fosse replicata e compresa con precisione in tutto l'Impero. Le rappresentazioni storiche romane, dalla Repubblica in poi, sintetizzavano spesso gli eventi in schemi simbolici piuttosto che in narrazioni dettagliate. Questi simboli celebravano le virtù imperiali (come la *pietas*, la *clementia*, la *fides*) e venivano efficacemente comunicati attraverso monumenti pubblici e la monetazione. Questa duplice natura – narrativa (riferimento a eventi specifici) e allegorica/simbolica (trasmissione di virtù astratte) – è una caratteristica chiave, con la componente simbolica che spesso prevaleva nelle scene cerimoniali. L'enfasi sulle immagini come sistemi di comunicazione autonomi, capaci di "clonare" messaggi e virtù imperiali, rivela un approccio profondamente pragmatico all'arte a Roma. L'arte romana, in particolare quella pubblica, era uno strumento potente di propaganda e controllo sociale. Il riutilizzo di rilievi sull'Arco di Costantino, nonostante le incongruenze stilistiche, illustra perfettamente questo aspetto: il significato simbolico (virtù imperiali, vittoria) prevaleva sull'unità estetica. Ciò indica che la funzione primaria dell'arte romana era spesso la persuasione e la legittimazione del potere, piuttosto che l'innovazione artistica o il realismo narrativo.

Il capitolo mette in discussione la validità continua di concetti storico-artistici tradizionali come "stile d'epoca", "arte popolare/plebea" e "stili di genere". Si sostiene che queste nozioni, radicate in idee nazionalistiche del XIX e XX secolo su un "carattere nazionale" specifico e uno "stile

d'epoca", stanno diventando obsolete. L'attuale interesse critico si sposta dalle modalità formali di creazione delle immagini ai motivi figurativi stessi e ai modi in cui le immagini comunicano. L'esempio dell'Arco di Costantino, un "mosaico di stili" con rilievi riutilizzati di epoche diverse, dimostra che la dissonanza stilistica non impediva il messaggio simbolico del monumento sulle virtù di Costantino. Questo suggerisce che il messaggio veicolato era spesso più importante della coerenza stilistica. Il capitolo afferma esplicitamente che comprendere l'arte romana richiede di cogliere "quale messaggio il produttore d'immagini volesse trasmettere" e di "adeguarsi alla mentalità di lettura del loro destinatario". L'esempio dei Daci sulla Colonna Traiana, la cui sofferenza è una percezione emotiva moderna, non l'intento romano di enfatizzare il valore nemico per accrescere il proprio, dimostra come le interpretazioni contemporanee possano divergere significativamente dalla ricezione originale. Questo sottolinea l'importanza degli studi sul contesto storico e sulla ricezione nell'archeologia classica, indicando che la semplice analisi delle qualità formali di un'opera d'arte non è sufficiente; è necessario ricostruire anche i codici culturali e le aspettative degli spettatori dell'antichità per comprenderne appieno il significato e l'impatto.

Parte Seconda: Urbanistica e Spazio Romano

Capitolo 3: La forma di Roma

Il Capitolo 3 esamina la struttura fisica e simbolica di Roma, sottolineando come l'arte e l'architettura fossero intrinsecamente legate all'identità, alla storia e al paesaggio urbano in evoluzione della città. Il capitolo definisce "forma" come l'"immagine", l'"aspetto", la "sagoma" e la "configurazione" di luoghi, oggetti e persino concetti. Per le città antiche come Roma, questa "forma" è un insieme articolato di parti interconnesse, sia architettoniche che non, inclusi spazi pubblici e privati, aree sacre e profane, e zone di diversa ricchezza. Le opere d'arte acquisivano un significato preciso attraverso la loro collocazione in specifici spazi urbani, e a loro volta, conferivano a questi luoghi un significato particolare. Questo mette in evidenza la relazione simbiotica tra arte, architettura e pianificazione urbana.

La topografia di Roma è descritta come ricca di storia – conservata, reinterpretata e cancellata – dove la continuità (ad esempio, la persistenza di edifici legati a tradizioni) coesisteva con la discontinuità (causata da azioni umane o catastrofi come gli incendi). Eventi chiave come il Sacco Gallico del 390 a.C., che portò a una rapida ricostruzione con un sistema di strade tortuose, e l'Incendio Neroniano del 64 d.C., che devastò ampie parti della città, modellarono profondamente il tessuto urbano di Roma. La ricostruzione successiva spesso comportò massicci interramenti, alterando i livelli del terreno, come si osserva negli interventi adrianei nel Campo Marzio, che videro l'Ara Pacis finire sotto il nuovo livello del suolo. Le arti figurative rappresentavano selettivamente gli spazi di Roma, spesso mostrando vedute parziali ed edifici emblematici (in particolare i templi) come sfondi per scene cerimoniali, localizzando gli eventi in specifiche aree urbane. Anche la monetazione contribuì a celebrare le attività di costruzione e a facilitare la ricostruzione dei monumenti.

Il capitolo sottolinea come eventi distruttivi non abbiano portato a una completa riprogettazione, ma piuttosto a un complesso processo di adattamento e reintegrazione delle realtà topografiche più antiche, dando vita a un tessuto urbano organico e talvolta irregolare. Questo suggerisce che la pianificazione urbana romana, pur capace di grandi progetti ordinati (come i Fori Imperiali), si basava anche su risposte pragmatiche alle condizioni esistenti e agli strati storici. La crescita continua attraverso espansioni e ristrutturazioni, spesso con massicci interramenti,

indica un metabolismo urbano dinamico, quasi "vivente". L'affondamento dell'Ara Pacis rispetto ai nuovi livelli del terreno a causa degli interventi adrianei è una potente metafora di questa costante rimodellazione e sepoltura degli strati più antichi. Ciò evidenzia che la "forma" di Roma non è un progetto statico, ma un palinsesto dinamico e storicamente stratificato. Comprendere l'arte e l'architettura romana richiede di riconoscere questo processo continuo di distruzione, conservazione, adattamento e risignificazione degli spazi urbani. Il paesaggio urbano stesso era una tela su cui esprimere potere, memoria e identità, costantemente riscritto.

Capitolo 4: Usi e destinazione degli spazi urbani

Il Capitolo 4 approfondisce l'analisi della forma urbana di Roma, concentrandosi sugli aspetti funzionali e sui diversi usi degli spazi, e sulle sfide inerenti alla ricostruzione di questi complessi paesaggi. Il capitolo sottolinea che la comprensione degli spazi urbani di Roma richiede un approccio di "ragionamento topografico", che implica l'applicazione sistematica di criteri allo studio del paesaggio e l'integrazione delle informazioni mancanti. Le città antiche erano paesaggi "promiscui", con spazi pubblici e privati, sacri e profani, strettamente intrecciati. La ricostruzione di queste complesse realtà è un processo lungo e spesso incompleto, data la natura frammentaria delle prove sopravvissute. Molti dati provengono da scavi, epigrafia, letteratura, immagini antiche e piante marmoree della città. La difficoltà è paragonata alla descrizione dell'universo, riprendendo il gioco di parole di Plinio il Vecchio tra *urbs* e *orbis*. Il testo osserva che spesso è possibile ricostruire solo l'"iconografia" (l'immagine tipologica) di un edificio finito, piuttosto che il suo "stile" completo (la configurazione formale), a causa dei limitati resti conservati.

Il capitolo inizia con il Foro Romano, descritto come il cuore sacro e politico di Roma. Ne viene discussa l'evoluzione da un complesso arcaico a un centro nevralgico, includendo strutture chiave come la Curia, la Basilica Giulia e il Tempio di Vesta. Viene evidenziata la continua opera di restauro e trasformazione di questi spazi tradizionali, anche in Tardoantico, con esempi come la Basilica di Massenzio e la successiva conversione della Curia in chiesa. Si menziona anche la perdita dei toponimi medievali e la successiva riscoperta del significato storico del Foro attraverso gli scavi del XIX secolo.

Successivamente, il capitolo offre una panoramica del paesaggio di Roma attraverso le XIV Regioni Augustee. Si concentra sulla Regione VIII (Foro, Campidoglio, Fori Imperiali) e sulla Regione X (Palatino), quest'ultima essendo il nucleo urbano iniziale e successivamente la residenza imperiale. La ricchezza archeologica del Palatino fornisce informazioni sulle fasi protourbane, regie e repubblicane, nonché sull'evoluzione delle residenze imperiali da Augusto a Caligola. La "fastosa quinta scenografica a strapiombo sul foro Romano" collega esplicitamente la grandezza architettonica all'esaltazione del potere imperiale. La descrizione dettagliata dell'evoluzione del Palatino da insediamento protourbano a residenza imperiale esclusiva (Regione X) rivela una strategia deliberata di consolidamento e ostentazione del potere. La scelta di Augusto di abitare sul Palatino, collegando la sua casa con il Tempio di Apollo, e le successive espansioni di imperatori come Tiberio e Caligola che collegarono i loro palazzi ad altre aree civiche chiave (come il Campidoglio, il Foro, il Circo Massimo), trasformarono la collina in una rappresentazione visiva e simbolica dell'autorità imperiale. L'espansione fisica e il dominio visivo della residenza imperiale riflettevano la crescente centralizzazione del potere. Ciò sottolinea che gli spazi urbani romani non erano meramente funzionali, ma erano meticolosamente progettati e continuamente adattati per proiettare messaggi specifici sullo stato e sui suoi governanti.

La seguente tabella riassume i principali fori e residenze imperiali di Roma, evidenziando la loro

cronologia, funzione e caratteristiche architettoniche.

Tabella 1: Principali Fori e Residenze Imperiali di Roma: Cronologia e Funzione

Nome Foro/Residenza	Patrono/Periodo Principale	Funzione/i Primaria/e	Caratteristiche Architettoniche Notevoli
Foro Romano	Età arcaica - Tardoantico (restauri continui)	Centro politico, religioso, legale, commerciale	Curia, Basilica Giulia, Tempio di Vesta, Rostra, Templi di Saturno e dei Dioscuri
Foro di Cesare	Giulio Cesare (dedica 46 a.C.)	Foro supplementare, centro politico e giudiziario	Tempio di Venere Genitrice, Basilica Argentaria
Foro di Augusto	Augusto (dedica 2 a.C.)	Celebrazione della dinastia, giustizia, educazione	Tempio di Marte Ultore, portici con statue di condottieri e membri della gens Iulia
Foro di Nerva (Transitorio)	Domiziano, Nerva (dedica 97 d.C.)	Collegamento tra fori, passaggio pubblico	Tempio di Minerva, colonnato con attico figurato
Foro di Traiano	Traiano (dedica 112 d.C.)	Celebrazione delle vittorie daciche, attività civili, commerciali	Basilica Ulpia, Colonna Traiana, Mercati di Traiano, Tempio del Divo Traiano
Palatino (Residenza Imperiale)	Augusto, Tiberio, Caligola, Domiziano (espansioni continue)	Residenza imperiale, centro di potere simbolico	Casa di Augusto, Domus Tiberiana, Domus Flavia, Domus Augustana, collegamenti con Foro/Campidoglio
Basilica di Massenzio	Massenzio (inizio IV d.C.)	Edificio civile polifunzionale, aula giudiziaria	Volte a crociera, navata centrale sopraelevata, absidi

Parte Terza: Evoluzione Cronologica dell'Arte Romana

Capitolo 5: L'Italia e Roma dal secolo X al I a.C.

Il Capitolo 5 ripercorre le prime fasi dello sviluppo artistico in Italia e a Roma, concentrandosi sull'interazione tra le tradizioni indigene italico-etrusche e la profonda influenza della cultura greca. Agli inizi del XX secolo, si tentò di definire una qualità "indigena" unica nell'arte etrusco-italica, spesso legata a idee nazionalistiche. Tuttavia, Ranuccio Bianchi Bandinelli sfidò questa visione, descrivendo l'arte italica come "espressionistica" e "impressionistica", ma priva del rigore formale delle forme greche.

A partire dall'VIII secolo a.C., l'Italia centrale e Roma furono interessate da "ondate di ellenizzazione" attraverso scambi commerciali, conquiste militari e l'arrivo di artigiani greci. Questa interazione culturale non si limitò all'arte, ma si estese alla pianificazione urbana, all'architettura e alla politica. È fondamentale notare che le influenze greche non furono ricevute passivamente, ma attivamente adattate alle condizioni storiche, sociali e culturali locali, e ai gusti

dei committenti romani e italici. Non tutti gli aspetti furono ellenizzati; ad esempio, l'architettura domestica (casa ad atrio) e sacra (tempio tuscanico) mantennero caratteristiche locali distinte. Questo processo di acculturazione selettiva è un aspetto cruciale. L'arte romana non è una semplice fusione di influenze, ma una sintesi unica derivante da un'agenzia culturale deliberata. Ciò evidenzia l'importanza di studiare i meccanismi dell'interazione culturale – ricezione, selezione, traduzione, rielaborazione e resistenza – piuttosto che limitarsi a catalogare le influenze. Questo adattamento attivo è una caratteristica fondamentale dello sviluppo artistico romano fin dalle sue fasi più antiche.

Studi recenti si sono concentrati sulle origini protostoriche dei simboli politici e religiosi tra i gruppi dirigenti etruschi e romani. Il periodo medio-repubblicano (IV-III secolo a.C.) è evidenziato come cruciale per l'emergere di un'identità romana distinta attraverso l'espressione monumentale. La nuova nobiltà patrizio-plebea utilizzò i monumenti pubblici per "monere" (ricordare) un passato glorioso, consolidando così l'identità romana. Il capitolo esamina anche i processi eterogenei di "romanizzazione" (e di "ellenizzazione" interdipendente) nei territori italici, osservando che questi non necessariamente erosero le specifiche identità locali. La discussione del periodo medio-repubblicano sottolinea l'uso da parte della nuova nobiltà patrizio-plebea di monumenti per "monere" il passato glorioso e consolidare l'identità romana. Ciò indica che anche l'arte romana più antica aveva una forte vocazione pubblica e politica. Non si trattava solo di estetica o commemorazione individuale, ma di costruire una narrazione storica collettiva e legittimare lo stato romano emergente e la sua classe dirigente. Le "guerre di monumenti" menzionate nella sottosezione del capitolo rafforzano ulteriormente questa funzione pubblica e competitiva dell'arte.

Capitolo 6: Secolo I a.C.-secolo I d.C.: dagli imperatori giulio-claudi alla dinastia flavia

Il Capitolo 6 analizza la trasformazione del linguaggio figurativo e delle immagini greche quando furono adottate dai Romani, in particolare durante il passaggio cruciale dalla Repubblica all'Impero. Il capitolo sostiene che, sebbene l'arte greca potesse sembrare recepita senza alterazioni, il messaggio veicolato da queste immagini a Roma era fondamentalmente diverso dal loro intento originale. Questa "risemantizzazione" è un tema centrale. L'interazione continua e deliberata con la Grecia e il mondo ellenistico-orientale dalla tarda Repubblica portò a una profonda assimilazione culturale, specialmente tra l'élite romana. Gli artigiani greci, importati a Roma, adattarono le loro convenzioni alle esigenze romane, portando a nuove soluzioni formali non pienamente esplorate in Grecia.

La proliferazione di lussuose ville tra i ricchi romani e italici offrì nuovi contesti per l'esposizione artistica, liberi dal controllo sociale urbano. Queste ville divennero "Olimpi privati", adornate con sculture e affreschi che, pur imitando spesso modelli religiosi greci, servivano principalmente come elementi decorativi che suggerivano, piuttosto che riprodurre fedelmente, i significati originali. I templi romani, a differenza delle loro controparti greche, servivano a molteplici funzioni oltre a ospitare statue di culto, fungendo da luoghi per attività sacre, riunioni e persino assemblee senatorie. Ciò portò a una morfologia templare romana distinta, influenzata dagli stili greci ma adattata alle esigenze romane, caratterizzata da alti podi, enfasi frontale e intercolumnni più ampi. Il capitolo evidenzia che i committenti romani, in particolare l'élite facoltosa, modellarono attivamente la ricezione e la trasformazione dell'arte greca. La loro domanda di arredi di lusso per le ville, spesso in "feroce competizione", stimolò una fiorente industria artigianale. La risemantizzazione di manufatti religiosi greci in elementi decorativi per ville

private romane dimostra che il "consumo" romano non era passivo, ma implicava una ricontestualizzazione che alterava fundamentalmente il significato e la funzione dell'arte. Ciò è ulteriormente provato dalle richieste di Cicerone per specifici "ornamenti" per le sue ville. Questo periodo vide significativi sviluppi architettonici a Roma, da Augusto a Domiziano. Il "classicismo" dell'età augustea rappresenta una tendenza stilistica chiave. I rilievi statali dalle dinastie Claudia e Flavia affinarono il sistema delle rappresentazioni storiche. Anche la ritrattistica imperiale si sviluppò notevolmente, con un'ampia diffusione dell'immagine dell'imperatore. Il capitolo copre anche l'evoluzione della decorazione parietale in questo periodo. La discussione sull'architettura templare romana, che adottò stili greci ma li modificò per servire le esigenze multifunzionali romane, esemplifica l'uso strumentale delle forme greche. L'enfasi su un podio elevato e un approccio frontale, ad esempio, creò un linguaggio visivo distinto che rafforzava le pratiche religiose e civiche romane, differenziandosi dall'ideale greco di un tempio come dimora del dio. L'uso estensivo dello stucco per imitare il marmo mostra ulteriormente un approccio pragmatico per ottenere gli effetti estetici desiderati, anche se ciò significava utilizzare materiali meno "nobili".

Capitolo 7: Il secolo II d.C. e i «buoni imperatori»

Il Capitolo 7 esamina il II secolo d.C., spesso considerato un'età d'oro di pace, prosperità e governo illuminato sotto imperatori come Traiano, Adriano e Marco Aurelio. Il capitolo evidenzia la percezione diffusa, sia tra gli storici moderni come Edward Gibbon sia tra i contemporanei come Elio Aristide, del II secolo d.C. come un periodo di felicità e prosperità senza precedenti. Questo fu attribuito alla "virtù e saggezza" del potere imperiale assoluto. Il secolo fu caratterizzato da numerosi atti di munificenza sotto il patrocinio imperiale e di notabili locali, che portarono a un'intensa attività edilizia e all'ornamentazione urbana. Programmi di assistenza sociale, come i sussidi alimentari per i bambini (iniziati da Nerva e consolidati da Traiano), sottolinearono la *pietas* degli imperatori e il loro ruolo di "padre di tutti" (*optimus*). Il dominio romano fu consolidato attraverso l'integrazione delle grandi aristocrazie provinciali nell'amministrazione statale, favorendo un senso di identità imperiale condivisa. L'apertura del capitolo, che definisce il II secolo d.C. come un'"età d'oro", è una narrazione attivamente costruita e propagata dal regime imperiale stesso attraverso il patrocinio di architettura monumentale e arte. La celebrazione degli imperatori come *optimus* e "padre di tutti", unita ai programmi di assistenza sociale e alla rappresentazione visiva di *nationes* unificate, dimostra uno sforzo deliberato per proiettare un'immagine di stabilità, saggezza e beneficenza universale.

Questo periodo vide l'erezione di monumenti colossali e simbolicamente significativi a Roma, come il Tempio di Venere e Roma (che univa l'antenata della linea giulio-claudia con la personificazione eterna della città) e l'Hadrianeum (dedicato ad Adriano divinizzato). La decorazione dell'Hadrianeum, con figure femminili che rappresentavano le *nationes* (popoli) dell'Impero, simboleggiava le "pacifiche unità del mondo romano", riecheggiando i precedenti portici augustei. Il capitolo menziona specificamente Traiano e il "Maestro della colonna Traiana", Adriano e gli imperatori Antonini, notando i loro contributi e i mutamenti stilistici verso la "crisi" del secolo successivo. Pur presentando il II secolo d.C. come un periodo di fioritura, i titoli delle sottosezioni del capitolo alludono a cambiamenti sottostanti: "Arriva il 'Graeculus': Adriano" e "Gli Antonini verso la «crisi»". Questa sottile anticipazione suggerisce che, anche all'interno di questa "età d'oro", le tendenze artistiche e culturali erano già in evoluzione, ponendo potenzialmente le basi per le trasformazioni più radicali del III secolo d.C. Il soprannome di Adriano "Graeculus" implica un impegno più profondo con la cultura greca che

potrebbe aver sfidato le norme artistiche romane tradizionali, mentre il periodo antonino è esplicitamente collegato a un movimento "verso la crisi".

Capitolo 8: Il secolo III d.C. e la «crisi» dell'Impero

Il Capitolo 8 affronta la controversa nozione del III secolo d.C. come periodo di "crisi" e "decadenza" nell'arte e nella società romana, offrendo una prospettiva più sfumata. Il capitolo riconosce la visione tradizionale del III secolo d.C. come un'epoca di "crisi", "decadenza" e "angoscia", spesso contrapposta al II secolo d.C.. Tuttavia, introduce immediatamente recenti revisioni critiche che enfatizzano la continuità e l'innovazione rispetto alla rottura e al declino. Il III secolo d.C. è caratterizzato come un periodo non uniforme, con significative variazioni regionali (ad esempio, prosperità economica in Africa contro declino in Italia). Fu un'epoca di instabilità politica con numerosi imperatori, ma anche di riforme significative come la costituzione di Caracalla che concesse la cittadinanza romana a tutti i liberi dell'Impero (212 d.C.) e la Tetrarchia di Diocleziano (285 d.C.). Per comodità analitica, il secolo è diviso in tre fasi: dinastia Severiana (192-235 d.C.), "anarchia militare" (235-284 d.C.) ed età tetrarchica (285-305 d.C.).

I cambiamenti formali nell'arte di questo secolo sono riassunti dal saggio di Ranuccio Bianchi Bandinelli "Organicità e astrazione" (1956). Questi cambiamenti includono una perdita di plasticità, la disintegrazione della struttura anatomica e della coesione organica delle forme, uno spostamento verso volumi geometrici e superfici lisce e astratte, e forme caratterizzate da contorni pesanti e chiaroscuri fortemente contrastati. Il capitolo confuta l'idea che questi cambiamenti fossero dovuti a una diminuita capacità delle officine, sostenendo invece che le officine rifiutarono o rielaborarono deliberatamente le forme classiche per sperimentarne di nuove. Viene menzionato il concetto di "volontà artistica" di Alois Riegl (1901), che evidenzia una transizione da una concezione "tattile" a una "ottica" dell'arte, culminata nell'età costantiniana. Tradizionalmente, il panorama figurativo generale del secolo si è basato principalmente sulla ritrattistica e sulla produzione di sarcofagi, con minore enfasi sulla pittura o sui mosaici. Sebbene la scultura "ideale" sembri essere diminuita, le officine mantennero standard elevati, ereditando e aggiornando le tradizioni. L'Africa Proconsolare emerse come un importante fornitore di ceramiche. Il capitolo sfida direttamente la nozione di "decadenza" affermando che i cambiamenti formali non erano dovuti a una mancanza di abilità, ma a un rifiuto e a una rielaborazione deliberati delle forme classiche. Questo spostamento verso l'astrazione, i volumi geometrici e il forte chiaroscuro può essere visto come una scelta artistica attiva che riflette nuove esigenze sociali e ideologiche, piuttosto che un declino passivo della capacità tecnica. Questa riorientazione anticipa l'arte bizantina, suggerendo un impulso innovativo e proiettato verso il futuro.

Il testo rileva lo spostamento della centralità di Roma, con molte sedi imperiali scelte come quartier generali militari, e la prosperità economica in Africa in contrasto con il declino altrove. Questa diffusione geografica del potere e dell'attività economica probabilmente si correla con una decentralizzazione del patrocinio e della produzione artistica. L'ascesa dell'Africa Proconsolare come principale fornitore di ceramiche ne è un esempio. Sebbene Roma rimanesse importante, le tendenze artistiche e le officine significative potevano emergere e fiorire in altre regioni, contribuendo al carattere "non uniforme" dell'arte del periodo.

Capitolo 9: Secoli IV-VI d.C.: il Tardoantico

Il Capitolo 9 offre una panoramica completa del Tardoantico, un periodo caratterizzato da

profonde trasformazioni e una complessa ridefinizione delle norme culturali e artistiche. Il termine "Tardoantico" fu coniato da Jacob Burckhardt nel 1853. Esso indica un periodo dell'Antichità con caratteristiche "tarde" distintive pur mantenendo tratti "antichi". La complessità del periodo è legata a vari fattori: il trionfo del Cristianesimo, lo sviluppo burocratico, la cittadinanza universale, la nuova codificazione del diritto e l'affermazione del libro in forma di codice. La critica del XX secolo lo ha spesso visto come un'era di crisi epocale e transizione. La storiografia contemporanea, in particolare quella anglofona, propone una periodizzazione più ampia, che inizia con Commodo/Severi e si estende oltre il 476 d.C., fino all'VIII-X secolo d.C.. Questa "esplosione del Tardoantico" diminuisce il significato della caduta dell'Impero d'Occidente e rivaluta l'impatto di eventi come il dominio longobardo. Vengono riconosciute anche le differenze regionali nella durata. Sebbene le categorie tradizionali di "decadenza" e "discontinuità" siano state radicalmente riviste, esse vengono ora opportunamente rivalutate da storici e archeologi.

Il Tardoantico fu un periodo di continuità e trasformazioni nelle strutture politiche, sociali, amministrative, economiche e religiose. Si assistette a graduali proibizioni dei culti "pagani", ma anche a interazioni e lotte politiche tra Cristiani e "pagani". Le arti figurative non sono più ridotte a mere manifestazioni di "declino". Alcune produzioni, come la scultura "ideale", rifiorirono dopo la stagnazione del III secolo d.C.. Iconografie consolidate potevano diventare simboli per nuove narrazioni visive, e motivi cristiani coesistevano con quelli mitologici o "neutri" nelle decorazioni domestiche e funerarie. Le iconografie e, ancor meno, gli stili non possono sempre rivelare le affiliazioni confessionali degli utenti. Il capitolo tratta paesaggi urbani e suburbani, l'età di Costantino e dei suoi successori (monumenti pubblici e privati), lo splendore di *domus* e ville, l'artigianato di lusso e l'arte delle "capitali" tardoantiche. Il capitolo afferma esplicitamente che "motivi cristiani potevano coesistere con quelli più tradizionali mitologici o 'neutri'" e che "le iconografie – e ancor meno gli stili – non possono sempre rivelare le affiliazioni confessionali dei loro utenti". Questo sfida la visione semplicistica di una netta rottura tra arte "pagana" e cristiana, suggerendo invece un periodo di significativo sincretismo culturale e ambiguità, in cui committenti e artisti navigavano identità e credenze complesse, spesso esprimendole attraverso linguaggi visivi condivisi. La rivalutazione del "declino" supporta ulteriormente questa vitalità artistica, anche se le forme tradizionali si trasformavano.

La discussione sull'"esplosione del Tardoantico" e le sue diverse durate nelle aree geografiche, unita alla menzione di "alcune «capitali» tardoantiche", implica uno spostamento da Roma come unico centro artistico. Con la decentralizzazione politica dell'Impero, il patrocinio e la produzione artistica si diversificarono, con nuove capitali regionali che acquisirono importanza. Questo si basa sull'osservazione del Capitolo 8 sulla decentralizzazione della produzione artistica nel III secolo.

Parte Quarta: Generi dell'Arte Romana

Capitolo 10: Rappresentazioni storiche

Il Capitolo 10 esamina la natura e la funzione delle immagini storiche nella cultura romana, concentrandosi sul loro valore documentario, sui filtri ideologici e sull'interazione tra approcci narrativi e simbolici. Il capitolo evidenzia che i Romani, inclusi imperatori come Lucio Vero e figure come L. Ostilio Mancino, credevano nel valore informativo e documentario delle immagini per registrare le vittorie e influenzare l'opinione pubblica. La descrizione di Giuseppe Flavio degli arazzi trionfali di Tito e il racconto di Virgilio della reazione di Enea ai dipinti della guerra di

Troia attestano il potere emotivo e immersivo di queste immagini. Gli studiosi moderni, tuttavia, sono scettici sul loro valore di reportage realistico, sottolineando la loro "natura celebrativa, ripetitiva e convenzionale" e il loro ruolo nella propaganda. La visione cinica di Gregorio di Nazianzo sugli imperatori che amavano "non solo la 'realtà' delle loro imprese ma anche le loro immagini" allude al potenziale di manipolazione. Nonostante lo scetticismo moderno, il capitolo conclude che l'aggettivo "storico" per queste immagini è giustificato perché committenti e spettatori antichi si aspettavano un riferimento a un evento specifico, anche se reso in modo convenzionale o con elementi simbolici. Il capitolo rivela che le rappresentazioni storiche romane, pur percepite come "documentarie" dagli antichi, erano fortemente filtrate da lenti ideologiche. La duplice natura delle componenti narrativa e simbolica, dove eventi specifici sono tradotti in virtù astratte, indica che l'arte romana non era tanto un resoconto obiettivo quanto una costruzione di una realtà storica desiderata. L'esempio dei Daci sulla Colonna Traiana illustra perfettamente questo: il loro coraggio è enfatizzato non per simpatia, ma per magnificare il valore romano. Questa è una forma di "empatia strategica" che serve la narrazione del vincitore.

Ogni rappresentazione storica romana contiene due componenti intrecciate: una narrativa, che allude a eventi specifici, e una allegorica/simbolica, che descrive virtù imperiali esemplari. Il ricorso necessario a iconografie convenzionali rendeva le immagini immediatamente decifrabili, enfatizzando aspetti generali e inserendole in sistemi di valori astratti. Ad esempio, una scena di sacrificio imperiale commemorava simultaneamente un rito specifico e riaffermava la devozione dell'imperatore. Il periodo Giulio-Claudio e Flavio affinò le rappresentazioni storiche, identificando sempre più lo stato con l'immagine dell'imperatore e arricchendo il repertorio con nuove iconografie (ad esempio, *adlocutio*, *congiarium*). Gli archi divennero monumenti chiave per le rappresentazioni storiche, che si diffusero anche in contesti municipali e provinciali. I rilievi dell'"Ara Pietatis" mostrano un'innovazione narrativa includendo precisi riferimenti topografici. Il perfezionamento delle rappresentazioni storiche dal periodo Giulio-Claudio a quello Flavio, con nuove iconografie come l'*adlocutio* e il *congiarium*, e la crescente identificazione dello stato con l'immagine dell'imperatore, dimostra una crescente sofisticazione nella comunicazione imperiale. Lo spostamento verso l'inclusione di precisi riferimenti topografici nelle scene processionali (ad esempio, "Ara Pietatis") rese queste narrazioni più immediate e riconoscibili per lo spettatore, aumentandone il potere persuasivo. La vasta diffusione di queste rappresentazioni in contesti municipali e provinciali indica ulteriormente una strategia deliberata per diffondere l'ideologia imperiale in tutto l'impero.

Capitolo 11: Ritratti

Il Capitolo 11 esplora la natura pervasiva della ritrattistica nella società romana, le sue diverse forme, funzioni e i modi in cui serviva a perpetuare la memoria e lo status sociale. I ritratti romani erano estremamente numerosi e vari, apparendo come statue, erme, busti e rilievi su monete, sigilli, cammei, gemme e vetro, realizzati con una vasta gamma di materiali, dall'oro alle pietre preziose. I ritratti dipinti, sebbene meno conservati, erano anch'essi significativi. Erano presenti praticamente ovunque: in aree pubbliche (fori, santuari, teatri), accampamenti militari, spazi aziendali e case private e tombe. In una società altamente competitiva, i ritratti servivano principalmente a perpetuare la memoria di individui meritevoli, piuttosto che per il semplice godimento estetico. Il vasto numero e le diverse forme dei ritratti romani, uniti alla loro presenza ubiquitaria in spazi pubblici, semi-pubblici e privati, indicano che la ritrattistica era più di una semplice forma d'arte; era una forma di "moneta sociale". La necessità di approvazione ufficiale per l'esposizione pubblica e le iscrizioni che dettagliavano il *cursus honorum*

dimostrano che i ritratti erano parte integrante del sistema romano di onore, status e riconoscimento pubblico. Erano marcatori visivi di successo e posizione sociale, cruciali in una "società altamente competitiva". L'evoluzione delle iscrizioni in "panegirici verbosi" mostra ulteriormente come i ritratti divennero piattaforme per un'elaborata auto-rappresentazione e segnalazione di virtù.

Mentre l'esposizione privata era illimitata, l'esposizione pubblica dei ritratti richiedeva l'approvazione di autorità come l'imperatore o il Senato. Ricevere una statua nel foro era un grande onore. Dall'età augustea, le statue maschili erano accompagnate da iscrizioni che dettagliavano il loro *cursus honorum*. Entro il III-IV secolo d.C., queste si evolsero in panegirici verbosi che enfatizzavano virtù senza tempo e competenze culturali. Nonostante la loro ubiquità, solo una minima frazione dei ritratti è sopravvissuta (ad esempio, circa 300 dei 25.000-50.000 stimati di Augusto). I ritratti dipinti sono ancora più rari, rendendo la ricostruzione difficile. Sebbene l'attribuzione di opere a specifici artisti sia rara, le officine possono talvolta essere identificate tramite analisi stilistica, con alcuni rilievi che raffigurano artisti di ritratti al lavoro. Imperatori e le loro famiglie erano spesso raffigurati in cicli in luoghi di culto dedicati, e anche individui privati commissionavano più ritratti per un'esposizione prominente. Nonostante le dimensioni "colossali" o "miniature" e i diversi materiali, e le decine di migliaia di ritratti stimati, il capitolo evidenzia che "solo una minima frazione" è sopravvissuta. Questa massiccia perdita, specialmente dei ritratti dipinti, indica una lacuna significativa nella nostra comprensione. La pratica della *damnatio memoriae* indica anche la distruzione o l'alterazione deliberata delle immagini, rendendole intrinsecamente vulnerabili ai cambiamenti politici. Questo contrasta con la permanenza prevista dei monumenti pubblici.

Capitolo 12: Ornamenti greci a Roma

Il Capitolo 12 esamina il processo attraverso il quale le opere d'arte greche furono acquisite, esposte e ricontestualizzate a Roma, trasformandole in "ornamenta urbis" con nuovi significati simbolici. Il capitolo identifica la collocazione da parte di M. Claudio Marcello delle opere d'arte saccheggiate da Siracusa nel 211 a.C. come un momento simbolico nell'appropriazione romana della cultura figurativa greca. Questo atto fu visto come un modo per abbellire la città e rendere memorabili le vittorie. Il termine "ornamenta" è fondamentale, riferendosi a qualsiasi cosa che abbellisse un luogo, e nel contesto romano, aveva una connotazione legale primaria. Ciò suggerisce che l'arte greca fu integrata in un sistema romano di ostentazione civica e prestigio. L'afflusso di arte greca provocò reazioni contrastanti a Roma, con alcuni, come Catone, che le criticavano come "calamitose". Ciò indica un dibattito in corso sul ruolo e il valore dell'estetica greca nella società romana. L'atto di collocare opere d'arte greche saccheggiate in spazi pubblici come "ornamenta" rivela che questi oggetti non erano semplicemente trofei, ma furono attivamente ricontestualizzati per servire scopi politici e civici romani. Abbellivano la città, ma, cosa più importante, rendevano le vittorie romane "memorabili e popolari". Ciò trasforma l'arte greca da oggetto estetico a simbolo del potere romano e della superiorità culturale, dimostrando la capacità del conquistatore di appropriarsi ed esporre il patrimonio culturale del vinto. Il dibattito sulla loro natura "calamitosa" evidenzia ulteriormente che questa appropriazione fu un processo contestato, che rifletteva ansie culturali sottostanti.

Il saccheggio fu il metodo principale per acquisire capolavori greci. Il trionfo di Cn. Manlio Vulso nel 187 a.C. fu considerato da Livio e Plinio il Vecchio come l'origine dell'assimilazione del lusso asiatico. La sottosezione 12.3 del capitolo accenna a un dibattito sulla collocazione pubblica o privata delle opere d'arte. Questo riflette le tensioni tra i valori tradizionali romani (utilità pubblica, virtù civica) e il crescente gusto per il lusso privato. La menzione del "dibattito

su collocazione pubblica o privata delle opere d'arte" indica una tensione sociale riguardo alla sfera appropriata per l'esposizione artistica. Questa tensione è ulteriormente illuminata dalla discussione sulle *leges sumptuariae* (leggi suntuarie) che tentavano di frenare il lusso privato. Lo spostamento dall'esposizione pubblica dell'arte greca come "ornamenta urbis" alla sua crescente presenza in ville private come segno di opulenza individuale riflette una più ampia trasformazione sociale in cui la ricchezza privata e l'ostentazione iniziarono a sfidare le virtù civiche tradizionali.

Capitolo 13: Copie e rielaborazioni di modelli greci

Il Capitolo 13 approfondisce il fenomeno della "copistica" nell'arte romana, analizzando come i capolavori scultorei greci fossero riprodotti, rielaborati e ricontestualizzati per servire i gusti e le funzioni romane. Il capitolo utilizza il *Filopseude* di Luciano di Samosata per illustrare l'importanza di possedere ed esporre copie di famosi capolavori greci (ad esempio, il Discobolo, il Diadumeno) come dimostrazione di cultura e gusto tra l'élite del II secolo d.C.. Questo evidenzia che le copie non erano considerate inferiori, ma oggetti di prestigio. Le officine offrivano ai committenti una vasta gamma di tipi statuari, a volte riproducendo fedelmente gli originali greci in serie, altre volte citandoli liberamente, rielaborandoli o ricreandoli, impiegando sempre *schemata* o "stili" ispirati all'arte greca. La funzione e il significato delle copie variavano notevolmente a seconda del contesto. Ad esempio, la stessa copia del Doriforo poteva servire come oggetto di culto in una palestra o come ornamento in una villa privata. Il capitolo va oltre la nozione semplicistica di "copia" come mera riproduzione, illustrando che la "copistica" romana implicava un'attiva "rielaborazione" e "ricreazione". L'esempio del Doriforo che funge sia da oggetto di culto che da elemento decorativo mostra che la funzione e il significato della copia erano fluidi e determinati dal suo contesto romano e dall'intento del committente, non solo dalla sua "originalità" greca. Ciò suggerisce che la "copistica" romana era un processo dinamico di traduzione culturale e risignificazione, che infondeva nelle forme preesistenti nuovi valori e scopi romani.

Il capitolo contrappone il "collezionista" di Luciano che valorizza i capolavori per la loro fama con il racconto di Pausania sulle statue in una palestra, dove i committenti erano interessati a rendere presenti protettori eroici per gli atleti. Questa distinzione è cruciale: le copie servivano a diverse funzioni oltre la mera riproduzione estetica. Tradizionalmente, la "scultura ideale" (che raffigurava dei ed eroi) era utilizzata principalmente per ricostruire originali greci perduti, mentre altri "generi" scultorei come le rappresentazioni storiche o la ritrattistica erano considerati più tipicamente romani. Il capitolo implica una rivalutazione di questa prospettiva, enfatizzando la funzione romana di queste copie. La menzione di officine che offrivano una "vasta gamma di tipi statuari" a "committenti e acquirenti" e la discussione del relitto di Mahdia che trasportava un ricco carico di opere decorative da officine greche destinate a committenti italiani indicano un mercato dell'arte robusto e sofisticato nel mondo romano. Questo mercato, guidato dalle richieste e dai gusti competitivi delle ricche élite romane, favorì la produzione di massa e l'ampia circolazione di beni artistici. La capacità delle officine di adattare e rielaborare modelli per soddisfare i clienti evidenzia un'economia artistica orientata al cliente.

Capitolo 14: Arti decorative

Il Capitolo 14 definisce ed esplora la categoria delle "arti decorative" nel contesto romano, concentrandosi su oggetti in marmo e bronzo che avevano principalmente funzioni ornamentali, in particolare negli ambienti domestici e nei giardini. Il termine "arti decorative" emerse nella

seconda metà del XIX secolo per comprendere vari oggetti ornamentali in marmo e bronzo. Il contatto con i regni ellenistici nel II e I secolo a.C. stimolò un rinnovamento nell'aspetto di Roma e una penetrazione del lusso negli spazi domestici, specialmente dopo le vittorie in Asia Minore. Il trionfo di Cn. Manlio Vulso nel 187 a.C. è citato come un momento chiave per l'assimilazione del lusso asiatico. L'élite romana cercò di emulare lo splendore dei palazzi ellenistici nei loro *horti* (giardini) e *villae*, favorendo una fiorente industria artigianale. Il capitolo collega esplicitamente il "trionfo di Cn. Manlio Vulso nel 187 a.C." e le "vittorie in Asia Minore" all'"assimilazione del lusso asiatico" e alla "penetrazione del lusso negli spazi domestici". Questo suggerisce una relazione causale diretta tra la conquista militare e la trasformazione della cultura materiale e del gusto artistico romano. I bottini di guerra non solo introdussero nuovi oggetti, ma anche nuovi stili di vita e nuove esigenze estetiche che alimentarono una fiorente industria artigianale e il commercio di beni di lusso.

La corrispondenza di Cicerone rivela le sue richieste di rilievi, puteali e supporti per tavoli per le sue ville, offrendo uno sguardo sulla sofisticazione degli arredi domestici. Il relitto di Mahdia (circa 80-70 a.C.) fornisce prove archeologiche cruciali del ricco e vario carico di elementi architettonici, opere decorative in marmo e bronzo, sculture e arredi. Questo carico, proveniente da officine ateniesi e forse da Delo, era destinato all'Italia, confermando il ruolo centrale di Atene nell'"ellenizzazione" di Roma. Il relitto di Mahdia, con il suo carico proveniente da officine ateniesi (e forse Delo) e destinato all'Italia, dimostra che la produzione e il consumo delle "arti decorative" romane non erano confinati all'Italia, ma facevano parte di una più ampia rete mediterranea. Atene fungeva da "centro di distribuzione" per le merci prodotte in altri centri egizi. Ciò indica un complesso commercio d'arte "transnazionale", dove le officine nei territori conquistati o alleati producevano beni specificamente per il mercato romano, adattandosi ai gusti romani pur mantenendo le proprie tradizioni artistiche.

Capitolo 15: Arti sontuarie

Il Capitolo 15 esplora il regno delle arti sontuarie nell'antica Roma, concentrandosi sui manufatti preziosi, sulla percezione sociale del lusso e sui tentativi di regolarlo attraverso le leggi sontuarie. Plinio il Vecchio attribuì l'introduzione del lusso in Italia all'Asia dopo la sconfitta di Antioco III nel 189 a.C., con il trionfo di L. Cornelio Scipione Asiatico che esibì una vasta quantità di vasellame d'argento e d'oro. Questo, insieme ai bottini di Siracusa e Taranto, favorì l'apprezzamento per l'eleganza ellenistica. Un aumento significativo degli incontri romani con beni di lusso nel Mediterraneo intorno alla metà del II secolo a.C. cambiò drasticamente gli stili di vita delle classi superiori. Trionfi come quello di L. Emilio Paolo (168 a.C.) intensificarono ulteriormente questo gusto. I termini latini *luxus* e *luxuria* avevano origini rurali, riferendosi a vegetazione improduttiva, e furono usati dagli scrittori tardo-repubblicani per condannare il consumo eccessivo come rifiuto del *mos maiorum* (costume degli antenati) e segno del declino di Roma. Dalle XII Tavole (metà del V secolo a.C.) in poi, le *leges sumptuariae* proliferarono, tentando di limitare la stravaganza in funerali, abiti, gioielli e banchetti. Tuttavia, l'imperatore Tiberio ne notò l'inutilità, poiché non riuscirono a frenare la passione per ville, schiavi, metalli preziosi e tessuti lussuosi. La condanna pervasiva della *luxuria* da parte degli scrittori romani, radicata in metafore agricole di "vegetazione improduttiva", rivela una profonda "economia morale" che considerava l'ostentazione artistica e materiale eccessiva una minaccia ai valori tradizionali romani e alla salute civica. L'emanazione ripetuta e il fallimento finale delle leggi sontuarie indicano una tensione persistente tra un *mos maiorum* idealizzato e le realtà in evoluzione dell'accumulo di ricchezza e dell'ostentazione, in particolare tra i nuovi ricchi (ad esempio, liberti come Trimalcione). Questo suggerisce che le arti sontuarie non erano solo una

questione estetica, ma erano profondamente intrecciate con il discorso morale e le ansie sociali romane.

Le sale da banchetto divennero prominenti nelle case ad atrio tardo-repubblicane dal II secolo a.C.. Le leggi suntuarie si concentrarono specificamente sul vasellame d'argento e sulle decorazioni dei letti da pranzo. Il *Satyricon* di Petronio descrive i sontuosi banchetti di ricchi liberti, e le preoccupazioni di Cicerone per la casa del liberto di Silla, L. Cornelio Crisogono, piena di bronzi corinzi e delii, argenteria scolpita, dipinti e marmi, illustrano la natura diffusa del lusso. Il capitolo definisce le "arti suntuarie" come un termine fluido che comprende manufatti preziosi spesso classificati come "arti minori", una definizione ritenuta inadeguata data la loro eccellenza e l'uso ristretto. Sebbene le leggi suntuarie fossero principalmente rivolte all'élite, gli esempi di ricchi liberti come Trimalcione e L. Cornelio Crisogono che acquisivano vaste collezioni di arti di lusso da centri greci suggeriscono una "democratizzazione" dell'accesso a tali beni, sebbene all'interno degli strati più abbienti. Ciò sfida la nozione che il lusso fosse esclusivamente un dominio patrizio. La natura diffusa del lusso, anche se criticata, indica un'aspirazione sociale più ampia a stili di vita opulenti, che sfumava le distinzioni sociali tradizionali basate sulla nascita e sulla ricchezza.

Capitolo 16: La ceramica

Il Capitolo 16 sottolinea il valore unico della ceramica come materiale archeologico per comprendere le economie, la produzione e il commercio antichi, data la sua durabilità e il consumo di massa. A differenza di altri materiali, la ceramica è durevole, non si degrada e non è riciclabile, rendendola uno dei pochi "originali" della vita economica antica a essere sopravvissuta. Poiché soddisfaceva esigenze di massa, fornisce dati quantitativi cruciali per l'analisi economica. Nonostante la loro importanza, le fonti letterarie antiche forniscono informazioni limitate sulla ceramica, distinguendo spesso tra arti "vili" e "onorevoli" (Cicerone) o menzionando brevemente centri di produzione famosi (Plinio il Vecchio). Gli studi si sono inizialmente concentrati sulla ceramica da tavola fine e sugli oggetti decorativi (prodotti artigianali che si adattavano al gusto dei consumatori), che si evolvevano rapidamente e permettevano una datazione precisa. Le "ceramiche comuni" erano più conservative nella tipologia, ma, attraverso analisi scientifiche, hanno rivelato un'ampia circolazione di produzioni campane, egee e africane. Il capitolo enfatizza che la ceramica, in particolare le anfore da trasporto e la ceramica da tavola prodotta in massa, fornisce "dati quantitativi per l'analisi dell'economia antica". L'evidenza di produzioni campane, egee e africane che circolavano per secoli in tutto il Mediterraneo e la "sostanziale uniformità dei beni in circolazione" in età imperiale rivelano un sistema economico romano altamente integrato ed esteso. La portata della sigillata italica e delle anfore pompeiane fino all'Arabia, all'India e all'Asia Centrale indica una forma di "globalizzazione antica" guidata dalla domanda romana e dalla capacità organizzativa.

Le anfore commerciali sono evidenziate per il loro eccezionale corredo epigrafico e per le prove che forniscono del trasporto marittimo/fluviale di generi alimentari, rivelando la capacità delle regioni di produrre eccedenze per i mercati. La ricerca sulle anfore si è concentrata sulla loro tipologia, origine, datazione, diffusione e sulle storie economiche e commerciali sottostanti. Il progresso negli studi sulla ceramica è attribuito a procedure rigorose, in particolare all'adozione diffusa del metodo stratigrafico nell'archeologia storica. Gli scavi di Nino Lamboglia (1938-1942) e la sua scuola furono fondamentali per stabilire indagini stratigrafiche scientifiche e classificazioni preliminari della ceramica romana. Il consumo di massa, la fabbricazione in serie e l'ampia diffusione portarono alla standardizzazione, consentendo una datazione precisa degli

strati archeologici (quarto di secolo, a volte decennio) basata unicamente sulla tipologia. Gli studi sulla ceramica ora coinvolgono l'archeometria, l'informatica, la statistica e altre scienze storiche e naturali per ricostruire tecniche di produzione, reti commerciali e contesti socio-economici. Il termine "ceramica romana" si riferisce a nuove forme e classi introdotte attraverso il commercio o la conquista, in contrasto con le produzioni locali. Roma agì come un importante consumatore, produttore e organizzatore, stimolando eccedenze e commercio in tutto il Mediterraneo e oltre. Il capitolo descrive esplicitamente come gli studi sulla ceramica, in particolare con l'adozione del metodo stratigrafico e i contributi di figure come Nino Lamboglia, abbiano allineato l'archeologia classica alla "tendenza generale che ha determinato l'affermazione dell'archeologia come scienza storica". Questo passaggio da un approccio puramente "storico-artistico o antiquario" a una metodologia più rigorosa, sistematica e interdisciplinare (che incorpora archeometria, informatica, statistica) rappresenta una significativa rivoluzione metodologica.

La seguente tabella riassume le principali tipologie di ceramiche romane, le loro caratteristiche e la loro diffusione, fornendo un riferimento rapido per la comprensione del loro ruolo economico e culturale.

Tabella 2: Principali Tipologie di Ceramiche Romane: Caratteristiche e Distribuzione

Tipo di Ceramica	Centri di Produzione Principali	Periodo Cronologico	Caratteristiche Principali	Funzione Primaria	Distribuzione Geografica
Ceramica Campana	Campania (Italia)	VI-I sec. a.C.	Vasi a vernice nera, forme varie	Tavola, uso quotidiano	Mediterraneo centrale
Terra Sigillata (Italica/Aretina)	Arezzo (Italia), poi Gallia, Africa	I sec. a.C. - II sec. d.C.	Superficie lucida, rosso-arancio, decorazioni a rilievo o lisce	Tavola di pregio	Ampia, Mediterraneo, province occidentali, fino a India e Asia Centrale
Anfore Commerciali	Varie regioni (Campania, Spagna, Africa, Egeo)	Tarda Repubblica - Tardoantico	Grandi contenitori per trasporto, spesso con bolli/graffiti	Trasporto di derrate alimentari (olio, vino, salse)	Ampia, Mediterraneo, rotte marittime e fluviali
Ceramiche Comuni	Officine locali diffuse	Dal X sec. a.C. al Tardoantico	Non decorate, prive di rivestimenti, forme semplici e standardizzate	Cucina, conservazione, uso quotidiano	Locale, ma anche circolazione su media/grande scala
African Red Slip Ware (ARS)	Africa Proconsolare	III-VII sec. d.C.	Superficie rossa lucida, forme derivate da metallo, decorazioni a rilievo	Tavola di pregio	Ampia, Mediterraneo, province occidentali e orientali

Capitolo 17: Il vetro

Il Capitolo 17 esplora lo studio del vetro antico, evidenziando le sfide insite nel suo recupero e analisi archeologica, nonché i recenti progressi che ne hanno ampliato il significato storico e artistico. Il vetro antico è raro negli scavi a causa del riciclo, e la sua fragilità significa che pezzi intatti sono raramente trovati al di fuori dei contesti funerari. Rintracciare la sua origine è difficile perché le caratteristiche del materiale e le forme (spesso prodotte in centri diversi) generalmente non identificano in modo univoco l'area di produzione. Lo studio del vetro antico è un campo relativamente recente. Donald B. Harden ha aperto la strada al suo studio scientifico (1936) e ne ha evidenziato gli aspetti artistici (mostra del 1988), mentre Clasina Isings ha fornito la prima organizzazione tipologica dei contenitori di vetro romani (1957). Gli studi moderni coprono ora tipologia, cronologia, tecnologia (tecniche di produzione e decorazione), epigrafia (bolli nominali), storia economica (commercio tramite relitti navali) e storia dell'arte (decorazioni figurative come il vetro cammeo, la soffiatura a stampo, l'incisione). Il vetro era utilizzato anche nella scultura, nell'architettura (vetri da finestra, arredi, decorazioni parietali) e nell'arredamento. Il capitolo evidenzia le sfide archeologiche nello studio del vetro a causa della sua fragilità e del riciclo. Tuttavia, nonostante queste difficoltà, i recenti progressi hanno trasformato il vetro in una ricca fonte di informazioni su "tipologia e cronologia", "tecnologia", "storia economica" e "storia dell'arte". Ciò suggerisce che anche materiali apparentemente effimeri o difficili da conservare possono, attraverso approcci scientifici e interdisciplinari rigorosi, rivelare profonde informazioni sulla vita antica, il commercio e le pratiche artistiche che potrebbero essere trascurate se si considerasse solo l'arte monumentale o durevole.

Le prime testimonianze di vetro nella scultura provengono da Olimpia (officina di Fidia) e dall'Eretteo (capitelli ionici). L'età imperiale vide un uso diffuso del vetro da finestra e del vetro negli arredi e nelle decorazioni parietali, spesso giustapponendo forme e colori diversi. Il capitolo elenca le innovazioni chiave nella produzione del vetro, comprese quelle ellenistiche e la "rivoluzione" in età augustea. La menzione di "grandi innovazioni in età ellenistica" e di una "rivoluzione in età augustea" nella produzione del vetro, insieme al suo utilizzo nel "vetro cammeo" e nella decorazione architettonica, indica che il vetro non era solo un materiale utilitario, ma un mezzo per significativi progressi tecnologici ed espressione artistica, in particolare in contesti di lusso. L'uso di inserti in vetro nell'architettura e nell'arredamento, che imitavano l'*opus sectile* marmoreo, indica ulteriormente il suo ruolo nella decorazione di alto livello e nella ricerca di estetiche opulente.

Capitolo 18: Pittura

Il Capitolo 18 si concentra principalmente sulla pittura parietale romana, esplorando le sue tecniche, l'evoluzione stilistica e l'interazione tra la pittura parietale e le più stimate pitture su tavola. Il capitolo afferma che parlare di pittura romana significa in gran parte parlare di pittura parietale, ma contrappone immediatamente questo alla stima romana per le pitture su tavola dei grandi artisti greci, esposte pubblicamente e privatamente. Plinio il Vecchio considerava le pitture su tavola l'unica forma degna di dignità artistica, ritenendo la pittura parietale un mestiere. L'apprezzamento per le pitture su tavola è evidente nella pratica di creare affreschi figurati separatamente e applicarli a pannelli parietali, o di utilizzare piccoli dipinti all'interno di cornici. Le *Immagini* di Filostrato descrivono pitture mitologiche, enfatizzando le loro qualità illusionistiche e il contenuto retorico. La pittura parietale romana era principalmente realizzata "a fresco" su intonaco umido, garantendo durabilità. I dettagli venivano aggiunti "a secco" o "a

mezzo fresco". Le prescrizioni di Vitruvio per gli strati di intonaco sono note. Venivano utilizzati disegni preparatori (sinopie), e i colori erano minerali o organici, con pigmenti costosi che diminuivano in seguito. Il capitolo evidenzia l'apprezzamento romano per le pitture su tavola, ma ne rileva la quasi totale perdita. Questa disparità significa che la nostra comprensione della pittura romana è fortemente influenzata da un genere specifico e di influenza provinciale. Il fatto che Plinio il Vecchio considerasse la pittura parietale un semplice "mestiere" sottolinea ulteriormente che le forme più "dignitose" della pittura romana sono in gran parte andate perdute. Ciò crea una sfida significativa per la ricostruzione di un quadro completo dell'arte pittorica romana.

La maggior parte delle conoscenze sulla pittura parietale romana proviene dagli scavi di Pompei ed Ercolano, conservati dall'eruzione del 79 d.C.. Lo studio sistematico di August Mau del 1882 ha identificato "quattro stili" di pittura parietale (dal II secolo a.C. al 79 d.C.), basati sui ritrovamenti campani. Nonostante il termine "stile" sia impreciso per schemi ornamentali e i siti campani siano provinciali, la classificazione di Mau rimane in gran parte valida. Il capitolo delinea l'evoluzione della pittura dai periodi italico e proto-repubblicano, attraverso il classicismo augusteo, al "manierismo" dell'età augustea-claudia, all'eclettismo del periodo neroniano-flavio, alla semplificazione del "IV stile" nel II secolo d.C., allo "stile lineare" del III secolo d.C. e alla transizione verso la cultura bizantina nel Tardoantico. Nel IV secolo d.C., temi pagani e cristiani coesistevano, come si vede nell'Ipogeo di Trebio Giusto e nell'Ipogeo di Via Dino Compagni. L'ascesa dei codici illustrati (ad esempio, l'"Iliade Ambrosiana") fornisce anche informazioni sulla pittura. S. Maria Antiqua illustra la rimodellazione cristiana degli spazi romani. L'evoluzione degli stili pittorici romani, dal primo italico e classicismo augusteo allo "stile lineare" e alla transizione verso la cultura bizantina, riflette cambiamenti culturali più ampi. In particolare, la coesistenza di temi "pagani" e cristiani negli ipogei del IV secolo d.C. e la rimodellazione cristiana degli spazi romani come S. Maria Antiqua dimostrano il ruolo della pittura nel riflettere e facilitare il sincretismo culturale nel Tardoantico. La "parete palinsesto" di S. Maria Antiqua è una potente metafora di questa stratificazione di significati e credenze.

Capitolo 19: Mosaico

Il Capitolo 19 introduce il mosaico, una forma d'arte decorativa con una storia ricca e un'etimologia incerta, probabilmente derivante dal latino "musivum", che significa "opera degna delle Muse". Questo termine si riferisce all'uso originario dei mosaici per rivestire grotte dedicate alle Muse o alle ninfe, come ninfei e fontane. Nella letteratura latina, la parola "mosaico" appare in periodi successivi, ad esempio nella *Historia Augusta*, dove Pescennio Nigro descrive un ritratto dell'imperatore usurpatore come "pictum de musio" (dipinto a mosaico). La forma "musivum" è presente anche in Sant'Agostino, ma si riferisce solo alla decorazione parietale. Un mosaico è una decorazione realizzata con piccoli elementi più o meno regolari, che possono essere marmo, pietra, pasta vitrea o terracotta. Questi elementi sono giustapposti e fissati saldamente con un legante su uno strato di intonaco, formando una superficie più o meno liscia, decorata con motivi geometrici, vegetali o figurati. Questi piccoli elementi erano chiamati "abaculi", "tesserae" o "tessellae" dai Romani, e le loro dimensioni variavano da pochi millimetri quadrati a più di un centimetro quadrato. Plinio il Vecchio riconosce i Greci come pionieri nella creazione di pavimenti abbelliti con arte simile alla pittura. Sia Vitruvio che Plinio il Vecchio forniscono informazioni sull'origine, lo sviluppo e la tecnica della decorazione pavimentale. Il capitolo distingue tra i mosaici pavimentali in Italia e nelle province dell'Impero, e i mosaici parietali e su volte.

Capitolo 20: Decorazione e arredi dei sepolcri

Il Capitolo 20 approfondisce lo studio delle necropoli e dei rituali funerari nell'archeologia classica, un campo che ha visto un notevole sviluppo dagli anni '70. Questo settore mira a un'indagine sistematica delle necropoli come sistemi autonomi e strutturati che riflettono come la società desiderava rappresentarsi, fornendo ampie informazioni sugli aspetti socio-economici, culturali e ideologici di una comunità. Recentemente, l'attenzione si è focalizzata sulla ricostruzione delle attività rituali svolte presso le tombe, come sacrifici e banchetti durante i funerali e le commemorazioni periodiche (es. Parentalia). Ciò è facilitato da metodi interdisciplinari che consentono lo studio dei resti provenienti dagli spazi funerari, inclusi ossa animali e umane, ceramiche, resti vegetali e residui organici. La necropoli di Porta Nocera a Pompei è citata come esempio di questo approccio.

Gli arredi interni ed esterni delle tombe, oltre alle decorazioni pittoriche e musive, includevano produzioni marmoree più specifiche. L'analisi di queste produzioni deve considerare molteplici fattori: i committenti e le loro esigenze rappresentative, i contesti di destinazione, i vari tipi di monumenti basati su aree e periodi (tumuli, piramidi, edicole, esedre, *scholae*, tombe a forma di altare o tempio), e le relazioni reciproche tra gli ambienti espositivi e gli oggetti. Le immagini legate alla sfera funeraria sono ampiamente studiate. Il fatto che queste immagini a volte rispecchiassero quelle trovate negli spazi domestici (come processioni marine e bacchiche, o paesaggi "idilliaco-sacrali") trasformava le camere per il sonno eterno in luoghi ameni, molto simili a triclini e alcove. Inoltre, la metafora della tomba come casa era comune nella letteratura e nelle epigrafi di età imperiale. Tuttavia, le stesse immagini in contesti diversi potevano assumere significati differenti agli occhi dei vivi. Una necessità antropologica primaria era preservare la memoria del defunto, attraverso la raffigurazione delle sue effigi, del suo rango sociale (simboli convenzionali e onorari di magistrature come la sedia curule e i fasci) o delle sue professioni. Sebbene esistano indizi iconografici, le iscrizioni sono generalmente cruciali per definire l'ambiente sociale del sepolto, che, con poche eccezioni, non può essere dedotto solo dai monumenti o dalle loro immagini. La discussione si concentra principalmente sui manufatti di Roma e dintorni, ma la necessità di preservare la memoria, sebbene in forme molto variabili a seconda dei gruppi sociali, delle tradizioni architettoniche e delle identità locali, è osservata in tutta Italia e nelle province orientali e occidentali.

I termini "Monumentum" e "Sepulchrum" sono indicatori generici nell'epigrafia funeraria. Tuttavia, altri termini più specifici potevano descrivere l'edificio funerario stesso (*aedes*, *aedicula*, *mausoleum*, *templum*, *tumulus*) o la sua disposizione interna (*cubiculum*, *hortus*, *aediculae*, *vineae*, *putea*, *trichia*). La decima delle XII Tavole proibiva la sepoltura o la cremazione dei cadaveri in città, probabilmente per ragioni igienico-sanitarie. Questa regola, sebbene non sempre osservata, fu periodicamente rinnovata dagli imperatori. Eccezioni erano fatte per alcuni "eroi" *virtutis causa* anche in età repubblicana. Norme specifiche regolavano tutti gli aspetti della cura del defunto, dalla morte effettiva alla "morte culturale" (Ernesto De Martino), inclusa la posizione della sepoltura, la preparazione della pira, i metodi di trasporto e funerale, il banchetto funerario, le offerte e i corredi, nonché il loro status legale. Un passaggio di Cicerone è cruciale: le XII Tavole affrontarono l'eccessiva ostentazione con regolamentazioni, forse ispirate alla legislazione ateniese di Solone, che limitavano il lusso funerario. Queste leggi abolirono il lamento funebre e regolarono altre usanze, anche se alla fine non riuscirono a frenare le spese sontuose per le tombe a lungo termine. I rituali funerari e le tombe erano parte integrante della sfera della *religio*, e le relative norme erano di competenza esclusiva dei pontefici. La scelta tra inumazione, cremazione e imbalsamazione variava nei periodi. La cremazione divenne molto

diffusa dal II secolo a.C., mentre l'inumazione guadagnò importanza dall'inizio del II secolo d.C., sebbene con molte eccezioni. La scelta poteva essere legata al *mos* della *gens* (ad esempio, i Cornelii praticavano sempre l'inumazione fino a Silla) o a credenze filosofiche individuali (ad esempio, Varrone). La diversità nel trattamento del corpo non era dettata da prescrizioni religiose centralizzate.

Conclusioni

L'esame approfondito dei capitoli introduttivi di "Arte Romana" rivela una disciplina in continua evoluzione, che supera le tradizionali dicotomie per abbracciare una comprensione più sfumata e contestualizzata dell'arte romana. La questione dell'originalità dell'arte romana, a lungo dibattuta, si risolve in una prospettiva che ne sottolinea la natura strumentale e funzionale. L'arte a Roma non era un fine estetico in sé, ma un potente veicolo di comunicazione, propaganda e legittimazione del potere, capace di assimilare e risemantizzare influenze esterne, in particolare quelle greche, per servire i propri scopi politici, sociali e religiosi. La "forma" di Roma, come entità urbana, emerge come un palinsesto dinamico, costantemente plasmato da eventi storici, distruzioni e ricostruzioni. L'urbanistica e l'architettura non erano semplici espressioni estetiche, ma strumenti attivi nella costruzione dell'identità civica e imperiale, con spazi come il Palatino che fungevano da microcosmi della proiezione del potere. L'evoluzione cronologica dell'arte romana, dal X secolo a.C. al VI secolo d.C., è caratterizzata da processi di acculturazione selettiva, dove le tradizioni locali interagivano attivamente con le influenze esterne. Anche periodi tradizionalmente etichettati come di "crisi", come il III secolo d.C., sono ora rivalutati come fasi di riorientamento artistico e di innovazione, che anticipano nuove espressioni visive. Il Tardoantico, in particolare, si configura come un'epoca di sincretismo culturale e artistico, dove le distinzioni tra "pagano" e "cristiano" si sfumano, e la produzione artistica diventa policentrica, riflettendo i cambiamenti geopolitici dell'Impero. Infine, l'analisi dei generi artistici rivela come la ritrattistica e le rappresentazioni storiche fossero forme di "moneta sociale" e strumenti per costruire una realtà storica desiderata, evolvendo in sofisticate strategie di comunicazione imperiale. Le arti decorative e sontuarie, spesso considerate "minori", si rivelano indicatori cruciali delle trasformazioni sociali ed economiche, evidenziando il ruolo del commercio e della "democratizzazione" del lusso. Lo studio di materiali come la ceramica e il vetro, sebbene archeologicamente sfidanti, ha portato a una vera e propria "rivoluzione scientifica" nell'archeologia classica, fornendo dati quantitativi e qualitativi indispensabili per la comprensione delle reti economiche e delle dinamiche sociali. La pittura, nonostante la perdita quasi totale delle sue forme più "nobili", offre una finestra sul sincretismo culturale e religioso romano.

In sintesi, l'arte romana è un campo di indagine complesso e affascinante che richiede un approccio interdisciplinare e una costante revisione critica delle categorie interpretative. La sua ricchezza risiede non solo nelle sue manifestazioni formali, ma soprattutto nella sua capacità di riflettere e influenzare le dinamiche politiche, sociali, economiche e culturali di uno dei più grandi imperi della storia.