

I differenti 'registri linguistici' dell'iconografia del potere nella Roma tardoantica. Dall'Arco di Costantino al pons Valentiniani

1. L'architettura come linguaggio universale.

Victor Hugo – il quale oltre al dono del narratore aveva certamente una predisposizione naturale per l'antropologia e la sociologia – in un passo del suo racconto dedicato a *Notre-Dame de Paris*¹, scriveva:

... dall'origine delle cose fino al quindicesimo secolo dell'era cristiana incluso, l'architettura è il gran libro dell'umanità, l'espressione principale dell'uomo ai suoi diversi stati di sviluppo ... Quando la memoria delle prime stirpi si sentì sovraccarica; quando il bagaglio dei ricordi del genere umano diventò così pesante e così confuso che la parola, nuda e volante, arrischiò di perderne parte per strada, [quei ricordi, quei pensieri] si trascrissero sul suolo nel modo più visibile, più durevole e più naturale a un tempo. Si sigillò ogni tradizione con un monumento. ... L'architettura incominciò come qualunque altra scrittura. Fu innanzi tutto alfabeto. Si piantava una pietra diritta, ed era una lettera ... Più tardi si fecero le parole. Si sovrappose la pietra alla pietra, si accoppiarono quelle sillabe di granito, e il verbo tentò qualche combinazione. ... Finalmente si fecero i libri. Le tradizioni avevano messo al mondo dei simboli, sotto i quali esse scomparivano come il tronco dell'albero sotto le sue fronde ... i monumenti non bastavano più a contenerli ... il simbolo aveva bisogno di espandersi nell'edificio. Allora l'architettura si sviluppò insieme con l'umano pensiero. ... Durante i primi seimila anni del mondo, dalla più immemorabile pagoda dell'Indostan fino alla cattedrale di Colonia, l'architettura è stata la grande scrittura del genere umano.

I giuristi, e quindi anche gli storici del diritto, sono abituati a concentrare tutta la loro attenzione sulle fonti legali: testi normativi, atti giudiziari o amministrativi, commentari, memorie, consulenze etc. È un'abitudine più che comprensibile e assolutamente ragionevole, ma è anche una scelta non priva di conseguenze. Conseguenze che possono essere anche negative, quando si vuol cercare di comprendere storicamente la fonte – e cioè il testo – e andare al di là del dato contingente.

Se si volesse evitare questa sorta di miopia, un antidoto potrebbe allora riconoscersi nell'osservare ciò che fanno gli studiosi che coltivano altre discipline, ma che 'arano' i medesimi ambiti spazio-temporali. È anzitutto il caso

¹ Cito qui dall'ediz. italiana: HUGO 1831 (1951), p. 203 s.

degli storici dell'arte. A me pare che, in certe occasioni, avvalersi dei risultati cui essi sono giunti possa rivelarsi addirittura prezioso. E una di queste occasioni si verifica proprio quando si cerca di cogliere quel momento – così difficile da afferrare – in cui il mondo antico conosce la sua fine e un mondo nuovo – quello che per convenzione chiamiamo 'medievale' – inizia.

Nell'osservare questo momento di passaggio, per esempio, gli storici dell'arte, pur interessandosi a ciò che avviene in Oriente, in particolare con la fondazione della nuova capitale e tutto ciò che ne consegue, prestano però molta più attenzione dei loro colleghi giuristi nell'osservare ciò che accade nella 'vecchia' Roma².

2. Costantino, il grande comunicatore.

Sono proprio gli storici dell'arte a sottolineare acutamente che nel trascorrere dal cristianesimo primitivo, ellenistico-giudaico, a quello dell'Occidente latino, più che le linee dirette di continuità, a prevalere sono invece i tagli e le fratture. E si tratta di fratture trasfiguranti, quando non si debbano addirittura riconoscere 'abissali' capovolgimenti di mentalità. Non diversamente dagli storici del diritto, anche gli storici dell'arte riconoscono uno di questi momenti di frattura, una di queste svolte cruciali, nell'avvento di Costantino sul trono imperiale. Dopo la faticosa vittoria del 312 a Ponte Milvio, nel giro di pochissimi anni, Costantino attua una sorta di appropriazione culturale e politica del messaggio cristiano³. Anche nell'iconografia, sotto la spinta dell'imperatore scompare ogni affettazione plebea (tipica invece dell'arte paleocristiana) e si impone piuttosto un genere di messaggio che possiamo dire ispirato alla ricerca di due fondamentali obiettivi, quali sono il senso della trascendenza e quello dell'*auctoritas*. L'immagine supera la funzione di 'racconto' per farsi inequivocabilmente 'simbolo'.

Non si scopre certo nulla di nuovo se si dice che Costantino era sicuramente un 'grande comunicatore', un maestro dell'ambiguità comunicativa⁴.

² E questo appunto perché, come scrive ROMANINI 2007, p. 11, «... è a Roma che all'inizio del IV secolo troviamo le avvisaglie del grandioso fenomeno in corso, i primi espliciti annunci di una rivoluzione che nel giro di tre secoli doveva condurre – in Italia, come in tutto quell'impero romano che Rutilio Namaziano definiva *orbis* – alla scomparsa di un mondo e alla nascita di un altro»

³ È importante ricordare a questo proposito le figure di Ossio di Cordova (che di Costantino fu consigliere per molti anni) e di papa Milziade e il ruolo da loro svolto nelle vicende che portarono alla famosa 'conversione'. In particolare, sui rapporti di Costantino con Osio (o Ossio) di Cordova, si rimanda a DE CLERCQ 1954 e MAZZARINO 1974, p. 152 (dove si legge che tale rapporto «è una delle chiavi che possono introdurci all'intendimento dell'età costantiniana»). Per quelli con Milziade si rinvia invece a LEADBETTER 2002.

⁴ E, come tutti sanno, in questo trovò la decisiva collaborazione di Eusebio di Cesarea; v. per

Grande era la sua abilità nel veicolare messaggi capaci di raggiungere e colpire la mente di interlocutori differenti. Ne sono prove chiarissime l'uso della simbologia del dio Helios⁵ e la costruzione del famoso labaro che Costantino poteva altrettanto efficacemente presentare sia ai soldati adoratori del dio Sole sia ai cristiani con i quali intendeva aprire un discorso nuovo e 'rivoluzionario' per usare l'aggettivazione scelta da Mazzarino (figg. 1-3)⁶.



Fig. 1

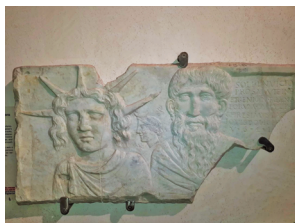


Fig. 2



Fig. 3

Gli storici dell'arte ci spiegano come allo stesso Costantino si debbano poi tre fondamentali innovazioni che toccano insieme il contenuto e la forma e che, sicuramente, ebbero grande impatto anche sulle concezioni artistiche dell'epoca.

Una prima innovazione riguarda la glorificazione del *martyrium*. È nell'atto supremo di devozione che la religione si fa 'concreta', tangibile e riesce a scuotere gli animi. Ed ecco che il luogo del martirio di Pietro a Roma, da oggetto di devozione privata, luogo deputato al raccoglimento interiore, assume i connotati di un monumento pubblico dal significato trionfale. Parallelamente anche il culto delle reliquie diviene un 'fatto pubblico', attraverso il quale si vuole 'riscaldare' le folle.

La seconda novità, quasi diretta conseguenza della prima, riguarda poi l'esaltazione della croce intesa come *signum salutis*. A causa del difficile rapporto dei primi cristiani con il simbolo infamante (nella mentalità romana) della pena di Cristo, la croce è praticamente assente dalla più antica simbologia cristiana. Costantino ribalta la prospettiva: la croce diviene la reliquia delle reliquie e il nuovo sovrano inonda Roma e l'impero di croci. E si tratta di croci che son fatte non di semplice legno, ma d'argento, d'oro e gemmate (... oc-

tutti, MENDELS 1999.

⁵ Cfr. CHOUVIN 2012, pp. 33-44.

⁶ «Costantino è il grande rivoluzionario» per MAZZARINO 1973, 2 p. 654. Di «Constantinian 'revolution'» parlano anche CHADWICK 1978, p. 2 e VAN DAM 2007. Per semplice comodità, rinvio qui a LOSCHIAVO 2019, pp. 32-50 e 242-243 (ove note bibliografiche).

correrà ancora del tempo prima che si proceda a legare assieme nella raffigurazione il Cristo e la croce). Il significato di questo ribaltamento di prospettiva è già ampiamente evidente nel mito (certamente già diffuso nella seconda metà del IV secolo) che ha per protagonista Elena, amatissima madre di Costantino, la quale ritrova la 'vera croce' in Palestina e ne riporta con sé alcune parti come reliquie⁷. Tra queste vi sono i due (o tre secondo una differente versione della leggenda) 'chiodi dell'Impero' sui quali, un paio di generazioni dopo Costantino, il vescovo di Milano Ambrogio (anch'egli eccellente 'comunicatore' e forse il vero creatore del mito del ritrovamento della croce) costruirà, nel *De obitu Theodosii* (cc. 40 e 47-48), una ben precisa ideologia simbolistica (fig. 4⁸)⁹.



Fig. 4

Alla glorificazione del martirio si riconnette anche la terza fondamentale innovazione, quella che ha il maggiore impatto sull'architettura a venire: la basilica cristiana. In circa vent'anni Costantino dispose l'erezione di 36 basiliche (fra Occidente e Oriente). La nuova basilica è stata naturalmente oggetto di importanti studi da parte degli specialisti¹⁰, ma qui vale comunque la penna di ricordarne i tratti di maggiore significato. La più antica basilica costantiniana è quella del Salvatore in Laterano (oggi S. Giovanni) fatta erigere dopo la vittoria di Ponte Milvio e consacrata nel 318. Nella costruzione furono ri-

⁷ La bibliografia si è fatta in questi decenni assai vasta: cfr. BERGEHAMMAR 1991; DRIJVERS 1992 e quindi i più recenti BAERT 2004 e KLEIN 2004. Utile anche il catalogo curato da ULIANICH 2000. V. tuttavia BLECKMANN 2007 e, più recentemente, BARBERO 2016, pp. 324-350.

⁸ La fotografia riproduce il medaglione argenteo coniato dalla zecca di Pavia nel 315. Sull'elmo di Costantino si riconosce il segno del *chi-rho*, mentre una croce è sospesa sullo scudo e, con la mano destra, l'imperatore tiene il cavallo per le briglie.

⁹ Nel celebrare Teodosio (*De obitu Theodosii*, c. 48: *Sapienter Helena, quae crucem in capite regnum locavit ... Bonus itaque clavus Romani imperii, qui totum regit orbem, ac vestit principum frontem; ut sint praedicatores ... Recte in capite clavus, ut ubi sensus est, ibi sit praesidium. In vertice corona ei in manibus habena: Corona de cruce, ut fides luceat, habena quoque de cruce, ut potestas regat*), Ambrogio – riprendendo un'iconografia già diffusa sotto Costantino (v. nt. s.) – introduce l'immagine simbolica del *Romani clavus imperii* (un primo chiodo della croce di Cristo incastonato nel diadema di Costantino, un secondo chiodo inserito nel morso della briglia del suo cavallo e *clavus*, oltre che 'chiodo', significa anche 'timone'). Attraverso tali chiodi diviene possibile – per Ambrogio – garantire il carattere cristiano dell'impero e gli imperatori (non solo Costantino, ma anche i suoi successori) divengono missionari (*praedicatores*) del cristianesimo, così MAZZARINO 1989, spec. pp. 37-45.

¹⁰ Rimane tutt'oggi fondamentale KRAUTHEIMER 1967. Cfr. poi GUIDOBALDI 2013, ove anche ampia indicazione di letteratura più recente.

proposte alcune delle modifiche già sperimentate dagli architetti di Costantino per modificare, subito dopo il 312, la basilica di Massenzio. Rispetto alla pianta originale di quest'ultima, è in particolare da segnalare lo spostamento dell'entrata sul lato corto allo scopo di dare un nuovo orientamento longitudinale. È però ovviamente la basilica fatta erigere, tra il 319 e il 333, sul presunto luogo del martirio di Pietro, quella alla quale si deve riconoscere il ruolo di modello per tutte le altre. Dal punto di vista architettonico, la struttura base è quella della basilica romana di età imperiale, cui vengono però apportate importanti modifiche (fig. 5). Anzitutto, la pianta 'a croce', ottenuta con l'introduzione di un transetto. Poi, non più due absidi ma uno solo, ora anticipato da un arco trionfale. Le aperture sono sistemate in modo da ottenere un particolare gioco delle luci: l'occhio di chi entra dev'essere subito condotto verso il punto dove è posto l'altare ... Soprattutto, per quella che è la casa di Dio, si vuol trasmettere il senso del grandioso: oltre le misure imponenti (base 110 x 65 m, h. 30 m), a ciò contribuivano le ricche decorazioni e l'aggiunta di un vasto quadriportico (nartece) destinato ad accogliere i catecumeni¹¹.

Costantino, verrebbe da dire per concludere questo discorso, inventa un cristianesimo nuovo, orgoglioso e voglioso di mostrarsi, non più umile, ma invece potente e capace di far proprio uno dei valori della *civitas* antica, il 'grandioso', appunto, che trovava espressione nello splendore architettonico e artistico della città (fig. 6)¹². In quella città, il nuovo

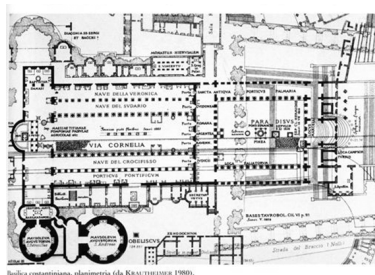


Fig.5



Fig. 6

¹¹ Sul punto v. anche BROWN 2012, pp. 336-340 ove, in particolare, si legge che Costantino «offrì ai cristiani degli spazi di dimensioni enormi in cui il "suo" popolo poteva riunirsi e immergersi in uno splendore fino ad allora inimmaginabile ... le due grandi basiliche erano particolarmente adatte a un cristianesimo che si presentava come una religione ampiamente "festosa"».

¹² «Non appena ... Costantino intraprese la sua grandiosa attività di "committente" d'arte, prese avvio, a Roma e in tutto l'impero, una aulica *interpretatio* romana del cristianesimo che non solo intervenne apertamente e pesantemente nel vivo del processo evolutivo dell'arte tardoantica, ma contemporaneamente mutò il volto storico del cristianesimo» (ROMANINI 2007, p. 27). Costantino, in altre parole, anticipava, cominciando con l'architettura, quel percorso di abbandono dell'intransigente sentimento di rifiuto verso la cultura 'umanistica' che fu tipico del

cristianesimo si pone senza più esitazioni o ritrosie al fianco del mondo pagano ed entra in competizione con esso¹³.

3. *L'Arco di Costantino, l'arte di reimpiego e il Senato.*

Costantino non era però il solo a conoscere le tecniche raffinate del comunicare attraverso l'espressione artistica. Attraverso due differenti esempi architettonici, entrambi realizzati in questo periodo così denso e complesso, le prossime pagine proveranno a mostrare come il linguaggio dell'architettura abbia potuto rappresentare in maniera davvero emblematica i contrasti ideali e politici che percorrono e caratterizzano quel secolo decisivo che si apriva con la presa del potere da parte del figlio di Costanzo Cloro.

Il primo esempio è quello del famoso Arco di Costantino (fig. 7), uno dei tre archi di trionfo che sono rimasti in piedi a Roma e che, com'è noto, fu realizzato in tutta fretta, nel 315, su iniziativa del Senato.

Attraverso di esso, i senatori intendevano onorare colui che appena tre anni prima aveva trionfato su Massenzio e ora governava da solo l'Occidente. Dopo la vittoria di Ponte Milvio, Costantino si era fermato a Roma per qualche anno prima di imbarcarsi nello scontro decisivo con Licinio (scontro che comincia nel 316). È in quegli anni che prende avvio una delle



Fig. 7

più importanti rivoluzioni della storia. E quell'inizio non è sfuggito all'attenzione dei moderni storici dell'arte, i quali proprio in quell'Arco riconoscono:

un singolare momento di consapevolezza, un attimo di inaudita prescienza in cui i due mondi – uno dei quali ampiamente di là da venire – si affrontano giustapposti. E il primo, quell'arte classica che “muore”, sembra additare nel secondo il proprio naturale erede¹⁴.

I medesimi storici dell'arte, tuttavia, cadono spesso nell'equivoco di colle-

cristianesimo delle origini e che, per lungo tempo, ostacolò l'adesione al nuovo culto da parte dei ceti aristocratici, allevati nel segno dei poeti, dei filosofi e degli oratori della Grecia e di Roma; cfr. JONES, 1968 pp. 25-27.

¹³ Non sarà inutile ricordare qui la scelta di Costantino di spostare la sua capitale imperiale lontano da Roma (Costantinopoli, la 'nuova Roma', sarà inaugurata nel 330) e ivi creare addirittura un secondo Senato; rinvio in proposito a LOSCHIAVO 2019, p. 38-39 e alla bibliografia ivi ricordata.

¹⁴ ROMANINI 2007, p. 11.

gare precisamente agli intendimenti dell'imperatore il concepimento e la realizzazione dell'Arco. È invece il Senato il vero committente di quell'opera. In quegli anni – è il caso di ricordarlo – il Senato è ancora, nella sua totalità, fortemente legato alla visione tradizionale, e quindi pagana, di Roma, dell'impero e delle sue istituzioni. I senatori si sono ormai da tempo abituati a un ruolo subalterno nella politica dell'impero (mentre sono divenuti l'esercito e la burocrazia i protagonisti principali sullo scacchiere della politica). Essi continuano, però, a rappresentare una controparte importante del potere. E si tratta di una controparte che pretende considerazione essendo ben capace di far pesare, quando sia necessario, oltre al prestigio, anche l'ingente forza economica che i rispettivi gruppi familiari saldamente conservano¹⁵.

E, dunque, il Senato – che probabilmente ambiva a far dimenticare a Costantino l'atteggiamento 'collaborativo' tenuto nei confronti di Massenzio – vuole ora guadagnare i favori del vincitore e decide perciò di esaltarne ed omaggiarlo dedicandogli un arco per il degno trionfo. Non c'è tempo da perdere: gli eventi si susseguono veloci e in molti si accorgono che il mondo si sta avviando verso profondi rivoluzionamenti. La scelta di attuare un'operazione di 'reimpiego' in grande stile appare perciò la più naturale. Il reimpiego di materiali più antichi è del resto una pratica tipica e piuttosto generalizzata della tarda antichità – si pensi, solo per fare un esempio, a ciò che accade nel mondo del diritto con le molte raccolte di *iura* e di *leges* che fioriscono in quell'epoca¹⁶ – e già anticipa un'importante costante della cultura e dell'arte del Medioevo nel loro complesso.

Per far presto (ma vedremo che oltre al fattore tempo c'è anche dell'altro), l'arco viene concepito come un'unica grandiosa struttura, capace di raccogliere e fondere insieme elementi di differente età e provenienza pur se accomunati dal partecipare alla medesima funzione celebrativa degli imperatori. La maggior parte delle decorazioni proviene, infatti, da monumenti tesi a esaltare le gesta di grandi imperatori del passato quali Traiano, Adriano e Marco Aurelio. Non mancano certamente bassorilievi realizzati *ex novo*, per l'occasione come si evince dallo schema riprodotto nell'immagine che segue (fig. 8).

Tra gli elementi creati al momento, sono particolarmente degni di nota

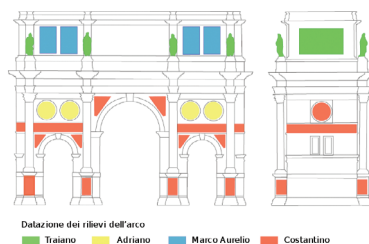


Fig. 8

¹⁵ KOLB 1987; RODA 1993; CRACCO RUGGINI 1998; CARRIÈ – ROUSSELLE 1999, pp. 657; DI SALVO 2010, pp. 414-431.

¹⁶ Si può rinviare per tutti a DE GIOVANNI 2007, pp. 163-174 e 272-277.

quelli sistemati nella fascia centrale (sotto i tondi) che esprimono la narrazione principale. Essi rappresentano: la partenza di Costantino da Milano, l'assedio di Verona, la battaglia di Ponte Milvio, l'entrata in Roma da Porta Capena, il trionfo, l'*Oratio* al popolo e la *Liberalitas* dell'imperatore.

Ad osservarli, il nostro senso estetico è subito colpito dall'effetto di forte contrasto causato dall'assemblaggio di pezzi vecchi e nuovi. E proprio notando la distanza abissale che intercorre tra le lingue parlate dai bassorilievi antichi e da quelli scolpiti *ad hoc* – ecco l'architettura come linguaggio di cui parlava Victor Hugo – si può comprendere come l'Arco di Costantino anticipi aspetti cruciali (artistici e non solo) dei secoli a venire. Non s'insisterà certo sul profilo estetico che non è materia di chi scrive. Qui si vorrebbe invece sottolineare come l'assemblaggio realizzato non sia affatto casuale. Così la scelta dei 'pezzi di spoglio' come pure la loro allocazione nella struttura architettonica rispondono invece evidentemente a un disegno ben preciso che riflette il proponimento del committente, in questo caso, i senatori.

4. Due visioni differenti a confronto.

Non è possibile addentrarsi qui in un'analisi accurata dell'intero monumento. Sarà però sufficiente richiamare un unico esempio che pare essere ampiamente dimostrativo. Si pongano a confronto le due raffigurazioni dello stesso concetto – la *liberalitas* imperiale e cioè la distribuzione al popolo di donativi in alimenti e denaro – che sono contemporaneamente presenti nell'arco¹⁷.

La prima (fig. 9) si trova in uno dei riquadri che risalgono all'epoca di Marco Aurelio e Commodo.

La seconda (fig. 10 e 11), che si trova più in basso, raffigura la *liberalitas* di Costantino e dobbiamo immaginarla disegnata per compiacere lo stesso imperatore. Le raffigurazioni hanno certamente degli elementi in comune. In entrambe l'imperatore è posto al centro e in entrambe la scena è ripartita su due livelli. E però quanto grande è la distanza che le separa!

Gli storici dell'arte sottolineano come il bassorilievo del IV secolo esprima in maniera già chiara e definita uno stile del tutto nuovo, introdotto proprio in quegli anni. I caratteri che connotano il bassorilievo di età classica (il na-



Fig. 9

¹⁷ Sul tema delle distribuzioni gratuite v. ora MARRA 2022 ove un'analisi dettagliata della raffigurazione presente nell'arco di Costantino è alle pp. 126-135.

turalismo, la tensione estrema verso la *mimesis*), scompaiono nel pezzo tardoantico ove «predomina intieramente una concezione coloristica ed accidentale delle forme ... congiunta a un grossolano modo impressionistico di lavorare i marmi» che rinuncia a ogni ricerca espressiva e dimentica «ogni sentimento dello spazio»¹⁸. Alla cura per la definizione prospettica degli spazi e delle figure, finalizzata a dare profondità e vita alla scena, si contrappone una ricerca della simmetria della scena e della uniformità seriale delle figure su uno sfondo che ci conduce fuori dal tempo e dallo spazio.



Fig. 10



Fig. 11

Sappiamo che l'abbandono degli schemi classici non era casuale ma voluto. È dimostrato, infatti, che gli stessi artigiani erano ancora perfettamente in grado di scolpire alla maniera classica¹⁹.

L'arte tardoantica e la scultura in particolare evidenziano una netta propensione a farsi «arte-messaggio, più vicina alla scrittura che alla ricerca di effetti visivi o di valori formali»²⁰.

È in particolare questa propensione che i committenti che abbracciano la nuova religione ricercheranno negli artisti.

È un fenomeno che, al di là della sua scaturigine precisa, se pure fosse possibile riconoscerne con sicurezza alcuna, contraddistingue tanto l'Oriente mediterraneo che l'Occidente. E nemmeno è necessario pensare a maestranze orientali e a influenze dell'Ellenismo, come pure potrebbe far credere la somiglianza con lo stile del famoso 'gruppo dei Tetrarchi': un'opera realizzata

¹⁸ Sono parole che riprendo da TOESCA 1927, p. 57.

¹⁹ ROMANINI 2007, p. 16 e poi 22 ove si legge: «Lo documenta con imperiosa evidenza anzitutto un gruppo di *sarcofagi* che, estranei così alla politica di Costantino come alle linee estetiche dell'Arco, ripetono moduli, forme, tipologie, metodi compositivi, addirittura modelli dei fregi costantiniani ... da dar ... l'impressione che si tratti di una sorta di loro copie in serie» e tali sarcofagi, detti 'a teste allineate', senza dubbio realizzati per una committenza cristiana, «vennero certamente eseguiti ... negli stessi anni dalla stessa bottega romana ... ma in modo del tutto indipendente».

²⁰ Così ancora ROMANINI 2007, p. 26.



Fig. 12

solo pochi anni prima, sicuramente in Oriente e sicuramente per una committenza imperiale (fig. 12). È infatti sufficiente pensare a un'opera realizzata appena qualche decennio più tardi come il cosiddetto 'sarcophago di Stilicone' custodito nella Basilica di S. Ambrogio a Milano (fig. 13).

Di nuovo, però, più che sugli aspetti artistici preme fermare l'attenzione sul contenuto del messaggio che l'una e l'altra immagine vogliono comunicare. Le due raffigurazioni della *liberalitas* sono, in effetti, altrettanti manifesti il cui rispettivo significato, appunto nel momento in cui Costantino prepara la sua 'rivoluzione', appare tanto differente quanto attuale e stringente per i senatori, committenti del monumento.



Fig. 13

Differenti sono i messaggi perché differenti sono i destinatari cui essi si rivolgono. Gli storici dell'arte ci vengono ancora incontro spiegandoci come sia indicativa, in questo senso, l'allocatione dei bassorilievi²¹.

Se, infatti, le raffigurazioni poste nella parte inferiore dell'arco (compresa la fascia entro cui si trova la *liberalitas* di Costantino) si dirigono al *populus*, la decorazione della parte superiore dell'arco si rivolge piuttosto ai maggiorenti. In questo specifico caso, anzi, si può ben credere che essa

esprima ciò che il Senato vuol dire al nuovo Augusto. In altre parole, se è consentito a chi scrivere immaginare un possibile discorso direttamente rivolto all'imperatore, è come se i senatori, offrendogli il grandioso arco, dicessero a Costantino:

tu certo sei il vincitore e certamente puoi proporti al popolo di Roma alla stregua di un *dominus*, un autocrate che partecipa della natura del divino perché 'eletto dalla divinità' [altri imperatori avevano del resto cominciato a farlo prima di lui e, in questo senso, la parte bassa dell'arco interpreta il messaggio che l'imperatore vuole sia co-

²¹ ROMANINI 2007, p. 17

municato al popolo]. E puoi anche presentarti come il portatore di una nuova religione, che è diversa da quella tradizionale e che pare gradita a una parte consistente della popolazione. Sappi però, o Costantino, che noi non siamo il *populus*, siamo invece i *patres* che quella antica e gloriosa tradizione impersonano. Se vuoi il nostro convinto sostegno, non devi dimenticare i comportamenti di quegli imperatori che in passato hanno fatto grande l'impero [*e che sono proprio Traiano, Adriano e, appunto, Marco Aurelio*]. Osserva dunque il contegno di Marco Aurelio che ha cura di non mostrarsi differente rispetto a noi [*la sua figura non è riprodotta con dimensioni maggiorate come quella di Costantino*] e presta orecchio alle nostre parole e discute con noi senza imporre la propria autorità [*si noti che i personaggi intorno a Marco Aurelio non hanno necessariamente lo sguardo fisso sull'imperatore come accade invece per gli uomini dell'entourage – i comites – che circondano Costantino*]. Rispetta, dunque, e fai rispettare il Senato – cioè noi senatori – e la tradizione di Roma. Innalza pure il nuovo simbolo del labaro, ma ricorda di onorare anche la dea Vittoria, che al pari dell'esercito – oggi come in passato – ha fatto la fortuna di Roma e di ogni imperatore a partire dal primo Augusto.

Al di là delle parole qui immaginate, il messaggio che i senatori intendevano inviare attraverso l'Arco era senza dubbio complesso. Certamente doveva risentire delle ancora recenti difficoltà che gli stessi senatori avevano conosciuto allorquando Diocleziano aveva insistito nell'affermare la natura semidivina dell'imperatore²² e che si manifestava nell'inaccessibilità e nell'isolamento in cui lo stesso imperatore si richiudeva²³.

Quel messaggio viene reso anzitutto plasticamente nella pietra. Ed ecco, infatti, la dea Vittoria comparire a più riprese nell'Arco: nelle lunette (fig. 14), nei bassorilievi di reimpiego



Fig. 14

²² Cfr. già SESTON 1946, p. 218 s. e quindi REMONDON 1975, p. 93 s. (che parla di «mistica imperiale»); KOLB 1987, p. 88-114; CHASTAGNOL 1993, pp. 198-200. Si vedano ora, anche MAROTTA 2010 (specialmente pp. 177-180 ove si legge: «ogni imperatore, ogni membro del collegio tetrarchico, è manifestazione storica di una stirpe divina») e ROBERTO 2014, p. 60.

²³ È un aspetto che troviamo sottolineato criticamente in un noto passaggio della *Historia Augusta*: «Imperator; qui domi clausus est, vera non novit» (*Scriptores Historiae Augustae, Divus Aurelianus, XLIII.4*).



Fig. 15

(fig. 15), persino nell'atto di sorvolare e accompagnare l'esercito vittorioso di Costantino (fig. 16: nel riquadro che rappresenta l'assedio di Verona, la Vittoria è posta in alto a sinistra)²⁴.



Fig. 16

Il medesimo messaggio è però esplicitato anche a parole nell'iscrizione dedicatoria posta alla sommità dell'Arco (fig. 17), dove si legge di 'favore della divinità' e di 'forza militare'²⁵.

Finalmente, esso è di nuovo scolpito alla base dell'Arco stesso, all'altezza degli occhi dei molti che leggere non sanno e che però lì si accalcano e possono ben vedere sia l'effigie della dea alata sia le armi dei soldati (figg. 18 e 19).

Insomma – per concludere questa riflessione sull'iconografia dell'Arco di Costantino – ciò che in particolare deve essere notato, è che i senatori fecero imprimere nel marmo messaggi appositamente calibrati e differenziati, poiché rivolti a destinatari diversi, quali appunto erano il popolo di Roma e lo stesso imperatore. Del resto, che i senatori conoscessero molto bene l'arte di comunicare, non è cosa che possa sorprenderci: chi non ricorda il discorso pronunciato



Fig. 17

²⁴ Come scrive BARBERO 2016, p. 315: «Nel loro insieme i bassorilievi di nuova esecuzione ... costituiscono un programma iconografico molto ambizioso, incentrato intorno all'idea della vittoria».

²⁵ Questa la trascrizione: «IMP(eratori) · CAES(ari) · FL(avio) · CONSTANTINO · MAXIMO · P(io) · F(elici) · AVGVSTO · S(enatus) · P(opulus) · Q(ue) · R(omanus) · QVOD · INSTINCTV · DIVINITATIS · MENTIS · MAGNITVDINE · CVM · EXERCITV · SVO · TAM · DE · TYRANNO · QVAM · DE · OMNI · EIVS · FACTIONE · VNO · TEMPORE · IVSTIS · REM · PVBLICAM · VLTVS · EST · ARMIS · ARCVM · TRIVMPHIS · INSIGNEM · DICAVIT » (CIL VI, 1139 = ILS 694). CHOUVIN 2012, p. 36 ritiene che con le parole *instinctu divinitatis* si intendesse evocare l'Apollo solare «dio dell'esercito e del principe». La disputa accesa tra gli studiosi circa l'interpretazione da dare a tale 'ecumenica' espressione è ora ampiamente riesaminata in BARBERO 2016, pp. 312-314.



Fig. 18



Fig. 19

da Menenio Agrippa alla plebe ben otto secoli prima²⁶?

L'Arco è dunque anzitutto un manifesto e contiene un messaggio articolato, destinato a occhi diversi e capaci di letture differenti.

5. Cinquant'anni dopo...

Volendo trovare un'ulteriore e interessante conferma di quanto esperti fossero gli esponenti della classe senatoria, anche in età tar-

doantica, nell'impiegare a fini comunicativi l'architettura, è sufficiente spostarsi mezzo secolo in avanti sino a giungere all'anno 368. È l'anno in cui viene inaugurato, non senza grande solennità, il cosiddetto *pons Valentiniani*. In realtà, non si trattava di una nuova edificazione, ma del secondo restauro del più antico *pons Agrippae*. Eretto poco prima di morire, nel 12 a.C., dal genero e amico di Augusto, Marco Vipsanio Agrippa, quel ponte era già stato restaurato una prima volta da Antonino Pio nel 147 d.C. Oggi, però, a differenza dell'Arco di Costantino, il *pons Valentiniani* non esiste più. Già parzialmente abbattuto da una piena del Tevere in epoca carolingia, esso fu infatti definitivamente demolito per essere ricostruito *ex novo*, a pochi metri di distanza, da Sisto IV nel 1475 (l'attuale Ponte Sisto).

Quanto qui importa è però che, a metà del IV secolo, a volere fortemente il secondo restauro del vecchio ponte di Agrippa fu Lucio Aurelio Aviano Simmaco, il padre del più famoso Quinto Aurelio Simmaco oratore²⁷. Nel 364, Valentiniano I, appena 'elevato alla porpora', lo aveva scelto quale *praefectus Urbis Romae*. Aviano Simmaco – che avrebbe mantenuto la carica per 11 mesi – volle fare del restauro del ponte l'evento centrale della sua prefettura²⁸.

È il caso di sottolineare come, in quel preciso momento storico, quella carica assumeva davvero d'importanza fondamentale. E non solo perché Valen-

²⁶ Liv., *Ab Urbe condita*, II, 32

²⁷ Quinto Aurelio Simmaco è soprattutto ricordato per la polemica che lo oppose ad Ambrogio di Milano a proposito della rimozione dell'altare e della statua della Vittoria dalla Curia. I testi che documentano quella polemica sono raccolti e tradotti in CANFORA 1991 e in DIONIGI 2006. Tra le molte analisi, si v. le differenti letture di SORDI 1976 e VERA 1981.

²⁸ E però il tempo richiesto dal completamento dei lavori (a testimonianza del fatto che non si trattò di un semplice restauro) comportò che l'inaugurazione avvenisse quando Aviano Simmaco era già uscito dalla carica da oltre due anni (per l'esatta datazione cfr. ora LIZZI TESTA 2004, p. 401).

tiniano sarebbe stato – come moltissimi altri imperatori tardo-antichi un ‘imperatore assente’ rispetto all’Urbe –, ma soprattutto perché, in quegli anni, il confronto fra paganesimo e cristianesimo aveva ormai assunto i termini chiari dello scontro a tutto campo²⁹.

E il principale teatro di quello scontro era proprio la vecchia capitale dell’Impero.

Come detto, il ponte venne parzialmente distrutto da una piena del Tevere. La parte sopravvissuta continuò tuttavia a rimanere in piedi ancora lungo e i Romani del medioevo si abituarono a chiamarlo il ‘ponte rotto’ (*pons fractus*). Quei resti – sufficienti, prima d’essere abbattuti, a farne immaginare la struttura (fig. 20) – confermano le testimonianze che, a cominciare da quella dello storico Ammiano

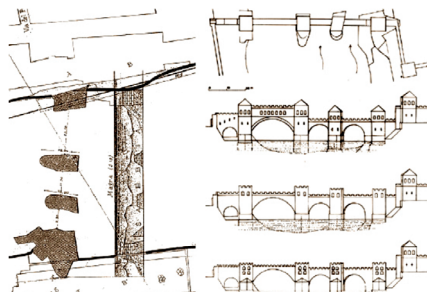


Fig. 20

Marcellino (grande estimatore di Aviano Simmaco)³⁰ – indicano la grandiosità dell’opera voluta e progettata dal *praefectus Urbi*.

Il ponte era caratterizzato da un arco trionfale posto allo sbocco sulla riva sinistra ed era sormontato da grandi statue bronzee di cui sono state ritrovate varie rimanenze nel fondo del fiume in occasione dei lavori di consolidamento e ammodernamento svolti tra il 1878 e il 1892³¹. Tra queste statue oltre a quelle che riproducevano i due Augusti, Valentiniano e Valente, vi era anche quella della Vittoria alata di cui è stato possibile recuperare una delle

²⁹ La letteratura sul tema è praticamente sconfinata. Qui sarà sufficiente rinviare ai saggi raccolti in MOMIGLIANO 1968 e ai più recenti lavori di CHOUVIN 2012 e RINALDI 2016.

³⁰ Ammiano (*Res gestae*, XXVII.3.3) descrive Simmaco come uno dei «maggiori esempi di dottrina e di moderazione» e aggiunge che «grazie ai suoi sforzi [come prefetto urbano] la città santa godette di un periodo di particolare quiete e prosperità e va *superba di uno splendido ponte*». Una meticolosa ricostruzione di Aviano Simmaco (anche noto come Simmaco *seniore*), del contesto socio-parentale, delle alleanze e della sua azione politica, si può leggere in LIZZI TESTA 2004, pp. 381-454.

³¹ I reperti (tra i quali anche il basamento marmoreo su cui poggiava la statua di Valente con l’iscrizione dedicatoria) sono oggi conservati nel Museo Nazionale Romano; cfr. LANCIANI 1878; BORSARI 1888; DEHN 1911; RIEMANN 1952A; RIEMANN 1952B; LLOYD 1979; COARELLI 1999; ENSOLI – LA ROCCA 2000, pp. 446-453; BERTINETTI 2000; BERTINETTI 2001; LIZZI TESTA 2004, pp. 399-411 e 447-454.



Fig. 21

ali (fig. 21) e altri frammenti (non è improbabile che le statue della Vittoria fossero due: una su ciascuno dei parapetti del ponte³²). Lo stile prescelto per realizzare le statue pare esser quello classico: per avere un'idea può essere utile comparare l'ala superstite con le fattezze dalla bellissima Vittoria di



Fig. 22

Brescia nonostante quest'ultima sia precedente di due secoli (fig. 22). Qui però interessa principalmente il significato da attribuire a quella statua (o coppia di statue). Quell'appariscente presenza sul ponte – la statua (o le statue) era(no) di dimensioni notevoli – non può, infatti, considerarsi casuale. Anche in questa occasione, è del tutto evidente come Aviano Simmaco intendesse inviare un messaggio ben preciso. Per comprenderlo, occorre porre attenzione al contesto nel quale l'operazione di restauro del ponte si inserisce.

6. Le provocazioni di Simmaco.

L'importanza del culto della dea Vittoria per i senatori è nota e ne abbiamo già avuta testimonianza precisa osservando i bassorilievi dell'Arco di Costantino. A cinquant'anni di distanza dall'erezione dell'Arco, questa evocazione assume però una pregnanza differente. Nel 357, il figlio di Costantino, Costanzo II, aveva infatti voluto colpire il paganesimo del senato di Roma e aveva fatta rimuovere dalla curia la statua della Vittoria con l'annesso altare che ivi si trovavano sin dai tempi di Augusto. Con l'avvento al trono di Giuliano³³, statua e ara della Vittoria erano poi stati ricollocati al loro posto in senato. È il caso di ricordare come il pur ridotto periodo di regno (nemmeno due anni, dall'autunno del 361 all'estate del 363) fosse stato nondimeno sufficiente al giovane Giuliano per avviare un serio tentativo di ribaltamento della rivoluzione attuata da Costantino³⁴. Giuliano, com'è noto, rifiutava l'abbraccio col

³² È quanto parrebbe di evincere dai frammenti rinvenuti; CIOFFARELLI 2000.

³³ Se non forse già prima, non appena, cioè, Costanzo ebbe lasciato Roma, come ipotizza LIZZI TESTA 2004, p. 408.

³⁴ Su questa tragica figura, che tanto ha solleticato l'interesse degli studiosi almeno a partire da

cristianesimo e intendeva ripristinare la tradizione, pur introducendo novità significative³⁵. In ogni caso, grazie a Giuliano, il paganesimo – quando ormai il suo destino appariva segnato – aveva rialzato la testa in molte parti del mondo romano ed era certamente ancora prevalente tra i senatori. Valentiniano – che era arrivato al trono nel 364, grazie al sostegno del medesimo gruppo di potere che aveva collaborato con Giuliano condividendone il progetto politico – voleva evitare la deflagrazione di quello scontro³⁶. A Roma la contrapposizione era particolarmente forte: la partita si giocava tra gli esponenti delle principali famiglie senatorie e la numerosa e agguerrita comunità dei cristiani raccolti attorno al loro vescovo che in quel momento era l'auto-revole e amato papa Liberio, già capace di opporsi alla volontà di Costanzo II per difendere la dottrina di Atanasio di Alessandria³⁷. La repentina scomparsa di Giuliano aveva fatto tirare un sospiro di sollievo ai cristiani, i quali avevano percepito con chiarezza il grave rischio corso dal loro movimento. Pur non riuscendo a trovare l'unità (i conflitti sulle questioni del dogma continuavano a susseguirsi), a Roma come altrove, le comunità cristiane compresero nondimeno l'urgenza di fare definitivamente i conti con quella tradizione giuridica e istituzionale della Roma pagana che, basandosi su presupposti ideali e culturali assai distanti, si manteneva tuttavia molto forte e vitale. Al loro interno – e stavolta le questioni del dogma non entravano – i cristiani si divisero fra quanti pensavano si dovesse combattere con ogni energia quella tradizione, aprendo una 'guerra totale' in nome di una lettura 'integralista' e intollerante del messaggio evangelico, e quanti, invece, ritenevano si dovesse percorrere la via del compromesso, aprendo un confronto sereno con quella tradizione e quei centri di potere (e quei cenacoli di cultura) che ancora la difendevano: piuttosto si sarebbe dovuto fare ogni sforzo per trasformare dall'interno le istituzioni imperiali, magari assorbendone e 'cristianizzandone' taluni dei contenuti. Valentiniano – che pure si riconosceva cristiano – era più propenso a seguire questa seconda soluzione e anche per questo, sotto il suo governo,

Voltaire (1764) e Gibbon (1776-1689) (ma per i precedenti v. MARCONE 2019, pp. 247-265), si vedano da ultimi TANTILLO 2001 e, appunto, MARCONE 2019.

³⁵ La storia non si fa con i 'se' eppure è senz'altro legittimo chiedersi cosa sarebbe successo se il giovane Giuliano avesse avuto in sorte la possibilità di regnare per un intero ventennio come suo zio Costantino. Ed è utile ricordare l'indagine condotta da EHRMANN 2019, secondo il quale (p. 265), se nel 212 il numero dei cristiani non superava i 4 milioni di persone (e sino al 300 si attestava intorno ai 3 milioni), solo alla fine del IV secolo (successivamente quindi al regno di Giuliano) raggiunge (e probabilmente supera) i 30 milioni di individui. Va anche detto che questi dati hanno suscitato un certo scetticismo.

³⁶ Mi permetto di rinviare a LOSCHIAVO 2017 (queste pagine riprendono alcune linee già tracciate in quel saggio cui rinvio per approfondimenti e bibliografia).

³⁷ LIZZI TESTA 2004, qui, specialmente, pp. 93-206.

l'ara e la statua della Vittoria rimasero al loro posto nella curia. Le pressioni affinché si eliminasse quel simbolo pagano dovevano tuttavia essere assai forti. È in questa cornice che vanno intese le scelte di Aviano Simmaco, quale *praefectus Urbis Romae*, nel commissionare la decorazione del ponte. Simmaco era tra i personaggi di maggior spicco all'interno della curia e, naturalmente, rimaneva convintamente pagano. Si comprende allora che, impegnandosi dal canto suo nel restauro del ponte, egli intendesse non solo celebrare l'imperatore, ma anche – e anzi soprattutto – riaffermare nella maniera più evidente per la popolazione il significato civile di quella tradizione di Roma di cui il senato rimaneva il principale alfiere. Non solo, perciò, il restauro doveva apparire grandioso. Esso doveva anche esplicitare un messaggio chiaro: fra le tradizioni irrinunciabili di Roma vi era anche il culto degli dèi che Roma avevano fatto grande e, tra questi, *in primis* il culto della Vittoria³⁸. L'erezione di quella statua (o delle due statue) sul ponte dedicato a Valentiniano da parte del suo prefetto urbano doveva allora essere letta dell'elemento cristiano della città come una vera e propria provocazione.

Che proprio questo fosse l'intento del senatore, trova peraltro conferma nel considerare un ulteriore aspetto della prefettura di Aviano. Non può, infatti, non colpire la nutrita serie di provvedimenti normativi – più di trenta – che Valentiniano indirizzò al suo prefetto durante l'anno scarso in cui rimase al governo della città³⁹. La grande attenzione che l'imperatore prestava all'attività del prefetto urbano riguardava anche la politica edilizia di quest'ultimo. Lo dimostrano le due costituzioni che furono poi inserite nel XVI libro del *Codex Theodosianus*, intitolato *De operibus publicis*.

Con la prima, indirizzata al *praefectus Urbi* nella tarda primavera del 364 (CTh. 15.1.11), Valentiniano proibisce, in particolare, di eseguire in città opere edilizie che non siano state previamente autorizzate dall'imperatore o che non riguardino il semplice restauro di edifici preesistenti, ridotti in cattive condizioni⁴⁰. L'obiettivo della norma si chiarisce meglio se lo si inserisce all'interno di una cornice più ampia e cioè in rapporto ad altri provvedimenti indirizzati ad altri alti magistrati imperiali⁴¹. A parte quello dell'anno successivo che ha analogo contenuto, ma che estende la sua portata all'intero Occidente

³⁸ Sul significato sacrale della cerimonia di inaugurazione che vide cooprotagonisti l'ex prefetto urbano (Simmaco) e quello in carica (Vettio Agorio Pretestato), entrambi convinti sostenitori della importanza del pieno rispetto delle tradizioni pubblico-culturali pagane, cfr. ancora LIZZI TESTA 2004, p. 407-411.

³⁹ KUNDEREWICZ 1971; PERGAMI 1993, pp. 179; LIZZI TESTA 2001, pp. 676-679; e quindi LOSCHIAVO 2017, pp. 227-228.

⁴⁰ Il secondo provvedimento (CTh. 15.1.12), emanato pochi giorni dopo il primo, ordina di impedire la demolizione dei magazzini destinati alla conservazione di derrate alimentari (demolizioni attuate, evidentemente, con l'obiettivo di realizzare speculazioni edilizie).

romano (CTh. 15.1.16), si possono considerare le costituzioni – anch'esse emanate al principio del 365 – con le quali si vieta l'uso di spogliare i piccoli centri abitati di materiali architettonici di pregio, come statue, colonne, rivestimenti marmorei, per reimpiegarli in nuove costruzioni da edificare nelle città più grandi (CTh. 15.1.14) e poi s'impone ai magistrati provinciali il recupero degli edifici pubblici in condizioni fatiscenti (CTh. 15.1.15). È in forza di questi provvedimenti che, un paio d'anni dopo, Vettio Agorio Pretestato (*praefectus urbis* tra il 367 e il 368) ordinò quell'operazione di restauro degli edifici pubblici in Roma che troviamo descritta ed esaltata da Ammiano Marcellino⁴².

7. ... *ma il mondo è cambiato.*

Se per un verso appare chiaro l'intento di Valentiniano (e dei prefetti urbani legati alla tradizione pagana) di proseguire nell'opera di recupero dell'edilizia pubblica esistente già intrapresa sotto il governo di Giuliano, altrettanto chiaro è che un così pronunciato interesse per il recupero e il restauro degli edifici e dei monumenti più antichi non muoveva unicamente dal desiderio di salvaguardare la conservazione e il decoro dell'edilizia pubblica. Dietro quei provvedimenti si deve piuttosto riconoscere la decisa volontà di opporsi alla diffusa tendenza a smantellare il più rapidamente possibile le vestigia del passato pagano presenti nell'orbe romano. Una tendenza che si concretizzava in specie nello spoglio di ogni effigie delle divinità pagane a partire dai templi che, con la loro stessa maestosa presenza, rappresentavano altrettanti simboli delle storie delle città del mondo greco-romano e della sua civiltà⁴³. A Roma, che ovviamente era la città più ricca e più splendida dell'impero, quella tendenza esplose appunto in quegli anni in tutta la sua drammaticità⁴⁴. Accadeva spessissimo, infatti, che, nottetempo, questa o quella statua posta sulla via o in altri luoghi pubblici venisse rubata, o sem-

⁴¹ Tali costituzioni testimonierebbero, secondo Santo Mazzarino, la preoccupazione dello stesso imperatore per l'attivismo edilizio di Aviano Simmaco: un attivismo rivolto in particolare a colpire la popolazione di fede cristiana (MAZZARINO 1974, p. 416-417). Al contrario, Rita Lizzi Testa pensa piuttosto che fosse lo stesso prefetto a chiedere a Valentiniano l'emissione di simili provvedimenti (LIZZI TESTA 2004, p. 66-67 e 420).

⁴² *Res Gestae* 27.9.10: «Namque et Meniana [Praetextatus] sustulit omnia fabricari Romae priscis quoque vetita legibus, et *discrevit ab aedibus sacris privatorum parietes, eisdem inverecunde conexos ...*».

⁴³ Per tutti, v. qui RINALDI 1997, pp. 365-391 e RINALDI 2016, pp. 197-219.

⁴⁴ La completa sostituzione della Roma pagana con la nuova Roma cristiana si avrà più avanti, nel corso del V e del VI secolo, come documenta perfettamente il *Liber pontificalis*; cfr. McKITTERICH 2015, pp. 228-235 sebbene, come scrive GANTNER 2015, p. 250, «the antique heritage ... was actively negated at times». Più in generale, si v. anche HUMPHRIES 2007

plicemente sfregiata o abbattuta. Oppure accadeva che – in barba ai custodi (gli *aeditui*)⁴⁵ o con la loro connivenza – i tesori custoditi nei templi fossero anch'essi rubati o che invece le pareti di quei tempi venissero imbrattate o rese invisibili dalla repentina erezione di baracche e ballatoi – i cosiddetti *maeniana*⁴⁶ – che divenivano immediatamente altrettanti ricoveri per poveri e derelitti. È sufficiente girare per la Roma odierna per notare come le vestigia ancora in piedi dei templi pagani siano quasi sempre inglobate entro costruzioni posticce ovvero appaiano deturpate da miriadi di singolari fori (fig. 28). Quei fori venivano praticati per inserirvi travi sulle quali innestare scale, pavimenti e pareti di abitazioni pensili e ricoveri di fortuna.

Non è difficile immaginare come dietro queste azioni vi fossero gli attivisti cristiani guidati da una regia ben precisa. E quando – proprio in quegli anni – i sostenitori di papa Damaso riuscirono a imporsi contro Ursino e i suoi sostenitori e la comunità cristiana di Roma si fece più compatta e consapevole delle proprie forze, ecco che crebbe allora in essa «uno spirito di acrimoniosa intolleranza» nei confronti dell'aristocrazia senatoria pagana⁴⁷. Tanta rabbia e insofferenza nei fedeli non si limitò a parole urlate o scritte, ma si tradusse anche in una forte spinta a operare affinché la faccia di Roma fosse dilavata e si cancellasse da quel volto ogni segno visibile del paganesimo tradizionale.

Si comprende allora quale fosse, sull'opposto versante, l'intento del prefetto urbano (e si può persino ipotizzare come accadde che l'ala della statua finisse nel fiume da dove fu tratta mille e cinquecento anni dopo)⁴⁸. Ma se Aviano Simmaco combatteva evidentemente la medesima battaglia – quella per riaffermare la tradizione – che cinquant'anni prima avevano inteso combattere i suoi predecessori in Senato commissionando l'Arco per Costantino, la situazione era però decisamente mutata. E questo perché proprio a Roma

⁴⁵ Sui quali MÉNARD 2006.

⁴⁶ L'ingegnosa tecnica elaborata dell'architetto Gaio Menio (censore nel 318 a.C.) allo scopo di fare ombra agli spettatori del circo durante i giochi, fu poi riutilizzata per raggiungere moltissimi altri scopi.

⁴⁷ Come giustamente scrive LIZZI TESTA 2004, p. 412-413, fu quando, due decenni più tardi, venne a morte il temuto e odiato Vettio Pretestato (384), che si liberarono «sentimenti malcelati e repressi» (e fu sempre allora che un ignoto autore compose quel *Carmen contra paganos* che suona quasi come «un necrologio rovesciato» dello stesso Pretestato; cfr. anche CRACCO RUGGINI 1979, p. 20). Non si dimenticherà come, nel frattempo, l'emanazione dell'Editto di Tessalonica (380), favorì il passaggio dalla semplice opera di 'copertura' dei templi alla distruzione vera e propria degli stessi come mostra la vicenda del vescovo di Apamea, Marcello, che, nel 386, pretese e ottenne dal prefetto al pretorio Cinegio che si abbattesse il grande tempio di Zeus in quella città; cfr. CHOUVIN 2012, pp. 66-67.

⁴⁸ Facile pensare che, nella rapidità e concitazione del momento, quando si volle rimuovere la statua, qualcosa sia andato storto così che alcune parti si staccarono e caddero nel fiume.

erano mutati lo spirito e la forza degli avversari. Contro i cristiani, quelle stesse armi che erano state impiegate con successo nel 315, apparivano ora irrimediabilmente spuntate.

La storia aveva preso la sua direzione.

loschiavoluca@gmail.com

ABSTRACT

Il saggio intende mostrare quanto utile e importante può essere l'incrocio di conoscenze tra studiosi che si occupano dei diversi profili culturali di quella peculiare fase della storia in cui il mondo della tarda antichità si trasforma e comincia ad assumere connotati che saranno poi tipici del medioevo. In particolare, si considera il ruolo dell'architettura nella comunicazione di contrapposte visioni religiose e nei risvolti sul piano giuridico-politico-istituzionale. Dopo aver ricordato la svolta operata da Costantino nel passaggio da un cristianesimo ancora caratterizzato da un'affettazione plebea, ben evidente nell'arte paleocristiana, verso forme grandiose, tali da contrapporsi efficacemente all'impatto 'pubblico' dell'arte pagana, il saggio si concentra su due esempi di architettura di matrice senatoria che a quella svolta cercano di opporsi. Il primo riguarda i differenti messaggi contenuti nell'arco di trionfo che il senato dedica proprio a Costantino nel 315. Il secondo, considera il 'manifesto della tradizione' che Aviano Simmaco intese esporre attraverso l'opera di restauro del vecchio *Pons Agrippae*, trasformato, nel 368, nel *Pons Valentiniani*.

PAROLE CHIAVE Arco di Costantino, Architettura, Messaggi, *Pons Valentiniani*

The paper aims to show how useful the cross-fertilization of knowledge can be between scholars separately concerned with the different cultural profiles of that peculiar historical moment when the world of Late Antiquity began to assume connotations that would later be typical of the Middle Ages. Specifically, the role of architecture in communicating opposing religious views is considered. The focus is on the obvious implications on the legal-political-institutional level. The turning point made by Constantine in the transition from a Christianity still characterized by a plebeian affectation, so typical of the early Christian art, toward grandiose forms, such as to contrast effectively with the 'public' value of pagan art, is first recalled. The essay then focuses on two examples of senatorial architecture that attempt to oppose that turn. The first concerns the different messages contained in the triumphal arch that the Senate dedicated precisely to Constantine in 315. The second considers the 'manifesto of tradition' that Avianus Simmachus intended to display through the restoration work of the old *Pons Agrippae*, transformed, in 368, into the *Pons Valentiniani*.

KAY WORDS Arch of Constantine, Architecture, Communications, *Pons Valentiniani*

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BAERT 2004 = BAERT B., *A Heritage of Holy Wood. The Legend of the True Cross in Text and Image*, Leiden
- BARBERO 2016 = BARBERO A., *Costantino il vincitore*, Roma
- BERTINETTI 2000 = BERTINETTI M., *Il Ponte di Valentiniano*, in ENSOLI – LA ROCCA, pp. 55-57
- BERTINETTI 2001 = BERTINETTI M., *Pons Valentiniani: nota sul restauro dei frammenti lapidei*, in F. FILIPPI (cur.), *Archeologia e Giubileo. Gli interventi a Roma e nel Lazio nel Piano per il Grande Giubileo del 2000*, Napoli, I, pp. 30-33
- BLECKMANN 2007 = BLECKMANN B., *Einleitung zu Eusebius von Caesarea, 'De vita Constantini': Über das Leben Konstantins*, übersetzt und kommentiert von H. Schneider, Turnhout
- BORGEHAMMAR 1991 = BORGEHAMMAR S., *How the Holy Cross Was Found. From Event to Medieval Legend. With an Appendix of Texts*, Stockholm
- BORSARI 1888 = BORSARI L., *Del Pons Agrippae sul Tevere tra le regioni IX e XIII*, in «Buletto della commissione archeologica comunale di Roma» 16, pp. 92-98
- BROWN 2014 (orig. 2012) = BROWN P., *Per la cruna di un ago. La ricchezza, la caduta di Roma e lo sviluppo del cristianesimo, 350-550 d.C.*, tr. it. Torino
- CANFORA 1991 = CANFORA F. (cur.), *Simmaco, Ambrogio. L'altare della Vittoria*, Palermo.
- CARRIÈ – ROUSSELLE 1999 = CARRIÈ J.-M. – ROUSSELLE A., *L'empire romain en mutation des Sevères à Constantine*, Paris
- CHADWICK 1978(1991¹⁶) = CHADWICK H., *Conversion in Constantine the Great*, in D. Baker (ed.), «Religious Motivations: Studies in the Church History», 15, Oxford 1978, pp. 1- 13 ora in H. CHADWICK, *Heresy and Orthodoxy in the Early Church*, Variorum, London
- CHASTAGNOL 1993 = CHASTAGNOL A., *L'accentrarsi del sistema: la tetrarchia e Costantino*, in *Storia di Roma*, III, *L'età tardoantica*, Torino pp. 193-222
- CHOUVIN 2012 = CHOUVIN P., *Cronaca degli ultimi pagani. La scomparsa del paganesimo nell'impero romano tra Costantino a Giustiniano*, (tr. it.) Brescia
- CIOFFARELLI 2000 = CIOFFARELLI A., *Ala di Vittoria*, in ENSOLI – LA ROCCA, p. 462 [controlla cosa c'è alla pp. 446-453 cit. a nt. 28]
- COARELLI 1999 = COARELLI F., *Pons Agrippae; Pons Aurelius; Pons Valentiniani*, in *Lexicon Topographicum Urbis Romae*, 4, Roma, pp. 107-108

- CRACCO RUGGINI 1979 = CRACCO RUGGINI L., *Il paganesimo romano fra religione e politica (384-394 d.C.): per una reinterpretazione del "Carmen contra paganos"*, in «Memorie dell'Acc. Naz. dei Lincei (Cl. Sc. Mor. Stor. e Filol.)», VIII, 23, Roma, pp. 1-144
- CRACCO RUGGINI 1998 = CRACCO RUGGINI L., *Il senato fra le due crisi (III-VI secolo), Il senato nella storia*, Roma, pp. 233-275
- DE CLERCQ 1954 = DE CLERCQ V., *Ossius of Cordoba. A Contribution to the History of the Constantinian Period*, Washington
- DE GIOVANNI 2007 = DE GIOVANNI L., *Istituzioni, scienza giuridica, codici nel mondo tardoantico. Alla ricerca di una nuova storia*, Roma
- DEHN 1911 = DEHN, G., *Die Bronzefunde bei Ponte Sisto*, in «Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung» 26, pp. 238-259
- DE SALVO 2010 = DE SALVO L., *Le classi sociali*, in L. De Salvo – C. Neri (curr.), *Storia di Roma. L'età tardoantica*, II, Roma, pp. 399-482
- DIONIGI 2006 = DIONIGI I. (cur.), *La maschera della tolleranza*, Milano
- DRIJVERS 1992 = DRIJVERS J.W., *Helena Augusta. The Mother of Constantine the Great and the Legend of Her Finding of the True Cross*, Leiden-Cologne
- EHRMAN 2019 = EHRMAN B. D., *Il trionfo del cristianesimo*, tr. it., Roma
- ENSOLI – LA ROCCA 2000 = ENSOLI S. – LA ROCCA E. (curr.), *Aurea Roma: dalla città pagana alla città cristiana (catalogo della mostra)*, Roma
- GANTNER 2015 = GANTNER C., *The eight-century papacy as cultural broker*, in C. Gantner, R. McKitterick, S. Meeder (eds.), *The Resources of the Past in Early Medieval Europe*, Cambridge, pp. 245-261
- GUIDOBALDI 2013 = GUIDOBALDI F., *Leggere l'architettura costantiniana*, in *Enciclopedia Costantiniana Treccani*, Roma, (anche [https://www.treccani.it/enciclopedia/leggere-l-architettura-costantiniana_\(Enciclopedia-Costantiniana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/leggere-l-architettura-costantiniana_(Enciclopedia-Costantiniana)/))
- HUGO 1831 (1951) = HUGO V., *Notre-Dame de Paris*, tr. it. Milano
- HUMPHRIES 2007 = HUMPHRIES M., *From emperor to pope? Ceremonial space and authority at Rome from Constantine and Gregory the Great*, in K. COOPER, J. HILLNER (eds.), *Religion, Dynasty and Patronage in Early Christian Rome, 300-900*, Cambridge, pp. 21-58
- JONES 1968 (orig. 1963) = JONES A.H.M., *Lo sfondo sociale nella lotta tra paganesimo e cristianesimo*, in *Il conflitto tra paganesimo e cristianesimo nel secolo IV*, A. Momigliano (cur.), tr. it. Torino, pp. 21-43
- KLEIN 2004 = KLEIN H., *Eastern Objects and Western Desires: Relics and Re-*

- liquaries between Byzantium and the West*, in *Dumbarton Oaks Papers*, 58, pp. 283-314
- KOLB 1987 = KOLB F., *Diocletian und die erste Tetrarchie. Improvisation und Experiment in der Organisation monarchischer Herrschaft*, Berlin - New York 1987
- KRAUTHEIMER 1967 = KRAUTHEIMER R., *The Constantinian Basilica*, in «Dumbarton Oaks Papers», 21, pp. 115-140
- KUNDEREWICZ 1971 = KUNDEREWICZ C., *La protection des monuments d'architecture antiques dans le Code Théodosien*, in *Studi in onore di Edoardo Volterra*, Milano, IV, pp. 137-153
- LANCIANI 1878 = LANCIANI R., *XII. Monumenti rinvenuti nell'alveo del Tevere sotto il ponte Sisto*, in «Bullettino della commissione archeologica comunale di Roma» 6, pp. 245-248, n. 114
- LEADBETTER 2002 = LEADBETTER B., *Constantine and the Bishop: The roman Church in the Early Fourth Century*, in «Journal of Religious History», 26, pp. 1-14
- LIZZI TESTA 2001 = LIZZI TESTA R., *Paganesimo politico e politica edilizia: la 'cura Urbis' nella tarda antichità*, in «Atti dell'Acc. Romanistica Costantiniana», XIII, Napoli, pp. 671-707
- LIZZI TESTA 2004 = LIZZI TESTA R., *Senatori, popolo, papi. Il governo di Roma al tempo dei Valentiniani*, Bari
- LLOYD 1979 = LLOYD R.B., *The Aqua Virgo, Euripus, and Pons Agrippae*, in «American Journal of Archaeology» 83, pp. 193-204
- LOSCHIAVO 2017 = LOSCHIAVO L., *L'asino che salì al tribunale e tagliò ostinatamente. Il governo di Roma all'epoca di Valentiniano I fra lotte politiche, tradizione giuridica e innovazioni legislative*, in «AnTard» 25, pp. 223-234
- LOSCHIAVO 2019² = LOSCHIAVO L., *L'età del passaggio. All'alba del diritto comune europeo (secoli III-VII)*, Torino
- MARCONE 2019 = MARCONE A., *Giuliano. L'imperatore filosofo e sacerdote che tentò la restaurazione del paganesimo*, Roma
- MAROTTA 2010 = MAROTTA V., *Gli dèi governano il mondo. Una nota sul problema della trasmissione del potere in età tetrarchica*, in «Polis. Studi interdisciplinari sul mondo antico» 3, pp. 170-188
- MARRA 2022 = MARRA I., *I congiari per i pueri della plebs urbana nell'impero romano. L'organizzazione amministrativa: dall'estemporaneità alla normazione. Fonti storico-letterarie, giurisprudenziali, epigrafiche*, in «Minima epigraphica et papyrologica», 25, pp. 77-144
- MAZZARINO 1973 = MAZZARINO S., *L'impero romano*, 1-2, Roma-Bari

- MAZZARINO 1974 = MAZZARINO S., *Il basso impero. Antico, tardoantico ed èra costantiniana*, 1-2, Bari
- MAZZARINO 1989 = MAZZARINO S., *Storia sociale del vescovo Ambrogio*, Roma
- McKITTERICK 2015 = McKITTERICK R., *Transformation of the Roman past and Roman identity in the early Middle Ages*, in C. GANTNER, R. McKITTERICK, S. MEEDER (eds.), *The Resources of the Past in Early Medieval Europe*, Cambridge, pp. 225-244
- MÉNARD 2006 = MÉNARD H., *Un aspect de la 'custodia templorum': les 'aeditui'*, in A. VIGOURT – X. LORiot – A. BÉRENGER – B. KLEIN (curr.), *Pouvoir et religion dans le monde romain. En hommage à Jean-Pierre Martin*, Paris, pp. 231-243
- MENDELS 1999 = MENDELS D., *The Media Revolution of Early Christianity. An Essay on Eusebius's Ecclesiastical History*, Grand Rapids (MC)/Cambridge (UK)
- MOMIGLIANO 1968 = MOMIGLIANO A. (CUR.), *Il conflitto tra paganesimo e cristianesimo nel IV secolo*, (tr. ita.) Torino
- PERGAMI 1993 = PERGAMI F., *La legislazione di Valentiniano e Valente (364-375)*, Milano
- RIEMANN 1952A = RIEMANN H., *Pons Agrippae*, in *Pauly-Wissowa Real. Enc.*, 21.2, pp. 2455-2461
- RIEMANN 1952B = RIEMANN H., *Pons Valentiniani*, in *Pauly-Wissowa Real. Enc.*, 21.2, pp. 2469-2482
- ROBERTO 2014 = ROBERTO U., *Diocleziano*, Roma
- REMONDON 1975 = REMONDON R., *La crisi dell'impero romano da Marco Aurelio ad Anastasio*, trad. it., Milano
- RINALDI 1997 = RINALDI G., *La Bibbia dei pagani I. Quadro storico*, Bologna
- RINALDI 2016 = RINALDI G., *Pagani e cristiani. La storia di un conflitto (secoli I-IV)*, Roma
- RODA 1993 = RODA S., *Nobiltà burocratica, aristocrazia senatoria, nobiltà provinciali*, in A. CARANDINI – L. CRACCO Ruggini – A. GIARDINA (curr.), *Storia di Roma III L'età tardoantica*, Torino, pp. 643-674
- ROMANINI 2007 = ROMANINI A.M., *et alii, L'arte medievale in Italia*, Firenze (ult. ed. Milano 2007)
- Scriptores Historiae Augustae*, Lipsia, 1883
- SESTON 1946 = SESTON W., *Dioclétien et la tétrarchie, I, Guerres et réformes (284-300)*, Paris
- SORDI 1976 = SORDI M., *L'atteggiamento di Ambrogio di fronte a Roma e al paganesimo*, in *Ambrosius episcopus*, Milano, pp. 203-229

- TANTILLO 2001 = TANTILLO I., *L'imperatore Giuliano*, Roma-Bari
- TOESCA 1927 = TOESCA P., *Storia dell'arte italiana. I. Il medioevo*, Torino
- ULIANICH 2000 = ULIANICH B. (cur.), *La croce: dalle origini agli inizi del secolo XVI*, Napoli
- VAN DAM 2007 = VAN DAM R., *The Roman Revolution of Constantine*, Cambridge
- VERA 1981 = VERA D., *Commento storico alle Relationes di Quinto Aurelio Simmaco*, Pisa¹