

APPARATO FIGURATIVO NELL'ARCO ONORARIO DI SUSÀ. REVISIONE CRITICA DEL PROBLEMA

SANDRO DE MARIA

Il fregio del monumento commemorativo seguino, come è largamente noto, ha costituito un banco di prova fondamentale per la cultura archeologica, almeno fin dal momento in cui Adolf Furtwängler, ponendo criticamente le basi del problema relativo al settore « provinciale » dell'arte romana, lo presentò risolutamente all'attenzione degli studiosi e da allora tale rimase per un buon numero di decenni. E' tuttavia significativo notare come questo interesse, da allora riservato soprattutto appunto al fregio, in precedenza fosse rivolto ad altri e diversi aspetti del monumento, che inizialmente attirò l'attenzione quasi esclusivamente per il proprio testo iscritto, ponendo esso problemi di non facile soluzione per una corretta interpretazione.¹ Da questa prima indagine erudita, in cui si cimentarono alcuni « antiquari » rinascimentali, l'interesse si sposta, verso la metà del Cinquecento, anche all'aspetto architettonico, che rimane vivo e predominante, accanto a quello per l'iscrizione, almeno fino ai primi decenni dell'Ottocento. E in quegli anni un viaggiatore francese notava significativamente come fino ai suoi tempi al fregio fosse stato riservato un disinteresse quasi assoluto.² Da allora lo studio del fregio acquista sempre maggiore rilevanza, sino a giungere appunto agli importanti scritti al riguardo del Furtwängler.³

L'attenzione riservata al monumento nel corso di quattro o cinque secoli, quindi, è anche indicativa di certe impostazioni che hanno riguardato, in genere, lo studio dell'antichità, così come esso è stato variamente concepito in contesti culturali sostanzialmente diversi. Ma mi pare sintomatico notare come in definitiva il monumento di Susa (ma non è solo esso in questione a questo proposito) sia stato visto, considerato e studiato, per così dire, a « settori » (iscrizione, architettura, infine apparato figurativo), senza tentarne mai, per lo meno in uno studio organico, una interpretazione globale ed esauriente, che tenesse presenti sì i vari aspetti costitutivi, ma per ricondurli sul terreno dell'unità concettuale e semantica, l'unica, a mio

avviso, pienamente lecita ai fini di una comprensione compiutamente storica.⁴ Anche quando non si sono estrapolati dal monumento i rilievi per esaminarli in quanto tali, come spesso si è fatto dal Furtwängler in poi, il rapporto tra apparato figurativo e complesso architettonico è stato posto quasi esclusivamente sulla base dell'incongruenza reciproca, sullo iato, o supposto tale, esistente tra un'architettura chiaramente classicistica in sintonia con le esperienze artistiche coeve ed uno stile figurativo variamente interpretato, ma sempre definito come arretrato rispetto all'arte ufficiale del tempo. Il problema quindi, a mio modo di vedere, va rivisto cercando di ricondurre i risultati di quasi un secolo di elaborazioni critiche su un terreno il più possibile unitario, pur tenendo conto di due fattori essenziali: che il monumento di Susa ha sicuramente un carattere composito, a cominciare proprio dal rapporto architettura-apparato figurativo, e che esso venne realizzato (9-8 a.C.) in un momento in cui l'arco onorario, da poco assunto da Augusto come strumento-guida di un preciso programma politico tendente a sfruttare anche sul piano ideologico le proprie realizzazioni monumentali, si trovava in una fase di sperimentazione non ancora definitivamente risolta, sperimentazione che ha interessato in particolar modo proprio l'area cisalpina e sud-gallica, oltre, naturalmente, la stessa Roma.⁵

Carattere composito, si diceva, e questo in relazione sia al particolare modo in cui si risolve l'esigenza di inserire un insieme figurato entro un complesso architettonico, sia riguardo a considerazioni interne al fregio stesso, come si vedrà più oltre. Riguardo al primo punto è stato già in passato messo in rilievo, e recentemente ribadito, come il fregio figurato, comprendente la raffigurazione del sacrificio, ripetuta due volte sulle facce nord e sud del monumento, possa considerarsi elemento di estrazione templare.⁶ Inoltre la stessa presenza del fregio figurato, estraneo alla tradizione dei *fornice*s repubblicani così come essi sono a noi noti dalle fonti antiche, rivela il carattere in un certo

senso innovatore, almeno per l'Italia, che assume l'arco di Susa. Può essere che negli archi del Foro Romano eretti negli anni 29 e 19 a.C. fosse già in atto un processo di arricchimento semantico di questo tipo monumentale sul piano di un complemento figurativo, come è evidente che la porta di Rimini del 27 a.C. rivela già una tendenza in questo senso, ma è un fatto assodato che in termini così netti essa si presenta per la prima volta a Susa, pur non interessando ancora specificamente gli elementi portanti dell'edificio (la superficie dei piloni), come avviene in un contesto semanticamente diverso negli archi sud-gallici di St.-Rémy e Carpentras. Ma soprattutto mi sembra rilevante il distacco dal concetto tipico dei *fornices* repubblicani, che essenzialmente partecipavano della funzione già espressa da Plinio con le parole *attolli super ceteros mortales*,⁷ fungendo principalmente da base sopraelevata per le statue portate. A Susa, se anche possiamo supporre un gruppo statuuario al di sopra dell'attico,⁸ è evidente una volontà nuova, un chiaro desiderio appunto di ulteriore arricchimento semantico.

Il distaccarsi dalla tradizione precedente, testimoniato anche dal rigore classicistico con cui viene architettonicamente concepito e definito il monumento; il richiamo all'ambito templare mediante un preciso recupero formale, pure in accordo con le origini sacrali dell'arco; la volontà nuova di arricchire l'edificio sul piano semantico mediante inserti di ordine anarchitettonico, mi paiono tutti fattori che comprovano il carattere sostanzialmente composito del monumento.

Poste in questo modo le basi del discorso, credo sia possibile tentare di ricostituire in unità quanto criticamente si è venuto maturando anche riguardo ai problemi stilistici posti dal fregio. Su di esso, per molto tempo, ha pesato una grave ipoteca, non ancora del tutto cancellata: intendo quel profondo e radicato pregiudizio classicistico che, portando come costante punto di riferimento per un giudizio di valore ritenuto irrinunciabile la coeva arte ufficiale, ha di fatto impedito a lungo la possibilità di porre il problema sul terreno concreto della storia. In certo modo già nei termini usati dal Furtwängler, che nel fregio vedeva « eine ganz änlliche naive Derbheit und änlliches Ungeschick des Stils », ⁹ si può individuare una posizione di questo tipo, anche se poi altrove lo stesso Furtwängler cercava una ragione in certo senso

storica di questa « grossolanità » e di questa « imperizia » dello stile.

Quasi contemporaneamente il Ferrero pubblicava la sua monografia sul monumento segusino, che ancor oggi, a distanza di più di settant'anni, resta unica e quindi fondamentale.¹⁰ Il Ferrero ha avuto il merito di dare inizio ad una accurata esegesi storico-antiquaria dei rilievi, che dopo le correzioni portate dallo Studniczka e soprattutto dalla Felletti Maj può ritenersi, almeno per ora definitiva e sulla quale, quindi, non mi pare opportuno soffermarmi ulteriormente. Col Ferrero, tuttavia, hanno inizio anche quelli che possiamo considerare i due massimi « topoi » della critica attorno al monumento di Susa: l'insistere sulla discordanza tra l'eleganza dell'architettura e la grossolanità delle sculture; il rilevare un contrasto all'interno del fregio tra una buona composizione generale ed una pessima esecuzione.¹¹ Comunque il Ferrero dedica ai problemi in tal modo sollevati poche parole, nelle quali ancora una volta è riscontrabile quel pregiudizio classicistico di fondo di cui si diceva più sopra.¹²

La necessità di un approfondimento critico e storico dei problemi stilistici del fregio fu avvertita da F. Studniczka, che nel 1903 dedicò ad esso un lungo ed importante saggio.¹³ Il lavoro, dichiaratamente concepito come un completamento di quello del Ferrero e da quest'ultimo successivamente commentato e criticato,¹⁴ per la prima volta propone un'interpretazione ampia ed analitica dello stile delle sculture, tentando di definirne le componenti sulla base di confronti soprattutto con opere dell'arcaismo greco o da esso derivate, che secondo lo Studniczka, come è noto, sarebbero filtrate nel mondo culturale celtico attraverso la mediazione nord-italica. Ma quello che è più importante rilevare è che lo Studniczka, oltre a mettere in evidenza il contrasto con l'arte ellenistico-romana, vede nelle sculture di Susa l'opera di scalpellini locali e parla esplicitamente di stile provinciale gallo-romano. Se dunque il problema particolare viene definitivamente inserito in quello più vasto dell'arte « provinciale », e ciò dopo le anticipazioni del Furtwängler, va tuttavia notato come da questo momento intervenga di fatto una frattura netta fra l'apparato figurativo e il suo contesto monumentale, analizzati sostanzialmente come fatti separati, frattura che, come si è in precedenza accennato, sarà d'ora in poi molto diffi-

cile ricomporre sul terreno della concreta interpretazione storica. Inoltre, e nonostante i suoi meriti, anche nell'opera dello Studniczka serpeggia un aristocratico pregiudizio classicistico, che si coglie nettamente in certe espressioni assai significative.¹⁵ E questa posizione troverà in seguito ben più tenaci e dichiarati assertori.¹⁶

I lavori del Ferrero e dello Studniczka costituiscono ad ogni buon conto un primo punto fermo della critica attorno al nostro monumento. Per circa un quarto di secolo la loro elaborazione assunse in certo modo il ruolo di parametro di riferimento irrinunciabile.¹⁷ Successivamente due interventi sono particolarmente significativi: uno del Löwy (1928), l'altro dello Schober (1930). Il Löwy,¹⁸ chiarite alcune divergenze con l'esegesi dello Studniczka e notata, significativamente, la netta differenziazione esistente tra i rilievi di Susa e la contemporanea Ara Pacis, giudicava eccessive le deduzioni dello stesso Studniczka, che aveva qualificato il fregio come un tipico esempio di stile provinciale gallo-romano derivato dall'arcaismo greco del VI secolo. In certo modo il Löwy tende a trasporre su un piano storico le conclusioni dello Studniczka, proponendo a sua volta la tesi di una sorta di arcaismo comune, in ogni tempo, alle creazioni di individui artisticamente incolti. In questo modo le conclusioni dello Studniczka, che peraltro aveva cercato un sia pure discutibile aggancio storico, vengono negate in nome di una espressione artistica primitiva sostanzialmente autonoma da un reale processo culturale o, più latamente, storico.¹⁹ Oltre a sostenere un preciso riferimento a modelli romani per tutte le figure del fregio (e non solo per alcune, come aveva sostenuto lo Studniczka) e di conseguenza a limitare il carattere specificamente gallico ed arcaico sostenuto da quest'ultimo, il Löwy congetturava per il fregio stesso l'esistenza di un modello generale di qualificazione stilistica differente e pensava anche alla possibilità che ideatore ed esecutore non fossero da identificare nella stessa persona. Con ciò lo studioso austriaco proponeva per la prima volta, in termini concreti, la soluzione di quel contrasto tra composizione ed esecuzione già precedentemente intuita dal Ferrero. Al contrario, e curiosamente, per il Löwy architettura e scultura non sollevano problemi di discordanza: la questione è risolta pensando all'arrivo dall'esterno di maestranze colte che lavorarono solo alla decorazione architettonica, che

peraltro potrebbe anche essere stata eseguita da artigiani locali facilmente « acculturati » in questo senso.²⁰

Un contrasto tra forme architettoniche e resa stilistica del fregio viene al contrario di nuovo riconosciuto dallo Schober, ma sempre nei termini generici in cui precedentemente era stato posto.²¹ Per il resto lo Schober riprende le asserzioni del Löwy rispetto almeno a due punti fondamentali: le assonanze con opere dell'arcaismo greco non sono documentabili sul piano storico, ma sono, appunto, assonanze, dovute ad esiti analoghi presenti presso tutte le popolazioni nella loro fase arcaica; la diversità fra il soggetto del fregio (progettato da un artista pienamente romanizzato) e la sua esecuzione, dovuta ad artigiani locali che disponevano di mezzi espressivi limitati.

Le soluzioni proposte dal Löwy e dallo Schober ebbero due conseguenze fondamentali: il sostanziale accantonamento del problema relativo al rapporto tra architettura e sua decorazione figurata, nel senso o di una sostanziale negazione della liceità di porre il problema stesso (Löwy) o di una sua riduzione alla semplice constatazione di un dato di fatto (Schober e molti altri, prima e, come vedremo, dopo di lui); l'ormai definitivo abbandono della teoria dello Studniczka relativa alle permanenze greco-arcaiche nello stile delle nostre sculture, che pure aveva goduto di un certo credito per un buon numero di anni.²²

La successiva elaborazione critica si rivolse essenzialmente al particolare linguaggio artistico del fregio, prendendo le mosse proprio dal problema degli scompensi interni, fra concezione generale e realizzazione da un lato, fra le stesse varie componenti figurative del fregio dall'altro. In questo ambito si inquadra l'apporto recato al nostro problema da Carlo Carducci, che lungo l'arco di circa un trentennio ha esposto a più riprese la propria interpretazione delle sculture segusine.²³ Essa prende le mosse dalla constatazione che l'opera presenta un particolare aspetto, quello cioè di riunire in sé caratteri tradizionalistici ed apporti innovatori. In questo sta la ragione di fondo del contrasto già più volte notato tra progetto ed esecuzione. La persistenza di un « gusto locale » (sostanzialmente di un *substrato artistico* di schoberiana memoria) è alla base del particolare linguaggio stilistico del fregio, in contrasto con il tema scelto e il criterio storico-narrativo, tipicamente « romani ».²⁴ Eviden-

temente la maggiore dimestichezza di questi artisti locali con alcuni temi figurativi piuttosto che con altri porta a scompensi all'interno della composizione stessa, risultando certi gruppi (segnatamente quelli di fanti e cavalieri al galoppo) meglio resi di altri (come ad esempio i personaggi togati) estranei alle tradizioni locali. Da questa compresenza e mancata fusione di elementi di origine diversa, ma sostanzialmente romani e celto-liguri,²⁵ deriverebbe il particolarissimo linguaggio del fregio di Susa. Anche la tecnica particolare usata per scolpire la pietra, « dura e angolosa », vicina a quella dell'intaglio del legno, caratteristica della tradizione celtica, sarebbe una prova di queste permanenze indigene. Il Carducci vede quindi nel fregio di Susa « il tentativo di fusione di uno stile indigeno ancora vivo ed efficiente nella tradizione degli artisti locali, con gli elementi innovatori di un'arte romana che non aveva però ancora raggiunto la sua maturità ».²⁶

In sostanza il Carducci non si discosta troppo dalle posizioni del Löwy e dello Schober, almeno nei loro termini generali, ma in più tenta di documentare uno stretto legame col mondo transalpino nord-occidentale attraverso il quale sarebbero giunti, ovviamente reinterpretati, temi figurativi propri della cultura ellenistica.²⁷ In sede di giustificazione storica dell'accostamento insolito tra forme architettoniche e figurative culturalmente così diverse, il Carducci pensa ad una volontà politica precisa per così dire di cooptazione di artisti locali, invitati ad operare per un monumento che più che un « segno di potenza imposto e voluto da Roma » costituiva una « dichiarazione di amicizia di un popolo rassegnato ».²⁸ Ma al di là dell'indubbio interesse di questa ultima osservazione del Carducci, resta difficile accettarne in pieno la tesi, sia perché già in sede metodologica il concetto di « substrato » suscita non poche e non immotivate riserve, sia perché non va dimenticato che in realtà la scarsissima documentazione originale in nostro possesso non pare consentire un suo definirsi come termine di confronto in tutto probante.²⁹ Ad ogni buon conto l'apporto critico del Carducci è stato determinante nel precisare almeno nei suoi termini generali quanto sia fondamentale ai fini della comprensione del particolare linguaggio figurativo del fregio di Susa (ma aggiungerei: e non solo di esso) il concetto di formazione.

Infatti il Carducci, chiarendo gli aspetti particolari del quadro stilistico offerto dalle nostre sculture, ha posto il problema proprio sul terreno della formazione di questo linguaggio. Secondo una prospettiva analoga si è mossa anche l'impostazione del problema data da B. M. Felletti Maj, la cui soluzione dei molti quesiti storico-antiquari posti dal fregio, come si è già detto, appare almeno per ora definitiva.³⁰ Capovolgendo in certo modo le tesi precedenti, l'autrice riconosce nel fregio di Susa un aspetto di quella corrente artistica trascurata che tra la fine del II sec. a.C. e l'inizio dell'impero andò estendendosi per tutta la penisola italiana, indipendentemente dal substrato etnico preromano e da antichi contatti culturali, ma in dipendenza dagli ultimi esiti dell'arte ellenistica e dalla stabilizzazione sociale, politica e culturale propria dell'Italia del I sec. a.C. In conclusione si tratterebbe di una sorta di « omologia » culturale verificatasi collateralmente allo stabilizzarsi anche sul piano politico-giuridico di analoghe contingenze civili.³¹ Nel Nord-Italia la diffusione di questo particolare linguaggio figurativo si sarebbe avuta conseguentemente all'apporto demografico centro-meridionale. Gli artisti sarebbero quindi giunti a Susa da una vicina colonia romana (della Cisalpina o della Narbonese), in cui questo processo di stabilizzazione culturale era già giunto ad una fase di avanzata maturazione.

In tali termini, come si vede, il problema è definitivamente ricondotto all'interno della problematica relativa alla formazione storica di un vasto fenomeno artistico; ma mentre da un lato si respinge una interpretazione collegata all'ambito etnico-culturale celtico, se ne propone un'altra della stessa portata, anche se storicamente di certo meglio documentabile. Di fatto la concezione etnica permane all'interno della categoria proposta di « arte italica », che se pure ha una sua giustificazione storica generica nel reale processo di stabilizzazione della penisola soprattutto legato al I sec. a.C., richiederebbe una maggiore specificazione proprio sotto il profilo socio-culturale.³² Aspetto che comunque la Felletti Maj rifiutava esplicitamente di approfondire, dichiarando che la particolare espressione artistica nel cui contesto inseriva il fregio di Susa è sostanzialmente « non colta », ma non nel senso di « popolare », bensì in quello di « indigeno »; e aggiungeva: « La parola « popolare » è responsabile di equivoci e confusioni, che

durano tuttora, perché ha mescolato all'apprezzamento artistico elementi estranei sociali ed economici; i quali possono sí influire sulla diffusione, sul materiale, su altri dati dell'oggetto d'arte, in quanto oggetto di commercio, ma non sulla intima spiritualità e sulla secolare formazione, che determinano attraverso il tempo il modo di espressione»,³³ dove è appunto riscontrabile una concezione che considera il fatto artistico sostanzialmente autonomo ed isolato nella sua «intima spiritualità».

Un discorso fondamentalmente diverso, orientato a chiarire la necessità di un recupero unitario del significato del monumento, è stato svolto a più riprese dal Mansuelli.³⁴ Pur ritornando sul contrasto fra assetto architettonico e apparato figurativo, nel senso di una profonda diversità di linguaggio, il Mansuelli ha notato che tanto per il primo aspetto che per il secondo il monumento seguisce richiama e riunisce in sé caratteri diversi. Per l'architettura ricorda le analogie con l'arco del Foro Romano del 19 a.C.,³⁵ nel senso di un isolamento del suo fornice centrale, e traccia un parallelo con gli archi sud-gallici, almeno sul piano strutturale e proporzionale, mentre sul piano semantico rileva un evidente stacco costituito dal valore essenzialmente propagandistico di questi ultimi. Recentemente il Mansuelli ha avvicinato l'arco di Susa al monumento dei Iulii di St.-Rémy, affacciando l'ipotesi che per il primo si possa anche pensare ad un architetto narbonese.³⁶ Un certo collegamento con gli archi sud-gallici può essere individuato anche nella presenza di un organico piano figurativo, altrimenti ignoto nell'area cisalpina.

In termini analoghi è affrontato il problema del linguaggio e dello stile del fregio, nel quale sono evidenti sia apporti dal «centro del potere» (per il piano generale dell'opera, concettualmente vicino, scrive il Mansuelli, addirittura all'Ara Pacis)³⁷ che componenti più arretrate ed altre di derivazione centro-italica; si possono infine notare persino echi classici (figure dei due giovani nudi, solitamente interpretati come i Dioscuri, alle estremità del fregio sud).³⁸ In conclusione il Mansuelli, esaminando il monumento nella sua integrità architettonica e figurativa, ha chiarito come sia ormai irrinunciabile, ai fini di una piena comprensione storica del suo significato, valutare attentamente anche le sue componenti tenendo ben presente che

il loro insieme storicamente si situa in una fase di vasta sperimentazione, che investe sia il linguaggio architettonico che quello figurativo, e che anche quest'ultimo, proprio in quanto «alloglotto» rispetto alla resa architettonica, va valutato nell'ambito complessivo offerto dal monumento nella sua integrità.

Riprendendo ora quanto detto all'inizio e alla luce degli apporti critici più significativi sopra discussi, ritengo di poter concludere che proprio nel carattere «composito» di tutto il monumento vada ricercata la sua ragion d'essere, che ha dato concretezza ad un'opera significativa appunto di un momento caratterizzato da una progressiva fase di sperimentazione, non solo riferita all'ambito dell'arco onorario. Per il quale è d'altronde largamente noto come l'età di Augusto costituisca un momento di cosciente trapasso da una utilizzazione in ambito privato o, al più, gentilizio caratteristica dell'età repubblicana, ad un uso del tipo monumentale in un contesto più ricco di connotazioni politiche e con funzioni fortemente ideologizzate.³⁹

Entro questo quadro generale va posto quanto abbiamo già notato circa la utilizzazione in età augustea di elementi estranei, per quanto ne sappiamo, alla tradizione dei semplici *fornices* repubblicani, riferibili invece soprattutto all'ambito templare, quali, come si è già notato, il frontone, presente su alcuni archi augustei,⁴⁰ e lo stesso fregio dell'arco di Susa.

Il fregio figurato, che per quanto riguarda gli archi augustei, almeno quelli sufficientemente noti, è presente solo nell'esempio di Susa, conoscerà in seguito una certa stabilizzazione canonica, ricomparando nei classici esempi degli archi di Tito a Roma e di Traiano a Benevento. Ma il ruolo predominante che riveste a Susa, in quanto unico elemento figurato (pur dimensionalmente ridotto perché il fregio della trabeazione è evidentemente vincolato al rispetto di regole proporzionali generali), non gli sarà più proprio: a Roma e a Benevento la sua comparsa nel contesto architettonico svolge in certo modo una funzione subordinata, sia perché soverchiato dalla presenza di un apparato figurativo più complesso (soprattutto a Benevento), sia in riferimento alla resa stilistica di questi piccoli fregi, lontana dalle correnti ufficiali dell'arte contemporanea. Questa sorta di «discordanza» stilistica presente anche nei citati monumenti posteriori a quello di Susa può essere significativa,

anche se non si deve dimenticare che lo stile che incontriamo nei piccoli fregi degli archi di Tito e di Traiano procede da esperienze sostanzialmente diverse, com'è ovvio, da quelle che portarono alla formazione del particolare linguaggio artistico di quello di Susa.⁴¹

Nel nostro monumento l'episodio figurativo proviene dunque da un contesto estraneo, pur risolvendosi con forme di adattamento tali che consentono il mantenimento di una chiara separazione tra elementi portanti ed apparato (iscrizione sull'attico, forse gruppi statuari su di esso, fregio figurato), secondo una soluzione diversa, ad esempio, dagli archi sud-gallici, i cui ideatori non ebbero invece difficoltà ad occupare gli elementi portanti con l'apparato figurativo, fino all'esplosione in certo senso « barocca » dell'arco di Orange, di età tiberiana.⁴² A questo riguardo le diverse soluzioni adottate a Rimini e a Roma, dove è certa la presenza sui piloni del secondo arco augusteo del Foro Romano (19 a.C., ma forse anche del primo, del 29 a.C.) delle lastre coi Fasti Consolari e Trionfali,⁴³ testimoniano appunto di un processo volto alla ricerca di un compromesso stabile tra una forma architettonica in via di definizione e un apparato reso necessario dal nuovo significato e dal nuovo valore strumentale che l'arco onorario veniva ad assumere. E' poi significativo, inoltre, che il fregio dell'arco dei Sergi a Pola, di dedica privata e quindi estraneo all'ambito ufficiale e ad una utilizzazione del monumento in termini dichiaratamente politici, sia realizzato con intenti puramente decorativi.⁴⁴

Nei termini in cui si è posto il problema va, a mio modo di vedere, inquadrata anche l'utilizzazione sul monumento ufficiale di Susa di un linguaggio figurativo che si è solitamente ritenuto non pertinente. Ma contrariamente a quanto dobbiamo pensare per l'aspetto architettonico, per il quale è giusto parlare di una vera e propria « trasposizione » direttamente all'interno di un contesto culturale periferico verosimilmente non ancora predisposto alla sua reale comprensione,⁴⁵ la proposta di un tema figurativo doveva porre problemi di ordine diverso. Già Inez Scott Ryberg notava come la caratteristica che più colpisce nello stile narrativo, semplice e approssimato, del fregio di Susa sia lo sforzo evidente di ritrarre e registrare una scena.⁴⁶ In questo e nella volontà di rendere leggibile il significato anche politico del tema trattato

in un ambito culturale e sociale caratterizzato da un processo di romanizzazione appena agli inizi sta forse la spiegazione dell'inserito « dialettale », come è stato definito, in un insieme architettonico del tutto diverso. Del resto lo stesso problema generale della formazione di una civiltà artistica nell'Italia Settentrionale è già stato opportunamente posto in passato nei termini di una scelta di schemi e di una reazione locale alle sollecitazioni poste, o imposte, dalle forme di espressioni d'arte importate per renderle immediatamente leggibili agli ambienti locali.⁴⁷ In questo senso la collaborazione di artisti non educati alle forme dell'arte ufficiale, ma forniti di mezzi espressivi di diversa origine, sarebbe stata consigliata dalla stessa operazione politica che sta all'origine dell'edificazione del monumento. Va notato inoltre che, come appare ormai certo, la collaborazione di artigiani locali non è un fatto limitato al monumento di Susa, ma è attestato almeno anche da certi particolari della decorazione architettonica della porta riminese del 27 a.C. e assai probabilmente si può rilevare un fatto analogo negli archi sud-gallici di St.-Rémy, Carpentras e Cavaillon.⁴⁸

Del resto gli archi augustei meglio noti rivelano, anche sul piano concettuale, una significativa alternanza di contenuti ideologici: la porta riminese del 27 univa alla celebrazione di un fatto specifico come il riassetto delle strade d'Italia, testimoniata dall'iscrizione, il rimando alla sfera religiosa evidenziato dai clipei con busti di divinità inseriti sul corpo del monumento, giungendo ad un ibrido compromesso, com'è stato notato, tra storia e metastoria. Al contrario, è significativo notarlo, quanto conosciamo di altri due archi precedenti la data-chiave del 27 (assunzione da parte di Ottaviano del titolo di *Augustus*) noti da menzioni di Cassio Dione, suggerisce una loro interpretazione semplicemente nel senso della celebrazione di un fatto storico: per uno di essi, votato a Roma nel 36 a.C., si trattava della vittoria ottenuta su Sesto Pompeo; per l'altro, decretato a Brindisi nel 31-30 a.C., della vittoria di Azio. Ma in difetto assoluto di resti monumentali ogni congettura che li riguardi appare avventata.⁴⁹

L'arco del 19 a.C., eretto nel Foro Romano, grazie all'inserimento dei Fasti Capitolini tendeva invece ad una precisa proiezione metastorica della figura del *princeps* come momento conclusivo del processo storico della *res publica* romana, secondo

una concezione comune anche al significato ideologico che si volle dare al Foro di Augusto, votato già prima della battaglia di Filippi (42 a.C.), ma inaugurato solo quarant'anni dopo (2 a.C.).

Gli archi sud-gallici, soprattutto di St.-Rémy e Carpentras, presentano già, particolarmente nel messaggio affidato agli inserti figurativi, un carattere per così dire topico (figure dei barbari incatenati e della provincia sottomessa, iconografie già diffuse dalle raffigurazioni monetali) che trascende il valore contingente della celebrazione di una vittoria per fissarsi quasi nella astoricità del simbolo. Il monumento di Susa invece, eretto in un territorio assai probabilmente molto meno avvezzo al linguaggio artistico di derivazione ellenistica, si

concreta più semplicemente nell'attualismo rigoroso della celebrazione di un patto e di un legame politico forse più che voluto dalle popolazioni alpine, imposto dai tempi.

Tutto questo mi pare dimostri con sufficiente chiarezza la duttilità semantica e le possibilità di adattamento dell'arco onorario alle singole contingenze e ai vari contesti in cui esso venne programmaticamente diffuso. All'interno di questo quadro mi pare vada definitivamente collocato, nell'insieme organico delle sue componenti, anche il monumento commemorativo di Susa.

Istituto di Archeologia
Università di Bologna

¹ C.I.L. V, 7231. E' noto che il testo è stato ricostruito sulla base dei fori ricavati nei blocchi dell'attico per l'inserimento delle lettere metalliche.

² A. L. MILLIN, *Voyage en Savoie, en Piémont, à Nice*, I, Paris 1816, pp. 105-115, cit. da E. FERRERO, *L'arc d'Auguste à Suse*, Turin 1901, p. 8; in quest'ultimo lavoro è discussa tutta la bibliografia precedente alle pp. 1-10.

³ A. FURTWÄNGLER, in *Intermezzi*, Leipzig-Berlin 1896, p. 76; Id., in *Abhand. Münch. Akad.*, XXII (1903), p. 504 ss.

⁴ Al proposito si veda il mio lavoro in *Parametro 20* (ottobre 1973), p. 36 ss.

⁵ Cfr. G. A. MANSUELLI, in *Atti del Colloquio sul tema: La Gallia romana* (Acc. Naz. dei Lincei - Problemi attuali di Scienza e di Cultura - Quaderno n. 158), Roma 1973, p. 27.

⁶ G. A. MANSUELLI, in *Arte antica e moderna*, 1959, pp. 370-371; Id., *Urbanistica e architettura della Cisalpina romana fino al III sec. e.n* (Coll. Latomus, 111), Bruxelles 1971, p. 188. Ricordo al proposito che il richiamo all'ambito sacrale è testimoniato per gli archi augustei anche, ad es., dalla presenza del frontone sul monumento riminese del 27 a.C., probabilmente sull'arco di Aquino (la cui datazione è però discussa: vedasi M. CAGIANO DE AZEVEDO, in *Palladio* II (1938), pp. 41-44; H. KÄHLER, in *Pauly-Wissowa*, VII A 1, 1939, s.v. *Triumphbogen* (*Ehrenbogen*), II, n. 3; L. CREMA, *L'architettura romana*, Torino 1959, p. 212) e sull'arco eretto nel Foro Romano nel 19 a.C. per commemorare il recupero delle insegne perdute da Crasso contro i Parti (due frontoni infatti sovrastano i fornicati laterali nella attendibile ricostruzione grafica del monumento operata dal Gamberini Mongenet sulla base delle note raffigurazioni dei coni di L. Vinicius e dei resti architettonici certi: cfr. B. ANDREAE, in *A.A.*, LXXII (1957), coll. 149-150, fig. 16 e la recente sintesi che del problema degli archi di

Augusto nel Foro Romano ha dato F. COARELLI, *Guida archeologica di Roma*, Milano 1974, p. 87).

⁷ PLIN, *Nat. Hist.*, XXXIV, 27: le parole di Plinio citate nel testo sono riferite prima di tutto alla *columnarum ratio*.

⁸ Credo che la funzione delle statue poste sull'attico degli archi sia stata solitamente considerata in modo inadeguato rispetto all'effettiva importanza e al ruolo loro affidato nel contesto dei singoli monumenti, come in genere anche le raffigurazioni monetali ci indicano con chiarezza.

⁹ FURTWÄNGLER, in *Intermezzi*, loc. cit. a nota 3.

¹⁰ FERRERO, *op. cit.* a nota 2.

¹¹ In realtà questi giudizi erano già stati espressi molti decenni prima da Gianfrancesco Galeani Napione di Cocconato (in *Memorie dell'Accademia delle Scienze di Torino*, XXX (1826), p. 155 ss.): cfr. FERRERO, *op. cit.*, p. 22 nota 3.

¹² « Mais, si l'on les observe un peu attentivement, et, surtout, si l'on s'en approche, ces sculptures se révèlent de la plus frappante grossièreté. Du siècle d'Auguste on se croirait tombé tout à coup dans les derniers temps de l'art antique. Les figures sont très mal exécutées; elles sont disproportionnées, gauches et lourdes... »: FERRERO, *op. cit.*, p. 22.

¹³ F. STUDNICZKA, in *J.d.I.* XVIII (1903), p. 1 ss.

¹⁴ E. FERRERO, in *Atti della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti*, VII (1904), fasc. 4, p. 280 ss.

¹⁵ Tali sono, ad es., le insistenze sulle qualità « barbariche » del fregio (un capitello dell'opera è intitolato « Barbarei und Stil »); spesso il giudizio di valore connotato negativamente è dichiaratamente espresso: i rilievi della tomba di Eurisace in Roma conoscono esiti analoghi alla « erbärmliche Leistung der Segusiner »: STUDNICZKA, *art. cit.*, pp. 11 e 13.

¹⁶ Uno di questi fu, com'è noto, Pericle Ducati: al riguardo egli parla di barbara espressione (termine di per sé poco significativo) e vede nell'arco di Susa « la

tarda, torbida, monotona corrente settentrionale, di lontana derivazione dalle pure sorgenti della greicità arcaica», dove si nota anche un recupero ammantato di retorica delle teorie dello Studniczka. Cfr. P. DUCATI, *L'arte classica*, Torino 1939³, pp. 602-603. Volendo ripercorrere più oltre questo aspetto particolare presente in buona parte degli studi dedicati al nostro monumento o negli accenni ad esso riservati nella produzione manualistica (soprattutto in quest'ultima, direi), potremmo giungere a tempi ben più recenti. Basti per tutti il breve passo seguente, che compare nell'*Arte romano* di A. GARCIA Y BELLIDO, Madrid 1955, p. 224: « El de Susa se lleva la palma entre todos (*scil.* gli archi augustei), por su elegancia y buen gusto, aunque el friso que lo exorna es sumamente bárbaro ».

¹⁷ Non è senza importanza il fatto che l'Espérandieu, inserendo nella sua raccolta i bassorilievi di Susa, dipenda per la loro interpretazione storico-antiquaria quasi integralmente dal Ferrero, limitandosi, per quanto riguarda l'aspetto stilistico, ad annotare che « les bas-reliefs de l'arc de Suse sont l'oeuvre de sculpteurs indigènes »: cfr. E. ESPÉRANDIEU, *Recueil général des bas-reliefs de la Gaule romaine*, I, Paris 1907, pp. 13-20, n. 16.

¹⁸ E. Löwy, in *Jahrb. d. Kunsthist. Samml. in Wien*, N. F., II (1928), pp. 9-10.

¹⁹ « Neben dem bestimmte kunstgeschichtliche Entwicklungsphasen bezeichnenden Archaismus gibt es einen von der allgemeinen Entwicklungsstufe der Zeit unabhängigen, der sich zu allen Zeiten in den Hervorbringungen künstlerisch ungeschulter Individuen äussert, nicht nur wo diese ganz aus Eigenem gestalten, sondern in hohem Masse auch noch da, wo fortgeschrittenere Vorbilder ohne unmittelbare Führung durch diese nachgebildet werden sollen: unwillkürlich fällt der naive Verfertiger in eine primitivere Formensprache zurück »: Löwy, *op. cit.*, p. 9.

²⁰ Tale possibilità era ben più difficile da realizzare, secondo il Löwy, per la resa organica della figura umana.

²¹ A. SCHÖBER, in *Öst. Jahresh.* XXVI (1930), pp. 15-17.

²² Valgano per tutti due esempi in cui le tesi dello Studniczka sono ancora chiaramente riprese: A. W. LAWRENCE, *Later greek sculpture and its influences on east and west*, London 1927, p. 53; E. STRONG, *L'arte in Roma antica*, Bergamo 1929, pp. 159-160.

²³ Cfr. C. CARDUCCI, in *Rivista Ingauna e Intemelina* VII (1941), p. 75 ss.; Id., in *Boll. della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti*, N. S., III (1949), p. 3 ss. (particolarmente le pp. 10-12); Id., in *Atti del X Congresso di Storia dell'Architettura*, Roma 1959, p. 166; Id., *Guida di Susa*, Milano 1961, pp. 37-38; Id., in *Atti del VII Congresso di Archeologia Classica*, II, Roma 1961, pp. 463-465; Id., in *Atti del I Congresso Internaz. di Archeologia dell'Italia Settentrionale*, Torino 1963, pp. 129-135; Id., in *Le rayonnement des civilisations grecque et romaine sur les cultures périphériques* (VIIIème Congrès Int. d'Ar-

chéologie Classique), Paris 1965, pp. 199-201; Id., in *Arte a civiltà romana nell'Italia Settentrionale* (Catalogo della Mostra), II, Bologna 1965, pp. 254-255; Id., *Arte Romana in Piemonte*, Torino 1968, pp. 32, 54-55 e tav. V.

²⁴ CARDUCCI, in *Atti del I Congresso Internazionale di Archeologia dell'Italia Settentrionale*, cit., p. 133.

²⁵ Cfr. CARDUCCI, in *Boll. della Società Piemontese*, cit., in *Le rayonnement des civilisations*, cit., pp. 199-200.

²⁶ Cfr. CARDUCCI, *Arte romana in Piemonte*, cit., p. 54.

²⁷ CARDUCCI, *ibidem*, loc. cit.

²⁸ CARDUCCI, *op. cit.* a nota 24, p. 134.

²⁹ Una critica alla teoria dei substrati in quanto « indirizzata a riconoscere un valore determinante all'etnico » è contenuta nell'art. di G. A. MANSUELLI, in *Arte e Civiltà Romana nell'Italia Settentrionale*, I, Bologna 1964, p. 10 ss. Ricordo che ancora il Mansuelli notava, a proposito della componente celtica entro il quadro culturale nord-italico, che « si tratta di enucleare questi elementi e qualcuno sembra chiaro (mostri divoranti, têtes coupées) ma è sintomatico di trovarli più spesso fuori dall'area propriamente e più largamente celtica » e aggiungeva che « dare il nome di celtico ad ogni manifestazione di provincialismo è un errore metodico, perché è proprio la formazione del linguaggio figurativo la più complessa e la più eclettica »: cfr. G. A. MANSUELLI, in *Arte e Civiltà Romana nell'Italia Settentrionale*, II, Bologna 1965, p. 3.

³⁰ Cfr. B. M. FELLETTI MAJ, in *Rend. Pont. Accad.* XXXIII (1960-1961), pp. 129-153; Id., in *Atti del I Congresso Internaz. di Archeologia dell'Italia Settentrionale*, Torino 1963, pp. 125-127; Id., in *E.A.A.*, VII, 1966, pp. 572-573 (s.v. « Susa »).

³¹ Cfr. FELLETTI MAJ, *art. cit.*, in *RendPontAccad.* XXXIII (1960-1961), p. 143. Sul problema generale si veda ora, della stessa Autrice, *La tradizione italiana nell'arte romana*, Roma 1977.

³² Mi riferisco ai termini in cui il problema è stato posto da R. BIANCHI BANDINELLI, *Roma. L'arte romana nel centro del potere*, Milano 1969, p. 51 ss. Il concetto di « arte plebea » proposto dall'A. supera i termini riduttivi in cui si muove un discorso legato semplicemente al fattore etnico come determinante il fatto artistico e lo colloca su di un terreno storicamente meglio determinato e metodologicamente più corretto. Di fatto il concetto di « arte plebea » supera o quanto meno integra quello di « arte provinciale », la cui insufficienza era già stata avvertita, ad es., dal Mansuelli (« ... e viene anche fatto di pensare se lo stesso termine di provincialismo sia legittimo, e non piuttosto una categoria di comodo per enucleare certi aspetti in certi ambienti »: cfr. MANSUELLI, in *Arte e Civiltà Romana nell'Italia Settentrionale*, II, cit. a nota 29, p. 13). Al proposito cfr. anche R. BIANCHI BANDINELLI, in *Dialoghi di Archeologia* I (1967), fasc. 1, pp. 7-19.

³³ Cfr. FELLETTI MAJ, in *Rend. Pont. Accad.* XXXIII (1960-1961), *cit.* a nota 30, p. 152.

³⁴ Vedi soprattutto G. A. MANSUELLI, in *Arte antica e moderna*, 1959, pp. 370-371; 1960, p. 23; *Id.*, in *Mon. Piot* LIII (1963), pp. 25-27; *Id.*, in *L'Archiginnasio* LVIII (1963), p. 70; *Id.*, in *Le rayonnement des civilisations grecque et romaine sur les cultures périphériques*, *cit.*, p. 191; *Id.*, in *Mélanges Piganiol*, I, Paris 1966, pp. 558-559, 563; *Id.*, in *Rivista di Studi Liguri* XXXVI (1970), 1-3 (Omaggio a Fernad Benoit, IV), p. 106; *Id.*, *art. cit.* a nota 5, pp. 27-28, 32.

³⁵ Al proposito si veda quanto detto più sopra, nella parte conclusiva della nota 6.

³⁶ Cfr. l'*art. cit.* a nota 34, in *Rivista di Studi Liguri*, XXXVI (1970), *loc. cit.*

³⁷ MANSUELLI, *art. cit.* a nota 34, in *L'Archiginnasio*, LVIII (1963), *loc. cit.*

³⁸ E' interessante notare come il Mansuelli, affrontando il problema dello stile del fregio e mettendone in risalto le varie componenti espressive, si limiti a parlare, accanto ad altri aspetti meglio definibili, di « esperienze più arretrate », rifiutando una soluzione univoca: « L'exemple de l'arc de Suse nous montre clairement, dès les débuts du phénomène de l'art provincial, que celui-ci tire ses sources d'emprunts différents, faisant une sélection de thèmes, de schémas et de motifs d'après le cadre multiforme du milieu artistique romain contemporain »: cfr. MANSUELLI, *art. cit.* a nota 34, in *MonPiot*, LIII (1963), p. 27. Inoltre l'A. ha anche sottolineato che nel fregio di Susa « si sono volta a volta riconosciuti caratteri romano-italici o emersioni di un substrato indigeno, che del resto non conosciamo » (*op. cit.* a nota preced., *loc. cit.*). In tempi molto recenti il Mansuelli ha tuttavia affermato di condividere parzialmente le posizioni del Carducci, più sopra delineate, riconoscendo anche per il fregio di Susa un certo rapporto di analogia con espressioni della cultura artistica transalpina (cfr. MANSUELLI, *art. cit.* a nota 5, p. 32).

³⁹ Al riguardo sono fondamentali i testi di G.-CH. PICARD, *Les trophées romains*, Paris 1957, p. 232 ss., e di G. A. MANSUELLI, in *Mélanges Piganiol*, I, *cit.* a nota 34.

⁴⁰ Cfr. nota 6.

⁴¹ Cfr. al proposito R. BIANCHI BANDINELLI, *Roma. L'arte romana nel centro del potere*, *cit.*, p. 69, dove si propone una suggestiva interpretazione del fenomeno basata sul concetto di « canone stilistico » legato a particolari generi figurativi, analogamente a quanto attestato per il versante letterario.

⁴² Vedasi G. A. MANSUELLI, in *Archivo español de Arqueología* XXVII (1954), pp. 121-124; R. AMY - P. M. DUVAL - J. FORMIGÉ - J. J. HATT - CH. PICARD - G.-CH. PICARD - A. PIGANOL, *L'arc d'Orange* (XV Suppl. a *Gallia*), Paris 1962.

⁴³ Cfr. A. DEGRASSI, in *Rend. Pont. Acc.* XXI (1945-1946), p. 57 ss.; B. ANDREAE, in *A.A.* LXXII (1957), col. 166 ss.

⁴⁴ Vedasi ora G. TRAVERSARI, *L'arco dei Sergi*, Padova 1971, dove l'arco, sulla base dei dati offerti dall'iscrizione, è datato tra il 25 e il 10 a.C.

⁴⁵ G. A. MANSUELLI, in *Mon. Piot*, LIII (1963), *cit.* a nota 34, pp. 25-26.

⁴⁶ I. SCOTT RYBERG, in *Mem. Am. Acad.* XXII (1955), pp. 104-106.

⁴⁷ Vedasi G. A. MANSUELLI, in *Cisalpina* I, Milano 1959, pp. 315-327 (particolarmente pp. 316-317); *Id.*, *Le caractère provincial de l'art romain d'Italie du nord avant le Bas-Empire*, in *Le rayonnement des civilisation*, *cit.*, p. 188. Cfr. anche la nota 38.

⁴⁸ Cfr. MANSUELLI, in *Arte antica e moderna*, 1960, pp. 19 e 23.

⁴⁹ Cfr. CASSIO DIONE, XLIX, 15 (KÄHLER, *art. cit.*, *ibid.*, I, n. 7), per l'arco di Roma; CASSIO DIONE, LI, 19 (KÄHLER, II, n. 6) per l'arco di Brindisi. Un altro arco, del 29 a.C., di cui già si è fatto cenno nel corso del presente lavoro, eretto nel Foro Romano per celebrare la vittoria di Azio, è purtroppo scarsamente documentato: soprattutto non è assolutamente certo se su di esso fossero già affissi i Fasti Capitolini (vedi note 6 e 43; ivi bibl. relativa, cui sono da aggiungere: KÄHLER, *art. cit.*, I, n. 8-9; E. NASH, *Bildlexikon zur Topographie des antiken Rom*, Tübingen 1961, I, p. 92 ss; P. ZANKER, *Forum Romanum*, Tübingen 1972, p. 15 ss.).