

ALMA MATER STUDIORUM - UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

# OCNUS

Quaderni della Scuola di Specializzazione  
in Archeologia

12  
2004

---

ESTRATTO

---

Ante  
Quem

*Direttore Responsabile*  
Giuseppe Sassatelli

*Comitato Scientifico*  
Pier Luigi Dall'Aglio  
Sandro De Maria  
Fiorenzo Facchini  
Maria Cristina Genito Gualandi  
Sergio Pernigotti  
Giuseppe Sassatelli

*Coordinamento*  
Maria Teresa Guaitoli

*Editore e abbonamenti*  
Ante Quem soc. coop.  
Via C. Ranzani 13/3, 40127 Bologna  
tel. e fax +39 051 4211109  
www.antequem.it

*Redazione*  
Valentina Gabusi, Flavia Ippolito

*Impianti*  
Color Dimension, Villanova di Castenaso (Bo)

*Abbonamento*  
40,00

*Richiesta di cambi*  
Dipartimento di Archeologia  
Piazza San Giovanni in Monte 2, 40124 Bologna  
tel. +39 051 2097700; fax +39 051 2097701

Le sigle utilizzate per i titoli dei periodici sono quelle indicate nella «Archäologische Bibliografie» edita a cura del Deutsches Archäologisches Institut.

Autorizzazione tribunale di Bologna n. 6803 del 17.4.1988

Senza adeguata autorizzazione scritta, è vietata la riproduzione della presente opera e di ogni sua parte, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico.

ISSN 1122-6315

© 2005 Ante Quem soc. coop.

## INDICE

<i>Prefazione</i> di Giuseppe Sassatelli	7
ARTICOLI	
Gabriele Bitelli, Enrico Giorgi, Luca Vittuari, Massimo Zanfini <i>La campagna di rilevamento e di fotografia aerea di Suasa. Nuove acquisizioni per la ricostruzione della forma urbana</i>	9
Fausto Bosi <i>Su alcuni aspetti del problema sauromatico</i>	15
Agnese Cavallari <i>Joint Hadd Project: campagna di ricognizione 2003-2004, Sultanato dell'Oman, regione del Ja'lan: risultati e prospettive per una comprensione del popolamento nomade nel Medio Olocene</i>	27
Fabio Cavulli <i>L'insediamento di KHB-1 (Ra's al-Khabbab, Sultanato dell'Oman): lo scavo, i resti strutturali e i confronti etnografici</i>	37
Fabio Cavulli <i>Problemi stratigrafici relativi allo scavo di sedimenti sciolti in ambiente arido</i>	49
Chiara Cesaretti <i>Il tema decorativo dei «piccoli animali su elementi vegetali»</i>	63
Marco Destro <i>Boschi e legname tra antichità e Medioevo: alcuni dati per l'Appennino umbro-marchigiano settentrionale</i>	77
Anna Gamberini, Claudia Maestri, Simona Parisini <i>La necropoli di Pianetto (Galeata, FC)</i>	95
Maria Cristina Genito Gualandi <i>Storia dell'Archeologia. Problemi e metodi</i>	119
Giuseppe Lepore <i>Un'edra funeraria da Phoinike (Albania): appunti per la definizione di una tipologia architettonica</i>	127
Roberto Macellari <i>Gli Etruschi del Po</i>	145
Francesco Negretto <i>Monumenti funerari romani a edicola cuspidata del bolognese</i>	161
Emanuela Penni Iacco <i>Gli ariani a Ravenna: le scene cristologiche della basilica di S. Apollinare Nuovo</i>	199

Sergio Pernigotti <i>L'ostrakon Bakchias F 3: per una nuova interpretazione</i>	215
Marco Podini <i>Musica e musicisti nel rilievo storico romano: la dialettica fra immagine e significato</i>	223
Lorenzo Quilici <i>Caprifico di Cisterna di Latina. Una città arcaica nella Piana Pontina</i>	247
Clementina Rizzardi <i>Ravenna fra Roma e Costantinopoli: l'architettura del V e VI secolo alla luce dell'ideologia politico-religiosa del tempo</i>	263
Luca Tori <i>Mediolanum. Metropoli degli Insubri tra evidenza letteraria ed evidenza archeologica</i>	279
Riccardo Villicich <i>Spazi forensi ed aree pubbliche nei centri minori della Cisalpina in età romana: sperimentazione o dipendenza da un modello?</i>	297
ATTI DELLA GIORNATA DI STUDI «NUOVI STRUMENTI PER LA TUTELA E LA VALORIZZAZIONE DEI BENI CULTURALI» (BOLOGNA, SAN GIOVANNI IN MONTE 23 MAGGIO 2003)	
Giuseppe Sassatelli <i>Introduzione</i>	327
Luigi Malnati <i>Dum Romae consulitur... Modeste proposte per prevenire il definitivo tramonto dell'archeologia urbana in Italia</i>	329
Ciro Laudonia <i>L'attività del Comando Carabinieri Tutela Patrimonio Culturale con particolare riferimento al settore archeologico</i>	333
Giuliano de Marinis <i>Interventi archeologici a carico di terzi: un problema da affrontare</i>	343
Stefano Benini <i>La Patrimonio s.p.a. e i beni culturali. La vendita dei beni culturali pubblici</i>	347
RECENSIONI	
Paul Gleirscher, Hans Nothdurfter, Eckehart Schubert, <i>Das Rungger Egg. Untersuchungen an einem eisenzeitlichen Brandopferplatz bei Seis am Schlern in Südtirol</i> , («Römisch-Germanische Forschungen Band» 61), Mainz am Rhein 2002. (Rosa Roncador)	355
Maura Medri, <i>Manuale di rilievo archeologico</i> , («Grandi Opere»), Bari 2003. (Enrico Giorgi)	358

## MUSICA E MUSICISTI NEL RILIEVO STORICO ROMANO: LA DIALETTICA FRA IMMAGINE E SIGNIFICATO

Marco Podini

### Premessa: i "sistemi dialettici"

Lo studio della musica in età antica comprende più ambiti di ricerca, fra i quali l'indagine iconografica riveste un ruolo di primo piano. Ciò nondimeno, il carattere «pluridisciplinare» di questa materia impone frequentemente di affiancare all'analisi delle raffigurazioni altri importanti aspetti della realtà musicale cui occorre costantemente rivolgersi per ogni ricerca d'iconografia correlata alla musica<sup>1</sup>. Ciò soprattutto se è nostra intenzione valutare fino a che punto l'arte figurativa sia in grado di esprimere i molteplici aspetti della cultura musicale antica.

D'altra parte, l'indagine iconografica sembra svincolarsi da tale «pluridisciplinarietà» qualora l'intento sia quello di esaminare il rapporto fra rappresentazione e contenuto. L'analisi di questa relazione mostra la grande complessità del linguaggio figurativo dell'arte romana rivelandone il carattere indipendente rispetto ad altri ambiti di ricerca. A questo riguardo, la categoria del rilievo storico diviene un termine di confronto di primaria importanza. È, infatti, in tale ambito che il rapporto fra rappresentazione e contenuto assume connotazioni specifiche, che qui si ritiene possano essere esaminate attraverso un insieme di «sistemi dialettici». Con tale espressione si allude a modelli d'analisi iconografica che ten-

gono conto delle polarità e delle antitesi presenti nelle rappresentazioni e di come queste dialoghino e si compenetrino reciprocamente. Il primo e più importante fra questi (a cui si dedica interamente questo articolo) è quello che esamina la dialettica fra la rappresentazione oggettiva di una scena musicale – fedele all'effettivo svolgimento della cerimonia come testimoniato dalla tradizione letteraria – e l'insieme di idee, concetti e valori insiti in essa, ma percepibili a un livello di lettura più approfondito. Per brevità, seppure a rischio di un'eccessiva semplificazione, si parlerà qui di esame del rapporto fra «immagine» (intesa come registrazione oggettiva di un evento) e «significato» (inteso come contenuto cui allude la rappresentazione). Si rimanda, invece, a un contributo futuro la considerazione di altri «sistemi», quali quelli che considerano la relazione fra elaborazione dell'immagine (da parte dell'emittente, nella sua possibile e duplice identità di committente ed esecutore) e relativa lettura-interpretazione (da parte del destinatario), o fra evoluzione e staticità dei tipi iconografici. L'arte ufficiale, materializzata nel rilievo storico, costituisce a questo riguardo un punto di riferimento essenziale, sia per la varietà e molteplicità dei soggetti rappresentati, sia per il significato che questi ultimi rivestono nella società romana (tanto nella realtà come nella loro traduzione in immagine) (cfr.: Brendel 1982, pp. 136-138). I musicisti compaiono, in particolare, in tre dei temi presenti nei rilievi di committenza pubblico-statale e/o imperiale: le scene di sacrificio, quelle di processione, sia religiosa (rappresentazioni di *lustratio*) che cerimoniale (*pompae* trionfali, circensi, anfiteatrali...), e, infine, quelle assai più rare di carattere bellico. Non tutti, però, trovano un adeguato riscontro nell'arte figurativa.

<sup>1</sup> Si allude qui all'analisi della musica pura (o musicologia antica, vale a dire lo studio della notazione, dell'interpretazione, dei modi e delle scale musicali), a ricerche di organologia (studio degli strumenti musicali, della loro storia, della tecnica di fabbricazione e delle caratteristiche acustiche) e, infine, a studi di filologia musicale (esame dei testi letterari in relazione alla musica). Cfr.: Homo-Lechner 1993, p. 11 s.

## Immagine e significato nella rappresentazione della musica

Uno degli aspetti più dibattuti del rilievo storico romano consiste nello stabilire fino a che punto le immagini siano «reali» o non rimandino piuttosto a un insieme di idee e concetti astratti, ovvero, più semplicemente, fino a che punto la rappresentazione sia subordinata al contenuto<sup>2</sup>. L'intento di questo contributo consiste nel valutare che ruolo giochino i musicisti in tale dialettica. Il primo elemento che emerge è che nessuno dei tre ambiti tematici visti sopra (sacrificio, processione e guerra) può definirsi né interamente aderente al dato reale, né interamente simbolico. Più precisamente, si possono riconoscere, nella documentazione figurativa, gradazioni differenti nella corrispondenza fra rappresentazione ed effettivo svolgimento dell'evento (rituale, cerimoniale o bellico che sia), come attestato dalla tradizione letteraria.

Prima di affrontare il tema del sacrificio, una breve premessa appare necessaria in relazione alla «concezione» della musica nel mondo romano, che era soggetta a oscillazioni talvolta anche significative in senso sia positivo che negativo. Questo aspetto è strettamente correlato al contesto in cui essa era presente e, in particolare, al tipo di musicista in questione. I suonatori di strumenti a fiato, a corda o a percussione che si esibivano per strada, in teatro o in altri ambiti della vita quotidiana potevano andare incontro a forti discriminazioni da parte della società romana, con particolare riferimento ai *tibicines* o a chi praticava strumenti estranei alla cultura tradizionale<sup>3</sup>. Tale discredito,

tuttavia, non doveva coinvolgere i musicisti che compaiono nei tre ambiti tematici del sacrificio, della processione e della guerra, frequentemente attestati (insieme a tanti altri) nel rilievo storico romano. I suonatori di *tibiae* che si esibivano nei sacrifici, così come gli *aeneatores* che suonavano nelle processioni religioso-cerimoniali o in guerra erano senza dubbio esenti da qualsiasi forma di discriminazione. Ciò era dovuto al loro alto livello di specializzazione, alla loro obbligatoria presenza nelle cerimonie pubbliche e, senza dubbio, a una certa autocoscienza maturata all'interno dei *collegia* (o dell'esercito nel caso di musicisti militari) a cui appartenevano e in cui si erano formati<sup>4</sup>.

### a) Sacrificio

Lo studio iconografico del tema del sacrificio, condotto tenendo conto della dialettica fra immagine e significato (intesi nei termini indicati nella premessa), può essere affrontato prendendo in considerazione diversi aspetti o livelli d'analisi. Si tratta di differenti gradi di approfondimento che vanno da osservazioni di carattere generale fino a considerazioni più specifiche.

Il primo aspetto che emerge osservando una scena di sacrificio è naturalmente la «reale», oggettiva registrazione di un avvenimento sacro. L'analisi di questo tema nel rilievo storico mostra tuttavia come esso sia strutturato, con qualche eccezione (si pensi agli altari compitali dove si riscontra una più varia differenziazione figurativa, corrispondente al differente ambito sociale dei committenti), in maniera quasi sempre identica, a prescindere dal tipo di cerimonia. Le varianti non sono cioè dovute al contesto cui si riferisce il rito, ma a fattori stilistici, allo spazio disponibile, al tipo di suppor-

<sup>2</sup> Questo è il tema su cui è incentrato il notissimo saggio di T. Hölscher, *Il linguaggio dell'arte romana*, a cui si è fatto largo riferimento per l'elaborazione di questo contributo, che nasce originariamente come tesi di laurea. Cfr.: Hölscher 1993.

<sup>3</sup> Istrioni, saltimbanchi musicisti, insieme, per esempio, ai *tibicines* che suonavano per scandire il tempo nei mestieri, nei combattimenti fra gladiatori nell'arena, fra le belve nelle *venationes*, o i suonatori di strumenti esotici, come quelli a percussione (sistro, cimbali...) o l'*aulòs* frigio (strumenti per lo più di provenienza orientale e connessi a pratiche religiose estranee al pantheon romano), erano spesso di bassa estrazione sociale (servi o liberti) e frequentemente oggetto di forti discriminazioni. Ciò non vale ovviamente per il dilettantismo privato delle classi aristocratiche, ampiamente attestato a Roma fra la prima e

media età imperiale. Sul tema del significato e della considerazione della musica nella società romana, cfr.: Wille 1967, p. 306 s.; Baudot 1973, pp. 79-89.

<sup>4</sup> Sul tema delle corporazioni musicali, sulla loro antichità e la loro importanza nella religione e nelle cerimonie pubbliche romane, cfr.: Wille 1967, pp. 33-36 e 357-366; Baudot 1973, p. 36 s.; Péché 2001, p. 307 s. Assai significativi appaiono i criteri alla base della scelta del luogo per le *scholae*. La Bollmann riconosce nella localizzazione del *collegium tibicinum* presso il Tempio di Giove Capitolino motivazioni di carattere sia religioso sia rappresentativo. Cfr.: Bollmann 1997, pp. 218-219.

to (altare, basamento, pannello o fregio di arco, colonna...) e, in ultima analisi, al livello culturale di chi ha commissionato il lavoro. La posizione dei partecipanti al sacrificio, la loro dimensione, l'omissione o l'aggiunta di altri personaggi ecc. non sembrano quindi dipendere dal fatto che la scena rappresenti una *lustratio*, un *adventus*, una *profectio*, l'assolvimento di un *votum*, un *sacrificium* alla *domus Augusta* o al *Genius* e ai *Lares Augusti* ecc... Il *tibicen*, insieme agli altri personaggi (*popa*, *camilli*, *victimarii*, *sacerdos*...) o simboli del *sacrificium* (vittime sacrificali, altare, oggetti di vario genere, talvolta rappresentati anche isolati, come l'*acerra*, la *patera*, il *lituus* ecc.), costituisce uno degli elementi essenziali della scena, ciascuno dei quali appare concatenato all'altro attraverso un rapporto di funzionalità sia figurativo, sia soprattutto concettuale. Il primo significato a cui rimandano tutti questi elementi e a cui si deve la loro costante strutturazione formale è quello della *pietas* del *sacerdos*/committente (sempre rappresentato nella scena) nei confronti degli dei (cfr.: Hölscher 1994, pp. 42-43). Questo aspetto emerge in maniera immediata nelle rappresentazioni dei sarcofagi d'età tarda in cui il *sacrificium* è inserito nel quadro di una sequenza di immagini volte a definire le qualità specifiche del defunto/committente: oltre alla *pietas*, si riconosce, ad esempio, la *concordia* espressa dalla *dextrarum iunctio* nella scena di matrimonio o la *clementia* e la *virtus* in battaglia. Prive di nessi spaziali o temporali, tali sequenze figurative sono unite fra loro da una relazione concettuale di carattere autocelebrativo (cfr.: Hölscher 1994, p. 109-110, Tav. XIII, figg. 1-3). La genesi e l'elaborazione di questo messaggio, trasposto in forma «semi-privata» nei sarcofagi tardi, deriva tuttavia dall'arte ufficiale, le cui origini affondano le radici in epoca ancora piuttosto alta (i primi monumenti «politici» sono



Fig. 1. Parigi, Louvre. Rilievo su uno dei lati della c.d. «Ara di Domizio Enobarbo» con scena di *lustrum censorio*: particolare di gruppo costituito da *fidicen* e *tibicen*.

riferibili, in base alla tradizione letteraria, alla fine del IV o all'inizio del III secolo a.C.)<sup>5</sup>. Le testimonianze concrete di questo linguaggio nel rilievo storico cominciano (con rarissime eccezioni) a partire dalla fine del II-inizio I secolo a.C., con la cd. «Ara di Domizio Enobarbo» (fig. 1), su cui torneremo più volte<sup>6</sup>. Basti qui constatare che, anche in questo caso, il primo livello di lettura della scena di sacrificio suggerisce il tema della *pietas*, quella appunto del committente/sacerdote (C. Domizio Enobarbo, censore nel 115 a.C.) nei confronti degli dei in occasione della cerimonia di purificazione (*lustratio*) del popolo romano in seguito al censimento.

È tuttavia importante sottolineare che, anche quando la rappresentazione della cerimonia di sacrificio è ridotta ai minimi termini, gli elementi costantemente presenti sono l'ara

della vita di importanti esponenti della politica romana. È dunque in questa fase che si definisce un sistema di idee funzionale a interpretare il mondo e che affonda le radici nella cultura figurativa greca (in cui già vige un metodo di rappresentazione strutturato per astrazioni), ma che nell'ambito della cultura romana si canonizza in un'arte statica. Su questo tema, cfr.: Hölscher 1994, p. 17 s.

<sup>6</sup> Non è questa la sede per affrontare un discorso sulle enormi problematiche connesse alla cd. Ara di Domizio Enobarbo, su cui torneremo più volte, ma solo in relazione al tema specifico della musica. Per ulteriori approfondimenti su questo monumento, si rimanda a: Scott Ryberg 1955, pp. 27-37, Tav. VIII, fig. 17; Shefold 1964, pp. 279-287; Coarelli 1968, pp. 302-368; Bianchi Bandinelli 1969, pp. 52-57, figg. 53-55; Felletti Maj 1977, pp. 174-182, Tav. XXIII, figg. 60a-c; Torelli 1982, pp. 5-16, Tav. I, figg. 4a-d; La Rocca 1990, pp. 433-434, figg. 227-229; Stilp 2001, p. 50, fig. 23.

<sup>5</sup> È fra la fine del IV e l'inizio del III secolo a.C. che le fonti attestano l'erezione di templi a divinità connesse a concetti-guida (*Concordia*, *Victoria*, *Salus*, *Spes*, *Fides*...), di statue, monumenti e ritratti onorari o l'elaborazione di pitture storiche che celebrano episodi significativi della storia di Roma e, soprattutto,



Fig. 2. Bologna, Museo Civico Archeologico. Altare compitale con tibicen e sacerdos (Augusto?).

sacrificale, il *sacerdos* e il suonatore di *tibiae*<sup>7</sup>. È il caso, ad esempio, dell'altare del Museo Civico di Bologna, in cui il sacerdote sembra coincidere con Augusto stesso (cfr.: Scott Ryberg 1955, p. 39, Tav. X, fig. 20), in una significativa associazione imperatore/*tibicen* (fig. 2). La ricorrenza del suonatore di *tibiae* si spiega naturalmente in base a quanto ci dicono le fonti relativamente alla sua necessaria presenza nel rito del sacrificio. Plinio il Vecchio (*Nat. Hist.* XXVIII 2, 11), in particolare, riporta la funzione apotropaica di questo strumento, ovvero quella di occultare ogni rumore durante la cerimonia sacra (l'autore parla di *divae obstrepentes*, vale a dire disturbi di qualsiasi genere – imprecazioni, schiamazzi, rumori vari... – che potevano pregiudicare lo svolgimento del rito sacrificale) (cfr.: Wille 1967, pp. 36-38). Allo stesso modo, Cicerone

<sup>7</sup> Non credo si possa condividere a pieno l'ipotesi di I. Scott Ryberg secondo cui la figura del *tibicen* servisse unicamente a coprire lo spazio, altrimenti vuoto, dietro l'altare. Il suonatore di *tibiae*, infatti, oltre a essere quasi sempre presente all'interno della scena, appare spesso rappresentato a fianco all'altare. Una tale interpretazione, che giustifica la presenza del *tibicen* esclusivamente in termini iconografici, sembra forse un po' riduttiva, soprattutto se si considera il ruolo fondamentale svolto dal musicista nello svolgimento del rituale religioso. Cfr.: Scott Ryberg 1955, p. 194.

(*De haruspicum responsis oratio* XI, 23) afferma che la corretta esecuzione di una cerimonia poteva essere compromessa dal punto di vista rituale («ludi sunt non rite facti») qualora il *tibicen* smettesse improvvisamente di suonare. Nelle rappresentazioni di scene di sacrificio, la presenza della musica costituisce pertanto la trasposizione di un dato reale e profondamente strutturato nel cerimoniale romano. Ma nuovi aspetti emergono a un livello di lettura più approfondita della scena sacrificale. L'accurata rappresentazione di ogni dettaglio va interpretata non solo come espressione di un'arte che mira a riprodurre l'avvenimento di un rituale in maniera puntigliosa e, sebbene solo fino a un certo punto, «reale». Queste rappresentazioni, estremamente semplificate e paratattiche, si distaccano infatti dalla corrente artistica di matrice greca, recuperando tradizioni figurative di ambito italico finalizzate a esprimere chiarezza piuttosto che un'oggettiva aderenza all'episodio raffigurato. Ciò si spiega se si tiene conto che la precisa esecuzione e raffigurazione di un sacrificio costituivano il mezzo per convalidare l'avvenimento di un atto giuridico e rituale, tanto nella realtà come nell'immagine in cui si materializzava la memoria dell'evento. Così, nell'Ara di Domizio Enobarbo, il sacrificio, che occupa la parte centrale della scena, sancisce definitivamente il compimento del censimento. Il carattere «normativo» di questa cerimonia o della *receptio in clientelam* dell'altare di C. Manlio (fig. 3) è stato messo più volte in evidenza da M. Torelli nei suoi studi sul rilievo storico<sup>8</sup>. Allo stesso modo, i sacrifici riprodotti nella Tazza di Boscoreale o nel pannello aureliano a Palazzo dei Conservatori con scena di *sacrificium* sanciscono l'assolvimento del *votum* da parte dell'imperatore vittorioso (rispettivamente Tiberio e Marco Aurelio) nei confronti di Giove Capitolino<sup>9</sup>. La normativa sia giuridica

<sup>8</sup> Cfr.: Torelli 1982, pp. 5-20 e 125 s., Tav. I, figg. 6-8; Torelli 1998, p. 140 s. Sull'altare di C. Manlio, cfr. anche: Scott Ryberg 1955, pp. 84-87, Tavv. XXV-XXVI, figg. 39a-b; Felletti Maj 1977, pp. 346-348, Tav. LXXIII, figg. 177a-b.

<sup>9</sup> Sulla tazza di Boscoreale, cfr.: Scott Ryberg 1955, pp. 141-142, Tav. L, figg. 77a-d; Baratte 1986, p. 69 s.; Zanker 1989, pp. 123-124 e 242-244, figg. 93 e 181; Baratte 1991, pp. 24-39. Sul pannello aureliano a Palazzo dei Conservatori, cfr.: Scott Ryberg 1955, pp. 156-157, Tav. LVI, fig. 86; Fleischhauer 1964,



che rituale (significato) è alla base della scelta di un linguaggio figurativo semplice e chiaro (immagine) cui sono vincolati tutti gli elementi della scena, musicisti inclusi.

Nel caso delle variegate rappresentazioni che decorano gli altari compitali, l'accurata riproduzione dei singoli particolari può almeno in certi casi essere interpretata entro un'ottica autocelebrativa<sup>10</sup>. La presenza di numerosi e talvolta persino sovrabbondanti dettagli nelle raffigurazioni non doveva cioè costituire soltanto un mezzo per esprimere l'osservanza alle normative rituali da parte del committente, ma poteva rappresentare un rimando indiretto alle sue facoltà o alla sua importanza civile o «politica» all'interno della comunità cui apparteneva. Non tutti, infatti, potevano permettersi di affrontare le spese per allestire un sacrificio e tantomeno di commissionarne la rappresentazione in un altare compitale. L'ara di C. Manlio, di cui si è detto sopra, e quella rinvenuta all'interno del cortile del tempio di Vespasiano a Pompei (fig. 4) costituiscono due esempi assai significativi in questo senso<sup>11</sup>.

L'analisi delle dimensioni dei musicisti all'interno delle scene di sacrificio può portare a ulteriori considerazioni nell'ambito della dinamica fra immagine e significato. Da un lato, infatti, in molti casi emerge il carattere «reale» dei musicisti di proporzioni diverse rispetto a quelle di altri componenti della scena, nel senso che l'artista, con questo espediente, poteva esprimere l'età, in genere ancora non matura, dei *tibicines* (così come avviene per altri partecipanti al rito). Dall'altro, i rapporti dimensionali sembrano definire una gerarchia sociale all'interno della scena. I personaggi più importanti,

primo fra tutti il *sacerdos* (che coincide per lo più col committente del monumento), sono raffigurati in dimensioni maggiori e vengono collocati al centro della scena. L'appartenenza ad



Fig. 3. Roma, Musei Vaticani. Altare di C. Manlio.



Fig. 4. Pompei, recinto del tempio dedicato al Divo Vespasiano. Altare con scena di sacrificio.

pp. 72-73, scheda n. 37; Scott Ryberg 1967, pp. 21-27, Tavv. XV-XVII, figg. 14a-c (in particolare fig. 14b); Angelicoussis 1984, p. 141 s., Tav. 67, 1; La Rocca 1986, p. 40, Tavv. XXXVII-XLVII (in particolare Tavv. XLV, 1 e XLVI, 2-4); Koeppl 1986, pp. 52-53, Kat. 25, fig. 29; De Maria 1988, pp. 303-305, Tav. 81, scheda n. 88.

<sup>10</sup> Sul tema degli altari compitali, cfr.: Scott Ryberg 1955, p. 53 s.; Zanker 1989, pp. 136-145 e 164-168.

<sup>11</sup> Sull'altare di Pompei riferibile al principato di Vespasiano, cfr.: Scott Ryberg 1955, pp. 81-84, Tavv. XXV-XXVI, figg. 38a-b; Niebling 1957, p. 23 s.; Felletti Maj 1977, pp. 337-339, Tav. LXXI, figg. 172a-c; Zanker 1993, p. 103, figg. 47-48; Fless 1995, pp. 16-17, Tav. 19, 2.



Fig. 5. Roma, Musei Vaticani. Altare compitale con scena di libagione.

ambiti sociali diversi viene dunque formulata visivamente attraverso l'espedito della proporzione. Sebbene questo aspetto sia già presente nell'Ara di Domizio Enobarbo (nella distinzione fra uomini e divinità o fra *sacerdos* e gruppo dei musicisti, formato da *tibicen*, *fidicen* e forse da un camillo che canta una *precatio*), esso costituì soprattutto una prerogativa di opere commissionate da personaggi di basso profilo socio-culturale e fundamentalmente disinteressati, se non «estranei», al linguaggio figurativo dell'arte colta<sup>12</sup>. Così viene esemplificato da

<sup>12</sup> Non è questa naturalmente la sede per mettere a confronto, come peraltro ha già fatto in maniera esemplare Salvatore Settis, due differenti modelli interpretativi dell'arte di età romana, quello «bipolare» (che parte dall'analisi dello «stile») formulato da R. Bianchi Bandinelli e quello «policentrico» (che invece antepone i concetti di «tema» e di «funzione») espresso da O.J. Brendel. Non si è tuttavia voluto rinunciare a porre l'accento sulla dimensione socio-culturale del committente. Se, infatti, è vero che il linguaggio figurativo dell'arte romana ha come prima esigenza («funzione») quella di esprimere un concetto («tema»), cui è dunque subordinato, è d'altra parte anche vero che i suoi prodotti sono poi concretamente realizzati da committenti appartenenti a differenti strati sociali. L'adozione di formule stilistiche differenziate (sia di matrice greca che italica o



Fig. 6. Roma, Palazzo dei Conservatori. Altare compitale con scena di libagione.

scene di sacrificio rappresentate su alcuni altari compitali oggi conservati a Roma ai Musei Vaticani (fig. 5) e nel Palazzo dei Conservatori (fig. 6), in cui il *tibicen* appare di esigue dimensioni e viene raffigurato persino sopra l'ara sacrificale<sup>13</sup>. A partire dal III secolo d.C., tuttavia, questi aspetti emergono anche nell'arte di committenza urbana imperiale, sebbene in questa fase i musicisti tendano a divenire via via più rari, in ragione del carattere sempre più astratto delle rappresentazioni. Significativi, a questo riguardo, sono i rilievi della Porta degli Argentari (nel registro inferiore) e della Base dei Decennali (fig. 7), dove il *tibicen* appare for-

comunque non-greca) va quindi posta in rapporto anche al quadro socio-culturale. I concetti di «arte plebea» e di «arte ufficiale» (come formulati da R. Bianchi Bandinelli) vengono dunque a costituire il risultato formale finale, piuttosto che il punto di partenza. Si tratta in definitiva di uno spostamento del punto di vista. Cfr.: Settis 1982, p. 161 s.

<sup>13</sup> Per l'altare preservato nei Musei Vaticani, cfr.: Lippold 1936, pp. 63-65, n. 516a, Tav. 31; Scott Ryberg 1955, pp. 58-59, Tav. XVI, fig. 29; Zanker 1970-1971, pp. 149-150, Tav. LVI, 1; Felletti Maj 1977, pp. 261-262, XLVI, figg. 121a-b. Per l'altare a Palazzo dei Conservatori (precedentemente collocato a Soriano, Palazzo Chigi), cfr.: Pietrangeli 1936, pp. 13-17; Scott Ryberg 1955, p. 61, Tav. XVI, fig. 32; Zanker 1970-1971, pp. 147-148, Tav. LIV, 1; Felletti Maj 1977, p. 261, Tav. XLV, fig. 119; Fless 1995, p. 105, Kat. 12, Tav. 45, 1.

temente sacrificato rispetto al contenuto simbolico ormai predominante<sup>14</sup>. È interessante rilevare come il musicista, nonostante le sue proporzioni alludano chiaramente a una differenziazione sociale e ideale (l'imperatore, accompagnato da dei e personificazioni allegoriche, assomiglia sempre più a una divinità piuttosto che a un essere umano), costituisca il nesso che più di ogni altro avvicina l'immagine alla realtà<sup>15</sup>.

Il modello d'analisi o «sistema dialettico» funzionale a indagare il rapporto fra immagine e significato ci consente di considerare un ultimo aspetto dell'iconografia del sacrificio, quello della «invariabilità» nella rappresentazione dei *tibicines*. Tale costante identità figurativa risponde prima di tutto a un dato «reale» e oggettivo, dovuto alla tecnica di suono dello strumento nonché alla prassi cerimoniale romana. Le *tibiae* costituivano senza dubbio uno degli strumenti più impegnativi da suonare (secondo per difficoltà soltanto alla cetra). Era quindi indispensabile un alto livello di concentrazione in ragione dello sforzo necessario a mantenere costante il suono, come previsto dalle norme rituali. Appare pertanto plausibile che il carattere figurativamente statico dei *tibicines* nelle rappresentazioni rifletta la volontà di esprimere tale concentrazione. Data la funzione sacra, inoltre, era prassi che anche il suonatore di *tibiae* indossasse la toga, tratto che, agli occhi di un osservatore esterno, doveva uniformarlo agli altri toga-



Fig. 7. Roma, Foro Romano. Base dei Decennali.

ti e rendere la sua figura ancora più immobile, dal momento che le vesti ne nascondevano il corpo e gli unici arti non coperti – viso e braccia – erano impegnati a suonare. Altre figure avevano invece maggiori possibilità di movimento, soprattutto quelle che svolgevano una parte attiva nel rituale, come, ad esempio, i vittimari. Tratti, questi, che sembrano trovare un certo riscontro nelle numerose rappresentazioni di *sacrificia* giunte sino a noi. Due aspetti, entrambi ripresi da R. Brilliant, emergono con particolare evidenza. In primo luogo, la rappresentazione della toga, che determina su tutte le figure che la indossano una «smaterializzazione» del corpo, rendendole anonime in caso vengano meno le parti che ne definiscono la funzione (da qui l'importanza, nella rappresentazione del

<sup>14</sup> Per quanto riguarda i rilievi della Porta degli Argentari, cfr.: Scott Ryberg 1955, pp. 137-139, Tav. XLIX, fig. 75a; Picard 1962, p. 1254 s.; Bianchi Bandinelli 1970, p. 70, fig. 64; De Maria 1988, pp. 307-309, scheda n. 90. Per la Base dei Decennali, cfr.: Scott Ryberg 1955, pp. 117-118, Tav. XLI, fig. 61a-b; Kähler 1964, p. 8 s., Tav. 3, 1 e 4; Koeppl 1990, pp. 34-36, Kat. 15, fig. 7; Fless 1995, Kat. 45, p. 111, Tav. 24.

<sup>15</sup> Un caso altrettanto significativo per quanto riguarda il concetto della dimensione come espressione dei rapporti gerarchici, ma assolutamente singolare per il tema che rappresenta (estraneo a quelli del sacrificio, della processione e della guerra), è costituito dal rilievo del lato sud-orientale della base dell'obelisco di Teodosio a Costantinopoli. L'immagine raffigura una scena di premiazione ed è costruita su più registri secondo una precisa gerarchia: in alto, gli Augusti; al centro, il popolo; in basso, gli *humiliores*. Fra questi ultimi si trovano musicisti (due suonatori di organo alle estremità e *tibicines* al centro) e danza-

trici, equiparati in questo modo agli altri personaggi raffigurati, alla medesima altezza, lungo gli altri tre lati della base (si pensi ai barbari in *proskynesis* del lato nord-occidentale). L'aspetto senza dubbio più sorprendente (e che a mia conoscenza sembra costituire un *unicum*) è rappresentato dal fatto che un rilievo storico, di committenza imperiale, riproduca uno spettacolo musicale e pantomimico. Quando associata all'immagine dell'imperatore, infatti, la musica mantiene di norma un tono più solenne e ufficiale. In questo caso, invece, la presenza di «musicisti di professione» e di basso rango sociale si spiega forse nell'ottica di una concezione figurativa volta a delineare una precisa gerarchia sociale, peraltro ulteriormente supportata dalla dimensione, ridottissima, dei musicanti. Sul monumento in generale, cfr.: Bianchi Bandinelli 1970, pp. 352-357, figg. 335-336; Angiolini Martinelli 1975, pp. 47-62; Kähler 1975, pp. 45-53, Tav. 2; Rebenich 1991, pp. 447-476, Tav. 51, 2; Ritzerfeld 2001, pp. 168-184.

*tibicen*, dello strumento musicale e del gesto delle braccia)<sup>16</sup>. In secondo luogo, a differenza della maggior parte degli altri personaggi rappresentati, i suonatori di *tibiae* non sembrano subire quello che Brilliant definisce come «impact», vale a dire una reazione di ammirazione nei confronti del *princeps* sacrificante o del personaggio principale, che costituisce necessariamente un punto di convergenza visiva: essi rimangono immobili e concentrati, ritratti, come in una fotografia, nell'atto di suonare (cfr.: Brilliant 1963, p. 118 s.). Fino a qui, tutti gli elementi messi in luce si spiegano in primo luogo come registrazione di un dato reale. Vi sono tuttavia altre considerazioni che possono giustificare l'invariabilità figurativa dei *tibicines* nelle scene di sacrificio. Il suono di questo strumento, infatti, doveva essere acuto e penetrante, fino a permeare tutte le fasi della cerimonia religiosa, essendo il suo scopo, come si è visto, di isolare ogni rumore che potesse comprometterne un esito positivo. Il timbro sonoro delle *tibiae* proiettava quindi la cerimonia in un'atmosfera mistica e isolata dal mondo, l'unico espediente affinché fosse possibile l'interazione fra sfera umana e divina<sup>17</sup>. Del resto, l'associazione di questo strumento alle più antiche istituzioni della religione romana, come quella dei *Salii* (Cic., *De oratore*, III 1, 197; Quint., I 10, 20), giustifica una concezione trascendente del ruolo della musica in questo contesto. Se, dunque, la staticità del tipo iconografico dei *tibicines* va posta in relazione alla concentrazione dovuta allo sforzo (come si vede dalle gote rigonfie) nel suonare le *tibiae*, alla difficoltà di mantenerne costante il suono e in definitiva alla «reale» impossibilità di movimento del musicista (accentuata anche dall'appiattimento della toga), dall'altra parte non possiamo escludere che essa sia dovuta a un'inconscia predisposizione a esprimere la funzione mistica della musica, che rende possi-

bile la mediazione con l'elemento divino. Del resto, non sempre la comunicazione di un messaggio e, conseguentemente, la scelta della formula iconografica per esprimerlo costituivano un passaggio consapevole. Ma è anche vero che in scene non rituali, di ambito soprattutto privato, i *tibicines* mostrano molta più libertà di movimento<sup>18</sup>.

Nel caso delle scene di sacrificio, il modello d'analisi iconografico o «sistema dialettico» per interpretare le figure dei musicisti, *tibicines* ma anche *fidicines*, può essere schematizzato nel modo seguente:

IMMAGINE		SIGNIFICATO
Rappresentazione di un sacrificio	→	<i>Pietas</i>
Attenta riproduzione dei dettagli	→	Sanzione di un atto giuridico e rituale
Enfasi nelle rappresentazione dei particolari	→	Ostentazione autocelebrativa del committente
Dimensione come espediente per definire l'età	→	Dimensione come criterio di distinzione gerarchica
Fissità della rappresentazione	→	Interazione fra sfera umana e divina

Si evince quindi come questo «sistema dialettico» costituisca il risultato di un'analisi che va dalla rappresentazione di concetti generici e unanimemente riconosciuti (e quindi di facile comprensione al «lettore» dell'immagine), a contenuti forse meno immediati, ma ugual-

<sup>16</sup> Un altro elemento significativo, evidente soprattutto nell'arte – fortemente realistica – d'età medio-imperiale, è rappresentato dal rigonfiamento delle gote dei *tibicines*, espediente attraverso cui era possibile mostrare sia lo sforzo necessario a suonare *tibiae*, sia la tecnica di suono. Cfr.: Brilliant 1963, p. 69; Fless 1995, p. 93.

<sup>17</sup> Sulla funzione magica della musica sacra, cfr.: Wille 1967, pp. 36-38.

<sup>18</sup> Si prendano ad esempio in considerazione i *tibicines* presenti in scene di teatro (commedia, mimo, pantomimo...) o quelle di carattere dionisiaco e mitologico. Assai numerose sono le rappresentazioni di questo tipo così come gli ambiti artistici in cui sono raffigurati i *tibicines* (mosaico, rilievo, pittura, toreutica...). Dunque, a parità di strumento musicale (anche se si devono ammettere differenze fra le *tibiae* usate per i sacrifici e quelle usate in altri contesti), occorre riconoscere, rispetto allo specifico ambito del sacrificio, sensibili differenze a livello di interpretazione della musica (nel suono, nell'associazione alla danza e ad altri strumenti musicali, nella tecnica...). Si rimanda all'ampia documentazione del Fleischhauer, con particolare riferimento alle schede 38-40, 52 e 53 (mosaico di Dioscuride da Pompei) e 71 (in cui i *tibicines* suonano contemporaneamente anche lo *scabellum*). Cfr.: Fleischhauer 1964.

mente percepiti, anche se a un livello meno diretto e forse, in certi casi, inconscio. Il dato significativo è che i *tibicines* appaiono pienamente partecipi di questa duplicità semantica, costituendo un tramite essenziale fra due ordini di messaggi, uno funzionale alla reale registrazione di un evento sacro, l'altro a esprimerne i contenuti ideologici.

### b) Processione

Protagonisti assoluti delle scene di processione nel mondo romano sono, con poche eccezioni, gli *aeneatores*, ovvero i suonatori di aerofoni in bronzo (*lituus*, *cornu* e *tuba*<sup>19</sup>). La dialettica fra immagine e significato nella rappresentazione di questi musicisti affonda le radici nella tradizione etrusco-italica. È infatti all'interno di questo ambito culturale che hanno origine due fenomeni, che non solo trovano piena continuità nel mondo latino, ma costituiscono i parametri che regolano il rapporto fra contenuto e rappresentazione nel linguaggio figurativo dell'arte romana. Si allude, in particolare, alla funzione rappresentativa degli strumenti musicali in bronzo e al progressivo sviluppo di musicisti di professione. Si tratta di aspetti che hanno origine entrambi già a partire dall'epoca orientalizzante. Essi verranno qui presi in considerazione in una breve premessa senza alcuna pretesa di esaustività.

È noto come gli strumenti in bronzo fossero depositari di forti valenze semantiche fin dall'età orientalizzante, epoca in cui essi costituivano presso gli Etruschi attributi di regalità e di potere. Si pensi al *lituus* di Tarquinia rinvenuto all'interno di un deposito votivo riferibile al

primo quarto del VII secolo a.C., o al corno da guerra da Populonia, datato al secondo quarto del medesimo secolo e pertinente a un corredo funerario<sup>20</sup>. Il carattere simbolico-cerimoniale di questi strumenti è dimostrato, oltre che dal contesto di ritrovamento, dall'associazione con altri attributi regali o principeschi (come la scure e lo scudo). È importante ricordare come anche le fonti non solo ricordino questi attributi, cui attribuiscono un'origine etrusca, ma riferiscano come essi fossero stati tramandati ai Romani<sup>21</sup>. Fra i vari passi, è sicuramente significativo quello di Strabone (V, 2, 2) in cui l'autore afferma che, insieme alle insegne dei consoli e dei magistrati, ai fasci, alle asce, ai riti sacrificali, alla divinazione, vennero portate a Roma anche le trombe, nonché «tutta la musica di cui fanno uso in Roma nelle pubbliche cerimonie».

Un altro aspetto di indubbia derivazione etrusca è rappresentato dal processo di progressiva «specializzazione» cui sembrano andare incontro i musicisti a partire dall'età arcaica. Se già in età orientalizzante alcuni rilievi testimoniano l'esistenza di musicisti di professione, come per esempio in un fregio della *regia* di Velletri<sup>22</sup>, è vero che in questa fase anche i principi etruschi si autorappresentano nell'atto di suonare uno strumento musicale. Significativo è ad esempio il caso dei rilievi architettonici in terracotta dal Palazzo di Murlo, in cui i banchettanti sono raffigurati mentre suonano la cetra, esplicitando se non ostentando la propria adesione alla *koinè* greco-orientale (Torelli 1997, p. 87 s.; Torelli 2000, p. 67 s.). A partire dalla fine del VII secolo a.C. e, in modo particolare, dall'inizio di quello successivo, si assiste a un processo di grande trasformazione sociale che vede l'emergere di una nuova oligar-

<sup>19</sup> In realtà, le fonti (primo fra tutti Vegezio, *Epitome rei militaris*, II, 22 e III, 5) ci parlano anche di un altro strumento musicale in bronzo, la *bucina*. Non molto chiare, tuttavia, appaiono le sue caratteristiche (funzione, forma e dimensioni). Un interessante contributo a questo riguardo (soprattutto per le ipotesi ricostruttive proposte) è rappresentato da Speidel 1976, p. 147 s. Del problema degli aerofoni in generale e della *bucina* in particolare si è occupato a più riprese Renato Meucci. Cfr.: Meucci 1983, pp. 71-72; Idem 1985, p. 387 s.; Idem 1987, p. 259 s. (in cui, a mio avviso giustamente, rivede le conclusioni a cui era giunto lo Speidel sulla reale forma della *bucina*, della quale sembra non si abbia alcuna testimonianza figurativa, ma solo epigrafico-letteraria).

<sup>20</sup> Il *lituus* è stato rinvenuto piegato in tre parti, probabilmente per ragioni rituali. Il corno da guerra proviene invece dal cd. «tumulo dei Carri» nella necropoli di San Carbone a Populonia. Cfr.: Bonghi Jovino 1987, pp. 72-76; Bonghi Jovino 1989-90, p. 690 ss.; Bonghi Jovino, Chiaramonte Treré 1997, p. 173; Delpino 2000, pp. 223-224 (cat. 275-276).

<sup>21</sup> Cfr.: Dion. Halic., III, 61-62; Liv., I, 8, 3; Sil., *Pun.* VIII, v. 484 s.; Flor., *Ep.* I, I (I,5), 6; Plut., *Num.* VII. Su questo tema, cfr.: Felletti Maj 1977, p. 86; Delpino 2000, p. 223.

<sup>22</sup> Sul fregio della *regia* di Velletri in rapporto a quelli provenienti dal palazzo di Murlo, cfr.: Torelli 1997, p. 89 s., fig. 63.

chia che fonda i propri ordinamenti su principi isonomici: ciò rende impossibile l'ostentazione pubblica dei momenti più significativi della vita dell'*oikos* (banchetto e culto gentilizio), confinati ora alla decorazione parietale delle tombe (cfr.: Torelli 1997, p. 110 s.). È in tale contesto che la musica diviene sempre più appannaggio di musicisti di professione, che si esibiscono in una molteplicità di cerimonie, le stesse che ci appaiono rappresentate nei contesti funerari (danze armate, *komos*, banchetti funebri, «rito della porta», agoni sportivi e musicali ...). Gli *aristoi* non si rappresentano più nell'atto di suonare la cetra. È, tuttavia, più che plausibile che l'assolvimento di questo compito da parte di specialisti venisse ugualmente inteso come mezzo per affermare la propria adesione ai modelli culturali e allo stile di vita greci<sup>23</sup>. Ciononostante, questo passaggio appare estremamente significativo in quanto mostra, in seno a tali trasformazioni sociali, un punto di svolta, in termini di «concezione funzionale della musica», rispetto al mondo greco. In Etruria, i musicisti sembrano acquisire un «ruolo» ben definito all'interno delle cerimonie (si pensi ad esempio al noto «rito della porta»), che li rende in qualche modo «indispensabili»<sup>24</sup>. Si registra quindi una certa tendenza ad attribuire ai musicisti funzioni specifiche e a strutturarli secondo rapporti gerarchici più articolati. Questo aspetto sembra costituire una prerogativa peculiare della società etrusca, dove il conseguimento di un certo grado di specializzazione in un mestiere poteva corrispondere, per un subalterno, non solo a una più precisa collocazione all'interno del quadro sociale, ma anche a una differenziazione rispetto alla condi-

zione di semplice schiavo<sup>25</sup>. Non casualmente le prime testimonianze relative alla costituzione di corporazioni di musicisti a Roma risalgono all'epoca regia<sup>26</sup>. È inoltre in tale contesto che sembrano definirsi, a differenza del mondo greco, ambiti specifici a seconda del tipo di strumento che si protrarranno nel tempo e che confluiranno e si caratterizzeranno ancor più distintamente nella sfera pubblico-ufficiale del cerimoniale romano (il solo a essere qui preso in considerazione). Si sottolinea in tal senso la «continuità funzionale» di certi strumenti in seguito alla loro adozione da parte di Roma, fino ad epoca tarda. Le *tibiae*, ad esempio, insieme agli strumenti a corda, sebbene presenti anche nei cortei trionfali, sembrano trovare una precisa collocazione nell'ambito religioso e funerario. Si è già vista sopra la costante presenza di suonatori di *tibiae* (e talvolta anche di *fidicines*) nelle cerimonie di sacrificio. Dione Cassio (LXXV, 4-5) ricorda, tuttavia, come dei *tibicines* fossero presenti anche in un contesto funerario e ufficiale quale quello dell'apoteosi di Pertinace, e come questi accompagnassero un canto funebre intonato da alcuni dei partecipanti. L'ambito cerimoniale di maggiore impiego di aerofoni in bronzo sarà invece rappresentato dai cortei pubblici, quali quelli che precedevano i giochi circensi o anfiteatrali, nonché quelli che caratterizzavano l'effettivo svolgimento delle processioni trionfali, rispetto ai quali tali strumenti dovevano apparire più conformi, per sonorità e simbolicità guerriera e civica.<sup>27</sup>

<sup>23</sup> A questo bisogna inoltre aggiungere che la rappresentazione di *ensembles* musicali in contesti funerari (l'unico spazio ora possibile all'ostentazione) doveva esprimere, essendo essi componenti della corte aristocratica, le possibilità economiche e il peso sociale del defunto e dei membri della sua *gens*. La presenza dei musicisti può in tal senso essere interpretata in termini auto-celebrativi. Di nuovo emerge il binomio fra immagine reale (che testimonia l'effettiva partecipazione dei musicisti alle cerimonie) e significato (gruppi musicali come espressione delle possibilità economiche del defunto).

<sup>24</sup> Jannot 1974, pp. 140-142; Jannot 1979, p. 505. Significativo è, inoltre, il «ruolo» di primo piano giocato dalla musica nelle competizioni agonistiche. Su questo tema, cfr.: Thuillier 1985, p. 231 s.

<sup>25</sup> Nel mondo greco, invece, tale fenomeno non sembra verificarsi, nel senso che l'ordinamento democratico determina una più chiara e netta definizione dei rapporti sociali, che rimangono ancorati a una sostanziale distinzione fra mondo servile (in cui sembrano rientrare tutti gli schiavi a prescindere da eventuali specializzazioni professionali) e mondo non-servile (in cui rientrano tutti gli uomini liberi).

<sup>26</sup> Plutarco riferisce al regno di Numa l'istituzione del *collegium tibicinum romanorum*. Cfr.: Plut., *Num.* 17.

<sup>27</sup> Pur uscendo dall'ambito oggetto di questa indagine, ci sembra significativo rilevare, a proposito del concetto di destinazione funzionale degli strumenti musicali, come i cordofoni, pur svolgendo un certo ruolo (senza dubbio meno rilevante) in processioni rituali o pubbliche, verranno percepiti come particolarmente rappresentativi della cultura greca e conseguentemente più conformi a contesti privati. Il carattere colto di questi strumenti (derivato anche dall'associazione con il dio Apollo) sembra destinarli

Gli aspetti messi in luce fino ad ora, vale a dire la funzione «rappresentativa» degli strumenti in bronzo e il processo di progressiva specializzazione e categorizzazione sociale dei musicisti di professione, sembrano stabilizzarsi in maniera definitiva e consapevole a partire dal IV secolo a.C. È, infatti, in questa fase che si assiste a un nuovo processo di trasformazione economica e sociale determinato in primo luogo dalla crescente diffusione del modo di produzione schiavistico. Lo sviluppo delle forze produttive ha portato, secondo Mario Torelli, al declino dell'egemonia economica, sociale e ideologica del sistema dell'*oikos* e alla nascita di una nuova concezione del potere, con tutto il relativo seguito di simboli, immagini e rappresentazioni. Il «più alto livello di astrazione dei rapporti sociali» che consegue a tale evoluzione determina la scomparsa della raffigurazione della vita della casa aristocratica dalla decorazione parietale delle tombe etrusche e la loro sostituzione con immagini simboliche (cortei magistratuali, armi, insegne di potere...) e iscrizioni che alludono al *cursus honorum* o alle *res gestae* del committente (cfr.: Torelli 1998, p. 141 s.). Assai significativi in questo senso appaiono il sarcofago di Vulci, oggi conservato a Boston, i disegni della tomba Bruschi a Tarquinia e diverse urnette con corteo magistratuale, che mostrano come la funzione ufficiale e la posizione sociale del magistrato/com-

mittente siano rappresentate dai simboli (fasci littori, *sella curulis*, *volumen*...) trasportati da membri del corteo (*apparitores*)<sup>28</sup>. Fra questi s'intravedono anche *aeneatores*, che suonano o che semplicemente reggono corni, litui o trombe, come emblemi dell'*auctoritas* e dell'*imperium* del magistrato<sup>29</sup>. A più secoli di distanza rispetto al momento storico cui alludeva Strabone nel passo citato poco sopra, la musica sembra quindi mantenere, sebbene in un contesto storico, politico e sociale molto mutato, la sua funzione rappresentativa.

Cambiamenti analoghi si registrano, nello stesso periodo, anche a Roma. Non è casuale se proprio a partire dal IV secolo a.C. si assiste, nella capitale, alla nascita di un'arte che può essere definita a tutti gli effetti «pubblica»<sup>30</sup>. Tonio Hölscher, in particolare, ha messo in evidenza come il carattere astratto dell'arte romana fosse dovuto a quella predisposizione, propria delle popolazioni italiche, a caratterizzare tramite attributi gli individui appartenenti a determinate fasce sociali, quali appunto le insegne magistratuali e di classe in Etruria e Roma (cfr.: Hölscher 1994, pp. 104-105).

Questa breve e parziale premessa storica è stata qui ritenuta indispensabile per mettere meglio a fuoco due aspetti (funzione rappresentativa e specializzazione dei musicisti) che Roma fa subito propri, senza apportarvi particolari cambiamenti. Anzi, dalle fonti traspare quasi un senso di «passività» nella ricezione

soprattutto all'ambito concertistico (famosi citaredi si esibivano a teatro, in occasione di agoni musicali o di altri eventi, ottenendo grande apprezzamento da parte del pubblico) o «domestico» (gli stessi citaredi venivano presi alle dipendenze presso la corte dei ricchi aristocratici o dei membri della casa imperiale e persino degli stessi imperatori). Come si è detto sopra, anche altri strumenti erano presenti nell'ambito privato o della religione non ufficiale, come le *tibiae*, gli strumenti a percussione (*cymbala*, *crotala*, *scabellum*...) e persino gli aerofoni in bronzo. I cordofoni, tuttavia, divergono soprattutto per motivi culturali, tecnici ed economici. Simboli del mondo greco per definizione, questi strumenti divennero in età ellenistica sempre più complessi sotto il profilo tecnico: solo professionisti specializzati (non più semplici dilettanti o amanti della musica) potevano accedere a quest'arte. Musicisti di questo calibro dovevano essere anche molto costosi: solo le frange socialmente e culturalmente più elevate della nobiltà romana erano quindi in grado di comprendere a pieno la loro arte e soprattutto potevano permettersi di ospitarli nelle proprie dimore. Su questi aspetti,

cfr. in generale: Wille 1967, pp. 29-31 e 329 s.; Baudot 1973, pp. 70-77; Guidobaldi 1992, pp. 26 s. e 53-60; Eadem 1993, pp. 198-200; Vendries 1999, pp. 197 s., 203-204 (in relazione alla partecipazione dei citaredi alle cerimonie pubbliche) e 285 s. (per i citaredi professionisti).

<sup>28</sup> Per gli esempi citati, cfr.: Felletti Maj 1977, p. 88, Tav. II, fig. 4a-c, p. 90, Tav. IV, fig. 7a-b e p. 80, Tav. I, figg. 2-3; per altri esempi significativi, cfr.: Fleischhauer 1964, pp. 42-45, schede 16-18.

<sup>29</sup> Jannot sottolinea come siano soprattutto i *liticines* e i *cornicines* a conferire ufficialità al corteo magistratuale. In particolare, il *cornu* sembra caratterizzato da più stringenti implicazioni militari: la sua presenza in una *pompa* sembra quindi intesa a sottolineare l'*imperium* del magistrato. Il *lituus*, invece, pare mantenere un carattere più ufficiale: i *liticines* trasportano questo strumento quasi come un'insegna di dignità designante il rango politico del magistrato, alla pari dei littori o di altri *apparitores*. Cfr.: Jannot 1979, p. 504; Idem 1988, pp. 326-328; Idem 1990, pp. 49-50.

<sup>30</sup> Cfr. nota 5.



Fig. 8. Roma, Palazzo dei Conservatori. Rilievo con scena di processione.

della musica etrusca<sup>31</sup>. Roma accoglie quindi i musicisti non come schiavi, ma come operatori specializzati e insieme depositari di forti valenze rappresentative. Tuttavia, benché la funzione specifica e altamente simbolica degli *aeneatores* (come dimostra la loro costante associazione con il magistrato detentore di *imperium*) sembri rimanere costante nel tempo, la sua percezione diviene via via un elemento culturale, quasi inconscio, della società romana. In tal senso, rispetto ai *tibicines* presenti nelle scene di sacrificio, la relazione fra immagine aderente alla realtà e significato intrinseco appare qui più sfumata. L'analisi dettagliata di alcune cerimonie ci consente di mettere in evidenza tale dialettica.

Le cerimonie di processione meglio rappresentate nella tradizione iconografica del rilievo storico di committenza pubblica o imperiale sono quelle che illustrano una *lustratio* o un *triumphus*<sup>32</sup>. Altri esempi mostrano scene processionali di più difficile interpretazione (o

commissionate da privati che esulano dall'interesse specifico di questo studio<sup>33</sup>). È il caso del rilievo repubblicano con scena di processione di cui rimangono due frammenti, oggi conservati nel Palazzo dei Conservatori (fig. 8). Comunemente interpretata come trionfo, Mario Torelli ha visto in questa rappresentazione una *pompa circensis*, in base al fatto che la biga è condotta dal solo auriga e non dal generale trionfatore<sup>34</sup>. Gli elementi a nostra disposizione non sono tuttavia tali da consentirci di proporre un'interpretazione definitiva su questo rilievo, la cui datazione va riferita a

un'epoca abbastanza alta (forse ancora alla fine del III secolo a.C. o all'inizio di quello successivo). Da notare come le varie figure siano intenzionalmente disposte in sequenza paratattica e per gruppi, quasi a «compartimenti stagni» (togati, littori, portatori di *ferculum*, *tubicines*...), senza che fra di esse sia specificata alcuna relazione figurativa. L'associazione dei *tubicines* ai littori, ai togati e al carro, oltre a costituire la registrazione di un dato reale (l'effettiva presenza della musica durante la *pompa*<sup>35</sup>), sembra rispondere alla necessità di selezionare, nell'e-

<sup>31</sup> Si allude qui al famoso e discusso passo di Livio (VII, 2) in cui viene sottolineato il carattere «innovativo» (per un popolo che fino ad allora si era dedicato solo alla guerra) di uno spettacolo costituito da attori (*ludiones*) che danzavano al suono delle *tibiae* e che vennero chiamati a Roma nel 364/3 a.C. quando la città fu devastata da una pestilenza. Musica e musicisti sono dunque prima «importati» e poi imitati dal popolo romano. Altrettanto significativo è il già citato passo di Strabone (V, 2, 2) così come l'ostentata ma sostanzialmente ipocrita resistenza all'introduzione dei costumi e del lusso greco-orientali, in cui occorre includere anche la musica. Su questo aspetto, cfr. anche: Guidobaldi 1992, p. 13.

<sup>32</sup> Sul tema del trionfo e delle sue origini in generale, cfr.: Versnel 1970, p. 94 s.

<sup>33</sup> Si consideri, ad esempio, il rilievo di *Lusius Storax*, che intende rappresentare non solo l'effettivo svolgimento di giochi anfiteatrali (economicamente sostenuti dallo stesso *Lusius Storax*, in qualità di *editor*), ma allude probabilmente anche all'avvenuta *pompa* precedente ai *munera*. In questo caso, va sottolineato il carattere «semi-ufficiale» di una tale cerimonia a cui dovevano partecipare importanti autorità locali (*infra*). Parimenti significativo, sebbene di carattere spiccatamente privato, è il rilievo di *Amiternum*, in cui è rappresentata una cerimonia funebre: da rilevare la presenza di strumenti come il *cornu* e il *lituus* (che sembrano mantenere l'originaria funzione rappresentativa), nonché, nel registro inferiore, di *tibicines* uno dei quali raffigurato frontalmente. Cfr.: Fleischhauer 1964, pp. 106-107, scheda 59; Felletti Maj 1977, p. 362 s., Tavv. LXXIX-LXXX, fig. 189a-d e p. 121, Tav. XV, fig. 34; Guidobaldi 1992, p. 18, fig. 8.

<sup>34</sup> Torelli 1976, scheda 25. Sul rilievo, in generale, cfr.: Scott Ryberg 1955, p. 36, Tav. IX, fig. 19a; Felletti Maj 1977, p. 271, Tav. XXV, fig. 63a-b; La Rocca 1990, p. 425, figg. 197-198.

<sup>35</sup> Le fonti letterarie, in particolare, attestano il ruolo di guida del corteo dei trombettieri, cui spettava anche il compito di dare il segnale di avvio della cerimonia stessa. Cfr.: Diod. XXXI, 8, 9-12; Plut., *Aem.* 32-33; App. VIII, 65.



conomia del rilievo, un insieme di elementi rappresentativi della processione. Solo in questo modo era possibile rendere l'osservatore immediatamente consapevole del tipo di cerimonia illustrata e consentirgli, al tempo stesso, di comprenderne le valenze ideologiche. Anche il *ferculum*, soprattutto se interpretabile come lettiga per trasportare il bottino di guerra nella *pompa triumphalis*, verrebbe a racchiudere un significato fortemente rappresentativo. Ciò che quindi unisce i vari gruppi di figure è costituito da una relazione semantica, piuttosto che figurativa.

Sebbene illustrata in maniera assai schematica, anche una parte delle figure presenti nell'Ara di Domizio Enobarbo (quelle che costituiscono il *suovetaurilia* e forse anche l'ensemble costituito da *tibicen* e *fidicen*) alludono a una processione. Qui, tuttavia, sono stati omessi gli *aeneatores*, che appaiono invece in tutte o quasi le scene di *lustratio* di epoca successiva<sup>36</sup>. *Cornicines* e *tubicines* sono presenti nella *pompa*, anch'essa assai schematica e simbolica, illustrata lungo il fregio decorativo dell'arco di Susa (fig. 9)<sup>37</sup>. A differenza del rilievo nel Palazzo dei Conservatori, qui l'aspetto simbolico-rappresentativo appare preponderante, e ciò senza dubbio in ragione del carattere «provinciale» di questo monumento. La presenza dell'elemento divino (Dioscuri), di scarti dimensionali (evidenti soprattutto nelle figure degli animali) e di una concezione iconografica per gruppi figurativi costituisce una chiara testimonianza in questo senso. La riproduzione di *aeneatores* in un contesto figurativo dai contenuti così fortemente simbolici e il fatto che, su entrambi i lati lunghi del fregio, essi siano affiancati da littori sono forse una prova di



Fig. 9a. Susa, fregio decorativo dell'Arco di Augusto. Sequenze della scena di processione con tubicines.

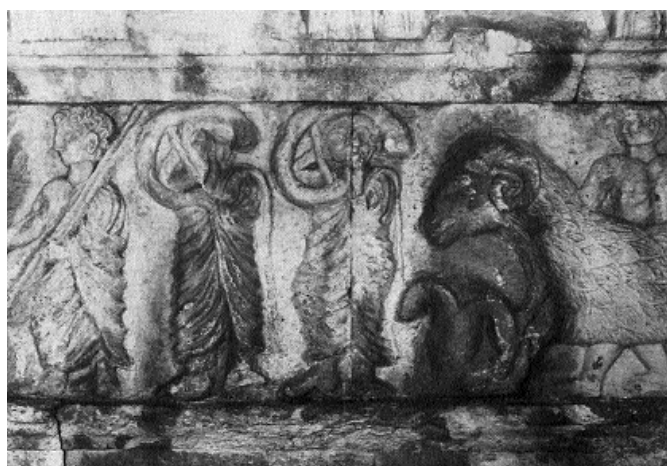


Fig. 9b. Susa, fregio decorativo dell'Arco di Augusto. Sequenze della scena di processione con cornicines.

quanto fosse ancora sentita, nella società e soprattutto nella cerimonialità romana d'età augustea (sebbene di ambito provinciale), la natura rappresentativa di questi musicisti.

È pertanto evidente come nei primi rilievi, sia urbani che extraurbani, il rapporto fra immagine e significato appaia fortemente sbilanciato verso il secondo aspetto. Altrettanto evidente è una sorta di «consapevolezza socialmente generalizzata» che consente all'osservatore antico di recepire i valori espressi attraverso l'interpretazione dei simboli presenti nell'immagine. La situazione non cambia nella sostanza in epoca successiva, sebbene il classicismo augusteo e, in generale, l'acquisizione di nuovi «strumenti», mezzi e capacità artistiche da parte degli artigiani della casa imperiale portino alla definizione di un rapporto più

<sup>36</sup> Tale omissione probabilmente si spiega in ragione del tipo di cerimonia rappresentata: la processione allude infatti alla purificazione del popolo romano a seguito del censimento. Al contrario, come vedremo, gli *aeneatores* sono sempre presenti nelle scene di *lustratio* delle classi militari: il carattere marziale degli strumenti in bronzo doveva apparire certamente più consoni a cerimonie che coinvolgevano l'esercito.

<sup>37</sup> Cfr.: Scott Ryberg 1955, pp. 104-107, Tav. XXXIV, fig. 52a-d; Felletti Maj 1960-61, pp. 129-153; Bianchi Bandinelli 1969, p. 57, fig. 56; Calvi 1976, pp. 115-125; De Maria 1977, pp. 44-52; De Maria 1988, pp. 329-330, scheda 110.

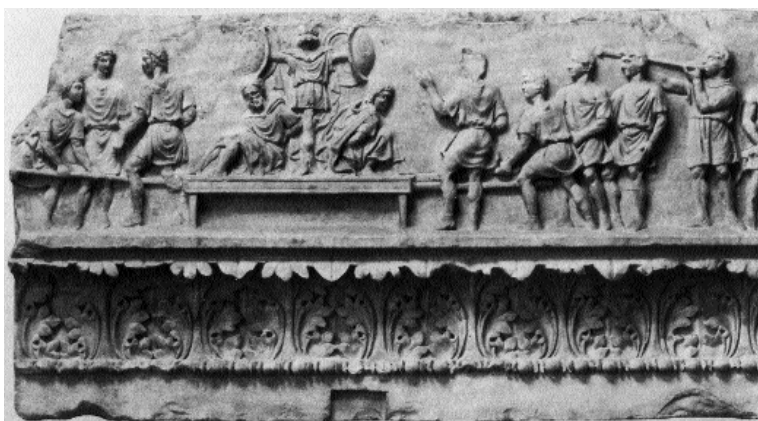


Fig. 10. Roma, Musei Capitolini (sede distaccata Centrale Montemartini).



Fig. 11. Roma, Musei Vaticani. Particolare della c.d. «Base dei Vicomagistri» con gruppo di tubicines.

equilibrato fra trasmissione di un messaggio e relativa rappresentazione, nel senso che quest'ultima appare più conforme alla realtà (in termini prospettici e proporzionali) così come all'effettivo svolgimento della cerimonia cui allude l'immagine (secondo quanto testimoniato dalle fonti storiche). Un primo, benché parziale, passo in tal senso è rappresentato già dal fregio decorativo del tempio di Apollo Sosiano, con scena di trionfo: quello celebrato nel 34 a.C. da *C. Sossius* (da cui l'appellativo del tempio<sup>38</sup>), conquistatore di Gerusalemme nel 37 a.C. e promotore del restauro dell'edificio, probabilmente intorno al 20 a.C. (fig. 10)<sup>39</sup>.

<sup>38</sup> Così ricorda Plinio (*Nat. Hist.* XIII, 53), che identifica come «*sosianus*» il Tempio di Apollo Medico.

<sup>39</sup> Cfr.: Scott Ryberg 1955, pp. 144-146, Tav. LI, fig. 78a-b; Bianchi Bandinelli 1969, p. 69, fig. 78; Felletti Maj 1977, p. 268, Tav. XLVII, fig. 123a-c; La Rocca 1985, pp. 94-95, fig. 22; Koeppl 1989, pp. 34-41, Kat. 1, figg. 1-3; Viscogliosi 1996, pp. 75-81, fig. 87.

Realizzato da officine urbane e commissionato da uno dei più importanti esponenti della nobiltà romana dell'epoca, questo rilievo mostra un'correcta esecuzione formale delle figure sia nelle proporzioni sia nella definizione dei singoli dettagli, che risaltano visibilmente sul retrostante sfondo liscio e piatto. Tale aspetto risponde naturalmente ai canoni propri del neoatticismo augusteo, che non solo annulla il senso di profondità, ma tradisce in maniera ancora molto accentuata una necessità di «chiarezza», riconoscibile ad

esempio nella disposizione parattattica delle figure, nel loro isolamento nonché nell'assenza di una reciproca relazione iconografica e compositiva<sup>40</sup>. Ciò sembra corrispondere a una certa incapacità di distaccarsi dall'esigenza di dare priorità al contenuto ideologico dell'immagine. Più precisamente, manca una piena e coerente integrazione fra la registrazione di un evento reale e il relativo valore semantico, che appare preminente rispetto al primo.

Tale «fusione» è invece già chiaramente percepibile nella cd. Ara dei Vicomagistri, probabile basamento di gruppo statuario (non più presente) riferibile all'epoca giulio-claudia (fig. 11)<sup>41</sup>. In questo esempio, i *tubicines* mantengo-

<sup>40</sup> Questi aspetti (primo fra tutti la disposizione parattattica delle figure e il conseguente venir meno di relazioni reciproche fra i personaggi rappresentati) dev'essere naturalmente posto in relazione al tipo di supporto, il fregio, che di per sé privilegiava un tipo di narrazione «orizzontale» e dunque per sequenze di figure affiancate. Ciononostante, in epoca successiva si assiste a un'evoluzione in senso più realistico e più dinamico anche su pannelli decorativi a sviluppo orizzontale. Esempi significativi in questo senso sono il fregio dell'Arco di Tito nel Foro Romano e soprattutto quello dell'arco di Traiano a Benevento. Lungo il lato settentrionale di quest'ultimo, che rappresenta l'inizio della *pompa triumphalis*, gli *aeneatores* (almeno un *cornicen* e un *tubicen*) sono raffigurati insieme a littori, *ludiones* e *victimarii* (che accompagnano le vittime sacrificali). Cfr.: Scott Ryberg 1955, pp. 150-154, Tavv. LIV-LV; Rotili 1972, pp. 109-112, Tavv. CXLIV-CXLIX; Andreae 1979, p. 325 s.; De Maria 1988, pp. 123-133 e 232-235, Tavv. 7-13 (e relativa bibliografia); Muscettola 1992, p. 2 s., figg. 1 e 10; Fless 1995, p. 84, Tav. V, 1.

<sup>41</sup> Cfr.: Scott Ryberg 1955, pp. 75-80, Tavv. XXIII-XXIV, fig. 37a-d; Magi 1956, pp. 505-512, Tavv. 229-233; Fleischhauer 1964, pp. 62-63, scheda 30;

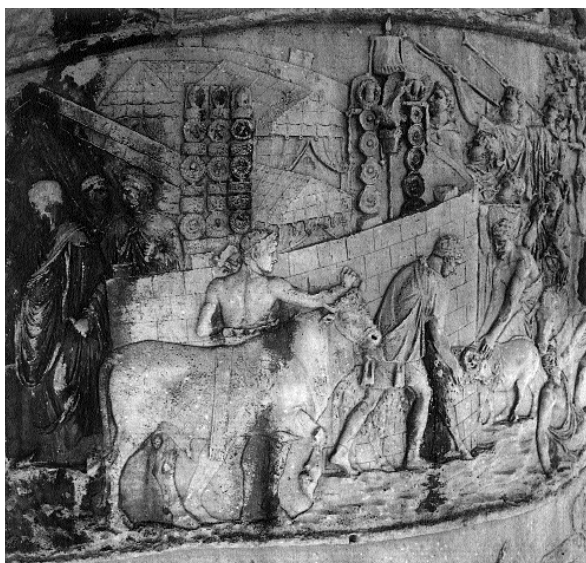


Fig. 12. Roma, Foro di Traiano, Colonna Traiana. Scena VIII, lustratio exercitus.

no forti connotazioni rappresentative, come si evince dall'isolamento del gruppo dei musicisti e dal fatto che gli strumenti siano chiaramente evidenziati allo stesso modo dei fasci trasportati dai littori presenti lungo l'altra estremità del rilievo. Si può tuttavia osservare, nella rappresentazione dei musicisti e delle varie figure, una significativa correttezza formale, proporzionale e prospettica. A ciò si aggiunge una maggiore corrispondenza rispetto all'effettivo svolgimento delle cerimonie di processione e, in particolare, al ruolo di guida del corteo svolto dagli *aeneatores*, come riportato dalle fonti letterarie<sup>42</sup>.

Il conseguimento di una perfetta integrazione fra immagine e significato sembra essere raggiunto nelle scene di *lustratio* di età traianea e antonina. In tale contesto, gli *aeneatores* rivestono un ruolo di primo piano anche in termini meramente «iconografici». Più precisamente, i suonatori di strumenti in bronzo presenti, ad esempio, nelle scene di *suovetaurilia* della

Bianchi Bandinelli 1969, pp. 69-71, fig. 79; Felletti Maj 1977, pp. 283-289, Tav. LIII, fig. 130a; Fless 1995, p. 106, Kat. 18, Tav. 13, 2 e 42, 1.

<sup>42</sup> Le fonti, in particolare, attribuiscono tale funzione ai *tubicines* e ai *cornicines* soprattutto in riferimento *pompae* trionfali, circensi o anfiteatrali. Ciò tuttavia non ci impedisce di estendere la medesima funzione anche agli *aeneatores* che partecipano a processioni religioso-cerimoniali di altro genere. Tutte le scene di *lustratio* conosciute mostrano questi musicisti in testa alla processione, segnandone il punto d'inizio. Per quanto riguarda le fonti, cfr.: Wille 1967, pp. 202-204.



Fig. 13. Roma, Arco di Costantino. Rilievo aureliano nell'attico dell'arco con scena di lustratio.

Colonna Traiana (fig. 12)<sup>43</sup> e del Pannello Aureliano sull'Arco di Costantino con scena di *lustratio* (fig. 13)<sup>44</sup> non solo svolgono una funzione «rappresentativa» (ormai percepita solo a livello inconscio da parte dell'osservatore) e contribuiscono a rendere l'immagine maggiormente corrispondente all'effettivo svolgimento della cerimonia (essendo raffigurate in testa al corteo, come di fatto attestato dalle fonti), ma divengono espedienti figurativi atti ad accentuare il movimento rotatorio della processione che gira

<sup>43</sup> Oltre alla scena VIII (fig. 12), rappresentazioni di *lustratio* guidate da *aeneatores* sono presenti in altri due punti della Colonna Traiana: le scene LIII e CIII. Non è questa la sede per segnalare i numerosissimi studi su questo monumento. Si rimanda pertanto ai fondamentali e più recenti contributi del Settis e del Koepfel. Cfr.: Settis *et alii* 1988 (in particolare p. 163 s., Tavv. 11-14, 80-82, 189-191); Koepfel 1991, pp. 141-144, Kat. 8, fig. 8; pp. 177-178, Kat. 53, fig. 36; Idem 1992, pp. 82-83, Kat. 103, fig. 19. Cfr. anche: Fleischhauer 1964, pp. 64-65, schede 32-33 (scene VIII e CIII).

<sup>44</sup> Scott Ryberg 1955, pp. 37-38 e 115, Tav. XL, fig. 59; Fleischhauer 1964, pp. 66-67, scheda 34; Scott Ryberg 1967, pp. 37-43; Angelicoussis 1984, p. 141 s., Tav. 62, 2; Koepfel 1986, pp. 66-70, Kat. 31, fig. 36; De Maria 1988, pp. 303-305 e 316-319, schede 88 e 98, Tav. 80, 4.



Fig. 14. Roma, Palazzo dei Conservatori. Rilievo aureliano con scena di trionfhus.

attorno alla figura dell'imperatore sacrificante, secondo uno schema sostanzialmente identico in entrambi i casi. Le *tubae* e i *cornua* certamente mantengono ancora la loro valenza simbolica, tanto nella realtà come nella rappresentazione. Ciò risulta evidente nel caso del Pannello Aureliano, in cui *tubicenes* e imperatore appaiono associati in primo piano mentre le *tubae* si stagliano trasversalmente verso l'alto a fianco ai vessilli e alle corone, simboli dell'autorità imperiale. In quest'ultimo esempio, tuttavia, è importante rilevare la posizione degli *aneatores*. Rappresentati di spalle e nell'atto di suonare, i *tubicenes* non solo guidano il corteo ma ne suggeriscono la direzione, segnando il punto in cui la processione piega verso l'interno della scena, accentuando così il movimento rotatorio della *pompa* attorno alla figura dell'imperatore. Allo stesso modo agiscono gli *aneatores* nelle scene di *lustratio* raffigurate nella Colonna Traiana, dove indicano il punto di svolta del corteo che procede prima attorno e poi dentro all'accampamento.

Ancor più significativo è il caso del Pannello Aureliano con scena di trionfo nel Palazzo dei

Conservatori (fig. 14)<sup>45</sup>. In questo esempio, tutti gli aspetti messi in evidenza emergono con chiarezza in un'emblematica concentrazione di significati, dovuta naturalmente al fatto che il tipo di supporto non poteva consentire la riproduzione delle varie componenti della processione trionfale. Tutti gli elementi rappresentati nella scena (la porta trionfale, il tempio, la Vittoria, l'imperatore su carro...) hanno evidentemente un alto contenuto simbolico-rappresentativo. Sembra pertanto plausibile che anche il *tubicen*, nella sua singolare associazione con il *princeps* (gli unici due personaggi reali della scena, insieme a Commodo, poi eliminato per *damnatio memoriae*), mantenga un legame indiretto (ed ancora inconsciamente recepito dall'osservatore) con l'originaria funzione rappresentativa. Evidente è anche il nesso con la funzione «oggettiva» del suonatore di *tuba* quale figura che segna il punto di avvio del corteo, e per questo raffigurato a destra al di sotto della *porta triumphalis*. L'osservatore per primo, sulla cui immaginazione aveva agito una secolare tradizione di cerimonie trionfali tanto più conformi al proprio obiettivo quanto più rimanevano impresse allo spettatore, doveva immediatamente recepire il *tubicen* quale elemento allusivo al momento iniziale della processione. Proprio per tale ragione, la sua presenza non si spiega unicamente come semplice componente reale della scena, ma anche e soprattutto come espediente atto a consentire una piena e immediata comprensione dell'immagine. Si osserva, in tal senso, come la composizione della scena rifletta una «concezione riassuntiva». In assenza di un supporto che (come ad esempio un fregio) consentisse di rappresentare i diversi elementi che caratterizzano il corteo trionfale, la scelta (dell'artista, ma senza dubbio vagliata da un committente della casa imperiale, dato il carattere ufficiale del monumento di destinazione) è stata quella di rappresentare l'inizio e la fine della cerimonia (*princeps* su carro trionfale). L'osservatore poteva benissimo integrare in

<sup>45</sup> Scott Ryberg 1955, pp. 156-157, Tav. XL, fig. 59; Fleischhauer 1964, pp. 70-71, scheda 36; Scott Ryberg 1967, pp. 15-20; Angelicoussis 1984, p. 141 s., Tav. 66, 2; Koeppl 1986, pp. 50-52, Kat. 24, fig. 28; De Maria 1988, pp. 303-305, scheda 88, Tav. 81, 2.

maniera mnemonica i passaggi intermedi<sup>46</sup>. Dall'analisi di questa immagine emergono quindi i tre principali obiettivi del committente: consentire all'osservatore l'immediata comprensione (ovvero la reale percezione) della cerimonia nel suo insieme (da cui la rappresentazione del momento iniziale e finale del corteo); mettere in luce gli aspetti e le figure più rappresentative (in primo luogo l'imperatore e, a seguire, tutti gli altri elementi simbolici, quali la Vittoria, il carro, la *porta triumphalis*, il tempio e, per certi aspetti, come si è visto, anche la *tuba*); infine, dare testimonianza di uno degli aspetti caratterizzanti della cerimonia: la musica. Le fonti, in particolare, mettono più volte in evidenza questo aspetto. Nelle *pompae* trionfali, la musica era presente non solo in forma di fanfara militare suonata da *aeneatores* alla guida del corteo, ma anche come *ensembles* musicali all'interno del corteo (in particolare *tubicines* e *fidicines* a cui si associavano gruppi di danzatori) o come canti (soprattutto quelli di scherno e di derisione del generale/imperatore intonati dai soldati che seguivano il carro trionfale).

Naturalmente altri tipi di processione presupponavano accompagnamenti musicali. Si è già citato il caso dell'apoteosi di Pertinace, in cui i canti funebri venivano accompagnati dal suono delle *tibiae*. Le processioni circensi, invece, come si constata dal passo di Dionigi di Alicarnasso (III, 61-62), dovevano essere molto simili, sotto il profilo musicale (ma non solo), a quelle trionfali. Anche nel contesto dell'anfiteatro le *pompae* gladiatorie, che precedevano i *munera* veri e propri, venivano accompagnate da strumenti musicali<sup>47</sup>. Diversi rilievi anfiteatrali mostrano scene con *aeneatores*<sup>48</sup>. Del resto sem-

bra naturale che in tale contesto, e quindi in rapporto alle esigenze acustiche, alle dimensioni degli anfiteatri e allo spirito dei combattimenti, gli strumenti marziali dovessero apparire come i più indicati. L'associazione fra *aenator* e gladiatore risulta pertanto assai coerente, essendo gli strumenti in bronzo strettamente legati ai riti della guerra e della morte. Non è quindi un caso se la stragrande maggioranza dei rilievi giunti sino a noi con questo soggetto sia riferibile a monumenti funerari. Ciò tuttavia non significa che queste *pompae* così come i *munera* non avessero un carattere ufficiale. Anche sotto questo aspetto si giustifica la presenza in tale contesto di strumenti come *tubae* e *cornua* che, nel veicolare forti connotazioni civiche e religiose, s'intonavano a cerimonie che si svolgevano in presenza di magistrati e talvolta dell'imperatore stesso. È interessante rilevare che le *tibiae*, anch'esse presenti nell'anfiteatro, non avessero invece alcuna valenza rappresentativa, ideologica o religiosa, ma unicamente funzionale (come, ad esempio, scandire il tempo nei combattimenti fra gladiatori e negli scontri fra animali durante le *venationes*)<sup>49</sup>. Ciò non appare altrettanto vero per l'*hydraulos*, anch'esso frequentemente impiegato nell'arena: studi recenti sembrano suggerire come questo strumento riflettesse antichi concetti ideologici rappresentativi della classe dominante<sup>50</sup>. È dunque legittimo pensare che le *pompae* anfiteatrali fossero concettualmente analoghe (nell'ideologia della guerra, dello scontro, della competizione e della morte) a quelle circensi o trionfali, anche se in scala di gran lunga ridotta e certamente meno spettacolari. Per questa ragione, appare più che plausibile che in tale contesto gli *aeneatores* veicolassero le medesime valenze rappresentative. Allo stesso tempo, i suonatori di strumenti in bronzo, d'altra parte, svolgevano una funzione concreta durante i *munera*,

<sup>46</sup> Il concetto di «compensazione mnemonica» costituisce uno dei temi principali del noto studio del Brilliant, *Narrare per immagini*. Cfr.: Brilliant 1987, pp. 10-11.

<sup>47</sup> Cfr.: Ville 1981, p. 372 s.; Coulston 1998, p. 6 e nota 92 per bibliografia sulle immagini.

<sup>48</sup> Significativi, in particolare, sono il rilievo pompeiano con giochi gladiatorii, oggi preservato al Museo Archeologico Nazionale di Napoli (in cui la processione, guidata da littori e *tubicines*, include anche un suonatore di *lituus*) e il famoso fregio del sepolcro di *Lusius Storax*, conservato al Museo Archeologico di Chieti (in cui, fra i vari e illustri spettatori del *ludus* gladiatorio, s'inseriscono anche otto *aeneatores*, quattro *cornicines* e quattro *tubicines*). Cfr.: Coarelli 2001, p. 157 s., schede cat. 74 e 72.

<sup>49</sup> Su questi aspetti, cfr.: Wille 1967, p. 202 s.; Diebner 1988, pp. 134-136; Coulston 1998, p. 6, nota 92; Péché, Vendries 2001, p. 75 s.

<sup>50</sup> La Dareggi allude, in particolare, al rapporto esistente fra musica e classe dominante e sottolinea come l'organo abbia avuto origine nelle corti ellenistiche, da dove poi, grazie all'interessamento del potere politico per le arti meccaniche, si è diffuso nel bacino mediterraneo e a Roma, trovando spazio nella sfera dello spettacolo e divenendo strumento «di diffusione di ideologie dominanti». Cfr. Dareggi 1996, p. 269 s.

soprattutto nel dare avvio ai giochi. La rappresentazione di *aeneatores*, come ad esempio nel noto rilievo della Gliptoteca di Monaco (Felletti Maj 1977, p. 236, fig. 102; Diebner 1988, p. 140, fig. 15), si spiega quindi sia come registrazione della loro effettiva presenza e del loro ruolo concreto nell'anfiteatro, sia come espressione delle forti valenze rappresentative dovute al carattere ufficiale delle cerimonie connesse a tale struttura. Anche in questo ambito, dunque, assai evidente è l'interazione dialettica fra immagine e significato nella rappresentazione dei musicisti.

In conclusione, il rapporto fra immagine e significato nell'ambito delle processioni e quindi in relazione alle figure degli *aeneatores* appare certamente diverso rispetto a quello che caratterizza i *tibicines* nelle scene di sacrificio. Più precisamente, piuttosto che diversi gradi di lettura e di approfondimento, si registrano nelle rappresentazioni con musicisti differenze di caso in caso e soprattutto di epoca in epoca. In particolare, all'inizio, si constata la ricezione quasi esclusiva dei contenuti ideologici degli strumenti musicali in bronzo (rappresentati alla pari di vessilli o di insegne di potere e autorità). All'assimilazione di tali concetti segue una fase di progressivo sviluppo formale dovuto all'influenza e alla graduale penetrazione della cultura greco-ellenistica nel mondo romano. Ciò porta a una più corretta e «realistica» elaborazione formale, spesso fortemente condizionata dallo stile dell'epoca, come nel caso del neoatticismo augusteo. Se in tale contesto, le modalità della rappresentazione sembrano essere ancora subordinate al contenuto, in un secondo momento si osserva una definitiva fusione fra immagine e significato. Si tratta di aspetti fortemente compenetrati, inscindibili e parimenti recepiti (con maggiore o minore grado di consapevolezza) dall'osservatore, che nella rappresentazione di *aeneatores* poteva cogliere sia l'aderenza al dato reale (ovvero alla funzione che questi svolgevano nei vari contesti in cui erano presenti), sia (sebbene certamente in maniera più indiretta) l'originario contenuto ideologico e rappresentativo, che riemerge costantemente sotto varie forme (come rimando simbolico all'autorità imperiale o magistratuale, ai valori della guerra, all'ambito funerario, all'ideologia

della morte, alle relative implicazioni religiose...). Tale sviluppo sia iconografico sia concettuale sembra invece assente nelle scene di sacrificio, dove il rapporto fra realtà e simbolo si cristallizza in uno schema che rimane costante nel tempo e che mette in luce l'esistenza di più livelli interpretativi. Il riconoscimento in tali rappresentazioni di contenuti ideologici più o meno evidenti, a seconda anche del maggiore o minore grado di aderenza al dato reale, doveva dipendere in ultima analisi dalla percezione e dal livello culturale dell'osservatore.

### c) Guerra

Assai rare sono le rappresentazioni di musicisti in scene di guerra. Si tratta del resto di un tema di per sé meno attestato rispetto a quelli visti sopra (a cui tuttavia rimane strettamente collegato). Celebrazioni di *lustratio*, *profectio*, *adventus*, assolvimenti di *vota* pubblici così come tutte le varie processioni connesse a tali cerimonie (prima fra tutte quella del trionfo) erano forse percepiti come più significativi sotto il profilo ideologico in confronto a episodi bellici. La rappresentazione della guerra costituiva soprattutto il mezzo per mostrare la *virtus* del generale/imperatore vittorioso, sebbene attraverso la raffigurazione dell'esercito. In tal senso, il *princeps* è sì il protagonista principale della scena, ma il fatto che la sua funzione non si differenzi da quella esercitata dai soldati sembra porlo meno in risalto rispetto a quando compie un'azione che lo colloca al centro dell'attenzione, come un *sacrificium* o un *adlocutio*. Questa può forse essere una delle ragioni che spiega il minor riscontro della tematica bellica nel rilievo storico. È stato messo in evidenza come il contributo dell'arte ellenistica, il linguaggio figurativo che più di tutti era sembrato idoneo a esprimere lo sforzo (il *labor*) fisico e psichico dell'esercito e del suo generale, sia alla base della rappresentazione di scene di carattere bellico (cfr.: Hölscher 1993, p. 38). È forse in tale contesto che possiamo intravedere l'esistenza di una relazione fra immagine e significato. Più precisamente, si allude alla constatazione di una precisa e consapevole scelta dell'arte ellenistica come più «oggettivo» mezzo espressivo in grado di esaltare, benché in maniera indiretta (vale a dire tramite la rappresentazione della

fatica fisica e psicologica dei soldati), la *virtus* del generale/imperatore vittorioso. I musicisti, che dato il contesto marziale sono solo *aeneatores*, rientrano anch'essi in tale prospettiva, pur non assumendo un ruolo particolare rispetto agli altri componenti della scena. Nei pochi rilievi in cui sono presenti essi concorrono, esattamente come gli altri militari (soldati o signiferi), a esprimere in maniera enfatica il *labor belli* quale prerogativa di *virtus*. Suonatori di strumenti in bronzo compaiono nel cd. Grande Fregio di Traiano, di cui Stucchi ha sottolineato le forti valenze ideologiche, ribattezzandolo come «Fregio delle Virtù di Traiano» (fig. 15)<sup>51</sup>. Il riconoscimento, sia in termini di personificazioni sia a livello di interpretazione del contenuto, di concetti come *Honos*, *Virtus*, *Clementia* e *Iustitia* mette ancora una volta in evidenza come gli *aeneatores*, che danno il segnale per l'attacco (*tubicines*) o per le manovre tattiche della legione (*cornicines*)<sup>52</sup>, contribuiscano insieme a gli altri soldati a esaltare le virtù dell'imperatore. Un altro esempio significativo, soprattutto per la cronologia piuttosto tarda, è rappresentato dal fregio dell'Arco di Costantino<sup>53</sup> (fig. 16). Nella rappresentazione della battaglia contro Massenzio (battaglia di ponte Milvio), sul lato meridionale del monumento, un *tubicen* e un *cornicen* danno il segnale d'attacco (o, più in generale, delle manovre di attacco). È interessante osservare il carattere enfatico di tale rappresentazione, in cui tutti i personaggi concorrono a sottolineare l'impeto, la concitazione, la fatica della battaglia e, in ultima ana-



Fig. 15. Roma, Arco di Costantino. Grande fregio traiano reimpiegato nel fornice centrale dell'arco con scena di battaglia.



Fig. 16. Roma, fregio decorativo dell'Arco di Costantino. Particolare di scena di battaglia.

lisi, il coraggio e il valore dell'imperatore. Trattandosi di concrete scene di guerra, appare evidente che dei musicisti venga messo in evidenza soprattutto l'aspetto funzionale, piuttosto che quello rappresentativo (come avviene ad esempio nei cortei). In tal senso la percezione del concetto di *virtus* sembra dipendere da quanto la rappresentazione è aderente alla realtà. Ciò appare senza dubbio abbastanza singolare se si pensa che in genere avviene l'esatto contrario: in genere, infatti, come si è visto, la comunicazione di un messaggio si avvale per lo più di un codice di simboli e, dunque, di un linguaggio figurativo più astratto.

In quanto componenti essenziali dell'esercito, gli *aeneatores* sono rappresentati anche in altre circostanze. Musicisti militari sono raffigurati durante le marce o gli spostamenti che scandiscono i vari momenti della guerra. Si tratta di un aspetto già presente nella Colonna Traiana, dove suonatori di *cornu* sono regolari-

<sup>51</sup> Cfr.: Fleischhauer 1964, pp. 68-69, scheda 35; Stucchi 1989, p. 277 s. Cfr. anche: Koeppel 1985, pp. 173-182 (e in particolare pp. 178-179), Kat. 9, fig. 14; Philipp 1991; Barceló 1992-1993, p. 105 s. (sul monumento originale di appartenenza e sulla relazione ideologica del fregio con l'Arco di Costantino, in cui fu reimpiegata).

<sup>52</sup> Sulle funzioni di della *tuba* e del *cornu*, cfr.: Veget. *Epitome rei militari*, II, 22; Guidobaldi 1992, pp. 37-41.

<sup>53</sup> Si elencano qui di seguito soltanto alcuni fra i principali studi sul fregio dell'arco di Costantino a cui si rimanda in via generale per ulteriore bibliografia. Cfr.: Bianchi Bandinelli 1969, pp. 73-83; De Maria 1988, pp. 203-211 e 316-319, scheda 98, Tav. 98, 1; Koeppel 1990, pp. 47-51, Kat. 19, fig. 19; Giuliano 2000, p. 444 s.; Elsner 2000, p. 163 s.

mente rappresentati sia nelle scene di viaggio, sia in quelle dell'esercito in armi<sup>54</sup>. In tali circostanze, gli *aeneatores* non suonano lo strumento, ma lo trasportano esattamente come i soldati reggono le proprie armi o i signifieri i vessilli. Quali componenti essenziali dell'esercito, anche i musicisti militari concorrono, insieme a tutti gli altri membri, a porre in evidenza lo sforzo e la fatica (*labor*) che comporta la conduzione di una guerra e, in ultima analisi, la *virtus* imperiale. Questo aspetto va tuttavia inquadrato nell'ambito di una società sempre più militarizzata, la cui sopravvivenza dipende in maniera via via più consistente dalle forze militari. In tale contesto, si comprende pertanto come l'arte figurativa, di committenza imperiale, conceda largo spazio alla rappresentazione non solo dell'esercito in generale, ma di tutte le singole forze che lo costituiscono, la cui coesione doveva essere considerata fondamentale per la stabilità dell'impero. Si può quindi pensare che opere come queste avessero come obiettivo anche quello di consentire ai vari componenti costitutivi dell'esercito (musicisti compresi) di veder riconosciuta, nella rappresentazione, la propria importanza e il proprio valore di fronte al pubblico osservatore.

## Conclusioni

Il rapporto fra immagine e significato nella rappresentazione dei musicisti sembra dunque rinnovarsi costantemente a seconda dell'ambito tematico in questione (sacrificio, processione,

guerra). Se, infatti, le varie raffigurazioni concorrono tutte a raggiungere (anche insieme ad altri temi o soggetti iconografici) il medesimo obiettivo – l'esaltazione delle virtù del committente –, l'aspetto tuttavia più significativo è rappresentato dalle «modalità» in cui tale obiettivo viene conseguito. La rappresentazione della musica e dei musicisti non deve essere intesa come semplice attestazione della sua reale presenza nelle cerimonie, ma come uno – fra i tanti – degli espedienti figurativi che consentono al protagonista di «distinguersi» agli occhi dell'osservatore esterno. Il *tibicen*, il *fidicen* e gli *aeneatores* suggeriscono allo spettatore le modalità di lettura dell'immagine, ora evidenziando la *pietas* del committente, ora mettendone in risalto il rango sociale, ora il coraggio e il valore in battaglia. Non è per noi importante sapere se il «lettore» cogliesse il senso della rappresentazione in maniera consapevole o inconscia, o in tutte e due i modi. Ciò che appare significativo è che l'immagine di un musicista portava con sé, in ragione di una tradizione musicale ormai consolidata nella società e nella cultura romana, un insieme di significati che, «tradotti» (coscientemente o meno) dall'osservatore, gli consentivano di attribuire specifiche qualità al protagonista della scena.

## NOTA BIBLIOGRAFICA

Andreae 1979 = B. Andreae, *Zum Triumphfries des Trajansbogens von Benevent*, in «RM» 86, 1979, pp. 325-329.

Angelicoussis 1984 = E. Angelicoussis, *The Panel Reliefs of Marcus Aurelius*, in «RM» 91, 1984, pp. 141-205.

Angiolini Martinelli 1975 = P. Angiolini Martinelli, *Tradizione e rinnovamento nelle sculture della base dell'obelisco di Teodosio a Costantinopoli*, in «CorsiRavenna» 22, 1975, pp. 47-62.

Baratte 1986 = F. Baratte, *Le trésor d'orfèvrerie romaine de Boscoreale*, Paris 1986.

Baratte 1991 = F. Baratte, *Arts précieux et propagande impériale au début de l'empire romain. L'exemple des deux coupes de Boscoreale*, in «RLouvre» 41, 1991, pp. 24-39.

Barceló 1992-1993 = P. Barceló, *Una nuova interpretazione dell'arco di Costantino*, in «Costantino il grande. Dall'antichità all'umanesimo (Colloqui sul cristianesimo nel mondo antico. Macerata 18-20 dicembre 1990)», Macerata 1992-1993, pp. 105-114.

<sup>54</sup> *Cornicines* rappresentati in marcia sono presenti nella scena di *profectio* del fregio ovest dell'arco di Costantino. Cfr.: Koeppl 1990, p. 39, fig. 12, Kat. 17. Suonatori di *cornu* sono inoltre presenti in numerose scene della Colonna Traiana, soprattutto quelle riferibili alla presentazione dei vari schieramenti dell'esercito (in cui i *cornicines* sono spesso rappresentati a fianco dei signifieri) o agli spostamenti delle forze militari nel territorio nemico. Cfr.: Settis *et alii* 1988, pp. 146-150 e 163 s., scene V (Tav. 8), XXV-XXVI (Tav. 33), CVI (Tav. 196). In altre circostanze, i *cornicines* vengono rappresentati insieme alle macchine belliche, ai vari reparti dell'esercito o nell'accampamento militare: cfr. scene XL (Tav. 59), LXI-LXII (Tav. 91), CII (Tav. 186), CVIII-CX (Tav. 201), in cui un *cornicen* suona dentro al *castrum* (forse per scandire i turni di guardia o di lavoro all'interno dell'accampamento), CXXIII (Tav. 234).



- Baudot 1973 = A. Baudot, *Musiciens romains de l'antiquité*, Montréal 1973.
- Bianchi Bandinelli 1969 = R. Bianchi Bandinelli, *Roma. L'arte romana nel centro del potere*, Milano 1969.
- Bianchi Bandinelli 1970 = R. Bianchi Bandinelli, *Roma. La fine dell'arte antica*, Milano 1970.
- Bollmann 1997 = B. Bollmann, *La distribuzione delle scholae delle corporazioni a Roma*, in «La Rome impériale. Démographie et logistique (Actes de la table ronde, Rome 25 mars 1994)», Roma 1997, pp. 208-225.
- Bonghi Jovino 1987 = M. Bonghi Jovino, *Gli scavi nell'abitato di Tarquinia e la scoperta dei «bronzi» in un preliminare inquadramento*, in «Tarquinia: ricerche, scavi e prospettive (Atti del convegno internazionale di studi)», a cura di M. Bonghi Jovino-C. Chiaramonte Treré, Milano 1986), Milano 1987, pp. 59-77.
- Bonghi Jovino 1989-90 = M. Bonghi Jovino, *Aggiornamenti sull'«area sacra» di Tarquinia e nuove considerazioni sulla tromba-lituo*, in «Anathema. Regime delle offerte e vita dei santuari nel Mediterraneo antico (Atti del convegno internazionale, Roma 1989)», «ScAnt» 3-4, 1989-90, pp. 679-694.
- Bonghi Jovino, Chiaramonte Treré 1997 = M. Bonghi Jovino, C. Chiaramonte Treré, *Tarquinia. Testimonianze archeologiche e ricostruzione storica. Scavi sistematici dell'abitato, campagne 1982-1988*, Roma 1997.
- Brendel 1982 = O. J. Brendel, *Introduzione all'arte romana*, Torino 1982.
- Brilliant 1963 = R. Brilliant, *Gesture and Rank in Roman Art. The Use of Gesture to denote Status in Roman Sculpture and Coinage*, in «Memoirs of the Connecticut Academy of Art & Science» vol. 14, Copenhagen 1963.
- Brilliant 1987 = R. Brilliant, *Narrare per immagini*, Firenze 1987 (tit. orig. *Visual Narratives. Storytelling in Etruscan and Roman Art*, ediz. orig. 1984).
- Calvi 1976 = M.C. Calvi, *Osservazioni sul fregio dell'arco di Susa*, in «ArchCl» 28, 1976, pp. 115-125.
- Coarelli 1968 = F. Coarelli, *L'«Ara di Domizio Enobarbo» e la cultura artistica in Roma nel II secolo a.C.*, in «DialA» 3, 1968, pp. 302-368.
- Coarelli 2001 = F. Coarelli, *L'armamento e le classi dei gladiatori*, in «Sangue e arena (Catalogo della Mostra)», Venezia 2001, pp. 153-174.
- Coulston 1998 = J.C.N. Coulston, *Gladiators and soldiers: personnel and equipment in ludus and castra*, in «JromMilSt» 9, 1998, pp. 1-17.
- Dareggi 1996 = G. Dareggi, *Aspetti tecnici e funzione sociale dell'organo nel mondo ellenistico-romano*, in «L'Africa Romana (Atti dell'XI Convegno di Studio, Cartagine 15-18 dicembre)», Ozieri 1996, pp. 261-275.
- Delpino 2000 = F. Delpino, *Regalità e potere*, in «Principi etruschi tra Mediterraneo ed Europa (Catalogo della Mostra)», Venezia 2000, pp. 223-225.
- De Maria 1977 = S. De Maria, *Apparato figurativo nell'arco onorario di Susa. Revisione critica del problema*, in «RdA» 1, 1977, pp. 44-52.
- De Maria 1988 = S. De Maria, *Gli archi onorari di Roma e dell'Italia romana*, Roma 1988.
- Diebner 1988 = S. Diebner, *I rilievi gladiatori in rapporto ai giochi anfiteatrali*, in *Anfiteatro flavio. Immagine. Testimonianze. Spettacoli*, Roma 1988, pp. 131-145.
- Elsner 2000 = J. Elsner, *From the culture of the spolia to the cult of relics: the arch of Constantine and the genesis of late antique forms*, in «BSR» 68, 2000, pp. 148-184.
- Felletti Maj 1960-61 = Felletti Maj, *Il fregio commemorativo dell'arco idi Susa*, in «RendPontAc» 33, 1960-1961, pp. 129-153.
- Felletti Maj 1977 = Felletti Maj, *La tradizione italiana nell'arte romana*, Roma 1977.
- Fleischhauer 1964 = G. Fleischhauer, *Etrurien und Rom*, («Musikgeschichte im Bildern» II/5), Leipzig 1964.
- Fless 1995 = F. Fless, *Opferdiener und Kultmusiker auf stadtrömischen historischen Reliefs*, Mainz 1995.
- Giuliano 2000 = A. Giuliano, *L'arco di Costantino come documento storico*, in «Rivista storica italiana» 112, 2000, pp. 441-474.
- Guidobaldi 1992 = M.P. Guidobaldi, *Musica e danza*, («Vita e costumi dei romani antichi» 13), Roma 1992.
- Guidobaldi 1993 = M.P. Guidobaldi, *La musica e la danza*, in *Vita quotidiana nell'Italia antica. Vita in società*, II, Bologna 1993, pp. 198-200.
- Hölscher 1993 = T. Hölscher, *Il linguaggio dell'arte romana*, Torino 1993.
- Hölscher 1994 = T. Hölscher, *Monumenti statali e pubblico*, Roma 1994.
- Homo-Lechner 1993 = C. Homo-Lechner, *Les méthodes en archéologie musicale*, in *Le carnyx et le lyre: archéologie musicale en Gaule celtique et romaine*, Besancon-Orleans-Evreux 1993, pp. 11-18.
- Jannot 1974 = J.R. Jannot, *L'aulos étrusque*, in «AntCl» 43, 1974, pp. 118-142.
- Jannot 1979 = J.R. Jannot, *La lyre et la chitäre: les instruments à cordes de la musique étrusque*, in «AntCl» 48, 2, 1979, pp. 469-507.
- Jannot 1988 = J.R. Jannot, *Musiques et musiciens étrusques*, in «CRAI» 1988, pp. 311-335.
- Jannot 1990 = J.R. Jannot, *Musique et rang social dans l'Etrurie antique*, in «Die Welt der Etrusker (Internationales Kolloquium 24-26 Oktober 1988 in Berlin)», Berlin 1990, pp. 43-51.
- Kähler 1964 = H. Kähler, *Das Fuenfsaeulendenkmal fuer die Tetrarchen auf dem Forum Romanum*, («Monumenta

Artis Romanae» III), Köln 1964.

Kähler 1975 = H. Kähler, *Der Sockel des Theodosiusobelisken in Konstantinopel als Denkmal der Spätantike*, in «ActaAArtHist» 6, 1975, pp. 45-53.

Koepfel 1985 = G.M. Koepfel, *Die historischen Reliefs der römischen Kaiserzeit III. Stadtrömische Denkmäler unbekannter Bauzugehörigkeit aus trajanischer Zeit*, in «BJb» 185, 1985, pp. 143-213.

Koepfel 1986 = G.M. Koepfel, *Die historischen Reliefs der römischen Kaiserzeit IV. Stadtrömische Denkmäler unbekannter Bauzugehörigkeit aus hadrianischer bis konstantinischer Zeit*, in «BJb» 186, 1986, pp. 1-90.

Koepfel 1989 = G.M. Koepfel, *Die historischen Reliefs der römischen Kaiserzeit VI. Reliefs von bekannten Bauten der augusteischen bis antoninischen Zeit*, in «BJb» 189, 1989, pp. 17-73.

Koepfel 1990 = G.M. Koepfel, *Die historischen Reliefs der römischen Kaiserzeit VII. Der Bogen des Septimius Severus, die Decennalienbasis und der Konstantinsbogen*, in «BJb» 190, 1990, pp. 1-64.

Koepfel 1991 = G.M. Koepfel, *Die historischen Reliefs der römischen Kaiserzeit VIII. Der Fries der Trajanssäule in Rom. Teil 1: Der Erste Dakische Krieg, Szenen I-LXXVIII*, in «BJb» 191, 1991, pp. 135-198.

Koepfel 1992 = G.M. Koepfel, *Die historischen Reliefs der römischen Kaiserzeit VIII. Der Fries der Trajanssäule in Rom. Teil 2: Der Zweite Dakische Krieg, Szenen LXXIX-CLV*, in «BJb» 192, 1992, pp. 61-122.

La Rocca 1985 = E. La Rocca, *Amazzonomachia. Le sculture frontali del tempio di Apollo Sosiano*, Roma 1985.

La Rocca 1986 = E. La Rocca (a cura di), *Rilievi storici capitolini*, Roma 1986.

La Rocca 1990 = E. La Rocca, *Linguaggio artistico e ideologia politica a Roma in età repubblicana*, in *Roma e l'Italia. Radices Imperi*, Verona 1990, pp. 289-495.

Lippold 1936 = G. Lippold, *Die Skulpturen des Vaticanischen Museums*, III, 1, Berlin-Leipzig 1936.

Magi 1956 = F. Magi, *Cosiddetta Ara dei Vicomagistri*, in G. Lippold, *Die Skulpturen des Vaticanischen Museums*, III, 2, Berlin 1956, pp. 505-512.

Meucci 1983 = R. Meucci, *A proposito di un passo di Vegezio: cornu e bucina*, in «RCulClMedioev» 25, 1983, pp. 71-73.

Meucci 1985 = R. Meucci, *Riflessioni di archeologia musicale: gli strumenti musicali romani e il lituus*, in «Nuova rivista musicale italiana» 19, 1985, pp. 383-394.

Meucci 1987 = R. Meucci, *Lo strumento del bucinator A. Sorus e il cod. Pal. Lat. 909 di Vegezio*, in «BJb» 187, 1987, pp. 259-272.

Muscettola 1992 = S.A. Muscettola, *Per una riedizione dell'arco di Traiano a Benevento: appunti sul fregio trionfa-*

*le*, in «Prospettiva» 67, 1992, pp. 2-16.

Niebling 1957 = G. Niebling, *Der Tempel und Altar des Vespasian in Pompeij*, in «FuF» 31, 1957, pp. 23-29.

Péché 2001 = V. Péché, *Collegium tibicinum Romanorum. Une association de musiciens au service de la religion romaine*, in «Chanter les dieux. Musique et religion dans l'antiquité grecque et romaine (Actes du colloque, Rennes et Lorient 16-18 décembre 1999)», Rennes 2001, pp. 307-338.

Péché, Vendries 2001 = V. Péché, C. Vendries, *Musique et spectacles à Rome et dans l'Occident romain sous la République et le Haut-Empire*, Paris 2001.

Philipp 1991 = H. Philipp, *Der Große Trajanische Fries*, München 1991.

Picard 1962 = G.Ch. Picard, *Origine et sens des reliefs sacrificiels de l'arc des Argentiers*, in *Hommages à Albert Grenier III*, in «Collection Latomus» 58, Bruxelles 1962, pp. 1254-1260.

Pietrangeli 1936 = C. Pietrangeli, *L'ara dei Lari di Soriano nel Cimino*, in «BCom» 64, 1936, pp. 13-17.

Rebenich 1991 = S. Rebenich, *Zum Theodosiusobelisken in Kostantinopel*, in «IstMitt» 41, 1991, pp. 447-476.

Ritzerfeld 1991 = U. Ritzerfeld, *"Omnia Theodosio cedunt subolique perenni". Überlegungen zu Bildprogramm und Bedeutung des Theodosiusobelisken und seiner Basen in Kostantinopel*, in «JbAChr» 44, 2001, pp. 168-184.

Rotili 1972 = M. Rotili, *L'arco di Traiano a Benevento*, Roma 1972.

Scott Ryberg 1955 = I. Scott Ryberg, *Rites of the State Religion in Roman Art*, in «MemAmAc» XII, 1955, Roma 1955.

Scott Ryberg 1967 = I. Scott Ryberg, *Panel Reliefs of Marcus Aurelius*, New York 1967.

Settis 1982 = S. Settis, *«Ineguaglianze» e continuità: un'immagine dell'arte romana*, in O. J. Brendel, *Introduzione all'arte romana*, Torino 1982, pp. 159-200.

Settis *et alii* 1988 = S. Settis, A. La Regina, G. Agosti, V. Farinella, *La Colonna Traiana*, Torino 1988.

Shefold 1964 = K. Shefold, *Zur Basis des Domitius Ahenobarbus*, in *Essays in Memory of K. Lehmann*, New York 1964, pp. 279-287.

Speidel 1976 = M.P. Speidel, *Eagle-bearer and trumpeter. The eagle-standard and trumpets of the Roman legions illustrated by three tombstones recently found at Byzantium*, in «BJb» 176, 1976, pp. 125-163.

Stilp 2001 = F. Stilp, *Mariage et suovetaurilia. Etude sur le soidisant autel de Domitius Ahenobarbus*, in «RdA», Supplementi 26, Roma 2001.

Stucchi 1989 = S. Stucchi, *TANTIS VIRIBUS. L'area della colonna nella concezione generale del Foro di Traiano*, in «ArchCl» 41, 1989, pp. 237-292.

Thuillier 1985 = J.-P. Thuillier, *Les jeux athlétiques dans la civilisation étrusque*, Roma 1985.

Torelli 1976 = R. Bianchi Bandinelli, M. Torelli, *L'arte nell'antichità classica*, Vol. II, *Etruria e Roma*, Torino 1976.

Torelli 1982 = M. Torelli, *Typology and Structure of Roman Historical Reliefs*, Ann Arbor 1982.

Torelli 1997 = M. Torelli, *Il rito, il rango e l'immagine. Alle origini della rappresentazione storica romana*, Milano 1997.

Torelli 1998 = M. Torelli, *Struttura e linguaggio del rilievo storico romano*, in *La "parola" delle immagini e delle forme di scrittura. Modi e tecniche della comunicazione nel mondo antico*, Messina 1998, pp. 133-150.

Torelli 2000 = M. Torelli, *Le regiae etrusche e laziali tra orientalizzante e arcaismo*, in «Principi etruschi tra Mediterraneo ed Europa (Catalogo della Mostra)», Venezia 2000, pp. 67-78.

Vendries 1999 = C. Vendries, *Instruments à cordes et musiciens dans l'empire romain*, Paris 1999.

Versnel 1970 = H.S. Versnel, *Triumphus. An Inquiry into the Origin, Development and Meaning of the Roman Triumph*, Leiden 1970.

Ville 1981 = G. Ville, *La gladiature en Occident dès origines à la mort de Domitien*, Roma 1981.

Viscogliosi 1996 = A. Viscogliosi, *Il tempio di Apollo in Circo e la formazione del linguaggio architettonico augusteo*, («BullCom», Supplementi 3), Roma 1996.

Wille 1967 = G. Wille, *Musica Romana. Die Bedeutung der Musik im Leben der Römer*, Amsterdam 1967.

Zanker 1970-71 = P. Zanker, *Über die Werkstätten augusteischer Larenaltäre und damit zusammenhängende Probleme der Interpretation*, in «Bcom» 82, 1970-1971, pp. 147-155.

Zanker 1989 = P. Zanker, *Augusto e il potere delle immagini*, Torino 1989.

Zanker 1993 = P. Zanker, *Pompei. Società, immagini urbane e forme dell'abitare*, Torino 1993.