

la rivista di **en**gramma
2008

65-68

La Rivista di Engramma
65-68

La Rivista di
Engramma
Raccolta

numeri 65-68
anno 2008

direttore
monica centanni

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal
www.engramma.it

Raccolta numeri **65-68** anno **2008**

65 giugno/luglio 2008

66 settembre/ottobre 2008

67 novembre 2008

68 dicembre 2008

finito di stampare gennaio 2020

sede legale
Engramma
Castello 6634 | 30122 Venezia
edizioni@engramma.it

redazione
Centro studi classicA luav
San Polo 2468 | 30125 Venezia
+39 041 257 14 61

© 2019
edizioni**engramma**

ISBN carta 978-88-94840-18-6
ISBN digitale 978-88-98260-87-4

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

6 | *65 giugno/luglio 2008*

106 | *66 settembre/ottobre 2008*

266 | *67 novembre 2008*

322 | *68 dicembre 2008*

65

giugno/luglio 2008

ENGRAMMA • 65 • GIUGNO-LUGLIO 2008
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISBN 978-88-98260-10-2

Antico&Antichi

a cura di Maria Bergamo, Alessandra Pedersoli

ENGRAMMA. LA TRADIZIONE CLASSICA NELLA MEMORIA OCCIDENTALE
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISBN 978-88-98260-10-2

DIRETTORE

monica centanni

REDAZIONE

elisa bastianello, maria bergamo, giulia bordignon, giacomo calandra di roccolino,
olivia sara carli, claudia daniotti, francesca dell'aglio, simona dolari, emma filipponi,
silvia galasso, marco paronuzzi, alessandra pedersoli, daniele pisani, stefania rimini,
daniela sacco, antonella sbrilli, linda selmin

COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE

lorenzo braccesi, maria grazia ciani, georges didi-huberman, alberto ferlenga, kurt
w. forster, fabrizio lollini, paolo morachiello, lionello puppi, oliver taplin

this is a peer-reviewed journal

5	Antico&Antichi. Presentazione del numero Maria Bergamo, Alessandra Pedersoli
8	"La parola all'immagine": per un'iconografia dei sarcofagi romani Giulia Bordignon
14	Il mito come sussidio funebre Luigi Sperti
23	Cronache di pietra. Il trionfo romano in immagini "d'epoca" Katia Mazzucco
27	Ad armi impari: la rappresentazione del barbaro sconfitto in età imperiale romana Laura Zanchetta
38	Pots&Plays. Pittura vascolare e teatro tragico Anna Banfi
42	From Medea. Maternity blues Silvia Veroli
44	Francesca è Medea. Intervista a Francesca Mazza a cura di Silvia Veroli
48	<i>Orestiade</i> di Eschilo: la scenografia di Pietro Carriglio Andrea Santorio
52	<i>Oresteia</i> oggi. Intervista a Pietro Carriglio a cura di Anna Banfi
56	<i>Oresteia</i> , da Eschilo a Pasolini: la parola alla polis Anna Banfi
63	La tardiva e meritata scoperta di Sebastiano Simona Dolari
71	Ombre e lumi. È in scena la pittura Katia Mazzucco
75	Ombre luminose dell'antico in mostra a Mantova Lorenzo Bonoldi
78	L'archeologia tradita: i Propyläen di Leo von Klenze Francesca Mattei

Ad armi impari: la rappresentazione del barbaro sconfitto in età imperiale romana

Lettura di alcune opere esposte alla mostra *Roma e i barbari - Venezia*, Palazzo Grassi

Laura Zanchetta

Il sarcofago detto “di Portonaccio” (dal nome del quartiere di Roma in cui è stato ritrovato nel 1931) è una delle prime opere che accolgono il visitatore della mostra *Roma e i Barbari*, allestita fino al 20 luglio negli ambienti di Palazzo Grassi a Venezia.

Una intricata mischia – groviglio di corpi, vincitori e vinti, soldati romani e guerrieri barbari insieme – introduce al tema della rappresentazione del nemico da parte della cultura romana, dal I secolo d.C. fino all'età tardo antica e alle soglie del ‘mondo nuovo’, il cristiano e barbarico medioevo. La rappresentazione del nemico sconfitto si diffonde in concomitanza dell’af-

Sarcofago di Portonaccio, ultimo quarto del II secolo d.C., Roma, Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo alle Terme



fermarsi del potere imperiale dei primi secoli e dall'investimento della strategia romana sul fronte espansionistico esterno ai confini italici, prima a settentrione e a occidente, poi verso oriente. L'immagine del romano che sottomette il barbaro diventa uno schema iconografico fisso, uno stereotipo che entra a far parte di un programma di propaganda con cui il potere imperiale celebra la propria legittimità: i romani sono descritti come i garanti della *Pax* contro indefinite popolazioni barbariche, prive d'identità precisa.

Il barbaro è genericamente identificato con un uomo barbuto, dai lunghi e folti capelli, vestito di brache e corto mantello, spesso sul capo il berretto frigio che diventa un attributo iconografico per identificare genericamente le popolazioni orientali. Il guerriero barbaro è sempre privo d'armatura, si batte con clave e bastoni, armi rozze e risibili a confronto del raffinato equipaggiamento militare dei soldati romani. Ne consegue che il barbaro, indipendentemente dalla provenienza, è rappresentato come un cattivo combattente, sprovveduto, che basa l'esito della battaglia su forza fisica e ferocia, invece che sull'arte della guerra. Le donne sono rappresentate come vittime dei soldati romani, con i capelli sciolti e scarmigliati, vesti lunghe spesso lacerate in più punti, talvolta con il seno scoperto, in totale antitesi con la rappresentazione della compostezza della matrona romana.

Il modello iconografico del barbaro viene introdotto in ambito pubblico come figura contrapposta a quella dell'imperatore, come essenza della minaccia e del caos contro il quale il *civis romanus* era chiamato a combattere. Grazie al vasto impiego di questo tipo di immagini nell'arte imperiale, lo stereotipo permea anche nella decorazione di oggetti d'uso privato. I numerosi sarcofagi e steli funerarie scolpiti con scene di sterminio in battaglia e di sottomissioni, dimostrano quanto questo modo di percepire la minaccia nel barbaro fosse un elemento costitutivo dell'immaginario comune.

La cassa del sarcofago di Portonaccio ospita una decorazione a rilievo estremamente complessa, articolata lungo l'altezza, peraltro notevole, su più livelli sovrapposti che creano un effetto prospettico delle varie scene (sull'iconografia dei sarcofagi romani vedi in questo numero di "Engramma" le recensioni di Giulia Bordignon e Luigi Sperti relative al volume *Vivere con i miti* di Paul Zanker). Da entrambi i lati, due coppie di prigionieri barbari, fanno da cornice alle violente scene di guerra: i nemici sconfitti sono rappresentati spogliati delle armi, delle corazze e delle insegne che sono esposte alle loro spalle come trofei; come per le due donne, si leggono nei loro volti tristezza e disperazione. Al centro della composizione spicca, per le dimensioni e la collocazione, un cavaliere romano che sta travolgendo

un barbaro inerme e supplicante. La composizione ruota intorno a questa figura, in un turbine di uomini, cavalli e armi. Il cavaliere, probabile proprietario del sarcofago, è accompagnato da altri soldati romani che come lui combattono con veemenza sferrando colpi a destra e a manca senza alcuna esitazione e senza quasi trovare resistenza da parte dei nemici.

Sui lati corti il rilievo diminuisce di spessore e presenta due scene successive alla scontro: a sinistra, soldati romani conducono prigionieri barbari su di un ponte di barche, a destra, due barbari supplicanti si inginocchiano davanti a un ufficiale romano. Sul coperchio, decorato alle estremità da due teste di barbari, ritorna il tema della sottomissione di un barbaro a un generale romano.

La decorazione di questo sarcofago introduce la rappresentazione della doppia faccia dell'imperialismo romano: la guerra come immagine dinamica non già di uno scontro tra contendenti alla pari, ma dell'azione di sottomissione, in cui i soldati romani non sono mai in pericolo e i barbari sono rappresentati come sopraffatti dalla vis marziale romana e, di fatto, già vinti

Sarcofago di Portonaccio, dettaglio del coperchio, ultimo quarto del II secolo d.C., Roma, Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo alle Terme



Sarcofago di Portonaccio, dettaglio dei lati corti, ultimo quarto del II secolo d.C., Roma, Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo alle Terme



prima ancora di combattere: l'esposizione delle spoglie del nemico in trofeo è l'emblema dell'avvenuta sconfitta e dell'umiliazione dell'avversario che, privato delle armi e dei simboli del potere, non costituisce più una minaccia per la *Pax* romana. Lo scontro con il barbaro è un'occasione di rappresentare sia l'indiscussa superiorità della *virtus* romana sia l'ineluttabilità della pace *armis parata*.

Scene di battaglia sono rappresentate anche su altre due opere in mostra: il bassorilievo del sarcofago piccolo Ludovisi e il rilievo del balteo provenienti dagli scavi dell'antica *Brixia*.

In queste due opere, come nel caso del sarcofago di Portonaccio, la battaglia è rappresentata in modo realistico per quanto riguarda la dinamica della violenza e la passione dei protagonisti, ma non sono riconoscibili coor-

Sarcofago piccolo Ludovisi, 175-180 d.C., Roma, Museo Nazionale Romano, Palazzo Altemps



Balteo in bronzo con scontro tra romani e barbari, Brescia, Musei Civici di Arte e Storia di Brescia, Santa Giulia, Museo della città



dinate precise di tempo e luogo. I nemici, nella convenzione iconografica adottata, sono già destinati alla sconfitta e vengono sempre rappresentati scarmigliati, disordinati, con armi non adeguate: riscontriamo ancora il difetto di caratterizzazioni etnografiche precise. Ma ciò che ancora colpisce l'osservatore è che non si tratta di uno scontro, ma della sanzione di una indiscussa superiorità: la convenzione iconografica coglie una istantanea in cui il nemico è già vinto. Il centro della composizione, in tutti e tre gli esempi, è dato da un cavaliere romano che travolge un soldato barbaro. Il vincitore assoluto, nel caso dei sarcofagi, è caratterizzato con le fattezze del committente che annienta un indistinto nemico, che presenta tratti anonimi e vesti 'barbariche'. Il motivo della celebrazione della virtus del committente è però assolutizzato e viene a significare la supremazia dell'impero romano contro la generica barbarie, diventando una vera e propria 'scena di genere' utilizzabile sui più vari supporti, ad usi diversi: coppe, monete, lampade, bassorilievi in pietra.

Il cammeo con l'imperatore Commodo esposto in mostra è un esempio del significato assoluto che assume lo schema iconografico: l'imperatore si erge



Cammeo con l'imperatore Commodo che abbatte un barbaro, intaglio del II secolo d.C., montatura V-VI secolo d.C., Biesheim-Oedenburg, Musée gallo-romain

con il suo cavallo al di sopra di una piccola figura di barbaro supplicante, con la mano alzata in richiesta di clemenza e il corpo teso nella fuga, ma con un ginocchio ancora a terra che rappresenta irrimediabilmente la sua fine. Riconosciamo qui uno schema che Salvatore Settis, già nel suo studio sull'iconografia della Colonna Traiana, definiva come “uno dei più diffusi dell'arte antica, quello del ginocchio puntato e l'altra gamba violentemente tesa, a esprimere passioni estreme”. Per la sua carica patetica, questa gestualità viene utilizzata in ambiti diversi: il Dace della colonna traiana che punta la gamba al suolo nell'ultimo, teso, gesto di resistenza, aspettando la fine imminente; Mitra che piega con il ginocchio il toro catturato; il supplice che si rifugia sull'altare per scampare ai suoi inseguitori; il Galata che cade e sguaina la spada nell'ultima disperata difesa. La stessa *Pathosformel* ritorna, dunque, come schema iconografico in situazioni diverse: per sottolineare la tensione del vincitore nell'ultimo sforzo prima della sopraffazione della

Rilievo con Mitra proveniente da Dormagen, Bonn, Rheinisches Landesmuseum



vittima, o per evidenziare l'estrema postura difensiva della stessa vittima, l'ultima e vana resistenza o la formulazione di una disperata richiesta di clemenza.

Rilievo della Colonna Traiana, inizio II secolo d.C., Roma, foro di Traiano (opera non in mostra)



Galata, copia romana da originale ellenistico del II sec a.C., Venezia, Museo Archeologico (opera non in mostra)



Un'altra immagine di repertorio è la rappresentazione del barbaro-nemico come vinto e prigioniero. Alla formula di rappresentazione della sconfitta segue quella del prigioniero incatenato, spogliato delle armi e reso docile, figura eloquente della vittoria dell'ordine sul caos, della virtus romana sulla barbarie.

La presentazione del prigioniero sottomesso, incatenato, umiliato, è parte integrante dell'iconografia del trionfo, presentato in tutta la sua complessa articolazione nella mostra *Trionfi romani. I giorni della gloria*.

La fastosa scenografia del corteo trionfale presentava al popolo la vittoria assoluta di Roma e la sconfitta totale del Nemico. I vinti erano condotti a sfilare nel corteo trionfale, incatenati, gementi, maltrattati a seguito del bottino di guerra e delle loro stesse armi, portate come trofei. Tavole dipinte portate in processione illustravano le loro imprese, per dimostrare agli spettatori quanto fossero stati feroci e pericolosi per l'ordine costituito. Plinio il Giovane, evocando il primo trionfo di Traiano sui Daci, ci fornisce una testimonianza dell'importanza dell'esposizione di armi, vessilli dei nemici e prigionieri:

“Già mi pare di vedere un trionfo ricco non di prede estorte alle province né d'oro strappato agli alleati, ma di armi nemiche, e re in catene; mi pare di leggere e riconoscere i nomi dei grandi capi sconfitti, e i loro corpi, degni dei nomi che portano; mi pare di vedere i pannelli portatili, coperti con le incredibili audacie di quei barbari, e ciascuno di essi che, con le mani legate, segue i quadri che raffigurano le loro imprese” (*Panegirico XVII, 1-2*)

Riproduzione in gesso della processione trionfale, circa 1938, Roma, Museo della Civiltà Romana (opera non in mostra)



Le immagini dei nemici travolti nella battaglia o già incatenati come prigionieri diventano, dalla fine del I secolo d.C., pervasive: il foro di Traiano è letteralmente disseminato di barbari 'pietrificati', colonne coclidi e archi trionfali ospitano rilievi in cui gli schemi di sottomissione sono preponderanti e anche in ambito privato penetrano fortemente questo genere di immagini. Il barbaro annientato viene rappresentato su stufe, lampade, vasi e forme per dolci con estrema creatività sia per il supporto, che per la raffigurazione di volti stravolti e di cruento battaglie. Le sole armi e paramenti nemici diventano un motivo decorativo autonomo, trofei di per sé eloquenti: così accade per i rilievi dell'arco di Orange e il piedistallo della colonna traiana, esposto in mostra in una copia di Charles Percier. D'altronde archi trionfali e colonne coclidi sono ideati ed eretti in tutto il territorio dell'impero proprio per fissare nel marmo, nel tempo, il fasto effimero del trionfo e così enfatizzare la vittoria universale di Roma, di cui l'immagine del nemico umiliato e annientato diventa l'emblema.

Dalle prime testimonianze a quelle più tarde si può registrare una generalizzazione dell'iconografia: se inizialmente riscontriamo una maggior attenzione alla appartenenza etnografica, con il passare del tempo è sempre meno differenziata la provenienza del nemico. La pluralità delle vittorie romane sui diversi fronti e la diversità dei popoli vinti comporta, di fatto, una riduzione delle figure di 'barbaro' a due tipi principali: il giovane orientale, con capelli ondulati e berretto frigio, e il barbaro occidentale o settentrionale, barbuto e irsuto, che rappresenta in figura unificata l'insieme dei popoli gallo-germanici. Ma, nel repertorio iconografico, anche questa distinzione è di fatto attenuata e sfuma in tratti comuni caratterizzanti il generico 'nemico di Roma': capigliatura lunga, ispida e folta, barba, baffi, braghe e mantello. Il costume barbarico può essere sostituito dalla nudità che sottolinea la *ferinitas* dell'avversario catturato. L'assimilazione del barbaro orientale al barbaro nordico e la mescolanza nei monumenti trionfali di armi di provenienza molto diversa, diventa simbolo unificante della totalità del mondo sottomesso dai romani e della "victoria terra marique parva".

La genericità nella rappresentazione del nemico è inversamente proporzionale al grado di assimilazione delle popolazioni straniere nell'impero romano. Con l'integrazione di popoli che erano stati 'barbari', si affievolisce necessariamente la caratterizzazione etnografica del 'non romano', il quale non può più essere identificato con un tipo nordico piuttosto che orientale o africano, ma viene arruolato come figura minacciosa e ostile contro chiunque sia nemico dell'impero. Come testimoniano i rilievi



Frammento di rilievo di un corteo trionfale, età severiana, Roma Museo Nazionale Romano Palazzo Altemps

Charles Percier, Rilievo dal lato sinistro della colonna traiana, 1788, Parigi, École nationale supérieure des beaux-arts





Statua di barbaro prigioniero, età di Marco Aurelio, Londra, British Museum (opera non in mostra); Prigioniero Gallo, parte del trofeo di Augusto, fine I secolo a.C., Saint-Bertrand-de-Comminges, Musée archéologique départemental

della colonna aureliana e di quella traiana, già dalla fine del I secolo d.C. l'esercito romano si dota di truppe ausiliarie fornite dagli alleati, che precedentemente erano stati avversari, rappresentati secondo l'iconografia stereotipata del nemico. Con l'ampliamento della federazione, l'impero e il suo esercito diventano un crogiolo di etnie, nel qual si mescolano una grandissima varietà di costumi, religioni e culture: tutte le classi sociali, anche quella dirigente, sono formate da genti di provenienza diversa. Ed è proprio attraverso questo tipo di integrazione che si gettano le basi per il 'nuovo mondo', il mondo che aprirà le porte al medioevo cristiano, il mondo in cui i popoli che erano stati 'barbari' si propongono come rappresentanti di Roma.



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA luav
progetto grafico di Silvia Galasso
editing a cura di Nicole Cappellari
Venezia • dicembre 2014

www.engramma.org



la rivista di **engramma**
anno **2008**
numeri **65-68**

Raccolta della rivista di engramma del Centro studi classicA | Luav, laboratorio di ricerche costituito da studiosi di diversa formazione e da giovani ricercatori, coordinato da Monica Centanni. Al centro delle ricerche della rivista è la tradizione classica nella cultura occidentale: persistenze, riprese, nuove interpretazioni di forme, temi e motivi dell'arte, dell'architettura e della letteratura antica, nell'età medievale, rinascimentale, moderna e contemporanea.