L'ARCHITETTURA DELLA VITTORIA. LA CELEBRAZIONE DEL POTERE INDIVIDUALE E COLLETTIVO DAL MONDO ROMANO ALL'ETÀ CONTEMPORANEA

Matteo Pucci
Macroarea di Lettere e Filosofia
Università degli Studi di Roma "Tor Vergata"

A Gustavo, in memoriam

Abstract

I rituali che glorificavano la vittoria nell'antica Roma vennero affiancati, almeno dalla media e tarda repubblica, da forme artistiche e architettoniche che celebrassero in chiave materiale i successi di un singolo o dell'intera collettività. Comparvero dunque gli archi di trionfo, che univano aspetti simbolici a rappresentazioni storiche delle vittorie ottenute, celebrando così in maniera diretta il generale o l'imperatore che aveva riportato il successo sul campo e, di conseguenza, il potere dello Stato come collettività. Accanto agli archi ebbero un particolare rilievo anche le colonne istoriate. Il messaggio veicolato dalle forme architettoniche utilizzate per celebrare la vittoria e dai rituali a essa connessi ebbe un tale successo che fu più volte ripreso nelle epoche successive. Ne sono un esempio i recuperi di linguaggi e repertori squisitamente romani durante la Rivoluzione Francese e l'età di Napoleone o, in chiave distorta, durante i regimi totalitari della prima metà del Novecento.

Parole chiave: Trionfo, arco di trionfo, colonna istoriata, Età Napoleonica; regimi totalitari.

Abstract

By the middle and late republic, the rituals that glorified victory in ancient Rome were enriched by artistic and architectural forms that celebrated the successes of an individual or of the entire community in a material way. Among these, the triumphal arches combined symbolic aspects with historical representations of the victories obtained, celebrating the winner and, consequently, the power of the state as a community. Alongside the arches, the historiated columns also had a particular relevance. The message conveyed by the architectural forms used to celebrate the victory and by the rituals connected to it was so successful that it was repeatedly taken up in the following eras. An example of this is the recovery of Roman languages and repertoires during the French Revolution and the age of Napoleon or during the totalitarian regimes of the first half of the twentieth century, in a distorted key.

Keywords: Triumph, triumphal arch, historiated column, Napoleonic age, totalitarian regimes.

La vittoria e la sua celebrazione sono sempre stati al centro della storia dello stato romano, che su di esse fondava gran parte del proprio potere. Da ciò deriva inevitabilmente una grande complessità di letture e linguaggi. La vittoria, infatti, poteva essere vista in duplice veste: era sicuramente individuale, riportata da un singolo generale e dal suo esercito per meriti propri, ma finiva per avere sempre ricadute statali, in prima istanza quando un successo accresceva il potere politico di Roma e la sua sfera di influenza, ampliandone i territori; in secondo luogo poiché era il senato stesso che decideva se tributare ai generali vittoriosi il trionfo o l'ovazione. Dunque, come fu tipico della società romana almeno fino alla fine della repubblica e in misura maggiore prima dell'espansione romana in Oriente (*contra* Bastien 2007: 152), il singolo si riduceva a diventare rappresentante e portavoce di una intera collettività, pur senza cadere totalmente nell'anonimato. Celebrando in maniera eclatante, ma controllata, il singolo individuo, lo stato romano non solo gli rendeva il giusto riconoscimento per un successo personale, ma forniva indirettamente al popolo un paradigma di cosa volesse dire servire ottimamente lo stato e quali potessero essere i benefici collettivi e personali di ciò (cfr. Petacco 2022: 25). In questa chiave vanno lette le cerimonie e la processione in cui si articolava il trionfo. Si trattava di un uso che, stando a quanto riferisce Plutarco (Plut. *Rom.*, 25, 5. Cfr. Petacco 2022: 25) fu avviato da Romolo dopo la vittoria sui Veienti[1]. Il trionfo era così sontuoso e solenne, come emerge dalla ironica descrizione di Giovenale (Iuv. *Sat.* 10,36-42), che vi era il serio rischio che il generale vittorioso si sentisse pari agli dei. Effettivamente, sarà questo l'esito più naturale della celebrazione del potere e dei successi individuali, soprattutto dalla fase medio-tarda dell'epoca imperiale, quando i costumi orientali erano ormai permeati nella cultura romana. Tuttavia, soprattutto durante la repubblica e in parte durante i primi anni del principato la divinizzazione in vita di un mortale era inaccettabile per le istituzioni e per una parte della popolazione; motivo per cui, come Giovenale, anche Tertulliano afferma che vi fosse uno schiavo pubblico che, seguendo il carro del vincitore, ricordava allo stesso la sua natura mortale (Tertull. *Apolog.* 33, 4). Il potere pubblico, rappresentato dalle istituzioni e in maniera preminente dal senato, entrava in gioco nel momento in cui bisognava decretare il diritto di un generale al trionfo. La celebrazione della vittoria, infatti, non era un fatto automatico: bisognava valutare di volta in volta se il successo riportato su un nemico avesse i presupposti perché il generale potesse ambire al trionfo (Beard 2007: 199, Hjort Lange 2013: 68 e Petacco 2022: 25-28.) e in quale grado: vittorie ritenute secondarie in virtù di parametri spesso meramente politici (Bastien 2007: 252, 266) potevano essere celebrate esclusivamente con l'*ovatio* (Bastien 2007, p. 268) o con il *triumphum in monte Albano,* che aveva luogo sulla Via Sacra, che dall'Appia ascendeva al tempio di Giove Laziare sul massiccio dei Colli Albani e che non necessitava

1. Per l'origine del trionfo si vedano Amiotti 2001: 101-108 e Beard 2007: 56-57, 305-318. Sul medesimo tema e per un approfondimento sul percorso della pompa trionfale si veda invece Popkin 2016: 1-21, 24-25.

di un'autorizzazione pubblica (Bastien 2007: 265-266). La traduzione artistica dei successi militari e politici divenne un fatto sempre più diffuso a partire dalla conquista romana dell'Oriente (Bandinelli 1976 [2003]: 51).

Lentamente anche i generali romani vittoriosi vollero celebrare l'esito felice delle proprie missioni mostrandosi come eroi al pari dei diadochi o degli dèi (si veda ad esempio il caso di Gaio Mario in Val. Max. III, 6, 6), pur mantenendo vivo il legame con la collettività (Zanker 1989: 24, 29). Un esempio si ritrova nella cd. "ara di Gneo Domizio Enobarbo", un monumento piuttosto discusso di cui resta la decorazione e che, verosimilmente, doveva trovarsi in Campo Marzio. Le lastre in marmo greco che decoravano il monumento, oggi conservate in parte presso la Gliptoteca di Monaco, in parte al Louvre, raffigurano nel primo caso un *thiasos* marino, forse le nozze tra Peleo e Teti (Polito 2021: 39) o quelle tra Poseidone e Anfitrite; nel secondo, scene di chiara ambientazione romana. La datazione dei rilievi è incerta: il monumento dovrebbe collocarsi prima del 107 a.C. (Bianchi Bandinelli e Torelli 1976: scheda 42; Polito 2021: 39, 55; *contra* Valentini 2015: 143). La scena storica raffigurata su parte dei rilievi superstiti ha destato molti dubbi interpretativi, ma si è oggi concordi nel riconoscervi un censimento accompagnato dalla *lustratio* e dai *suovetaurilia* (Bianchi Bandinelli e Torelli 1976: scheda n. 42; Polito 2021: 39). L'intento era chiaro: celebrare il committente, che probabilmente figurava nel rilievo storico, accostandolo da un lato agli dei (motivo per cui furono riusate nel monumento le lastre con il *thiasos* marino, forse anche in riferimento a una vittoria navale del personaggio in questione)[2], dall'altro richiamando l'attenzione sul ruolo che egli aveva nella società romana: quello di censore.

Un secondo rilievo storico degno di nota è il fregio della Basilica Emilia, che decorava l'architrave del primo ordine interno dell'edificio e che, nonostante i vari dibattiti in merito, pare possa datarsi al rifacimento della costruzione in età sillana, pur essendo stato successivamente riusato anche nell'edificio di età augustea (Bianchi Bandinelli e Torelli 1976: scheda n. 49; Coarelli 2008: 54; *contra* Carettoni 1961: 64-65 e Albertson 1990: 802-803). In questo caso l'aspetto storico del fregio è tutto teso a ripercorrere le tappe principali dell'origine mitica di Roma, finendo dunque per commemorarla in chiave collettiva. Caratteri simili, a livello ideologico, si riscontrano nel pilastro di Perseo, re dei Macedoni, che egli realizzò a Delfi e di cui Lucio Emilio Paolo, dopo la vittoria a Pidna del 168 a.C., si appropriò (Polyb. XXX, 10, 1-2; Plut. *Aem.* 28, 4; cfr. Jaquemine-Laroche 1982: 208; Moreno 1994: 538-539; Pollitt 1986: 156-158 e Smith 1991: 185). Esso era sormontato dalla statua equestre del generale romano, che dunque trovava ampia glorificazione dall'erezione del monumento, pur mantenendo il senso romano di collegialità del successo ottenuto: l'esito della battaglia è rappresentato in un fregio che corre al di sotto della cornice sommitale del pilastro. Esso, accanto alla celebrazione dell'eroismo dell'esercito romano nel suo insieme, ha un chiaro intento storico che emerge dalla

2. Zanker sosteneva invece che il riferimento fosse all'origine della famiglia del censore che aveva commissionato l'opera, discendente dal dio del mare (Zanker 1989: 31).

chiarezza e dall'attenzione filologica rivolta verso alcuni dettagli, come per esempio il differente armamento dei due eserciti (Smith 1991: 185 e Stewart 1990: 220).

Durante il periodo tardorepubblicano un nutrito ceto di mercanti e imprenditori inizia a celebrare la propria ascesa, avvenuta grazie al lavoro, in chiave individualistica: in questa cornice va interpretato il sepolcro del panettiere Eurisace all'incrocio tra le vie Labicana e Prenestina, a Porta Maggiore (Coarelli 2008: 264-265; Sauron 2009: 43-44; Gros 2001: 409-410). Durante il primo principato augusteo questa lenta trasformazione viene smorzata e ogni scelta di Ottaviano, poi divenuto Augusto, è presentata come un tentativo di restaurazione delle antiche libertà e istituzioni repubblicane (Zanker 1989: 92, 102-104; cfr. anche Aug. *Res Gestae,* 34). In questa fase inizia a canonizzarsi una forma architettonica che, prestandosi molto agilmente a fare da supporto ad apparati decorativi di tutto rispetto, sarà utilizzata fino alla tarda antichità per celebrare le vittorie: si tratta degli archi di trionfo (Beard 2007: 45-46). La loro origine è incerta, ma è probabile che tale tipologia architettonica, a uno o più *fornices,* fosse un richiamo alle porte urbiche sotto le quali passava il generale vittorioso accompagnato dal proprio esercito, al rientro da una campagna militare. Nella fattispecie, non si può escludere che il rimando fosse alla *Porta Triumphalis* (Gros 2001: 57). Restano tuttavia alcune ombre in merito: lo stesso Plinio sembra dare informazioni non del tutto chiare quando parla degli archi (*arcus*) come di una nuova invenzione (*novicius inventus;* Plin. *Nat. Hist.* 34, 27), mentre molti esemplari non giunti fino a noi precedettero non di poco l'età in cui l'autore visse[3].

Tra i primi archi noti vanno menzionati infatti quelli dedicati dal senato nel 29 e nel 19 a.C. rispettivamente alla vittoria di Azio del 31 a.C. e a quella, tutt'altro che militare, sui Parti, del 20-19 a.C. Quello meglio ricostruito è l'Arco Aziaco, grazie ad alcuni frammenti superstiti e al rovescio di una moneta augustea (Coarelli 2008: 92). Il successo ottenuto nelle due imprese che queste strutture celebravano era ascrivibile a un'unica figura, ma si voleva contemporaneamente mettere in luce la serie di conseguenze positive che le due vittorie, la prima militare (comunque non imputabile materialmente ad Augusto)[4], la seconda esclusivamente diplomatica (si trattava del risultato di un trattato di pace con i Parti) avevano avuto per il popolo romano tutto. Gli archi augustei di Roma canonizzavano alcuni elementi: la struttura si legava indissolubilmente al trionfo del *princeps,* di una *gens* (si pensi ai *Sergii* a Pola o ai *Gavii* a Verona; Gros 2001: 63) o di un generale in nome del popolo romano

3. Si sa dell'esistenza di un arco dedicato con parte del bottino di guerra da Lucio Stertinio nel 196 a.C. (Liv. 33, 27, 3-4), che però era probabilmente una monumentalizzazione della *Porta Triumphalis* (Gros 2001: 58; Coarelli 2008: 408). Un secondo arco, dedicato nello stesso anno da Stertinio e menzionato nel medesimo passo da Livio, era invece *in Maximo Circo*. Su ognuno degli archi il dedicante collocò una statua dorata.

4. Nel caso di Azio, un'ulteriore particolarità sta nella natura della vittoria, presentata come un successo su un nemico esterno, pur essendo stata ottenuta a tutti gli effetti nell'ambito di una guerra civile. Per la concessione del trionfo in casi simili cfr. Hjort Lange 2013: 73-86.

e si poneva come supporto di decorazioni che in maniera più o meno diretta celebrassero tali successi.

Oltre alle vittorie militari si è fatto cenno a quelle diplomatiche: ne è un esempio, oltre all'arco partico, anche quello di Susa, dedicato ad Augusto dal re segusino Cozio per celebrare i patti che legavano il suo popolo a quello romano, facendo del suo regno una provincia di cui egli sarebbe stato il primo governatore (Calvi 1976: 119; Letta 2006-07: 351). Questo arco ha suscitato sin dai primi studi alcune perplessità in merito al forte contrasto stilistico che si avverte tra la sua struttura lineare, semplice e fortemente classica, e il suo fregio, i cui soggetti furono descritti in maniera totalmente negativa come "*figure mal eseguite*" (Ferrero 1901: 22). Sicuramente le figure del fregio continuo, di carattere storico, erano ben lontane dal linguaggio artistico dell'età augustea, con il loro forte linearismo, i tratti non naturalistici e i segni quasi intagliati. Scartata l'ipotesi dell'imperizia dell'officina che lavorò al fregio o di un'origine di tali tratti tecnico-stilistici dall'arte di intagliare il legno, nota tra le popolazioni celtiche (cfr. l'opinione di Carducci in Felletti Maj 1960-61: 131), si sono fatte strada altre ipotesi circa la provenienza degli artigiani e la loro cultura artistica di cui non si discuterà in questa sede. Di "*dialetto figurativo*" parla invece Panero, che pensa di poter leggere nello stile molto lontano da quello classico un modo per rendere più chiaro un messaggio nuovo, quello imperiale, da leggere nelle scene di sacrificio (*suovetaurilia*), di *census*, e di carattere amministrativo (la concessione dello *ius Latii* alle *civitates Cotianae*), che per quel pubblico provinciale sarebbero state di difficile comprensione (Panero 2010: 143-144). Semplificazione e riadattamento stilistico che non erano invece necessari nel caso della struttura dell'arco in sé, in quanto tale tipologia architettonica era molto nota e il suo significato simbolico era dunque arrivato anche tra le popolazioni montane: Cozio, infatti, non aveva esitato a dedicarne uno ad Augusto, perdipiù dopo essersi di fatto sottomesso spontaneamente (Calvi 1976: 121-122; Panero 2010: 141, 144; Pensabene 2015: 85-87). L'arco, fatte queste premesse, era senza dubbio un efficace strumento della propaganda augustea in un'area cruciale come quella alpina, che faceva da cerniera tra il mondo gallico e quello italico/mediterraneo: tale crucialità emerge anche dal fatto che questo sia l'unico arco di età augustea (ce ne saranno vari a partire dai Flavi) ad avere un fregio continuo sopra l'architrave (Calvi 1976: 116-117; Letta 2006-07: 344; Panero 2010: 15, 136; Pensabene 2015: 76-78). Dunque, anche se si trattava di una vittoria non militare ma diplomatica del popolo romano, in più su un piccolo regno montano, essa viene celebrata come un avanzamento della romanizzazione dallo stesso re che aveva effettuato la *deditio*. In quest'ottica l'arco mostra di aderire appieno allo spirito e al linguaggio propagandistico augusteo.

L'arco di trionfo, dopo il principato di Augusto, si avvierà a essere la forma architettonica per eccellenza nella celebrazione dei successi militari e non solo. Fungeranno da modelli in maniera ininterrotta, fino all'epoca contemporanea, soprattutto gli esemplari più tardi, in virtù della loro maggiore complessità e ricchezza decorativa. In questo percorso verso la canonizzazione del

modello va senz'altro menzionato l'esemplare dedicato a Tito e alla sua vittoria giudaica nel foro romano (Fig. 1). Tale arco, a differenza degli esemplari augustei, pur mantenendosi molto semplice nella struttura, supera un confine che Augusto aveva sempre rifiutato di valicare in nome di una restaurazione, seppur di facciata, dell'antica repubblica. Innanzitutto, l'arco viene dedicato a Tito, ormai defunto, dal fratello Domiziano (Coarelli 2008: 116; De Maria 1988: 119). Non essendo più in vita il destinatario, ci si può permettere una celebrazione del suo successo non solo su un nemico terreno (alla vittoria sui Giudei e al relativo trionfo alludono in maniera tutt'altro che velata i rilievi che ornano gli interni del fornice e il fregio storico sull'attico), ma anche sulla morte: per la prima volta, infatti, compare una raffigurazione di apoteosi imperiale: la troviamo sulla volta dell'unico fornice che si apre nella struttura dell'arco (Coarelli 2008: 117; De Maria 1988: 120; Norman 2009: 47). Aumentano anche i simbolismi, come le personificazioni del Senato e del Popolo Romano (o *Virtus* e *Honos;* De Maria 1988: 120) nella sfilata trionfale di Tito su carro; vi compaiono anche Roma e la Vittoria.

Fig. 1
L'arco di Tito. Immagine da Wikicommons
(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arco_di_tito_00.JPG)

L'esemplare romano sarà ripreso *in toto* pochi decenni dopo dall'imperatore Traiano a Benevento: l'ordine composito delle semicolonne che incorniciano l'unico fornice, le misure, il fregio storico ai piedi dell'attico, il cassettonato nella volta centrale; tutto rimanda all'arco dedicato a Tito (Coarelli 2008: 117). Tuttavia, anche in questo caso, sono ravvisabili alcune innovazioni: non solo i rilievi che si estendono anche sulle facce esterne della struttura (ciò sarà un importante spunto per i successivi archi di Settimio Severo e di Costantino), ma il motivo stesso della dedica costituiscono una importante novità. Oltre alla vittoria dacica, già motivo della dedica di una colonna coclide a Roma, anche gli obiettivi perseguiti dal *princeps* nel campo della politica interna costituiscono il fulcro della narrazione: il prolungamento della Via Appia fino a Brindisi, i provvedimenti a favore del popolo romano e degli orfani di guerra sono motivo di celebrazione del regnante. Come nell'arco di Tito, anche in questa struttura, dedicata dal senato romano all'imperatore tra il 109 e il 114 d.C. (quando Traiano era ancora vivo; Bianchi Bandinelli e Torelli 1976: scheda 118), viene accostata la figura del *princeps* alla divinità, ma in maniera meno velata, seppur ancora simbolica: nei pannelli che ornano l'attico, infatti, una scena spezzata in più raffigurazioni rappresenta Giove che porge una saetta a Traiano (De Maria 1988: 125, 131).

Il modello dell'architettura trionfale si farà più sontuoso a cavallo tra i secoli II e III d.C. Con Settimio Severo, infatti, l'arco di trionfo acquisì una forma, forse derivante da spunti di età flavia (De Maria 1988: 180), che avrebbe avuto successo anche in epoca moderna: tre fornici inquadrati da colonne libere, pannelli a carattere storico che ingombrano e ricoprono ormai tutta la superficie della struttura, celebrando le quattro battaglie campali che portarono il *princeps* a sconfiggere i Parti (Fig. 2). I rilievi mostrano una totale acquisizione del linguaggio stilistico e compositivo delle colonne coclidi erette in onore di Traiano e di Marco Aurelio, presentandosi articolati in più registri separati tra loro a formare delle fasce leggibili in ordine cronologico (Bianchi Bandinelli e Torelli 1976: scheda 165; Bianchi Bandinelli 1976 [2007]: 67-68; Coarelli 2008: 69; De Maria 1988: 182).

L'opera viene ripresa dall'arco che il senato dedicò a Costantino, vero e proprio centone di decorazioni eterogenee che riutilizzava materiali di età traianea, adrianea e antonina (in particolare databile al principato di Marco Aurelio), forse per creare un parallelismo tra l'imperatore e alcuni modelli precedenti (Bianchi Bandinelli e Torelli 1976: scheda 192; Coarelli 2008: 201; Pensabene 1999: 13-14, 18). Sono costantiniani solo alcuni brani decorativi della struttura: le figure che ornano le basi delle colonne, i pennacchi dei fornici, i due tondi dei lati brevi dell'arco, ma soprattutto il fregio storico, che percorre tutto il perimetro della struttura passando sopra alle chiavi di volta dei fornici minori e che raffigura il motivo effettivo della dedica dell'arco da parte del senato, ribadito anche nell'imponente iscrizione che campeggia nell'attico: la vittoria sul *tyrannus* (Massenzio) *istinctu divinitatis* (Fig. 3).

Fig. 2. L'arco di Settimio Severo. Da Wikicommons (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arco_di_settimio_severo_00.JPG)

Fig. 3. L'arco di Costantino. Da Wikicommons (https://commons.wikimedia.org/wiki/Arch_of_Constantine)

Merita una menzione anche un'altra forma architettonica genuinamente romana: quella della colonna coclide. Le sue origini sono dubbie, ma è possibile che essa sia nata dalla fusione della colonna onoraria, già nota in epoca repubblicana, e il fregio storico. Il primo a sperimentarne le potenzialità, a quanto sappiamo, fu Traiano. Su una base attica, egli fece realizzare una colonna alta 100 piedi, quanto il taglio effettuato nella sella che separava il Campidoglio e il Quirinale, necessario per l'edificazione del suo foro (Coarelli 2008: 143). Il capitello era a ovoli ed era sormontato da una statua bronzea del *princeps*. Il tutto poggiava su un alto piedistallo al cui interno erano conservate le ceneri di Traiano (Coarelli 2008: 143). L'idea dello sviluppo delle scene lungo una fascia spiraliforme potrebbe venire dai *volumina* dei *commentarii* con i quali l'imperatore tenne traccia delle proprie imprese. La narrazione delle imprese daciche è continua e tra gli episodi narrati compaiono anche sacrifici e raffigurazioni delle virtù imperiali. L'attenzione per i paesaggi, naturali o urbani, per le architetture e per le armi è massima, così come quella volta a mettere in risalto l'organizzazione della terribile macchina da guerra romana. Di conseguenza, il barbaro diventava senz'altro espressione di una cultura inferiore, ma veniva compreso e glorificato nella sua tragica fine (Bianchi Bandinelli e Torelli 1976: scheda 116; Belloni 1990: 101). La colonna, come il foro, si data tra il 107 e il 113 d.C.[5]

A questo esemplare si ispirava direttamente la colonna di Marco Aurelio (Belloni 1990: 97), costruita sotto il principato del figlio Commodo tra il 180 e il 192 d.C., forse insieme ai rilievi reimpiegati nell'arco di Costantino e a quelli dei Musei Capitolini (Coarelli 2008b: 42-44). Le spirali, che nella colonna di Traiano erano ventitré, qui sono ventuno, con il risultato di avere scene più alte e più leggibili, anche grazie al maggiore aggetto delle figure (Coarelli 2008: 392). I parallelismi non terminano qui: come nel monumento traianeo le campagne belliche raffigurate, stavolta quelle nordiche, sono due. Anche le scene attingono al medesimo repertorio traianeo, ma con alcune differenze sostanziali: se a livello tecnico si fa più diffuso l'uso del trapano, a livello iconografico si assiste a una rarefazione delle scene con costruzione di accampamenti e, più in generale, di ingegneria. Nonostante i numerosi punti di contatto tra i due monumenti, infatti, era profondamente mutato il contesto storico e, con esso, l'intento della celebrazione: Traiano si voleva mostrare come civilizzatore nei confronti della barbarie, mentre nelle campagne di Marco Aurelio l'esercito romano fu costretto a una mera esibizione muscolare. Visto il diverso quadro geopolitico, nella colonna di Marco Aurelio si nota una maggiore tragicità non solo nei personaggi sconfitti, per i quali pare che comunque l'artista mostri una certa comprensione, ma anche nelle figure romane, come nel caso dello stesso imperatore, più volte ritratto in un fare pensoso che sembra tradire una certa inquietudine interiore, angoscia assente nella colonna traianea (Coarelli 2008: 392-393). Nell'esemplare antonino sono presenti anche i prodigi a testi-

5. Per la lettura delle principali scene e la loro interpretazione, si rimanda a Settis *et al.* 1985: 1151-1194.

moniare la sopraggiunta necessità, per l'esercito romano, di fare affidamento su forze superiori per ottenere la vittoria.

Crollato l'impero d'Occidente, Roma rimase *vidua*, priva del proprio imperatore, del proprio ampio respiro e ormai ristretta entro le antiche cinte murarie, popolata da 20-30.000 abitanti al massimo. Sopravviveva, certo, l'immagine che la città veicolava con sé in virtù di ciò che aveva costruito nei secoli precedenti: per questo gli imperatori tedeschi del Sacro Romano Impero scendevano nell'Urbe per farsi incoronare. Roma, in sintesi, sopravviveva come simbolo di se stessa, come espressione del proprio antico potere. In questa ottica, è interessante approfondire alcune riprese dell'ideale e della simbologia romani del potere in due contesti storico-politici chiave della storia moderna: l'età di Napoleone e quella dei regimi totalitari del '900.

Volendo analizzare il fenomeno del recupero dell'architettura romana della vittoria con Napoleone, bisogna partire dalla Rivoluzione francese. In quel periodo era rinato l'ideale di Roma repubblicana, motivo per cui erano stati recuperati vari simboli connessi già in antico sia alla libertà, come il *pilleus*, sia alla giustizia e all'*imperium* delle magistrature, come i fasci littori (Giardina e Vauchez 2008: 117-118)[6]. In Italia le "repubbliche sorelle" rispolverarono anche altri simboli, come l'aquila assente invece in Francia. Molte figure storiche e mitologiche romane ebbero un successo particolare in quanto interpretabili come eroi della libertà: è il caso dei due Bruti, quello del 509 a.C. e il cesaricida (Giardina e Vauchez 2008: 127). Con Napoleone, mutato il contesto, cambiarono gli eroi di riferimento e si passò dall'ammirazione per la repubblica romana al ricordo nostalgico dell'impero, questo non solo perché il generale còrso si era fatto incoronare imperatore, ma anche perché, come era avvenuto nel passaggio antico dalla repubblica al principato, anche Napoleone per istituire l'impero aveva dovuto creare una serie di istituti e usi eccezionali estranei sia alla repubblica, sia alla vecchia monarchia assoluta. Napoleone fu in effetti molto legato a Cesare, forse più di quanto non lo fosse ad Augusto: ebbe il titolo di primo console prima a tempo determinato, poi a vita dal 1802, con poteri assoluti al pari di quelli dittatoriali. Come Cesare, oltre alle inclinazioni rivoluzionarie giovanili, ebbe un'ascesa oltre che politica anche militare. Ciononostante, come Augusto, ottenne un incarico straordinario, quello di imperatore (1804), pur senza il velo della finzione che invece aveva caratterizzato il principato augusteo: come Cesare, infatti, il generale operò sempre fuor di metafora e ciò gli costò la vita: in questo non si può non notare l'affinità tra la sua sorte e quella di Napoleone. Va però ricordato che la figura di Cesare e quella di Augusto sotto Napoleone subirono la contaminazione con Carlo Magno: l'imperatore francese, come lui, si era fatto incoronare da un pontefice nonostante l'anticlericalismo rivoluzionario di cui era intriso sin da giovane (Giardina e Vauchez 2008: 147-148, 151, 154).

6. Il secondo simbolo è ancora oggi utilizzato con il significato originario nella monetazione cubana, mentre ne fu completamente stravolta l'accezione nel regime fascista.

A livello materiale, l'imperatore francese prese spunto profondamente dal linguaggio artistico romano. Due monumenti che riprendevano da vicino il linguaggio della vittoria e del potere dell'antica Roma erano gli archi di trionfo parigini dell'Ètoile e del Carrousel, che si ponevano ai due estremi degli Champs Elysées. Già la disposizione dei due monumenti rimandava al Foro Romano, al cui estremo nord-occidentale si trovava l'arco di S. Severo, ripetuto sul lato opposto da quello di Tito. In effetti è a questi due archi che si rifanno gli esemplari parigini. Il primo, edificato a partire dal 1806, celebrava la vittoria di Austerlitz, battaglia nella quale Napoleone, sconfiggendo l'armata austro-russa, imponeva con la pace di Presburgo-Bratislava diverse perdite territoriali all'Austria, soprattutto in Italia, e dava avvio alla Confederazione del Reno sancendo la fine del Sacro Romano Impero Germanico. La costruzione, sia per problemi progettuali sia a causa della Restaurazione, fu terminata soltanto attorno al 1830, quando ormai il significato originario di celebrazione fu sostituito da quello più moderato del ricordo di tutti quelli che avevano combattuto per la Francia, in un'ottica di riconciliazione (Weygand 1959: 6-9). L'impostazione generale si ispirava all'arco di Tito (Fig. 4), con il forte linearismo della struttura, il fornice unico (sebbene vi fosse un passaggio anche trasversale secondario, da sinistra a destra), pur con alcune differenze nelle dimensioni e nell'apparato decorativo, composto da quattro rilievi e da alcuni pannelli a bassorilievo. I rilievi, posti ai piedi dei due piloni, due per facciata, rappresentano scene allegoriche: il trionfo del 1810, in cui Napoleone, sotto una vittoria alata che ricorda la figura dell'apoteosi di Antonino e Faustina, è incoronato da un'altra Vittoria; seguono le raffigurazioni della resistenza, della pace e della partenza dei volontari nel 1792. Il rilievo sommitale raffigura una serie di scene di natura differente: i funerali del generale Marceau, alcune battaglie combattute in Italia e in Egitto, Austerlitz.

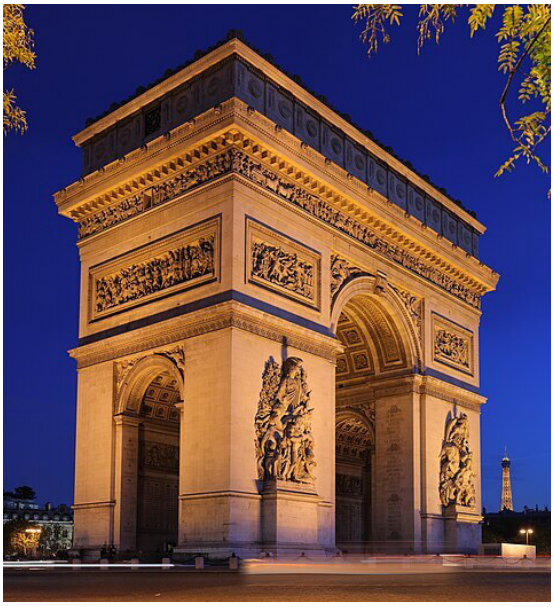

Fig. 4
L'arco dell'Ètoile.
Da Wikicommons
(https://en.wikipedia.org/wiki/File:Arc_Triomphe.jpg)

L'arco del Carrousel, invece, fu edificato più velocemente tra il 1807 e il 1809, sempre per celebrare la vittoria di Austerlitz e, più in generale, il trionfo della Francia sui nemici. Si ispirava all'arco di Settimio Severo nell'impostazione e nelle proporzioni, così come nella distribuzione dell'apparato decorativo, ma adottava alcuni accorgimenti tipici dell'arco di Costantino (Fig. 5; Borguignon 1951: 339; Klein 1996: 249-250; Weygand 1959: 5). L'arco è a tre fornici, inquadrati da colonne libere di ordine composito su alti piedistalli. Sulla sommità dell'arco la quadriga attuale è una copia parziale di quella di San Marco e fu realizzata quando l'esemplare di Venezia fu restituito alla città veneta. Sui pennacchi dei fornici minori si stagliano cataste di armi disordinate, mentre su quelli dell'arco centrale si trovano due Vittorie alate con palma. Sopra, alcuni pannelli che percorrono tutto il perimetro dell'arco illustrano scene relative alla stipula dei trattati di pace dopo la battaglia di Austerlitz. Un fregio di amorini che tengono ghirlande corre subito sopra. Nell'attico, ai lati della centrale iscrizione (in francese e non in latino, come su dettame di Napoleone doveva accadere in tutta la Francia), si trovavano scene allegoriche. In prossimità delle colonne, sulla cornice d'imposta dell'attico, si trovavano statue di generali francesi che richiamavano quelle dei daci nell'arco costantiniano.

Fig. 5
L'arco del Carrousel. Da Wikicommons
(https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Arc_de_Triomphe_du_Carrousel#/media/File:Paris_-_Jardin_des_Tuileries_-_Arc_de_Triomphe_du_Carrousel_-_PA00085992_-_003.jpg)

L'imitazione della romanità e del linguaggio relativo a vittoria e trionfo non si fermava qui: sappiamo che Napoleone aveva progettato di trasferire la colonna di Traiano a Parigi, ma le rimostranze della popolazione romana, la cattiva nomea che ne sarebbe derivata e i costi ingenti dell'operazione lo fecero desistere (Giardina e Vauchez 2008: 153). L'imperatore fece quindi realizzare una colonna affine (Klein 1996: 250), ma in bronzo, da porre nell'attuale Place Vendôme (Fig. 6), da cui prende il nome essa stessa. La struttura in pietra alta 44 m, con base in porfido, era interamente rivestita con il bronzo ricavato dalla fusione dei cannoni nemici catturati nella battaglia di Austerlitz (Borguignon 1951: 339; Janssens 1961: 309). Al di sopra della colonna svettava una statua stante di Napoleone Bonaparte. Il monumento fu terminato nel 1810. L'esemplare che oggi vediamo è frutto della ricostruzione seguita alla demolizione durante la Comune di Parigi, nel 1871 (Janssens 1961: 311-316). Sul fusto della colonna, alla maniera dei due esemplari istoriati romani, una narrazione a spirale racconta lo svolgersi della guerra che si concluse con la battaglia di Austerlitz. La ripresa del modello antico qui è talmente pedissequa da arrivare anche all'imitazione dello stile e delle iconografie della colonna di Traiano.

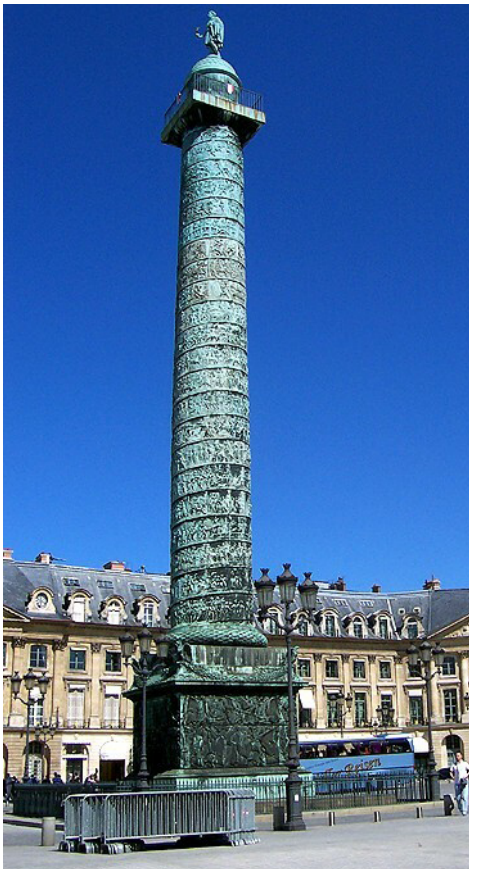

Fig. 6
La colonna Vendôme.
Da Wikicommons
(https://commons.wikimedia.org/wiki/Colonne_Vend%C3%B4me#/media/File:3856ParigiPlaceVendome.JPG)

Con i regimi novecenteschi il recupero dei linguaggi antichi cambia: come durante l'età napoleonica, si riprendono simboli e cerimoniali mutuati dal mondo romano, ma si ha l'interesse di recuperarne solo l'esteriorità, alterandone profondamente il significato in base alle proprie esigenze propagandistiche (Giardina e Vauchez 2008: 193-195). Fu soprattutto il Fascismo a costruire le proprie fondamenta sul mito di Roma, avendo la possibilità di operare direttamente nel centro della cultura romana e su monumenti e apparati iconografici a cui altri potevano solo rifarsi a distanza. Così come anche in Germania, dove giunsero alcuni simboli della romanità quali le aquile (che qui però erano mediate dal ricordo del Sacro Romano Impero), il saluto ricalcato sulla base del romano e le marce disciplinate, anche in Italia si puntò a questa simbologia, ma il tutto si rivelò ingiustificato: i tedeschi, oltre alla disciplina, curarono effettivamente la potenza e l'organizzazione militare e ottennero crudeli, veloci e schiaccianti successi. Se si escludono l'apporto alla guerra civile spagnola e la missione in Etiopia, dove la vittoria italiana, piccola e di valore più che altro simbolico, fu ottenuta a costo di atrocità e violenze, l'Italia mostrò subito la propria debolezza militare tutt'altro che romana. Ciononostante Mussolini, che voleva apparire come il nuovo Cesare a livello militare e come un erede di Augusto a livello politico, cercò di creare un impero e di ideare progetti edilizi soprattutto a Roma. Tra i tanti, si pensi all'attuale Via dei Fori Imperiali, che permetteva al dittatore di creare un palco sulla Roma antica per celebrare i propri trionfi (l'unico fu quello etiopico).

A livello architettonico si nota anche nel fascismo la ripresa dell'arco di trionfo. Gli "Archi della Vittoria", come venivano chiamati, fiorirono in diverse località dell'impero. Molti celebravano, in assenza di vittorie più recenti, quelle risalenti al primo conflitto mondiale: in primis va citato l'arco di Bolzano (Fig. 7), che doveva essere dedicato al socialista irredentista Cesare Battisti, compagno di Mussolini nel Partito Socialista. Dopo le rimostranze della moglie, l'arco fu genericamente dedicato alla vittoria sugli austro-ungarici (Angelucci e Kerschbamer 2017: 56; Carlà e Mitterhofer 2017: 19; Rambaldi 2022: 36). Esso si presenta come un arco con un'unica apertura centrale trabeata, sorretta da due piloni laterali su cui si aprono tre nicchie. L'apertura centrale era tripartita da colonne che imitavano fasci littori; su ogni faccia, la superficie era scandita in tutto da sei colonne-fascio. Una vittoria alata con arco, sull'attico, sormontava l'iscrizione latina "*Hic patriae fines. Siste signa/hinc ceteros excolimus ingua, legibus, artibus"* (Rambaldi 2022: 37-39). Il testo è inquadrato da due ritratti di Mussolini con elmo. L'iscrizione, in un rimando alla romanità, immagina una sorta di dialogo in cui un legionario di Druso (15 a.C.) si rivolge a un fante italiano. Il monumento, concluso nel 1928, causò le rimostranze della popolazione altoatesina (Angelucci e Kerschbamer 2017: 57; Carlà e Mitterhofer 2017: 20-21; Kossel 2012: 245).

Un altro arco, terminato nel 1931, è a Genova (Rambaldi 2022: 39). Esso è noto come Arco della Vittoria, celebrando anch'esso la vittoria italiana al termine della Prima Guerra Mondiale, ma anche come Arco dei Caduti per l'attenzione che veniva tributata a combattenti e caduti. Era retto da quattro piloni

angolari al cui interno si aprivano due passaggi trabeati. Ogni faccia era decorata da quattro colonne libere, sulle quali si stagliavano statue che raffiguravano le diverse accezioni della fama. Nel passaggio centrale, sopra trabeazioni sorrette da due colonne, si trovavano due lunette decorate con rilievi allegorici che alludevano alla famiglia e alla pace. Al di sotto dell'attico, dominato dalle iscrizioni di dedica, si sviluppava un fregio su due registri che recava scene di varia natura. Non mancava la commemorazione di battaglie eroicamente vinte dall'esercito italiano durante il primo conflitto mondiale: quelle dell'Isonzo e del Piave. Uno dei bersaglieri qui rappresentati aveva il volto di Mussolini, abraso dopo la seconda guerra mondiale (Rambaldi 2022: 40-44).

Fig. 7
Il Monumento alla Vittoria di Bolzano. Da Wikicommons (https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/6/61/Bolzano%2C_monumento_alla_vittoria_%2813995%29_01.jpg/653px-Bolzano%2C_monumento_alla_vittoria_%2813995%29_01.jpg?20160930183441)

In conclusione come si può giustificare il successo nel corso dei secoli delle forme architettoniche legate alla vittoria che sono state fin qui prese in esame? Sicuramente la loro longevità affonda le radici nel significato stesso del potere, che nell'antichità era in gran parte incentrato proprio sulla vittoria

militare come pilastro della collettività e fonte di solidità dello stato e dei suoi valori. Per celebrarla, a Roma si codificarono cerimoniali e tipi architettonici che, essendo associati a successi inequivocabili, vennero canonizzati come simboli della vittoria nelle sue diverse accezioni (militare, politica e sociale) e, pertanto, riesumati a più riprese da chi voleva legittimare e glorificare il proprio potere con richiami all'antico e alla grandezza di precisi personaggi di cui si voleva raccogliere l'eredità. Nel caso di Napoleone ciò appariva più che giustificato, mentre nel caso dei regimi novecenteschi, in particolar modo di quello fascista, spesso la celebrazione si riduceva a una smisurata facciata dietro la quale il potere era in realtà molto carente. Anzi, in una visione totalmente capovolta si sperava che fosse la fascinazione derivante da tali pompose architetture e cerimonie a creare potere e consenso attorno a impalcature ideologiche nuove. Potremmo dire dunque che tali riprese non servivano, in questo caso, a celebrare vittorie, ma a creare condizioni favorevoli a costruire vittorie in futuro, fortunatamente mai arrivate.

Bibliografia

Albertson, F. C. 1990: "The Basilica Aemilia frieze: religion and politics in Late Republican Rome", *Latomus* 49.4, 801-815.

Amiotti, G. 2001: "Nome e origine del trionfo romano", *Pensiero sulla guerra nel mondo antico. Contributi dell'istituto di storia antica* 27, 801-808.

Angelucci, M. e Kerschbamer, S. 2017: "One monumenti, one town, two ideologies: the Monument to the Victory of Bolzano-Bozen", *Public History Review* 24, 54-75.

Belloni, G. G. 1990: "La Colonna Traiana: qualche questione", *Aevum* 64.1, 95-102.

Bianchi Bandinelli, R. 1976 [2003]: *L'arte romana nel centor del potere,* Milano.

Bianchi Bandinelli, R. 1976 [2007]: *Roma. La fine dell'arte antica,* Milano.

Bastien, J. L. 2007: *Le triomphe romain et son utilisation politique à Rome aux trois derniers siècles de la République*, Roma.

Beard, M. 2007: *The Roman Triumph,* Cambridge.

Borguignon, J. 1951: "Monuments et oeuvres à la gloire d'Austerlitz", *Revue des Deux Mondes,* 333-348.

Calvi, M. C. 1976: "Osservazioni sul fregio dell'arco di Susa", *Archeologia Classica* 28, 115-125.

Carettoni, G. 1961: "Il fregio figurato della Basilica Emilia", *Rivista dell'Istituto Nazionale d'archeologia e storia dell'arte* 10, 5-65.

Carlà, A. e Mitterhofer, J. 2017: "Transforming a controversal heritage: the case of the fascist Victory Monument in South Tyrol", *Acta Universitatis Carolinae. Studia territorialia* 2, 11-34.

Coarelli, F. 2008: *Guida archeologica di Roma,* Roma-Bari.

Coarelli, F. 2008b: *La colonna di Marco Aurelio,* Roma.

De Maria, S. 1988: *Gli archi onorari di Roma e dell'Italia romana,* Roma.
Ferrero, E. 1901: *L'arc d'Auguste a Suse,* Torino.
Giardina, A. e Vauchez A. 2008: *Il mito di Roma. Da Carlo Magno a Mussolini,* Roma-Bari.
Gros, P. 2001: *L'architecture romaine du debut du IIIe siecle avant J. C. à la fin du Haute Empire,* voll. 1-2, Paris.
Hjort Lange, C. 2013: "Triumph and civil war in the late Republic", *Papers of the British School at Rome* 81, 67-90.
Janssens, J. 1961: "La Colonne Vendôme à 150 ans", *Revue des Deux Mondes,* 308-317.
Jaquemine, A.-Laroche D. 1982: "Notes sur trois piliers delphiques", *Bulletin de correspondance hellénique* 106.1, 191-218.
Klein, B. 1996: "Napoleons Triumphbogen in Paris und der Wandel der offiziellen Kunstanschauungen im Premier Empire", *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 59. 2, 244-269.
Kossel, E. 2012: "Die Piazza della Vittoria in Brescia und Bozen: Beispiele für Strategien räumlicher Inbesitznahme und historischer Legitimation während des Faschismus in Italien", *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 39, 227-256.
Letta, C. 2006-2007: "Per una rilettura storica del fregio dell'arco di Susa", *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia* LXXIX, 343-364.
Moreno, P. 1994: *Scultura ellenistica* vol. II, Roma.
Norman, N. J. 2009: "Imperial Triumph and Apotheosis: The Arch of Titus in Rome", D. B. Counts e A. S. Tuck, *Koine. Mediterranean Studies in Honor of R. Ross Holloway,* Oxford, 41-53.
Panero, E. 2010: *Monumenti del potere nell'area alpina occidentale. Dalla tarda età repubblicana alla prima età imperiale,* La Morra.
Pensabene, P. 1999: "Progetto unitario e reimpiego nell'Arco di Costantino", P. Pensabene e C. Panella, *Arco di Costantino tra archeologia e archeometria,* Roma, 13-42.
Pensabene, P. 2015: "Arco di Susa: forme della decorazione architettonica", *Segusium* LII, 75-100.
Petacco, L. 2022: "Il trionfo romano", C. Parisi Presicce, *Fasti Capitolini,* Roma, 25-30.
Polito, E. 2021: "L'Ara di Domizio Enobarbo. Un monumento tra Oriente e Occidente, *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma* 122, 39-60.
Pollitt, J. J. 1986: *Art in the Hellenistic Age,* Cambridge.
Popkin, M. L. 2016: *The architecture of the roman triumph. Monuments, memory and identity,* Cambridge.
Rambaldi, S. 2022: "Archi di ispirazione romana nei monumenti fascisti della Grande Guerra", *Classico Contemporaneo* 8, 32-97.
Sauron, G. 2009: *Il volto segreto di Roma. L'arte privata tra repubblica e impero*, Milano.

Settis, S., Andreau J., Bonan E. e Schnapp A. 1985: “La colonne Trajane: invention, composition, disposition”, *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 40.5, 1151-1194.
Smith, R. R. R. 1991: *Hellenistic Sculpture*, London.
Stewart, A. 1990: *Greek Sculpture*, London.
Valentini, A. 2015: *Mari potens:* Gneo Domizio Enobarbo e l’*aedes Neptuni,* T. M. Lucchelli e F. Rohr Vio, *Viri militares. Rappresentazione e propaganda tra Repubblica e Principato,* Trieste, 131-156.
Weygand, M. 1959: “L’Arc de Triomphe”, *Revue des Deux Mondes,* 3-16.
Zanker, P. 1989: *Augusto e il potere delle immagini,* Torino.