

la rivista di **en**gramma
ottobre **2017**

150

Zum Bild, das Wort II

La Rivista di Engramma
150

La Rivista di
Engramma

150

ottobre 2017

Zum Bild, das Wort II

a cura della Redazione di Engramma

DIRETTORE
monica centanni

REDAZIONE
mariaclara alemanni, elisa bastianello, maria bergamo, giulia bordignon, emily verla bovino, giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli, giacomo cecchetto, silvia de laude, francesca romana dell'aglio, simona dolari, emma flipponi, anna ghiraldini, nicola noro, marco paronuzzi, alessandra pedersoli, daniele pisani, stefania rimini, daniela sacco, antonella sbrilli, elizabeth enrica thomson

COMITATO SCIENTIFICO
lorenzo braccesi, maria grazia ciani, georges didi-huberman, alberto ferlenga, kurt w. forster, fabrizio lollini, giovanni morelli, lionello puppi

this is a peer-reviewed journal

La Rivista di Engramma n. 150 | ottobre 2017

©2017 Edizioni Engramma

SEDE LEGALE | Associazione culturale Engramma, Castello 6634, 30122 Venezia, Italia

REDAZIONE | Centro studi classicA Iuav, San Polo 2468, 30125 Venezia, Italia

Tel. 041 2571461

www.engramma.org

ISBN pdf 978-88-94840-53-9

ISBN carta 978-88-94840-29-2

L'Editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

SOMMARIO

- 9 | Zum Bild, das Wort
REDAZIONE DI ENGRAMMA
- 11 | Vermeer is back! Il peso dell'assenza misurato in parole
ANTONELLA HUBER
- 37 | Ninfa diabolica
RAOUL KIRCHMAYR
- 65 | Immagini, parole e ritornanze mitiche nei Libri di Oz di L. Frank
Baum
CHIARA LAGANI
- 75 | Mappe, liste e classificazioni
LAURA LEUZZI
- 85 | “Chi te po rafigurare”. Immagini e scritte
FABRIZIO LOLLINI
- 101 | Architettura Esemplificante (exemplifying architecture)*
SERGIO LOS
- 141 | Immagini e parole
GIANCARLO MAGNANO SAN LIO
- 157 | Montaggio ‘surreale’ del rapporto parole-immagini
BARNABA MAJ
- 173 | L'architettura dell'autobiografia scientifica
SARA MARINI
- 181 | “La bellezza è un taglio”
PEPPE NANNI

- 195 | La rappresentazione cinematografica dei disturbi alimentari
CLIO NICASTRO
- 201 | Morte e resurrezione delle maschere
NICOLA PASQUALICCHIO
- 219 | Ares vs. Ares
ALESSANDRA PEDERSOLI
- 233 | *La Cosa* di John Carpenter, ovvero il *sex appeal* del disorganico
MARINA PELLANDA
- 239 | L'allegoria dell'Occidente
ROLF PETRI
- 259 | "E se tal serpe ultra la usanza onoro"
GIANNA PINOTTI
- 289 | Un'ingombrante presenza marginale
ELENA PIRAZZOLI
- 301 | Versatilità delle immagini del mito
ALESSANDRO POGGIO
- 315 | Γράφω
SERGIO POLANO
- 319 | "Repliche". Quesiti aperti, e sospesi, su due inediti di Guido Reni e
Antoon van Dyck
LIONELLO PUPPI
- 331 | Cinema astratto e sinestesia
MARIE REBECCHI
- 347 | Dalla parola all'immagine, dall'immagine alla parola
GIORGIO REOLON
- 369 | Un teatro senza paraventi
STEFANIA RIMINI
- 379 | Una rabbia "non catalogabile"
MARIA RIZZARELLI
- 393 | L'aria della città rende liberi
MARCO ROMANO
- 399 | La parola all'immagine: facciamo il nostro gioco
ANTONELLA SBRILLI

- 407 | La sopravvivenza della tradizione classica nella geografia medievale
ALESSANDRO SCAFI
- 413 | Tempesta
SIMONA SCATTINA
- 427 | Palabra y Pintura en la obra de la artista surrealista Remedios Varo
AMPARO SERRANO DE HARO
- 441 | Le metamorfosi di Diane de Poitiers. Un percorso iconografico
CLAUDIA SOLACINI
- 457 | The Siracusa Tragedy-Vase: Oedipus and his Daughters?
OLIVER TAPLIN
- 465 | Danze fuori dal buco
STEFANO TOMASSINI
- 481 | *Favete linguis* e molto altro
MARIO TORELLI
- 493 | Il romanzo grafico di Eric Drooker
SILVIA VEROLI
- 499 | Un'immagine dalla preistoria del fumetto
HARTMUT WULFRAM
- 507 | Il linguaggio come virus
MATTEO ZADRA

Favete linguis e molto altro

Mario Torelli

A differenza delle lingue parlate, che, pur modificandosi nel tempo, tendono a conservarsi, la comunicazione non verbale è un'attività strettamente ancorata alla storia: la gestualità, che di quella comunicazione è grammatica e lessico, muta di continuo, talché un gesto o un atteggiamento possono assumere in epoche diverse significati differenti, talora perfino contraddittori. Il mondo intero conosce la statua equestre di bronzo di Marco Aurelio (fig. 1), un tempo sulla piazza del Campidoglio a Roma e ora sostituita da una copia (Torelli 1989). Il gesto, che l'imperatore fa con il braccio destro steso e la mano sinistra aperta, agli occhi dello spettatore romano aveva un solo significato, quello del rituale "Favete linguis", formula sacerdotale ben presto transitata nella sfera politica, con la quale il sacrificante (e poi l'oratore) chiedeva il necessario silenzio degli astanti prima dell'atto solenne cui attendeva, sacrificio o discorso che fosse. È interessante notare che, quando in epoche diverse ci si è rifatti al celebre equus magnus dell'imperatore filosofo per rappresentare sovrani o grandi condottieri, quel gesto non è stato mai riprodotto: nessuna figurazione equestre dal medioevo a oggi lo riproduce, dalla statua equestre di Carlo



1 | Roma, Musei Capitolini Statua equestre in bronzo di Marco Aurelio (circa 170 d.C.).

Magno proveniente da Metz (fig. 2) e ora al Louvre, rarissima immagine del genere di epoca di epoca ottoniana, ai monumenti equestri dei grandi capitani di ventura del Rinascimento, come il Colleoni del Verrocchio (fig. 3) o il Gattamelata di Donatello (fig. 4), o anche le rappresentazioni pittoriche di statue equestri, come il Giovanni cuto di Paolo Uccello nel Duomo di Firenze (fig. 5): perfino il Carlo Magno a cavallo dell'omonimo scalone del Vaticano (fig. 6), opera settecentesca non eccelsa di Agostino Cornacchini, che riprende il gesto della statua capitolina, lo trasforma intenzionalmente in un pio additare agli spettatori il cielo. Lo stesso gesto, invece, caratterizzava la statua equestre detta il "Regisole", opera romana, conservata nella Piazza del Duomo di Pavia fino al 1796, quando fu distrutta dai giacobini pavesi perché immagine di un re; nel 1937 lo scultore Francesco Messina, rifacendosi a disegni e stampe dell'epoca moderna ha riproposto (fig. 7) una copia dell'originale, considerato dai più come tar-doantico, anche se ho seri dubbi su questa cronologia. Il gesto era dunque significativo e assai adatto a caratterizzare l'immagine dell'imperator, del comandante supremo, nel momento in cui sta per pronunciare la rituale



- 2 | Parigi, Louvre. Statuetta di Carlo Magno a cavallo da Metz (epoca ottoniana).
 3 | Venezia, Campo San Zanipolo. Statua equestre di Bartolomeo Colleoni di Andrea del Verrocchio (1488).
 4 | Padova, Piazza del Santo. Statua equestre del Gattamelata di Donatello (1453).
 5 | Firenze, Santa Maria del Fiore. Affresco con statua equestre di Ser Giovanni Acuto di Paolo Uccello (1436).



- 6 | Città del Vaticano, Scalone di Carlo Magno. Carlo Magno a cavallo di Agostino Cornacchini (1725).
 7 | Pavia, Piazza del Duomo. Il "Regisole", ricostruzione di Francesco Messina della statua equestre romana distrutta nel 1796 (1937).
 8 | Roma, Arco di Costantino. Pannello aureliano con *adlocutio in castris* (circa 176 d.C.).

adlocutio alle truppe prima della battaglia, un atto memoratu dignum, come ci è illustrato le molte scene del genere dei rilievi celebrativi romani, che qui esemplifico con un pannello aureliano reimpiegato nell'arco di Costantino a Roma (fig. 8).

Il gesto del Marco Aurelio, sconosciuto alla cultura figurativa greca, ha invece una storia molto antica nella rappresentazione della piena età repubblicana e persino di quella del mondo etrusco, che lo ha consacrato in una delle sue creazioni più famose, la statua di bronzo di Avle Meteli (Dohrn 1968), conservata nel Museo Archeologico di Firenze (fig. 9) e tutt'altro che casualmente chiamata dagli eruditi della Firenze del Cinquecento «l'Arringatore». La statua è stata dedicata in un santuario della divinità etrusca Tece, all'estremo limite sud-orientale del territorio cortonese, e raffigura il nobilis di Cortona nell'atto di chiedere il silenzio, non perché sia in procinto di pronunciare un'allocuzione nel locale foro, ma perché si accinge a compiere un sacrificio nel santuario dove egli ha depresso il suo prezioso ex-voto, una circostanza che si ricava dalla provenienza della statua e dal testo dell'iscrizione incisa sul bordo del mantello. Nei tre secoli che separano l'Arringatore dal Marco Aurelio, quasi a metà strada si colloca ancora un'altra statua famosa, anche questa impegnata nello stesso gesto, il celebre Augusto di Prima Porta (da ultimo Parisi Presicce 2013). fondatore dell'impero è rappresentato (fig. 10) nell'atto di compiere il medesimo gesto di richiesta del silenzio con il braccio destro steso, ambigualmente tra il sacrale e il politico, questa volta in maniera senz'altro intenzionale. L'abito militare che egli indossa, il paludamentum e la corazza sulla corta tunica, oltre alla lancia poggiata sul braccio sinistro, indirizzano la lettura del messaggio della statua verso un'adlocutio militare, ma i piedi nudi della statua cancellano all'istante l'apparente realismo dell'immagine marziale dell'imperator, a tutto beneficio dell'aura eroica, che gli deriva dall'accenno alla nudità della figura secondo i canoni della cultura greca, ma forse oltre la stessa dimensione eroica, per attingere già quella soprannaturale, se diamo importanza al fatto che la statua, alta m. 2,04, è di proporzioni maggiori del vero.

Il caso dell'Augusto di Prima Porta ci riporta al problema del carattere volutamente ibrido della rappresentazione ufficiale romana, che in una stessa opera mescola aspetti esclusivi della cultura figurativa greca a espressioni che rinviano alla sfera della consuetudine romana: in questa studiata mescolanza, la gestualità occupa un ruolo che il solo lavoro che si sia occupato di questa fondamentale forma espressiva in ambito romano, un libro ormai datato di Richard Brilliant (Brilliant 1963), non



9 | Firenze, Museo Archeologico. Statua bronzea del *nobilis* cortonese Avle Meteli, detta "l'Arringatore", dal santuario di *Tece* nel territorio di Cortona (circa 150 a.C.).

10 | Città del Vaticano, Braccio Nuovo. Statua di Augusto nel gesto dell'*adlocutio in castris* dalla villa di Livia a Prima Porta (circa 20 a.C.).

mi sembra sia riuscito ad analizzare in maniera compiuta. Lasciando per un momento le opere di maggiore impegno, vorrei rivolgermi a un monumento minore della scultura romana, che, proprio per le circostanze della sua creazione, appare particolarmente adatto a illustrare le questioni della gestualità romana: il c.d. altare di C.Manlius, conservato nel Museo ex-Lateranense. Il monumento (Fuchs 1989, 89-91, n. 13) è venuto in luce nei tumultuari scavi ottocenteschi del teatro di Cerveteri, insieme a imponenti resti di un ciclo di statue-ritratto di membri della dinastia giulio-claudia e a numerose altre sculture di tipo decorativo. Dell'altare mi sono occupato molti anni or sono come esempio tipico di quelli che ho chiamato rilievi "di funzione" (Torelli 1992, 16-20). L'iscrizione sulla fronte del monumento (CIL XI, 3617 = ILS 6578) ci informa che l'altare è stato dedicato da un gruppo di cittadini, che si definiscono *clientes* del nobile della Caere di età augustea C.Manlius C.f., da loro eretto a *patronus*, una posizione che poneva quanti lo avevano scelto come tale nelle condizioni di persone vincolate moralmente e materialmente all'*obsequium* e ad obblighi come la *iusta operarum promissio* nei confronti di chi li accoglieva come *clientes*: autentico *domi nobilis* dell'antica metropoli etrusca, ridotta a piccolo centro da oltre due secoli di condizione subalterna di

municipium sine suffragio imposta da Roma nel 273 a.C., C.Manlius era a sua volta discendente di emissari della *gens* patrizia di Roma con questo nome inviati tra V e IV secolo a.C. per svolgere attività di tipo mercantile, poiché a quel tempo Caere aveva il ruolo di autentica capitale dei commerci mediterranei (Torelli 2015). Senza dubbio in virtù del favore goduto a Roma negli ambienti della corte augustea, C.Manlius è stato nominato *ensor perpetuus*, una carica che gli aveva consentito di compiere la *lectio* del *senatus* di Caere, la scelta dei senatori della città, un incarico che verosimilmente si è accompagnato alla costituzione del locale municipio *optimo iure*: e che Manlius abbia concorso a dare uno statuto alla città sembra adombrato del fatto che sia l'ara che i Fasti, il calendario religioso romano inciso su marmo a cura di molti municipi italiani, impiegano l'eccezionale e costoso pentelico, evidentemente frutto di una sola commessa. Un vero personaggio di spicco dunque, il nostro C.Manlius, tant'è che suo figlio, C.Manlius C.f. Pollio, è stato nominato *tribunus militum a populo*, una effimera innovazione augustea del decennio a cavallo tra I secolo a.C. e I secolo d.C., che consentiva ai cittadini dei municipi di designare i *tribuni militum* delle prime quattro legioni, nomina che di fatto iscriveva i titolari all'ordine equestre: la cosa, vedremo, è perfino consacrata nei rilievi dell'altare.

Fin qui le premesse per inquadrare il nostro monumento. Come vogliono *mos* e *ius*, il costume e la legge, gli atti politici e giuridici – e la cerimonia al centro della rappresentazione è un atto giuridico - trovano la loro effettiva conclusione e conferma solo dopo che è stato celebrato un sacrificio: parlando di *census*, l'operazione politica del censimento, e del *lustrum*, il sacrificio di purificazione che inverte il *census*, il giurista Dositeo afferma solennemente che “omnia quae in censu aguntur, lustrum confirmantur” (Mommsen 1887-18883, 332, nota 1). La fronte dell'altare (fig. 11), che reca l'iscrizione con la dedica, rappresenta il *sacrum* che sigilla l'evento e consegna agli dei il rispetto del patto stretto tra C.Manlius e quelli che in forza di quell'atto diventano *clientes* del *ensor perpetuus*. Nella tradizione giuridica romana l'atto ha un nome, anzi due, a seconda che si parli dalla prospettiva dei futuri *clientes* o invece di quella del notabile che diventa *patronus*: gli *humiliores* compiono l'*applicatio in clientelam*, il notabile che assume il ruolo di *patronus* si presta alla *receptio in clientelam*; nella forma più completa l'azione si definisce con la formula *in fidem clientelamque venire* per i *clientes*, e *in fidem clientelamque accipere* per il *patronus*, un formula che riassume, come vedremo subito l'aspetto religioso e quello giuridico dell'atto. Secondo la consuetudine, il sacrificio è rappresentato in pieno svolgimento: sulla destra C.Manlius, capite velato come deve

essere il sacrificante, è colto nell'atto di spegnere il fuoco sull'altare versando del vino da una patera, riempitagli con una brocca dal *camillus*, il giovinetto alla sua destra (si noti che ha secondo il cerimoniale i capelli lunghi) in veste di attendente; subito dopo un *tibicen*, un suonatore di doppio flauto, accompagna con la musica il *sacrum*, mentre dietro di lui avanza un *dapifer*, il portatore della *lanx*, il piatto con le primizie per la parte incruenta del sacrificio, mentre il resto della rappresentazione è occupato da tre *victimarii* con il corto *limus* attorno ai fianchi, due in ginocchio che tengono abbassata la testa del bovino già stordito dal colpo di *malleus*, il rituale maglio, mentre il terzo addetto sta vibrando l'ascia che ucciderà la vittima. La rappresentazione, apparentemente realistica, è resa in una forma riassuntiva: nella realtà il sacrificio incruento cui alludono sia le primizie che l'azione compiuta dal censor perpetuus precedeva quello cruento messo in scena con l'uccisione della vittima bovina. L'iconografia della scena è sostanzialmente fissa (e con essa la gestualità degli astanti) e ritorna con poche varianti nelle numerosissime rappresentazioni di sacrificio, che nell'arte ufficiale romana si ripetono meccanicamente per certificare la liceità dell'evento politico o militare che si intende celebrare. Un piccolo dettaglio tuttavia sembra "attualizzare" la cerimonia: in secondo piano, tra il sacrificante e il *camillus*, reso con un effetto che Michelangelo chiamerà dello "stiacciato", compare un volto di tre quarti abbastanza caratterizzato, appartenente a un personaggio che probabilmente – tenuto conto di quanto vedremo sul lato opposto – è il figlio di C. Manlius, rappresentato non per ragioni giuridiche, ma "politiche", incarnate dalla sua carica di *tribunus militum a populo*, forse appena conquistata.

Passiamo ora al lato opposto, dove vedremo una presenza importante di gesti, che, sia pure in una forma simbolica, consentono allo spettatore informato delle consuetudini giuridiche di comprendere il messaggio dell'intera scena (fig. 12). Domina al centro la colossale figura di divinità femminile nell'iconografia della "dea sacrificante" seduta in trono sulla sommità di un'elevazione rocciosa: sull'identificazione di questa dea in passato non c'è stato accordo. Le due sole studiose, che si sono occupate dell'altare, L. Ross Taylor e I. Scott Ryberg, hanno commesso l'errore mardonale di dimenticare i presupposti ideologici dell'istituto tutto romano della clientela, per lanciarsi invece in identificazioni del tutto improbabili della divinità. Equivocando il gesto raffigurato della metà destra della scena, letto come una rissa cittadina, la Ross Taylor in un primo momento (1921) ha immaginato che la dea in trono fosse Concordia, oggetto di una *supplicatio*, poi (1925), sulla scorta della rappresentazione della coppia di

Lari sul lato destro (fig. 13) e sinistro (fig. 14) dell'altare, l'ha identificata con Terra Mater, ossia con la Mater Larum; la Scott Ryberg (1955, 84-86), riprendendo la prima idea della Ross Taylor, è tornata a proporre di riconoscere la dea con Concordia, ma ha identificato con Victoria la statuetta recata dalla prima donna sulla sinistra, pensando alla vittoria di una fazione cittadina su un'altra. Eppure, per identificare la divinità, bastava leggere e comprendere fino in fondo l'iscrizione sulla fronte. Poiché l'altare è stato donato dai *clientes*, la dea in trono non poteva essere altro che Fides, la divinità che presiedeva al patto stipulato tra *cliens* e *patronus*, entrambe vincolati da un rapporto fiduciario, che in epoca arcaica era tanto forte da far scrivere sulle XII Tavole "si patronus clienti fraudem fecerit, sacer esto": in altre parole, il patronus poteva essere condannato a morte se ingannava il *cliens*.

Disambiguata la figura di divinità, possiamo proseguire nel riconoscimento degli eventi presentati nella scena (fig. 12). La costruzione del "racconto" è molto chiara e razionale: sulla sinistra i personaggi, tutti femminili, impersonano il momento "domestico" dell'evento, mentre sulla destra agiscono solo uomini, ai quali spetta il compito di celebrare il momento giuridico, "pubblico" dell'atto, una divisione dei compiti perfetta: è possibile che come il centro dell'azione sulla destra è occupato dalla persona di C. Manlius così la donna al centro dell'azione sulla sinistra altri non sia che sua moglie, vista la centralità compositiva e la particolare evidenza plastica che le due figure hanno nell'esecuzione del rilievo. Questa figura centrale femminile della metà sinistra della scena è rappresentata nell'atto, carico



11 | Città del Vaticano, Museo ex-Lateranense. Altare di C. Manlio da Cerveteri, fronte con sacrificio per la *receptio in clientelam* (circa 10 a.C.).

12 | Città del Vaticano, Museo ex-Lateranense. Altare di C. Manlio da Cerveteri, retro con scena allegorica di *receptio in clientelam* (circa 10 a.C.).

13 | Città del Vaticano, Museo ex-Lateranense. Altare di C. Manlio da Cerveteri, lato con figura di Lare danzante (circa 10 a.C.).

14 | Città del Vaticano, Museo ex-Lateranense. Altare di C. Manlio da Cerveteri, lato con figura di Lare danzante (circa 10 a.C.).

di significato, di allargare le braccia e aprire la palma delle mani, ossia di compiere il gesto dell'orante: la donna, evidentemente la *patrona*, prega la divinità perché favorisca, protegga e garantisca quanto si sta compiendo all'interno e all'esterno della casa. A destra e a sinistra dell'orante sono due altre donne, da identificare con le familiari dei futuri *clientes*, impegnate in rilevanti atti di devozione. La donna sulla destra è rappresentata nell'atto di toccare il ginocchio della dea, ossia di compiere il tipico gesto della supplice, mentre la donna sulla sinistra reca nella mano destra una statuetta, che, pur essendo molto guasta, è riconoscibile come l'immagine di un Lare: sappiamo infatti che con l'*applicatio in clientelam*, quanti venivano accolti come *clientes* non avevano più Lari propri, ma solo quelli del patronus. Che per i *clientes* la conseguenza più evidente sul piano religioso fosse la "perdita" del proprio lignaggio è ben illustrato dal fatto che tra l'epoca arcaica e quella medio-repubblicana il *cliens* assumeva il gentilizio del *patronus*, un po' come i liberti, che, secondo un uso rimasto fino alla fine dell'evo antico, prendevano il gentilizio dell'antico dominus.

Veniamo alla metà maschile della scena, dove incontriamo un gesto fondamentale che non è stato compreso da quanti in passato si sono occupati dell'altare, perché da un punto di vista figurativo esso costituisce un vero e proprio *hapax legomenon*. Ma andiamo con ordine. Come accade nella metà sinistra, dove le donne rappresentate sono tre, in questa metà destra vediamo tre personaggi tutti maschili e tutti vestiti di toga: il togato al centro si volge verso l'individuo sulla destra, al quale egli posa la mano destra sulla spalla, mentre il terzo togato sulla sinistra contempla l'evento in svolgimento. Il gesto del personaggio centrale ha fatto pensare a una rissa cittadina, eventualità del tutto improbabile e soprattutto incomprensibile alla luce di tutte le rappresentazioni presenti sull'altare e della dedica fatta dai *clientes*. L'azione compiuta dall'uomo al centro della metà destra della scena è un'azione sconosciuta nel linguaggio figurativo, ma ben nota in quello giuridico, il gesto dell'*inicere manum*, letteralmente "posare la mano" all'indirizzo di qualcuno o di qualcosa, il cui significato è "prendere possesso" (Dig. 18, 7, 9). Il gesto, del tutto sconosciuto ai Greci, è la materializzazione dell'esercizio della *manus*, espressione concreta dell'immaginario romano del potere, un discorso non verbale che potrebbe riassumersi come un'affermazione gestuale rivolta da C. Manlius alla persona che sta entrando nella sua clientela corrispondente alle parole "tu sei mio". E in effetti, dal punto di vista legale, il potere che nei confronti dei *clientes* possiede il *patronus*, parola non a caso derivata da *pater*, è nei fatti analogo a quello del *paterfamilias* nei confronti dei *filiifamilias*. Riassumendo il significato della scena, la parte sinistra del rilievo presen-

ta tutti gli aspetti religiosi e domestici dell'*applicatio*, la *supplicatio* a Fides e la *depositio Larum*, previsti per quanti vogliono *in fidem clientelamque venire*, mentre la parte destra presenta l'atto definito legalmente come *in fidem clientelamque accipere*. L'*hapax legomenon* del gesto compiuto da C.Manlius risulta dunque spiegato.

Come abbiamo visto discutendo proprio la scena "istituzionale" dell'altare di C.Manlius, la cultura figurativa romana impiega la gestualità greca senza risparmio: i due gesti che figurano nella parte sinistra sono desunti di peso dalla tradizione greca, sia quello dell'orante compiuto dalla matrona al centro che quello della supplice compiuto dalla donna che tocca il ginocchio della statua di Fides. Le esigenze della cultura figurativa romana riescono addirittura a impiegare la gestualità greca anche in contesti per così dire "ufficiali", in rappresentazioni di cerimonie politico-religiose squisitamente romane. Uno dei casi più rilevanti compare in quello che può essere considerato l'incunabolo dell'arte romana, il bassorilievo con la scena di *census* e di *lustrum* (fig. 15), scolpito su uno dei lati lunghi della c.d. "ara di Domizio Enobarbo", molto probabilmente basamento del gruppo scultoreo di Scopa Minore con la consegna delle armi ad Achille (Coarelli 1997, 397-451) dedicato nel tempio di Nettuno in Campo Marzio da Cn. Domizio Enobarbo censore del 115 a.C. (Torelli 1992, 9-16). Il cuore di questa rappresentazione è il *lustrum*, che, secondo la formula tradizionale del "lustrum condere in proximum lustrum", il censore sta compiendo con la celebrazione del sacrificio *ad aram Martis* in Campo Marzio davanti all'esercito schierato, nel quale in maniera puntuale si riconoscono le classi serviane del censo, le quattro dei *pedites* e le centurie dei cavalieri. Ma, come si è detto poc'anzi, il sacrificio *ad aram Martis* rappresenta l'atto religioso conclusivo del *census*, ossia di quanto il magistrato ha fatto sul terreno politico. Ecco dunque che all'estrema sinistra del rilievo, dove termina lo schieramento dell'esercito, vediamo un piccolo gruppo di quattro persone che illustrano lo svolgimento del momento "politico" del *census* (fig. 16). Da sinistra a destra, vediamo un cittadino stante e vestito di toga che sta compiendo il protocollare gesto dello *iusiurandum*, la dichiarazione giurata dei beni posseduti, gesto consistente nel tendere la mano destro sulla *tabula* aperta sulle ginocchia di uno *scriba censorius*, ai piedi del quale è un cumulo di altre *tabulae*, testimonianza dell'attività del censimento in corso; la conseguenza del giuramento, ovvero l'iscrizione del cittadino ad una delle classi di censo, è illustrata dalla scena accanto, nella quale un togato seduto, forse il censore stesso o un secondo *scriba censorius*, avvia in direzione dell'esercito schierato un altro personaggio stante, al quale egli indica la classe di appartenenza, ribadita peraltro dal



15 | Parigi Louvre. “Ara di Domizio Enobarbo”, sacrificio del *lustrum* (circa 100 a.C.).

16 | Parigi Louvre. “Ara di Domizio Enobarbo”, *iusiurandum* per la dichiarazione del censo e di attribuzione alla classe; soldato colto nel gesto dell’*apokopein* (circa 100 a.C.).

cittadino stesso con il gesto della mano destra sollevata a indicare l’esercito. Subito dopo figura un soldato, colto in un gesto tipico della cultura greca, e, per quanto è dato di sapere, non ripetuto altrove in immagini romane, quello dell’*apokopein*, che si compie portando la mano al disopra degli occhi, per vedere quanto accade in lontananza (Iucker 1956): il gesto, tipicamente greco, viene qui adoperato per rendere noto che il sacrificio del *lustrum* al quale, assieme a tutto l’esercito, il soldato in questione sta assistendo si trova *ad aram Martis*, sita a una certa distanza dal luogo in cui avviene la registrazione del censimento, essendo l’altare non lontano da Piazza Venezia, mentre le *tabulae* del censo erano compilate e conservate nel tempio delle Ninfe, vicino all’attuale Largo Argentina.

Da quanto si è visto finora, una conclusione si impone: la gestualità esclusivamente romana si risolve interamente nella sfera del diritto, mentre quella greca, molto indagata negli ultimi anni (Pedrina 2001; Bodiou, Frère, Mehl 2006; Lissarrague, Pedrina 2006; Catoni 2008), ha in buona sostanza il compito di fissare in *schemata* aspetti dell’etica,

dei sentimenti e delle passioni, senza prestare alcuna attenzione ai rapporti giuridici, che per il mondo romano costituiscono invece il cuore dell'ideologia dominante.

BIBLIOGRAFIA E ABBREVIAZIONI

Bodiou, Frère, Mehl 2006

L. Bodiou, D. Frère, V. Mehl, *L'expression des corps. Gestes, attitudes, regards dans l'iconographie antique*, Rennes 2006.

Brilliant 1963

R. Brilliant, *Gesture and Rank in Roman Art*, New Haven 1963.

Catoni 2008

M. L. Catoni, *La comunicazione non verbale nella Grecia antica. Gli schemata nella danza, nell'arte, nella vita*, Torino 2008.

Coarelli 1997

F. Coarelli, *Il Campo Marzio dalle origini alla fine della repubblica*, Roma 1997.

Dohrn 1968

T. Dohrn, *Der Arringatore. Bronze statue im Museo Archeologico von Florenz* (Monumenta artis Romanae, 8), Berlin 1968.

Fuchs 1989

M. Fuchs, *Le sculture dello scavo Regolini*, in P. Santoro (a cura di), *Caere. 2. Il teatro e il ciclo giulio-claudio*, Roma 1989, 89-115.

Iucker 1956

I. Iucker, *Das Gestus des aposkopein. Ein Beitrag zur Gebärdensprache in der antiken Welt*, Zürich 1956.

Lissarrague, Pedrina 2006

F. Lissarrague, M. Pedrina, *Gesto, iscrizione, immagine. Attorno ad un gruppo di vasi attici a figure rosse*, in *Iconografia 2005. Immagini e immaginari dall'antichità classica al mondo moderno*. Atti del Convegno internazionale, Venezia, 26-28 gennaio 2005, Roma 2006, 35-38.

Mommsen 1887-18883

Th. Mommsen, *Römisches Staatsrecht*, Leipzig 1887-18883.

Parisi Presicce 2013

C. Parisi Presicce, in E. La Rocca et al. (a cura di), *Augusto. Catalogo della mostra*, Roma 18 ottobre 2013-9 febbraio 2014, Milano 2013, 118-129.

Pedrina 2001

M. Pedrina, *I gesti del dolore nella ceramica attica, VI-V secolo a.C.. Per un'analisi della comunicazione non verbale nel mondo greco*, Venezia 2001.

Ross Taylor 1921

L. Ross Taylor, *The Altar of Manlius in the Lateran*, in *AJA* 25, 1921, 387 ss.

Ross Taylor 1925

L. Ross Taylor, *The Mother of the Lares*, in *AJA* 25, 1921, 313.

Scott Ryberg 1955

I. Scott Ryberg, *Rites of the State Religion in Roman Art*, in *MAAR* 22, 1955.

Torelli 1989

M. Torelli, 'Statua equestris inaurata Caesaris': 'mos' e 'ius' nella statua di Marco Aurelio, in *Marco Aurelio. Storia di un monumento e del suo restauro*, Milano 1989, 83-102.

Torelli 19922

M. Torelli, *Typology and Structure of Roman Historical Reliefs*, Ann Arbor 19922.

Torelli 2015

M. Torelli, *Il destino di una polis etrusca. Caere dall'autonomia alla civitas sine suffragio*, in *Ostraka* 24, 2015, 107-128.

ENGLISH ABSTRACT

Non-verbal communication is entirely bound to history, and, in this respect, is radically different from spoken language, which tends to be preserved despite various modifications occurring in time. To illustrate this concept, the present paper deals with a series of gestures present in representations of Roman art that were extremely significant in the eyes of all contemporary onlookers, but were lost with the end of ancient civilization. For instance, the gesture of the right hand, intended to ask for silence, and encountered in famous Roman statues like the equestrian bronze of Marcus Aurelius, and even the Etruscan masterpiece known as the "Arringatore", was not reproduced by the "replicas" of the Italian Renaissance like the Gattamelata by Donatello or Colleoni by Verrocchio. In 15th century, the gesture had no significance. The paper analyses other examples of similar gestures, from the oath to the expression of looking at a distance (in Greek *apokopein*) found in the so-called "Altar of Domitius Ahenobarbus", and other very peculiar examples like the so-called "Altar of C.Manlius" from Caere.



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA luav
Venezia • gennaio 2020

www.engramma.org



la rivista di **engramma**

ottobre **2017**

150 • Zum Bild das Wort II

con saggi di

Sara Agnoletto, Aldo Aymonino, Cristina Baldacci, Kosme de Barañano, Giuseppe Barbieri, Stefano Bartezzaghi, Maddalena Bassani, Elisa Bastianello, Anna Beltrametti, Guglielmo Bilancioni, Marco Biraghi, Alberto Biuso, Renato Bocchi, Federico Boschetti, Lorenzo Braccesi, Giacomo Calandra di Roccolino, Alessandro Canevari, Guido Cappelli, Andrea Capra, Franco Cardini, Olivia Sara Carli, Alberto Giorgio Cassani, Paolo Castelli, Maria Luisa Catoni, Monica Centanni, Giovanni Cerri, Gioachino Chiarini, Luca Ciancabilla, Maria Grazia Ciani, Claudia Cieri Via, Victoria Cirlot, Fernanda De Maio, Silvia de Laude, Marcella De Paoli, Agostino De Rosa, Georges Didi-Huberman, Massimo Donà, Valerio Eletti, Alberto Ferlenga, Kurt W. Forster, Susanne Franco, Massimo Fusillo, Paolo Garbolino, Maurizio Ghelardi, Anna Ghiraldini, Maurizio Guerri, Antonella Huber, Raoul Kirchmayr, Chiara Lagani, Laura Leuzzi, Fabrizio Lollini, Sergio Los, Giancarlo Magnano San Lio, Barnaba Maj, Sara Marini, Peppe Nanni, Clio Nicastro, Nicola Pasqualicchio, Alessandra Pedersoli, Marina Pellanda, Rolf Petri, Gianna Pinotti, Elena Pirazzoli, Alessandro Poggio, Sergio Polano, Lionello Puppi, Marie Rebecchi, Giorgio Reolon, Stefania Rimini, Maria Rizzarelli, Marco Romano, Antonella Sbrilli, Alessandro Scafi, Simona Scattina, Amparo Serrano de Haro, Claudia Solacini, Oliver Taplin, Stefano Tomassini, Mario Torelli, Silvia Veroli, Hartmut Wulfram, Matteo Zadra