

ALMA MATER STUDIORUM - UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

OCNUS

Quaderni della Scuola di Specializzazione
in Beni Archeologici

22

2014

ESTRATTI

Ante
Quem

Direttore Responsabile

Nicolò Marchetti

Comitato Scientifico

Andrea Augenti (Alma Mater Studiorum - Università di Bologna)

Dominique Briquel (Université Paris-Sorbonne - Paris IV)

Pascal Butterlin (Université Paris 1 - Panthéon-Sorbonne)

Martin Carver (University of York)

Sandro De Maria (Alma Mater Studiorum - Università di Bologna)

Anne-Marie Guimier-Sorbets (Université de Paris Ouest-Nanterre)

Nicolò Marchetti (Alma Mater Studiorum - Università di Bologna)

Mark Pearce (University of Nottingham)

Giuseppe Sassatelli (Alma Mater Studiorum - Università di Bologna)

Maurizio Tosi (Alma Mater Studiorum - Università di Bologna)

Traduzione abstracts

Nadia Aleotti, Giacomo Benati

Il logo di Ocnus si ispira a un bronzetto del VI sec. a.C. dalla fonderia lungo la plateia A, Marzabotto (Museo Nazionale Etrusco "P. Aria", disegno di Giacomo Benati).

Editore e abbonamenti

Ante Quem

Via Senzanome 10, 40123 Bologna

tel. e fax + 39 051 4211109

www.antequem.it

Abbonamento

□40,00

Sito web

www.ocnus.unibo.it

Richiesta di scambi

Biblioteca del Dipartimento di Storia Culture Civiltà

Piazza San Giovanni in Monte 2, 40124 Bologna

tel. +39 051 2097700; fax +39 051 2097802; antonella.tonelli@unibo.it

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

Autorizzazione tribunale di Bologna nr. 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

ISBN 978-88-7849-095-6

© 2014 Ante Quem soc. coop.

INDICE

Nicolò Marchetti <i>Editorial</i>	7
Giulia Scazzosi <i>The Early Phases of the Temple of Enlil at Nippur: a Reanalysis of the Evidence</i>	9
Melania Marano <i>Una cisterna con graffito nell'abitato punico-romano di Tharros (Cabras, Oristano)</i>	29
Nadia Aleotti <i>I cinerari della necropoli ellenistico-romana di Phoinike (Albania meridionale)</i>	37
Paola Cossentino <i>Il pozzo di San Lazzaro di Savena (Bologna): contributo alla conoscenza della cultura materiale e del popolamento nel territorio di Bononia tra II e III secolo d.C.</i>	57
Marialetizia Carra, Debora Ferreri <i>Analisi bioarcheologiche e attività funerarie medievali presso la basilica di San Severo a Classe: l'area esterna al narcece</i>	81
Mariangela Vandini, Rossella Arletti, Enrico Cirelli <i>Five Centuries of Mosaic Glass at Saint Severus (Classe, Ravenna)</i>	91
Gabriella Bernardi <i>Gli avori "bizantini" della Collezione del Museo Lázaro Galdiano di Madrid</i>	109
Anna Tulliach <i>The Civic Museum of Bologna during the Second World War</i>	127
Paolo Bolzani <i>Lo spazio delle Muse. Una proposta metodologica per l'analisi e il progetto di esposizioni permanenti e temporanee di tipo archeologico</i>	141

RECENSIONI

F. de Angelis, J.-A. Dickmann, F. Pirson, R. von den Hoff (edd.), <i>Kunst von unten? Stil und Gesellschaft in der antiken Welt von der ›arte plebea‹ bis heute</i> (Simone Rambaldi)	161
---	-----

RECENSIONI

Kunst von unten? Stil und Gesellschaft in der antiken Welt von der »arte plebea« bis heute. Internationales Kolloquium anlässlich des 70. Geburtstages von Paul Zanker (Rom, Villa Massimo, 8.-9. Juni 2007), a cura di Francesco de Angelis, Jens-Arne Dickmann, Felix Pirson, Ralf von den Hoff (Palilia 27), Wiesbaden: Dr. Ludwig Reichert Verlag, 2012. Pp. 184, figg. 127 b/n. €29.90. ISBN: 978-3-89500-915-0.

Nel 2007, in occasione del suo settantesimo compleanno, Paul Zanker è stato omaggiato a Roma da amici e colleghi per mezzo di un importante convegno, che ha tracciato un aggiornato e metodico *status quaestionis* sull'«arte plebea» e i cui Atti vengono qui recensiti. Il tema scelto per l'incontro era particolarmente adatto per l'occasione, poiché l'«arte plebea» identifica un ambito della produzione artistica romana, e della sua committenza, col quale lo studioso tedesco si è confrontato, da diverse angolazioni, soprattutto in alcuni tra i suoi più significativi lavori degli anni '70 del Novecento (Zanker 1970-1971; 1975; 1979).

Già il titolo dell'iniziativa, formulato come una domanda (*Kunst von unten?*), evidenzia quanto i tempi fossero ormai maturi per tentare una ridefinizione critica del problema. Come è noto a tutti coloro che si occupano di archeologia romana, l'applicazione del concetto «plebeo» alla produzione artistica fu teorizzata da Ranuccio Bianchi Bandinelli quarant'anni prima della data di questo convegno, in un celebre articolo, uscito nel primo numero dei *Dialoghi di archeologia* (Bianchi Bandinelli 1967), che riprendeva alcune riflessioni già maturate in precedenza. Con quel lavoro, lo studioso italiano impostò il modello interpretativo, poi alla base delle sue opere di sintesi sull'arte romana (Bianchi Bandinelli 1969; 1970), che riconosceva nel rapporto bipolare tra l'«arte ufficiale» (o «aulica», o «colta»), espressione dei ceti dirigenti, e l'«arte plebea», portavoce delle istanze delle classi meno rilevanti sul piano politico (ma non per questo prive di mezzi economici e di aspirazioni di elevazione sociale), lo strumento che poteva ricondurre a una visione coerente la complessità del fenomeno artistico romano. Per giungere all'individuazione e alla maturazione critica del concetto «plebeo», Bianchi Bandinelli

aveva proseguito le riflessioni di Gerhart Rodenwaldt (espone specialmente in Rodenwaldt 1940), però preferendo all'espressione *Volkskunst* («arte popolare») usata dallo studioso tedesco quella appunto di «arte plebea», soprattutto allo scopo di evitare le confusioni e le ambiguità di significato che potevano essere provocate dal termine «popolare», secondo lui troppo condizionato dall'abuso che ne era stato fatto dalla critica di età romantica e ancora possibile fonte di equivoci. Ma il nuovo attributo aveva anche lo scopo di delimitare socialmente la clientela che si serviva dei prodotti di questa corrente dell'arte romana, poiché «se vogliamo escludere la classe dei patrizi e dei cittadini di rango senatorio, si deve usare il termine «plebe»» (Bianchi Bandinelli 1969: 63).

Il titolo del convegno, dicevamo, abbandona l'aggettivo «plebeo» (di norma posto tra virgolette nei vari contributi), per porre invece una domanda: se sia veramente lecito pensare a una *Kunst von unten*, cioè un'«arte dal basso», parafrasando l'approccio storiografico della *History from below*, sviluppatosi nella seconda metà del secolo scorso. Come viene ribadito sistematicamente all'interno del volume, infatti, non è possibile riportare a un ambito sociale come quello richiamato da Bianchi Bandinelli tutti i contesti dove si vedano affiorare le caratteristiche formali «plebee». Queste non sono ogni volta ricollegabili automaticamente a una committenza appunto di basso rango, desiderosa di mettere in mostra i suoi successi e le sue attività, come avveniva nella decorazione delle tombe e delle insegne di bottega, nella quale si era riconosciuto il campo privilegiato di applicazione della corrente «plebea». Oggi, perciò, non pare più accettabile *tout court* il rapporto diretto che Bianchi Bandinelli aveva teorizzato fra un'«arte plebea», intesa come un linguaggio stilistico obbediente a una propria interna coerenza, e committenti di non elevata condizione sociale, ma comunque molto attivi, in vario modo, sulla scena pubblica delle città romane. Secondo la sua interpretazione, le specifiche modalità espressive «plebee», come la frontalità, la prospettiva ribaltata e la prospettiva gerarchica, la veduta a volo d'uccello e la combinazione di questa con la veduta di prospetto (tutte peculiarità che Bianchi Bandinelli poneva in

relazione col sostrato culturale italico), erano quelle che sembravano più idonee per enfatizzare la rappresentazione dell'individualità e dell'operato di questi personaggi, garantendone una più tangibile e immediata comprensione. Tuttavia un'interpretazione eminentemente sociologica non può rendere conto delle contraddizioni che emergono dall'analisi dei manufatti, non appena si notino le commistioni e gli scambi di stili fra opere "colte" e opere "plebee", avvertibili a più riprese e in vari generi. Il sottotitolo del volume di "Palilia", che comincia con le parole *Stil und Gesellschaft*, richiama l'attenzione sull'esigenza di trovare le basi sulle quali si possa ora impostare la relazione tra determinate forme stilistiche e i membri della società che ne facevano uso¹. Ma anche rimanendo in campo stilistico, è stata ormai da tempo riconosciuta l'insufficienza dell'organizzazione bipolare "arte colta"/"arte plebea" per rendere conto del policentrismo che rappresenta la cifra dominante di una produzione, quale era quella funzionale alle diverse richieste della società romana, in cui non è possibile distinguere percorsi evolutivi lineari senza incorrere in forzature. Volendo trovare una definizione capace di riassumere sinteticamente le caratteristiche che la differenziano dalle altre civiltà artistiche del mondo antico, risulta tuttora particolarmente felice e condivisibile quella di "arte al plurale" che è stata coniata in un saggio ormai più che ventennale (Settis 1989). Qui Salvatore Settis ha ripreso e sviluppato le riflessioni da lui proposte nella postfazione all'*Introduzione all'arte romana* di Otto J. Brendel, lo studioso tedesco che già aveva dedicato una speciale attenzione al policentrismo dell'arte romana (Settis 1982). Questa va intesa come la manifestazione di un linguaggio polifunzionale e animato da una pluralità di voci, di correnti, di stili, ove la prevalenza dell'uno o dell'altro appare di volta in volta motivata in gran parte dallo scopo e dalla destinazione del manufatto figurato.

Sulla base di istanze elaborate in precedenza dalla critica più attenta, gli Atti di "Palilia" fanno dunque il punto della situazione sull'"arte plebea" e permettono di riconsiderare a fondo l'argomento, qualificandosi come una base di partenza indispensabile per qualunque riflessione futura. Da un

lato viene corretta una volta per tutte la definizione vulgata, fornendo in questo modo un ulteriore e valido contributo per il completo superamento della dicotomia "colto"/"plebeo" nel moderno approccio al panorama artistico romano, dall'altro vengono posti i fondamenti per le nuove ricerche su quei monumenti figurati che, solo in senso convenzionale, possiamo al momento continuare a chiamare "plebei". Molti degli studiosi riuniti nel convegno del 2007 sono stati allievi e discepoli di Bianchi Bandinelli (come lo stesso Zanker), perciò hanno potuto affrontare un argomento che, per formazione e attività di ricerca, era loro sicuramente congeniale. Essi si sono accostati al tema sotto angolazioni diverse, ora recuperando e aggiornando quanto può essere utile ancora oggi del metodo del maestro, ora prendendone maggiormente le distanze, ma sempre riconoscendo l'alto merito euristico che questo tipo di orientamento ha saputo esercitare sulla ricerca successiva. Nel volume, dopo la premessa dei quattro curatori, i quali ribadiscono che lo scopo del convegno non era tanto quello di rivitalizzare un concetto ormai invecchiato, quanto quello di valutare come oggi si possa affrontare il rapporto tra forma, contenuto e posizione sociale dei manufatti artistici antichi, i saggi dei dieci Autori sono ripartiti tematicamente: due nella prima sezione, introduttiva e fortemente problematica, *Begriffe und Methode* (I. Baldassarre e T. Hölscher), tre nella seconda, *Pompeji* (M. Torelli, P.G. Guzzo e R. Neudecker), e cinque nella terza, *Arte colta versus arte plebea* (H.A. Shapiro, F. Coarelli, A.H. Borbein, H. von Hesberg e R.R.R. Smith).

Il primo testo, redatto da Ida Baldassarre (*Arte plebea. Una definizione ancora valida?:* 17-26), sottopone immediatamente la validità teorica del concetto "plebeo" alla prova dei fatti, se così si può dire. L'Autrice si concentra sulla decorazione pavimentale della cd. Tomba della Mietitura presso la Necropoli dell'Isola Sacra, la quale, in una serie di riquadri musivi allineati intorno a un cortile con un mosaico più grande, raffigurante Ercole nell'atto di ricondurre Alceste dall'Oltretomba, mostra ordinatamente le varie fasi della coltivazione del grano. La Baldassarre descrive l'utilizzo dei codici "plebei" che hanno in larga misura guidato la concezione di queste immagini, notandone il valore più linguistico che artistico, in funzione di una maggiore chiarezza di esposizione, la quale peraltro non esclude, talora, l'adozione di stili più raffinati, più da "arte colta". Con ciò viene subito evidenziato come il fine principale cui tendono opere di tal genere risieda più nell'ambito della

¹ D'altronde, alla riedizione del suo articolo *Arte plebea* nel volume *Dall'ellenismo al medioevo*, uscito postumo, Bianchi Bandinelli ritenne necessario premettere una nota nella quale precisò che l'intento che lo aveva animato, nel definire criticamente il concetto "plebeo", «non era tanto sociologico quanto nettamente storico-artistico» (35-36).

comunicazione che in quello della rappresentazione. Questo principio fondamentale, che riconosce ai motivi “plebei” un’istanza eminentemente comunicativa, si presenta come una sorta di *fil rouge* che percorre il volume ed è alla base del successivo e denso saggio di Tonio Hölscher, il quale, fra tutti i contributi, è quello che si addentra più sistematicamente nella dimensione teorica del problema, mentre gli altri tendono a tracciare analisi più specifiche delle sue declinazioni. Per tale motivo, e per le prospettive che lo studio dell’archeologo tedesco apre alla ricerca futura, preferisco posporre la sintesi al resoconto degli altri lavori.

La sezione pompeiana è molto utile, in quanto richiama opportunamente l’attenzione sul fatto che le manifestazioni “plebee” non sono limitate soltanto alla categoria del rilievo, su cui si è focalizzato l’interesse maggiore degli studiosi, ma trovano il loro spazio anche nella pittura parietale, dove si possono sovente ritrovare le medesime caratteristiche formali. Mario Torelli (»*Arte plebea. Una verifica nella pittura pompeiana*: 61-76) constata la penetrazione fra espressioni “colte” e “plebee”, sulla base dell’appropriazione di motivi figurativi ufficiali da parte dei gruppi sociali più dinamici e desiderosi di emergere sulla scena pubblica cittadina, cioè quei gruppi che, secondo la visione bianchibandinelliana, erano i tradizionali promotori della produzione “plebea”. Ma l’esibizione delle *res gestae* di questi “arrampicatori sociali” non avrebbe ispirato l’elaborazione consapevole di un nuovo sistema figurativo, quanto piuttosto l’adattamento di schemi e soluzioni in uso per la decorazione dei monumenti ufficiali. L’Autore si sofferma su alcuni esempi, partendo dall’affresco dell’Agro Moregine con scena culturale e prendendo in considerazione testimonianze note da molto più tempo, quali la rissa nell’anfiteatro pompeiano e l’“affresco del panettiere”, per rimarcare come le rappresentazioni “plebee” altro non siano, con un mutamento di registro dovuto allo scadimento dal piano della *nobilitas* a quello municipale e libertino, che la trascrizione banalizzante, ma improntata a una maggiore chiarezza espressiva, dei *topoi* cerimoniali utilizzati nell’ambito dell’arte ufficiale. Una riprova dell’esistenza di un codice figurativo sostanzialmente comune, anche se variamente declinato a seconda delle circostanze, è data dalla mescolanza di stili che si riscontra nelle pitture delle insegne commerciali, come dimostra in maniera impressionante la facciata dell’*Officina coactilaria* IX 7, 1, col suo colto *planetarium*. Sono contraddizioni solo apparenti, motivate dalla ricerca della massima coerenza tra forma e contenuto.

Un’interpretazione in chiave di affermazione personale è anche quella che Pier Giovanni Guzzo offre per gli affreschi con soggetti erotici non mitologici, riprendendo i suoi studi precedenti sull’argomento² (*Statuto e funzione delle pitture erotiche di Pompei*: 77-91). I *symplegmata* rappresentati vedrebbero il coinvolgimento di personaggi di bassa condizione, soprattutto servile, mentre i committenti di queste immagini potrebbero identificarsi con gli organizzatori e beneficiari del commercio sessuale, i quali, attraverso i vari anelli di una catena che comprendeva lenoni, affittuari e proprietari degli immobili dove si esercitava la prostituzione, giungevano fino a un livello molto elevato nella scala sociale pompeiana. Anche in simili casi ci troveremmo dunque di fronte a un’ostentazione, seppure in forma mediata, del successo dei ceti affaristici, tra le cui attività rientrava anche la gestione del meretricio, che veniva raffigurato in quadretti stereotipati e condizionati dall’esistenza di repertori di modelli largamente diffusi.

Realistiche e quotidiane anche le rare scene di taverna studiate da Richard Neudecker, le quali però, pur essendo in rapporto con la funzione dei locali, mancherebbero di tipi precisi di riferimento e si rivelerebbero invenzioni di pittori poco esperti (»*Felix et tux. Bilder aus Kneipen und Lokalen in Pompeji*: 93-108).

L’ultima sezione, »*Arte colta versus arte plebea*, la quale entra più a fondo nella meccanica dei processi formali, si apre con un contributo in apparenza slegato dal contesto generale, ma che in realtà completa significativamente l’ambito tematico di questi Atti. Il lavoro di H. Alan Shapiro, incentrato su un gruppo di rilievi votivi attici risalenti agli anni tra la fine del V e gli inizi del IV secolo a.C., ha infatti il pregio di rimarcare che forme di *Völkskunst* non sono estranee già al mondo greco, sebbene nettamente sopravanzate dalle espressioni artistiche di più alto livello (*Anonymous Heroes. Reinterpreting a Group of Classical Attic Votive Reliefs*: 111-120). Le immagini in questione, che sembrano essere testimonianze di un culto eroico non identificabile con sicurezza, ma ipoteticamente riferito a Codro dall’Autore, non denunciano in realtà scarsa qualità formale. Tuttavia esse si rivelano “popolari” nella loro funzione e nel loro essere dedicate a figure eroiche locali da parte di abitanti medi dell’Attica, i quali desideravano

² Guzzo, Scarano Ussani 2000; 2009.

anche farsi rappresentare in prima persona negli astanti di dimensioni ridotte posti ai margini delle scene scolpite, a sottolineare lo stretto legame che univa gli offerenti agli eroi venerati.

Filippo Coarelli si occupa di alcune espressioni dell'arte ufficiale romana in un'epoca per la quale la distinzione tra le due correnti dell'"arte colta" e dell'"arte plebea" non avrebbe in ogni caso una reale ragion d'essere (*Libitina e i sepolcra pubblica dipinti dell'Esquilino*: 121-132). Pitture come quelle della cd. Tomba di Fabio e della cd. Tomba Arieti, da lui trattate, risalgono infatti a un periodo, il III secolo a.C., nel quale l'arte ufficiale di Roma mancava ancora della coerenza che avrebbe cominciato a connotare le sue manifestazioni a partire dal secolo successivo, in concomitanza con l'avanzare dell'ellenizzazione della cultura locale. La maturazione ancora incompleta del linguaggio figurativo a disposizione per i monumenti ufficiali, pur tenuto conto della scarsità dei documenti superstiti, sarebbe all'origine della disomogeneità che contraddistingue tali opere sul piano formale. I temi raffigurati da un lato, la collocazione topografica di queste tombe in un settore preciso della necropoli dell'Esquilino, dall'altro, attesterebbero la loro appartenenza a trionfatori che avevano meritato *sepulcra publica*. Per una committenza di così alto livello, nella Roma mediorepubblicana, era disponibile un linguaggio figurativo non ancora consolidato nelle sue forme, ma tuttavia pienamente leggibile e funzionale alla comprensione di un ampio pubblico, ciò che verrebbe a comprovare quanto l'arte ufficiale fosse sensibile, fin dai suoi esordi, all'istanza comunicativa.

Pur senza l'intento di riproporre categorie astratte, come è stata quella di "italico" cui si è fatto ricorso in un passato ormai superato, Adolf H. Borbein desidera richiamare l'attenzione sulle reminiscenze italiche riconoscibili nella produzione artistica romana (*Augustus/Romulus. Italische Reminiszenzen in der augusteischen Bildsprache*: 133-155). Questi echi non si manifestano soltanto nell'ambito "plebeo", che Bianchi Bandinelli poneva in stretta connessione col sostrato indigeno, ma permettono di comprendere meglio le modalità dell'ellenizzazione culturale romana in generale. Almeno alcuni degli elementi connotanti la produzione "colta", come rivela lo stesso ritratto di Augusto, si pongono, infatti, in continuità con le precedenti esperienze che avevano contrassegnato l'acculturazione in senso greco della penisola italiana, secondo un processo avviatosi ben prima della decisa accelerazione conseguente alle grandi conquiste delle armi romane.

Henner von Hesberg inizia il suo saggio ricordando che le fonti latine non sono ignare di come nell'espressione artistica si possano distinguere piani diversi, un aspetto sul quale, a mio avviso, varrebbe la pena di riflettere a fondo (*Individualisierung innerhalb der Bilder an römischen Gräbern*: 157-170). L'Autore si chiede se la partecipazione di nuovi gruppi sociali alla produzione di immagini non aprisse comunque nuove possibilità figurative, le quali peraltro non dovrebbero essere più indagate nell'ottica di isolare categorie separate, ma soprattutto con l'obiettivo di valutare lo spazio che si offriva all'espressione delle singole posizioni individuali. È importante mettere a fuoco che non esiste tanto un'"arte plebea", quanto una forma plebea di utilizzare le opere figurate: è dunque una maniera di usare i mezzi espressivi, che finisce per ripercuotersi anche sulla forma delle immagini, ma che deve essere intesa essenzialmente nei termini di una comunicazione, secondo quel principio che vediamo affiorare più volte nel corso di questa analisi.

Il contributo di R.R.R. Smith, che conclude sia la sezione sia il volume, parte dalla concezione tuttora diffusa secondo la quale, in rapporto coi ceti medio-bassi che abitavano l'impero romano, la produzione nei territori occidentali appare dominata dall'"arte plebea", mentre quella dei territori orientali si pone in diretta continuità con la tradizione ellenistica (*Monuments for New Citizens in Rome and Aphrodisias*: 171-184). L'Autore vuole dimostrare come i due ambiti fossero in realtà più vicini di quello che può sembrare, anche se a questo fine pone a confronto monumenti che appartengono a categorie distanti geograficamente e cronologicamente, ma per le quali si può trovare come denominatore comune l'orgoglio di esibire lo *status* di cittadino romano. Smith si sofferma in particolare sulla produzione di sarcofagi marmorei ad Afrodizia di Caria, che mostra un netto incremento dopo la *Constitutio Antoniniana* del 212 d.C. Questi manufatti erano destinati alla locale e agiata classe media, la quale aveva ottenuto la cittadinanza e desiderava celebrare nel marmo la sua nuova condizione, secondo un processo che l'Autore ritiene analogo a quello che aveva a suo tempo ispirato, a Roma e in Italia, i tanti monumenti funerari dove si era manifestata l'autorappresentazione dei liberti che erano divenuti cittadini romani.

Lo studio di Tonio Hölscher richiede uno spazio maggiore, per i motivi già accennati. Il lavoro si inquadra perfettamente in quella visione dell'arte romana come sistema, cui Hölscher ha

dedicato gran parte delle sue riflessioni in merito a questa civiltà artistica³ (*Präsentativer Stil im System der römischen Kunst*: 27-58). All'inizio del testo si sottolinea come l'aspetto sociologico, nell'enucleazione critica del concetto "plebeo", fosse in larga misura influenzato dalla temperie culturale novecentesca. Ma che non sia lecito, agli interpreti, individuare un'antitesi tra gruppi sociali diversi diviene chiaro non appena si considerino le insanabili contraddizioni che un simile schematicismo finisce per sollevare (come i piccoli fregi inseriti nella decorazione di importanti monumenti di Stato quali l'*Ara Pacis*, l'Arco di Tito o l'Arco di Benevento). Ormai è appurato che le differenti forme stilistiche non sono tanto da collegare a determinati gruppi sociali, quanto alle situazioni e alle intenzioni che presiedevano alla realizzazione dei monumenti. Per rendere meglio comprensibile tutto ciò, non si dovrebbe più parlare di "arte plebea", *Volkskunst* o simili, poiché sono espressioni che invariabilmente fanno pensare a una dimensione sociale dei fenomeni esaminati. Per risolvere l'aporia terminologica, Hölscher preferisce parlare di forme stilistiche "presentative" (*präsentative Stilformen*), ribadendo in questo modo la priorità della valenza semantica delle azioni e degli oggetti posti all'attenzione degli osservatori, a differenza di quanto avviene nell'ambito dello stile "rappresentativo", che visualizza, invece, i valori pubblici espressi nei monumenti ufficiali dell'imperatore e del senato. Non si deve però arrivare a una nuova dicotomia: le due modalità stilistiche non sono contrapposte, ma si compenetrano. In passato, gli elementi che più erano serviti a descrivere le caratteristiche dell'"arte plebea" erano le sue divergenze dall'"arte colta", le quali apparivano inevitabilmente come scadimenti formali e stilistici. Ma non si deve partire da un giudizio estetico; occorre piuttosto sottolineare le possibilità che i meccanismi "plebei" offrono per rafforzare i valori di contenuto, grazie alle loro peculiari modalità di presentazione. Opportunamente, poi, Hölscher ricorda come la gerarchia dimensionale, la frontalità, la simmetria, l'allineamento delle figure, vale a dire le caratteristiche basilari che hanno permesso di identificare l'"arte plebea", siano tutt'altro che assenti nella tradizione greca. Ciò aiuta a comprendere l'utilizzo che ne è stato fatto anche nei monumenti ufficiali romani del più alto livello, in quei casi in cui l'espressione del messaggio richiedeva un'accentuazione semantica

che soltanto il ricorso a queste particolari modalità formali poteva assicurare, naturalmente in concomitanza con un contesto compositivo adeguato (questo spiega la coesistenza, negli stessi monumenti, di piccoli fregi "presentativi" accanto a grandi rilievi "rappresentativi" di ascendenza "classica"). Una riprova è costituita dall'iconografia monetale tardorepubblicana, nella quale l'ampio uso di formule "presentative", analoghe a quelle adoperate in ambiente "plebeo", dimostra che la classe dirigente si serviva dell'intero sistema formale a disposizione, a seconda dei temi e delle funzioni. Hölscher vede dunque lo stile "rappresentativo" e quello "presentativo" non come due ambiti differenti e chiaramente separabili, ma come i due poli di un'unica scala, lungo la quale era possibile muoversi fra l'uno e l'altro estremo con vari gradi di intensità, perché ogni "rappresentazione" è anche una "presentazione" e viceversa: tutti i monumenti figurati romani contengono queste due componenti, anche se in misura di volta in volta diversa. Lo stile va inteso nel suo valore "mediale", in quanto coefficiente di un apparato comunicativo.

Perciò, nell'arte romana, non esiste una reale contrapposizione tra un'arte di alto e una di basso livello. Sebbene a volte possa tornare utile isolare i piani, occorre sempre tenere presente che vere gradazioni si possono riconoscere solo nella qualità artistica, la quale, però, si rivela tutto sommato di secondaria importanza ai fini della comprensione degli aspetti strutturali del linguaggio artistico romano, il quale va sempre considerato come un sistema sovraordinato a molteplici fattori. Peraltro una dimensione sociale è ancora possibile recuperarla. Hölscher conclude il suo studio individuando nei *Bildthemen* gli aspetti più significativi a questo proposito, poiché i personaggi desiderosi di promozione sociale, cioè i "tradizionali" committenti dei monumenti "plebei", non erano sensibili ai valori formali e stilistici, bensì ai temi figurativi che permettevano loro di esprimere i contenuti che ambivano sottoporre all'attenzione di tutti, come fa Trimalchione nel notissimo passo in cui descrive come dovrà essere il suo sepolcro (*Sat.* 71). Anche se l'indubbia modestia professionale di molti degli artisti coinvolti nella realizzazione di queste opere deve avere esercitato un suo peso, le *präsentative Stilformen* ebbero qui pieno agio di manifestarsi non perché culturalmente collegate alla classe "plebea", ma perché erano gli strumenti più adatti per esprimere i temi figurativi che ai suoi esponenti stavano a cuore, senza tuttavia rimanere di loro esclusiva spettanza. Quindi, nel concludere il suo contributo, a coloro

³ Si tengano presenti soprattutto Hölscher 1993 e 1994.

che in futuro vorranno investigare organicamente il mondo figurativo di quello specifico ambito sociale, Hölscher propone di lavorare su quattro piani: 1) i temi e le iconografie rappresentative dello *status* e della professione dei “plebei”; 2) le altre opere figurative che possono essere sicuramente ricondotte a loro e che contribuivano a connotare il loro ambiente di vita, come le decorazioni domestiche (nella casa dello stesso Trimalchione non mancavano pitture di stile elevato); 3) i diversi linguaggi formali delle opere che li circondavano; 4) i contesti spaziali e le situazioni sociali dove i manufatti “plebei” si collocavano e si offrivano all’attenzione.

Non vi è certo bisogno di ripetere quanto sia complesso e stratificato il mondo dell’arte romana, ma è un mondo che forse oggi si può comprendere meglio in tutte le sue implicazioni, grazie a un approccio scientifico che, negli ultimi decenni, si è reso sempre più articolato e consapevole. In questo ambito, quella che a suo tempo è stata denominata “arte plebea” è stata finora meno indagata nello specifico, rispetto alle varie declinazioni della produzione “colta”, fra le quali possiamo annoverare, ad esempio, le modalità seguite dagli artisti romani nel riprendere e adattare la tradizione greca, oppure il valore ideologico espresso dai monumenti ufficiali. La preferenza accordata dalla ricerca a questi ultimi aspetti era in un certo senso inevitabile, data l’importanza oggettivamente maggiore che essi rivestono per capire il funzionamento dei meccanismi alla base dei processi artistici nel mondo romano, se non altro per il fortissimo impatto sicuramente esercitato sugli osservatori antichi da opere che si segnalavano per unicità ed elevati pregi formali, e di norma in luoghi pubblici molto frequentati, come erano appunto quelle ufficiali. Ma l’arte romana è un sistema proprio in quanto comprende elementi anche molto diversi fra loro, tuttavia compenetrati in una struttura globale, dotata di una coerenza di fondo molto maggiore di quanto può sembrare a chi si accontenti di una lettura che non oltrepassi la superficie delle sue manifestazioni. Il sistema è tale perché comprende sia espressioni fortemente connotate sul piano culturale sia espressioni di più tangibile efficacia: un ricco *parvenu*, il quale aveva dato incarico di rappresentarlo nella maniera più concreta possibile, magari circondato dagli strumenti del suo lavoro, sulla tomba che doveva essere approntata per lui lungo una delle strade che uscivano dalla sua città, non trovava nulla di strano quando, rientrando a casa, vedeva le pareti della sua dimora affrescate con pitture che

seguivano da vicino il repertorio greco e con uno stile d’esecuzione adeguato ai modelli. Allo stesso modo, nessuno fra i suoi ospiti avrebbe rilevato discrepanze o incongruenze, poiché si trattava di linguaggi diversi, i quali si applicavano a generi diversi e per finalità diverse, all’interno di un intreccio di esperienze visive che era comune e quotidiano per tutti.

Nell’“arte plebea” si deve riconoscere un tipo di linguaggio formale, improntato a una prioritaria esigenza comunicativa, la cui pregnanza suggerì l’acquisizione di almeno una parte degli stilemi che lo caratterizzavano anche su monumenti dell’arte ufficiale, quando per questa via sembrava garantita una maggiore efficacia all’espressione dei contenuti. Per converso, moduli di tipo “colto” potevano penetrare anche nelle manifestazioni artistiche i cui committenti non appartenevano ai ceti più rilevanti della società romana, quando il campo tematico non rimaneva circoscritto al raggio d’azione della loro personalità e delle loro attività, ma invadeva un terreno per il quale era possibile fare riferimento a una consolidata tradizione iconografica e stilistica. Ora che si è giunti a una maturazione più completa dei fenomeni artistici nel mondo romano, i modi “plebei” non possono più essere intesi come un ambito a sé, riservato solo a una parte della società, ma come un’opportunità cui si poteva ricorrere anche in altri domini ed eventualmente in combinazione con gli stilemi “colti”, se lo scopo di accrescere la funzionalità dei monumenti figurati assumeva un valore preferenziale. Quindi, qualora si volesse continuare a usare il termine “plebeo” (magari in segno di omaggio al magistero di Ranuccio Bianchi Bandinelli), deve essere chiaro che è lecito farlo solamente in senso del tutto convenzionale (da qui l’uso delle virgolette) e con riferimento alle peculiarità formali che tradizionalmente vi sono associate. Questo perché, nell’analizzare un manufatto romano, dobbiamo sempre tenere presente che, chiunque sia stato il suo specifico committente, ci muoviamo all’interno di un sistema comunicativo nel quale la chiarezza, oserei dire l’inequivocabilità del messaggio sembra precedere qualsivoglia considerazione di tipo strettamente artistico. È comunque un campo, quello “plebeo”, nel quale vi è ancora molto da studiare, al fine di comprendere in maniera sempre più soddisfacente le strategie comunicative sottese alle sue particolari modalità espressive e gli effetti che queste attivavano nel pubblico degli osservatori cui si rivolgevano.

Simone Rambaldi

Bibliografia

Bianchi Bandinelli, R., 1967. Arte plebea, *Diala* 1: 7-19 (ripubblicato in Id., *Dall'ellenismo al medioevo*, a cura di L. Franchi dell'Orto, Roma: Editori Riuniti, 1980²: 35-48).

Bianchi Bandinelli, R., 1969. *Roma. L'arte romana nel centro del potere*, Milano: BUR.

Bianchi Bandinelli, R., 1970. *Roma. La fine dell'arte antica*, Milano: BUR.

Guzzo, P.G., Scarano Ussani, V., 2000. *Veneris figurae. Immagini di prostituzione e di sfruttamento a Pompei*, Napoli: Electa.

Guzzo, P.G., Scarano Ussani, V., 2009. *Ex corpore lucrum facere. La prostituzione nell'antica Pompei*, Roma: L'Erma di Bretschneider.

Hölscher, T., 1993. *Il linguaggio dell'arte romana*, Torino: Einaudi (ediz. orig. *Römische Bildsprache als semantisches System*, Heidelberg: Carl Winter: 1987).

Hölscher, T., 1994. *Monumenti statali e pubblico*, Roma: L'Erma di Bretschneider.

Rodenwaldt, G., 1940. Römische Reliefs. Vorstufen zur Spätantike, *JdI* 55: 12-43.

Settis, S., 1982. "Ineguaglianze" e continuità. Un'immagine dell'arte romana, in O.J. Brendel, *Introduzione all'arte romana* (edizione it. a cura di S. Settis), Torino: Einaudi: 161-200.

Settis, S., 1989. Un'arte al plurale. L'impero romano, i Greci e i posteri, in A. Momigliano e A. Schiavone (a cura di), *Storia di Roma, IV. Caratteri e morfologie*, Torino: Einaudi: 827-878.

Zanker, P., 1970-1971. Über die Werkstätten augusteischer Larenaltäre und damit zusammenhängende Probleme der Interpretation, *BCom* 82: 147-155.

Zanker, P., 1975. Grabreliefs römischer Freigelassener, *JdI* 90: 267-315.

Zanker, P., 1979. Die Villa als Vorbild des späten pompejanischen Wohngeschmacks, *JdI* 94: 460-523 (trad. it. Abitare «da ricchi»: la villa come modello delle case pompeiane, in Id. 1993. *Pompei. Società, immagini urbane e forme dell'abitare*, Torino: Einaudi: 147-230).