

Horti Hesperidum
Studi di storia del collezionismo
e della storiografia artistica

Rivista telematica semestrale

LE IMMAGINI VIVE
coordinamento scientifico di Carmelo Occhipinti

L'età antica
a cura di Ilaria Sforza

Roma 2015, fascicolo I, tomo I

UniversItalia

Il presente volume riproduce il fascicolo I (tomo I) del 2015 della rivista telematica semestrale *Horti Hesperidum. Studi di storia del collezionismo e della storiografia artistica*.

Cura redazionale: Ilaria Sforza

Direttore responsabile: CARMELO OCCHIPINTI

Comitato scientifico: Barbara Agosti, Maria Beltramini, Claudio Castelletti, Francesco Grisolia, Valeria E. Genovese, Ingo Herklotz, Patrick Michel, Marco Mozzo, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Ilaria Sforza

Autorizzazione del tribunale di Roma n. 315/2010 del 14 luglio 2010

Sito internet: www.horti-hesperidum.com/

La rivista è pubblicata sotto il patrocinio di



Università degli Studi di Roma "Tor Vergata"

Dipartimento di Studi letterari, Filosofici e Storia dell'arte

Serie monografica: ISSN 2239-4133

Rivista Telematica: ISSN 2239-4141

Prima della pubblicazione gli articoli presentati a *Horti Hesperidum* sono sottoposti in forma anonima alla valutazione dei membri del comitato scientifico e di *referee* selezionati in base alla competenza sui temi trattati.

Gli autori restano a disposizione degli aventi diritto per le fonti iconografiche non individuate.

PROPRIETÀ LETTERARIA RISERVATA

© Copyright 2015 - UniversItalia – Roma

ISBN 978-88-6507-791-7

A norma della legge sul diritto d'autore e del codice civile è vietata la riproduzione di questo libro o parte di esso con qualsiasi mezzo, elettronico, meccanico, per mezzo di fotocopie, microfilm, registrazioni o altro.

INDICE

CARMELO OCCHIPINTI, <i>Editoriale</i>	5
ILARIA SFORZA, <i>Introduzione</i>	13

TOMO I

SIMONE CAPOCASA, <i>L'immagine divina tra Oriente e Occidente. Note sull'iconografia della Dea Madre</i>	39
GIULIA ROCCO, <i>Scene di culto divino e di rituali sacri nel mondo greco tra il Geometrico e l'Orientalizzante</i>	65
RITA SASSU, <i>La dea di Samos. Origini, forme e luoghi del culto di Hera presso il santuario extraurbano</i>	99
ILARIA SFORZA, <i>«Immortali e immuni da vecchiaia per sempre». Sui cani di Alcinoò in Odissea 7, 91-94</i>	133
ELENA CASTILLO RAMÍREZ, <i>L'odio contro i tiranni: canalizzazione della violenza collettiva nella distruzione delle immagini del leader politico nella Roma imperiale</i>	151
CHIARA BORDINO, <i>Émpsychoi eikónes. Contemplare il martirio attraverso l'immagine e la parola dall'età paleocristiana all'iconoclastia</i>	181
ANASTASIA PAINESI, <i>The influence of ancient ekphrásēis on the painters of the Renaissance: Rosso Fiorentino's Shipwreck of Ajax Minor in the Francis I gallery at the palace of Fontainebleau</i>	233
ABSTRACTS	257

TOMO II

KATHARINA WEIGER, <i>Le 'immagini vive' di una Crocifissione e la partecipazione dell'osservatore</i>	9
ULRICH HOFFMANN, <i>"O inanimato Corpo". Trasformazioni e duplicazioni del corpo nell'immagine animata del Filocolo boccaccesco e negli adattamenti tedesco di Floire und Blanche-flor</i>	47
MARIANNE GILLY-ARGOUD, <i>L'incarnation vivante dans les images de sacrements: l'interaction dévotionnelle à travers les porteurs de l'eucharistie dans l'iconographie alpine tardo-médiévale</i>	95
ELENA FILIPPI, <i>L'antropologia di Nicola da Cusa e il tema della «viva imago Dei». Riflessi nella cultura figurativa del Quattrocento</i>	135
FRANCESCA CORSI, <i>Ogier le Danois: dalla corte di Carlo Magno a eroe della Danimarca</i>	177
DONATELLA GAVRILOVICH, <i>Dall'evocazione del testo poetico allo spazio scenico parlante: la sperimentazione sinestetica in Russia</i>	187
ABSTRACTS	211

EDITORIALE

CARMELO OCCHIPINTI

Vide da lontano un busto grandissimo; che da principio immaginò dovere essere di pietra, e a somiglianza degli ermi colossali veduti da lui, molti anni prima, nell'isola di Pasqua. Ma fattosi più da vicino, trovò che era una forma smisurata di donna seduta in terra, col busto ritto, appoggiato il dosso e il gomito a una montagna; e non finta ma viva; di volto mezzo tra bello e terribile, di occhi e di capelli nerissimi; la quale guardavalo fissamente; e stata così un buono spazio senza parlare, all'ultimo gli disse: «Chi sei?»

G. LEOPARDI, *Dialogo della natura e di un islandese*

Poco prima che si chiudesse l'anno 2013, nel sito internet di «Horti Hesperidum» veniva pubblicato il *call for papers* sul tema delle «Immagini vive».

Nonostante la giovane età della rivista – giravano, ancora, i fascicoli delle sole prime due annate –, sorprendentemente vasta fu, da subito, la risposta degli studiosi di più varia formazione: archeologi, medievisti, modernisti e contemporaneisti. In poche settimane, infatti, il nostro *call for papers* si trovò a essere rilanciato, attraverso i siti internet di diverse università e istituti di ricerca, in tutto il mondo. Risonanza di gran lunga inferiore, nonostante l'utilizzo degli stessi canali, riuscivano invece a ottenere le analoghe iniziative di lì a poco condotte da «Horti Hesperidum» su argomenti specialisticamente meglio definiti come quello della *Descrizione di tutti i Paesi Bassi* (1567) di Lodovico Guicciardini (a proposito dei rapporti artistici tra Italia e Paesi nordici nel XVI secolo), e del *Microcosmo della pittura* (1667) di

Francesco Scannelli (a proposito del collezionismo estense nel XVIII secolo).

Evidentemente era il tema in sé, quello appunto delle «Immagine vive», a destare una così inaspettata risonanza. Tanta risonanza si dovrebbe spiegare – mi sembra – in ragione di una nuova e sempre più diffusa esigenza, molto sentita ormai da parte degli studiosi di storia artistica (sollecitati, più o meno consapevolmente, dagli accadimenti del mondo contemporaneo): l'esigenza, cioè, di indagare certa qualità 'attiva' che le immagini avrebbero posseduto nel corso della storia, nelle epoche, nei luoghi e nei contesti sociali e religiosi più diversi prima che esse diventassero, per così dire, gli 'oggetti' – in un certo senso 'passivi' – della moderna disciplina storico-artistica, prima cioè che le stesse immagini si 'trasformassero' in 'reperti', diventando, così, non necessariamente qualcosa di 'morto' (rispetto a una precedente 'vita' perduta), bensì diventando, in ogni caso, qualcosa di 'diverso' da ciò che originariamente esse erano state. Già per il solo fatto di essere 'guardate' sotto una prospettiva disciplinare come quella della storia dell'arte, che è vincolata a proprie istanze di astrazione e di scientificità (in funzione, per esempio, delle classificazioni o delle periodizzazioni), le immagini non hanno fatto altro che 'trasformarsi': ma è vero che, per loro stessa natura, le immagini si trasformano sempre, per effetto della storia e degli uomini che le guardano, e dei luoghi che cambiano; tanto più, oggi, le immagini continuano a trasformarsi per effetto dei nuovi *media* i quali, sottraendole a qualsivoglia prospettiva disciplinare, ce le avvicinano nella loro più imprevedibile, multiforme, moderna 'vitalità'.

Il fatto è che, immersi come siamo nella civiltà nuova del digitale – la civiltà delle immagini virtuali, de-materializzate, de-contestualizzate che a ogni momento vengono spinte fin dentro alla nostra più personale esistenza quotidiana per ricombinarsi imprevedibilmente, dentro di noi, con i nostri stessi ricordi, così da sostanziare profondamente la nostra stessa identità – ci siamo alla fine ridotti a non poter più fare a meno di questo flusso magmatico che si muove sul *web* e da cui veniamo visceralmente nutriti, e senza il quale non riusciremmo proprio a decidere alcunché, né a pensare, né a scrivere, né a comunicare, né a fare

ricerca. In questo modo, però, le immagini che per via digitale, incessantemente, entrano per così dire dentro di noi sono immagini del tutto prive della loro materia, del loro stesso corpo, perché internet, avvicinandocene, ce le impoverisce, ce le trasforma, ce le riduce a immateriali parvenze. Ma così diventa addirittura possibile – ed è questo per molti di noi, come lo è per molti dei nostri studenti, un paradosso davvero mostruoso – diventa possibile, dicevo, studiare la storia dell'arte senza quasi che sentiamo più il bisogno di andare a vedere le opere d'arte, quelle vere, senza cioè riconsiderarle concretamente in rapporto, per esempio, all'esperienza nostra del 'paesaggio' di cui esse sono state e continuano a essere parte: non può che venirci fuori, ormai, una storia dell'arte fatta di opere ridotte alla parvenza immateriale la quale, distaccatasi dalle opere d'arte 'vere', non conserva di esse alcuna idea di fisicità, né possiede la benché minima capacità di coinvolgimento emotivo che derivava anticamente dalla 'presenza', dalla 'corporeità', dal rapporto col 'paesaggio' e col 'contesto', nonché dalle tradizioni e dai ricordi che, dentro quel 'paesaggio', dentro quel 'contesto', rivivevano attraverso le immagini, vivevano nelle immagini. La storia dell'arte ha finito per ridursi, insomma, a una storia di immagini 'morte', staccate cioè dai contesti culturali, religiosi, rituali da cui esse provenivano: in fondo, è proprio questo tipo di storia dell'arte, scientificamente distaccata dalla 'vita', a rispecchiare bene, nel panorama multimediale e globalizzato che stiamo vivendo, il nostro attuale impoverimento culturale.

In considerazione di quanto detto, questa miscellanea sulle «Immagini vive» è stata pensata anzitutto come raccolta di testimonianze sugli orientamenti odierni della disciplina storico-artistica la quale – oggi come non mai afflitta, per di più, dall'arido specialismo accademico che l'ha ridotta alla più mortificante inutilità sociale –, ambisce, vorrebbe o dovrebbe ambire, alla riconquista dei più vasti orizzonti della storia umana, nonché alla ricerca dei legami profondi che uniscono il passato al presente e, dunque, l'uomo alla società e le civiltà, seppure lontane nello spazio o nel tempo, l'una all'altra.

Ebbene questi due fascicoli della V annata (2015) di «Horti Hesperidum», ciascuno diviso nei due tomi che ora finalmente presentiamo, raccolgono i contributi di quanti, archeologi, medievisti, modernisti e contemporaneisti, abbiano voluto rispondere al nostro *call for papers* intervenendo su argomenti sì molto diversi, però tutti collegati a un'idea medesima: quella di verificare, nel passato come nel presente, una certa qualità 'attiva' che sia storicamente appartenuta, o appartenga, alle immagini.

Esattamente come lo enunciavamo nel sito internet di «Horti Hesperidum», alla fine del 2013, era questo il contenuto del nostro *call for papers*:

La rivista semestrale «Horti Hesperidum» intende dedicare il primo fascicolo monografico del 2015 al tema delle “Immagini vive”. Testimonianze letterarie di varie epoche, dall'antichità pagana all'età cristiana medievale e moderna, permettono di indagare il fenomeno antropologico dell'immagine percepita come presenza “viva”, capace di muoversi, parlare, interagire con gli uomini.

Saranno prese in particolare considerazione le seguenti prospettive di indagine:

1. Il rapporto tra il fedele e l'immagine devozionale
2. L'immagine elogiata come viva, vera, parlante, nell'*ekphrasis* letteraria
3. L'iconoclastia, ovvero l'“uccisione” dell'immagine nelle rispettive epoche

Ora, una siffatta formulazione – cui ha partecipato Ilaria Sforza, antichista e grecista – presupponeva, nelle nostre intenzioni, le proposte di metodo già da noi avanzate nell'*Editoriale* al primo numero di «Horti Hesperidum» (2011), dove avevamo cercato di insistere sulla necessità di guardare alle opere d'arte secondo un'ottica diversa da quella più tradizionalmente disciplinare che, in sostanza, si era definita, pure nella molteplicità degli indirizzi metodologici, tra Otto e Novecento. Allora, infatti, ci chiedevamo:

Ma sono pienamente condivisibili, oggi, intenzioni di metodo come le seguenti, che invece meritano la più rispettosa storicizzazione? Ri-

muovere ogni «ingombro leggendario», auspicava Longhi, che si frapponesse tra lo storico e le opere. Considerare queste ultime con il dovuto distacco scientifico. Guardarle «in rapporto con altre opere»: evitare cioè di accostarsi all'opera d'arte – come però sempre accadeva nelle epoche passate – «con reverenza, o con orrore, come magia, come tabù, come opera di Dio o dello stregone, non dell'uomo». Negare, in definitiva, «il mito degli artisti divini, e divinissimi, invece che semplicemente umani». Queste affermazioni, rilette oggi alla luce di nuove esigenze del nostro contemporaneo, finiscono per suonare come la negazione delle storie dell'arte in nome della storia dell'arte. Come la negazione degli uomini in nome dello storico dell'arte. Come la negazione dei modi di vedere in nome della *connoisseurship*. Come la negazione, in definitiva, della stessa 'storia' dell'arte. Infatti la storia ha davvero conosciuto miracoli e prodigi, maghi e stregoni, opere orribilmente belle, sovrumane, inspiegabili, e artisti terribili e divini. Lo storico di oggi ha il dovere di rispettare e comprendere ogni «ingombro leggendario», senza rimuoverlo; dovrebbe avere cioè il dovere di sorprendersi di fronte alle ragioni per cui, anticamente, a destar «meraviglia», «paura», «terrore» erano i monumenti artistici del più lontano passato come anche le opere migliori degli artisti di ogni presente. Quell'auspicato e antiletterario distacco scientifico ha finito in certi casi per rendere, a lungo andare, la disciplina della storia dell'arte, guardando soprattutto a come essa si è venuta trasformando nel panorama universitario degli ultimi decenni, una disciplina asfittica, non umanistica perché programmaticamente tecnica, di uno specialismo staccato dalla cultura, dalla società, dal costume, dalla politica, dalla religione».

In effetti, dalla cultura figurativa contemporanea provengono segnali ineludibili – gli odierni storici dell'arte non possono non tenerne conto – che ci inducono a muoverci in ben altra direzione rispetto alle indicazioni enunciate da Roberto Longhi nelle sue ormai lontane *Proposte per una critica d'arte* (1950) alle quali ci riferivamo nell'appena citato *Editoriale* di «Horti Hesperidum» del 2011. Pensiamo, per esempio, a quanto si verificava in seno alla 55^a Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale di Venezia (2013), quando artisti e critici dovettero condividere il bisogno di ritrovare la fede – quella fede che, anticamente, era così sconfinata – nel 'potere' delle immagini, e di ritrovare, tentando di recuperarla dal nostro passato, «l'idea che l'immagine

sia un'entità viva, pulsante, dotata di poteri magici e capace di influenzare, trasformare, persino guarire l'individuo e l'intero universo»: d'altronde una tale idea non la si poteva affatto ritenere estranea alla tradizione culturale da cui noi stessi proveniamo nonostante che la modernità 'illuministica' abbia tentato di cancellarla, respingendola come vecchia, come appartenente a una «concezione datata, offuscata da superstizioni arcaiche».

Così, persino sulle pagine del catalogo della stessa Biennale del '13 (come pure su quelle dell'11, dove era fatta oggetto di rimpianto addirittura la potenza mistica di cui in età medievale era capace la 'luce', contro il buio introdotto da una deprecata età dei 'lumi'), l'urgenza di un rinnovato sguardo sul passato e sulla storia era già di per sé un fatto sorprendente e audace: tanto più se, per contrasto, ripensiamo all'altrettanto audace rifiuto del passato che lungo il XX secolo fu provocatoriamente mosso, in nome della modernità, da parte delle avanguardie e delle neo-avanguardie.

Del resto, «la parola 'immagine' contiene nel suo DNA, nella sua etimologia, una prossimità profonda con il corpo e con la morte: in latino l'*imago* era la maschera di cera che i romani creavano come calco per preservare il volto dei defunti»: ma visto che gli uomini del nostro tempo se ne sono dimenticati, serviva ricordare ai visitatori della Esposizione Internazionale che il mistero primigenio della scultura funeraria era, ed è, quello «di opporre alla morte, all'orizzontalità informe, la verticalità e la rigidità della pietra»³.

Di fronte a questa nuova disponibilità dei 'contemporaneisti' nei confronti della 'storia', gli storici dovrebbero, da parte loro, tornare a cercare nel contemporaneo le motivazioni della loro stessa ricerca. Sottratte alle rispettive dimensioni rituali, magiche, funerarie, devozionali e religiose – quelle dimensioni che la civiltà moderna, multimediale e globalizzata ha tentato di annul-

¹ *La Biennale di Venezia. 55ª Esposizione d'arte. Il palazzo enciclopedico*, a cura di M. Gioni, Venezia, Marsilio, 2013, p. 25.

² *Ibidem*, p. 25.

³ *Ibidem*, p. 26.

lare definitivamente – le immagini sono diventate vuoti simulacri, come paiono esserlo quando le si vedono esposte, scientificamente classificate, dietro le vetrine o dentro le sale dei musei al cui interno esse hanno finito per arricchirsi di significati nuovi, certo, ma diversi da quelli che molte di esse possedevano al tempo in cui – citiamo sempre dal catalogo dell'esposizione del '13 – «magia, miti, tradizioni e credenze religiose contavano quanto l'osservazione diretta della realtà»⁴.

⁴ *Ibidem*, p. 28.

L'ODIO CONTRO I TIRANNI:
CANALIZZAZIONE DELLA VIOLENZA COLLETTIVA
NELLA DISTRUZIONE DELLE IMMAGINI
DEL *LEADER* POLITICO NELLA ROMA IMPERIALE

ELENA CASTILLO RAMÍREZ

La distruzione violenta delle statue e delle immagini di sovrani o governanti autoritari da parte di una folla sfrenata, in preda allo sfogo d'ira collettiva, è, in genere, conseguenza della fine di un regime di terrore, durante il quale il popolo è stato sottomesso fisicamente e psicologicamente. Fisicamente, perché dietro ogni tirannia c'è sempre un corpo militare addestrato a eliminare deliberatamente i sovversivi e ad attuare un ferreo controllo anche tra i cittadini, affinché questi siano pronti a denunciare i concittadini ribelli¹, sollecitati sia dalla paura di patire anche loro le

¹ Il controllo e le denunce tra i cittadini si lasciano intravedere palesemente nella *Satira X* di Giovenale, 72-87, sulla quale tornerò in seguito. Anche Tacito descrive il clima di terrore a causa delle denunce cittadine dopo la condanna di Seiano (TAC., *Ann.* 6, 19, 11). È interessante vedere come lo stesso tipo di controllo tra i cittadini sottomessi a una tirannia esista ugualmente nel XX secolo. Serva ad esempio la lettera di

punizioni del regime², sia dal servilismo a cui porta una volontà intorpidita «dalla propaganda, dall'indottrinamento, dall'isolamento e dalla mancanza di libertà», per usare le parole di Mario Vargas Llosa nella sua *Festa del Chivo*, sublime romanzo sulla tirannia di Rafael Leónidas Trujillo, tiranno di Santo Domingo tra il 1930 e il 1961. Psicologicamente il popolo è sottomesso perché qualsiasi sistema di governo autoritario si appoggia su un complesso sistema di propaganda, la cui finalità principale è creare l'immagine gloriosa del *leader* e legittimare la sua continuità al potere della sua stessa persona o dei suoi eredi. Il *leader* deve diventare esempio di virtù, di salvezza della patria, di potere e di provvidenza. In questo programma propagandistico, l'immagine politica ha un ruolo preminente, giacché concentra diversi messaggi in un significativo unico, ed evoca parecchi significati nello spettatore, immerso in un contesto sociale, culturale e politico determinato³ e partecipe, pertanto, dei gesti, delle cerimonie e degli spettacoli usati per rinforzare il regime che li promuove⁴.

Il potere comunicativo delle immagini era così ben noto nella Roma repubblicana e imperiale, che l'esposizione di statue e ritratti in luoghi pubblici era un onore concesso e controllato dal senato o dall'*ordo decurionum* delle città. Come è stato ben esposto da A. P. Gregory⁵, sintetizzando idee previamente analizzate da P. Zanker⁶, D. Freedberg⁷ e T. Hölscher⁸, tra gli altri, nel

denuncia pubblicata nel giornale *La Nación* di Pedro Olivares Mateo contro un vicino che lo accusava di partecipare alle manifestazioni in cui si chiedeva l'uscita dei parenti di Leónidas Trujillo da Santo Domingo, dopo l'attentato contro il tiranno (cfr. VARGAS 1985, p. 202).

² SEN., *De beneficiis* 3, 26, la chiama *rabies accusandi*; vi fa allusione anche TAC., *Ann.* I, 50.

³ HALLET 2005; CASTILLO 2011; GREGORY 1994.

⁴ MILLON, NOCHLIN 1978; CASTRIOTA 1986; WILENTZ 1982; THEUWS, LAUGHLAND 2000.

⁵ GREGORY 1994.

⁶ ZANKER 1987.

⁷ FREEDBERG 1989.

mondo romano le immagini pubbliche dei governanti dovevano non soltanto rinforzare i messaggi di potere manifestati attraverso altri mezzi, ma anche rievocare altri personaggi della vita pubblica, con tutto quanto il loro ricordo poteva comportare. L'evocazione del personaggio raffigurato, delle sue azioni e di altri personaggi ad esso associati doveva servire a sua volta ad ispirare azioni etiche, e inneggiare dunque al regime politico⁹.

È proprio in forza di questo loro significato politico che le statue, i ritratti e le raffigurazioni dipinte del *leader* divennero allora, e continuano a essere oggi, bersaglio principale di quella furia collettiva che si serve della distruzione, dell'uccisione degli oggetti che evocano il regime, come mezzo di liberazione dalla paura e dal rancore accumulato durante tutto un lungo periodo di oppressione psicologica. Ma era come se al posto delle raffigurazioni stesse del tiranno, insieme a tutti i simboli utilizzati per legittimarne la supremazia, vi fosse il tiranno in carne e ossa: così che tutti potessero sfogare la loro rabbia vendicativa, in considerazione del fatto che, invece, il cadavere reale del tiranno poteva essere oltraggiato unicamente da pochi.

Apparentemente, però, questo sfogo collettivo di ira risponde ad un paradigma di comportamento istintivo la cui componente affettivo-emotiva assume la preminenza su quella razionale: in altre parole, le sensazioni ed emozioni ispirate dall'oggetto vengono liberate prescindendo da qualsivoglia controllo razionale¹⁰. Tuttavia, come può dedursi dalla lettura degli episodi narrati dagli autori greco-latini sulla distruzione delle immagini del leader politico che analizzeremo qui di seguito, la reazione verso la morte o verso la caduta in disgrazia di un personaggio del mondo politico si esprime in modi diversi secondo i diversi ceti sociali e secondo i diversi favori ottenuti dal regime. Ma, in questo caso, in tutte le risposte, perfino nelle più violente, predomina appunto la componente razionale su quella istintiva: in funzione delle garanzie di impunità che il nuovo *leader* è in grado di offri-

⁸ HÖLSCHER 1994.

⁹ VAL. MAX. 8, 1, 3; CIC., *Rab. Perd.* 9. 24; *Or.* 2. 48

¹⁰ GREGORY 1994, p. 89; ELDER, COBB 1983, pp. 58-59.

re, ma anche in rapporto alla necessità di mostrare lealtà al regime sostitutivo, nel tentativo di ingraziarsene i favori. Unicamente durante periodi di *anomia*, di soppressione assoluta di tutte le norme che regolano la società civile, possono verificarsi risposte prevalentemente istintive, che sfociano nei fenomeni di distruzione delle immagini politiche¹¹.

Il momento in cui si verifica l'oltraggio delle statue e dei simboli della tirannia determina anche il tipo di risposta della folla. Sono pochi gli attacchi contro le raffigurazioni di un *leader* ancora vivo o prima dalla sua condanna formale. Sono molto più frequenti, invece, quelli che hanno luogo dopo la morte del tiranno: ma questi si verificano a condizione che ci sia un cambiamento politico capace di assicurare l'impunità ai ribelli. Questi oltraggi, però, non sempre sono coincidenti con la *damnatio memoriae* decretata dal senato. Diversa è, poi, la reazione contro le immagini da parte dell'esercito, il cui rispetto nei confronti dei ritratti del *leader* è riprova di lealtà al regime.

Mentre questa 'uccisione rituale' delle statue da parte di una folla sfrenata risponde a uno sfogo emotivo in cui odio e paura si trasformano in violenza, la *damnatio memoriae* decretata dal senato comporta invece una sistematica rimozione di tutte le raffigurazioni del *leader*, su qualsiasi supporto materiale siano state realizzate, insieme alla cancellazione deliberata del suo nome. Ma spesso il tempo non è sufficiente a portare a compimento una tale sistematica impresa, perché a volte i cambiamenti politici si succedono così velocemente che una decisione presa dal senato può essere annullata dal *leader* politico successivo, come accadde nel 69 d.C., oppure durante il III e IV secolo d.C. D'altra parte, le immagini distrutte per effetto dell'ira della folla, come pure quelle rimosse in conseguenza del decreto senatoriale di *memoria damnata* non sempre finivano per sparire del tutto dalla vista del popolo, né erano immediatamente eliminate dai luoghi pubblici dove si trovavano esposte. Al contrario, il corpo e il nome prima scolpiti e dopo *damnati* erano in alcuni casi la-

¹¹ VERSNEL 1980.

sciati nello stesso luogo dove prima erano visibili, perché fossero rese meglio evidenti a tutti le conseguenze di un comportamento contrario alle virtù che dovrebbero appartenere a un *princeps* e a tutti i suoi collaboratori¹². Così come la lealtà e la collaborazione con il regime politico meritano di essere celebrate con i monumenti alla posterità, la slealtà e i tentativi di usurpazione del potere vengono puniti tramite l'eliminazione fisica o simbolica degli stessi monumenti. *Memoria damnata* non è assolutamente una condanna all'oblio, ma una condanna al disonore e al ricordo degli esempi contrari alle virtù richieste nel buon cittadino o nell'*optimus princeps*. Gli esempi negativi contribuiscono a creare la storia di un popolo nello stesso modo in cui lo fanno gli esempi positivi. Vedremo, qui di seguito, quale fu il contesto politico e sociale che portò a diverse situazioni di violenza collettiva e all'«uccisione rituale» delle raffigurazioni dei tiranni.

Punizione o distruzione di statue di un leader politico in vita. Garanzia di impunità e timore della condanna

Gli esempi di oltraggio e di distruzione delle statue di una persona ancora viva e appartenente alla vita politica di Roma non sono molti, e per lo più si riferiscono alla persona dell'imperatore, la cui morte o la cui caduta in disgrazia erano condizione *sine qua non* perché potesse aver luogo l'eliminazione violenta delle sue immagini. Perciò gli episodi di sfogo della folla contro statue di una persona viva presuppongono cambiamenti di alleanze politiche e matrimoniali o di amicizie del *princeps* in un teatro politico in cui anche al popolo sia dato di partecipare attivamente, dando libero sfogo, appunto, alla collera e all'odio¹³: tanto più perché la distruzione dell'immagine produce una certa soddisfazione emotiva, trattandosi di vera e propria vendetta simbolica nei riguardi di un colpevole su cui si è fatta giustizia. Ma, indipendentemente dai veri sentimenti che muo-

¹² PROC., *Anecd.* 8, 13-21.

¹³ BALANDIER 1994, pp. 15-45.

vono il volgo rispetto alla disgrazia di un politico, l'oltraggio delle sue raffigurazioni è sempre un atto di dimostrazione di lealtà esibita verso il nuovo governante, che si sviluppa ostentatamente e alla luce del sole. Invece, quando l'attacco contro un'immagine imperiale era mosso in risposta a un atto politico non accettato, questo veniva fatto di nascosto, durante la notte e in modo anonimo, dal momento che le conseguenze potevano essere disastrose.

Possiamo farci una chiara idea delle intenzioni dei protagonisti della distruzione e del loro modo di attuarle in rapporto ad un clima di terrore, di denunce tra concittadini e di condanne per *laesa maiestas*, sulla base delle testimonianze letterarie che descrivono la caduta in disgrazia del prefetto del pretorio, Lucio Elio Seiano, nel 31 d.C. Tiberio lo aveva fatto diventare suo principale intermediario in tutte le questioni politiche dopo il trasferimento della corte a Capri, nel 26 d.C., e gli aveva conferito tutti gli onori, riservati in linea di massima alla famiglia reggente¹⁴. Il profilo di Seiano fu coniato sulle monete; il suo nome inciso sui piedistalli insieme a quello del *princeps*, e i suoi ritratti inseriti nei gruppi statuari celebrativi della *gens augusta*, nonché nelle insegne militari; si festeggiava pubblicamente il suo *natalis*, si innalzavano agli dei preghiere in suo onore e si giurava sul nome della Fortuna di Tiberio e su quella di Seiano allo stesso tempo. «Non si sarebbero potute contare le innumerevoli statue che il senato, l'ordine equestre, le tribù e i cittadini più in vista gli avevano innalzato», afferma Cassio Dione¹⁵. L'eccessiva fiducia del *princeps* e il sostegno di novemila soldati della guardia pretoriana e di un potente partito sorto intorno alla sua persona accrebbero la sete di potenza di Seiano, che raggiunse un potere esente da qualsiasi tipo di controllo. La co-reggenza, però, gli diventò insufficiente, e così gli venne il desiderio di usurpazione del trono¹⁶. Convinto il popolo del fatto che Seiano sarebbe sta-

¹⁴ BIRD 1969.

¹⁵ DIO CASS. 53, 2, 7.

¹⁶ JOSEPH., *Ant. Iud.* 18, 181-182.

to il prossimo principe dell'Impero¹⁷, l'adulazione verso il prefetto pretoriano crebbe, relegando Tiberio in secondo piano¹⁸. Nell'anno 31 d.C. il Popolo e il Senato di Roma vennero a sapere che Seiano era caduto in disgrazia dal momento che il nipote dell'imperatore, Gaio Caligola, fu designato augure e, indirettamente, successore al trono¹⁹. Tiberio era stato informato da sua zia, Antonia, circa il complotto organizzato da Seiano. Dal momento in cui Seiano diventò vittima della sua propria ambizione, l'atteggiamento degli adulatori verso Seiano cambiò. Le immagini furono abbattute e le insegne militari tolte:

Abbattono, distrussero e trascinarono via tutte le immagini che lo rappresentavano, proprio come se stessero infierendo sulla sua persona, ed egli divenne così spettatore di quello che avrebbe sofferto di lì a poco²⁰.

Per altri, causa di rovina è la loro stessa potenza, così sovente soggetta a smisurate invidie; la lunga e fastosa sequela dei loro onori li annega. Le statue crollano dietro la corda che le trascina; la scure s'abbatte e infrange le stesse ruote delle bighe; si spezzano le gambe ai cavalli innocenti; già stride la fiamma, già al soffio dei mantici arde nel fuoco quella testa che il popolo adorava; crepita il grande Seiano e con quella faccia, ch'era la seconda dell'universo, si fanno orciuli, catini, padelle e pitali²¹.

Fatto prigioniero, Seiano fu oggetto di offese e beffe, e condannato a morire dalle Gemonie²². Il cadavere fu oltraggiato per parecchi giorni, trascinato dall'*uncus* e buttato finalmente nel Tevere²³; sua figlia fu violata e i due figli maschi condannati a morte²⁴; Apicata, la moglie, si suicidò. Bisognava che tutti si mostrassero in atto di offendere il suo cadavere, per dimostrare pubblica contrarietà a Seiano che, quasi sul punto di raggiungere

¹⁷ SANTOS 1990-1991; BAUMAN 1967; CHILTON 1955.

¹⁸ CASTILLO 2015.

¹⁹ DIO CASS. 58, 7, 4; LEVICK 1976, p. 291.

²⁰ DIO CASS. 58, 11, 3-5. Tr. a cura di STROPPA 1999.

²¹ GIOV., *Sat.* 10, 55-64. Tr. a cura di BARELLI 1999.

²² BARRY 2008; AFRICA 1971.

²³ GIOV., *Sat.* 10, 65-66; DIO CASS. 58, 11, 1-3.

²⁴ DIO CASS. 58, 11, 5; TAC., *Ann.* 6, 9, 2; SUET., *Tib.* 61.

il massimo potere, aveva trovato la rovina. Il «servile popolo romano», afferma Giovenale, sapeva odiare con calcolata 'allegrezza' quanti fossero caduti in disgrazia:

Ma che fa questa gente di Remo? Come al solito corre dietro alla Fortuna e detesta le vittime. Questo medesimo popolo, se Norzia avesse protetto il suo toscano, se il vecchio imperatore fosse stato tolto di mezzo prima, nel suo sicuro rifugio, in questo istante medesimo proclamerebbe imperatore Seiano [...].

– Dicono che ne devono morire parecchi altri.

– Ah, certo; la fornace è grande.

– Ho incontrato l'amico Bruttidio, tutto pallido, vicino all'altare di Marte; ho paura che l'imperatore, come Aiace vinto, voglia fare un macello per non esser stato difeso come avrebbe voluto. Corriamo in fretta, e finché giace sulla riva, calpestiamo questo nemico di Cesare. E facciamo in modo che i servi vedano bene, perché nessuno di loro non dica poi che non è vero e non trascini in tribunale per il collo il padrone morto di paura!

Questi erano i discorsi che si facevano allora su Seiano, queste le chiacchiere segrete della gente²⁵.

La finta considerazione che era dietro tante immagini celebrative, votate solo per servilismo e adulazione, si evidenziava dopo la scomparsa dell'uomo caduto in disgrazia, allorché il soggetto adulatore diventava carnefice della memoria di chi prima era stato da lui stesso glorificato. Il senato faceva pagare, attraverso l'umiliazione dell'immagine, la sottomissione e il servilismo che l'avevano ispirata, disonorando la memoria della vittima (*memoria dannata*) e permettendo al volgo di svolgere una parte importante della condanna. Il volgo allora manifestava, con grande volubilità, quella stessa sottomissione e quello stesso servilismo nei confronti, stavolta, dei senatori dei quali adesso occorreva eseguire gli ordini: insomma, era capace di esaltare o di ingiuriare una stessa persona, a seconda di quale favore essa godesse da parte dell'imperatore o del senato. Allo scopo di denigrare un usurpatore frustrato, oppure per congratularsi con chi sapesse conservare il trono, fu una pratica abbastanza diffusa quella di

²⁵ GIOV., *Sat.* X, 72-90. Tr. a cura di BARELLI 1998.

erigere statue alla *Libertas*, come simbolo della libertà recuperata²⁶ e altari alla *Providentia deorum*²⁷.

Un *amicus* dell'imperatore che cadesse in disgrazia trascinava con sé tutto il suo cerchio clientelare, provocando la morte a tutti quanti poco prima sognavano di scalare le vette del potere. D'altra parte, bisognava che passasse del tempo per cancellare le conseguenze della *renuntiatio amicitiae* imperiale o della *amicitiae fides extincta*²⁸. Il terrore «che aveva stravolto ogni rapporto umano»²⁹ dopo la morte di Seiano, ad esempio, durò più di tre anni, periodo nel quale non cessarono le accuse tra i cittadini, né sparirono i delatori («nessuno aveva un amico sicuro di cui fidarsi», afferma Cassio Dione³⁰). Due secoli dopo, la proclamazione di Massimino Daia come «nemico pubblico» e «tiranno empissimo, aborritissimo e nemico di Dio» portò alla distruzione e al trascinarsi delle sue statue, oltre che alla morte dei suoi partigiani (Peucezio e Culciano tra di loro) e dei suoi figli, e alla eliminazione dei ritratti e delle effigi con cui erano stati celebrati. Eusebio di Cesarea racconta così:

Per primo lo stesso Massimino, proclamato dagli imperatori nemico pubblico, fu dichiarato, mediante circolari affisse in pubblico, tiranno empissimo, aborritissimo e nemico di Dio al massimo grado. Di tutti i ritratti in onore suo e dei suoi figli esposti in ogni città, alcuni furono buttati a terra e fatti a pezzi, altri ebbero i volti cancellati, annerendoli con colore oscuro. Parimenti, le statue erette in suo onore furono buttate a terra e fatte a pezzi, oggetto di derisione e dileggio da parte di chi avesse voluto ingiuriarle e schernirle. Anche gli altri nemici della religione furono privati di ogni onore. Quanto ai partigiani di Massimino, tutti furono uccisi, specialmente quelli che per adulazione nei suoi confronti erano stati da lui onorati con incarichi di comando e avevano recato offesa alla nostra dottrina. Tra costoro c'era quello che era stato il più onorato e il più stimato di tutti, il suo più vero compagno, Peucezio, due volte e tre volte console, designato da lui prefetto del fisco; e inoltre Culciano, il quale aveva ugualmente ricoperto tutte le cariche di comando

²⁶ DIO CASS. 58, 12, 5.

²⁷ MARTIN 1982.

²⁸ VAL. MAX. 9, 11, ex. 4.

²⁹ TAC., *Ann.* 6, 19.

³⁰ DIO CASS. 58, 12.

[...]. (7) A tutti questi furono aggiunti i figli di Massimino, che egli aveva reso partecipi dell'onore imperiale e della celebrazione con ritratti ed effigi. Quelli poi che prima si vantavano di parentela col tiranno e si ritenevano in grado di opprimere tutti gli uomini, soffrirono le medesime pene, insieme all'estrema ignominia³¹.

Un caso molto simile a quello di Seiano fu quello di Gaio Fulvio Plauziano, prefetto del pretorio di Settimio Severo dal 197 d.C., ma anche legato alla famiglia imperiale mediante il matrimonio di sua figlia, Plautilla, con Marco Aurelio Antonino (Caracalla), figlio ed erede dell'imperatore. Plauziano acquisì in poco tempo tanto potere da essere celebrato attraverso suoi ritratti inseriti entro gruppi statuari di tipo dinastico, insieme ai figli, per decisione non soltanto di cittadini privati e di comunità diverse, ma anche dallo stesso senato di Roma³². La profusione di statue di Plauziano erette a Roma e nel resto dell'impero fu tale che causò l'irritazione di Severo, che non voleva condividere simili onori, riservati esclusivamente ai dinasti, con chi diffondeva l'opposizione del prefetto contro sua moglie, Giulia Domna. Non è chiaro se l'imperatore diede l'ordine di abbattere alcune sue immagini³³ o soltanto una, inserita dentro un gruppo di ritratti della famiglia imperiale³⁴, ma il fatto fu interpretato come un segno definitivo di disgrazia³⁵.

Tuttavia ben diverso è il caso della rimozione di statue ordinata direttamente dall'imperatore, rispetto a quella che veniva decisa da altri membri dell'amministrazione imperiale. Nel primo caso, si tratta di decisione imperiale; nel secondo, di risposta adulatrice a questa decisione. Ma le intenzioni del *leader* devono essere sempre interpretate correttamente e con estrema cautela, perché chi le fraintende, o chi si interpone ai desideri imperiali, merita di essere punito. Tale fu il caso del governatore di Sardegna, Ra-

³¹ EUS., *Hist. Eccl.* 9, 11, 2-7.

³² CADARIO 2015, p. 86; DIO CASS., *Epit.* 76, 14.

³³ DIO CASS. 76, 14, 16.

³⁴ SHA, *Vit. Sett. Sev.* 13, 2.

³⁵ STEWART 2003, p. 287; VARNER 2004, p. 161; CADARIO 2012, p. 419; CADARIO 2015, p. 86.

cius Constans: credendo che la caduta in disgrazia di Plauziano fosse definitiva, si affrettò a far rimuovere tutte le statue del prefetto che si trovavano erette nella sua provincia. Purtroppo per lui, Plauziano e Severo si riconciliarono e *Racius Constans* fu condannato. Due anni dopo, nel 205 d.C., fu eretta nel Foro una statua di Lucio Settimio Geta, fratello di Settimio Severo, nemico e accusatore di Plauziano³⁶. Il messaggio era chiaro. Plauziano fu accusato di complottare contro Settimio Severo e Caracalla, e immediatamente dopo fu giustiziato³⁷. In questa occasione, le statue vennero tutte rimosse e fu dato il via libera perché fossero oltraggiate senza rischio di punizione. Caddero in disgrazia anche la figlia e la moglie di Caracalla, Fulvia Plautilla, e il fratello di Caracalla, Geta, le cui immagini furono anche cancellate.

La rimozione e distruzione, da parte della folla o delle *élites*, dei simboli e delle statue di chi era dichiarato *hostis* dell'imperio dovevano essere fatte con cautela, e mai potevano essere spontanee. La loro attuazione, apparentemente emozionale, rispondeva in realtà a direttive previamente calcolate, cosicché, alla fine, le *élites* e il volgo apparissero come esecutori di decisioni prese dentro la Corte. Ma per metterle in atto, c'era bisogno di garantire l'impunità, creando un clima di libertà e di fiducia in cui si potessero manifestare, appunto impunemente, perfino sentimenti di insolenza, come descrive Cassio Dione dopo la morte di Commodo (LXXIII [74], 2. 3-4):

Le grida che erano abituati a usare con una cadenza ritmica nell'anfiteatro per omaggiare Commodo, adesso le usavano con qualche cambio per ridicolizzarlo. Adesso che si erano sbarazzati di un governante e che ancora non avevano paura del successore, in questo intervallo, godono al massimo della loro libertà e a poco a poco riuscirono a meritare l'onore di avere libertà di espressione nella sicurezza che gli offriva l'occasione. Ma non erano soddisfatti soltanto per essere stati sollevati da un altro terrore, ma desideravano anche, nella loro fiducia, godere della loro insolenza.

³⁶ DIO CASS. 66 (77), 3.

³⁷ DIO CASS. 66 (77), 4, 1-4; HEROD. 3, 11, 4-12.

In qualche occasione, la punizione delle statue di un *leader* o l'aggressione simbolica contro di esse servivano alla massa di cittadini per fare arrivare all'imperatore un messaggio di disaccordo contro la politica da lui praticata in quel momento. Le critiche però erano anonime. Questo accadde, ad esempio, con una statua di Nerone: quando, nel 59 d.C., l'imperatore rientrò a Roma dopo l'assassinio della madre, «appesero, nottetempo, un sacco di cuoio ad una delle statue dell'imperatore, alludendo, con questo gesto, al fatto che bisognava gettarvi dentro proprio lui»³⁸. Il sacco di cuoio (*culleum*) non era altro che quello in cui venivano rinchiusi i parricidi, con dentro un cane, un gallo, una vipera e un'ape, e quindi gettati in acqua. Mentre questo chiaro messaggio di critica si creava di nascosto, durante la notte, da parte di un oppositore anonimo al regime neroniano, durante il giorno, al momento dell'entrata di Nerone nella *Urbs* i cittadini romani abbattono le statue della appena assassinata Agrippina. Cassio Dione è l'unica fonte della notizia, che racconta che «tuttavia ve ne fu una che non riuscirono ad abbattere con sufficiente tempismo, alla quale gettarono sopra una veste cenciosa, in modo tale che sembrasse velata»³⁹. L'apparente contraddizione tra queste due risposte pubbliche alla morte di Agrippina (da una parte offendere l'immagine di Nerone denunciandolo come matricida, dall'altra gettare a terra le statue della madre assassinata) si capiscono nel contesto di paura e adulazione esistente in quel periodo⁴⁰. Tribuni e centurioni si congratularono con Nerone perché «era scappato dall'inaspettato pericolo dell'insidia materna» (Tac., *Ann.* 14, 10); i municipi vicini della Campania festeggiarono la morte di Agrippina con sacrifici nei templi e inviarono legati per esprimere la loro gioia; e il senato decretò preghiere e stabili dei *ludi* in commemorazione del giorno nel quale furono scoperte le insidie materne.

Alla morte di Agrippina seguì l'assassinio di Ottavia, anche festeggiato pubblicamente. Poco prima, i sostenitori della sorella e

³⁸ DIO CASS. 61, 16, 1; TAC., *Ann.* 14, 13, 1-2.

³⁹ DIO CASS. 61, 16, 2a.

⁴⁰ DIO CASS. 61, 15, 1; 16, 1; TAC., *Ann.* 14, 13, 1-2; CASTILLO 2015.

moglie dell'imperatore, fedeli alla memoria di Claudio, avevano provato a persuadere Nerone a sposare di nuovo Ottavia, quando l'imperatore si era già fidanzato con Poppea. Per fare sentire la loro opinione, gettarono per terra le immagini di Poppea e portarono sulle spalle per Roma quelle di Ottavia, rivestite di fiori⁴¹. Come lo Pseudo-Seneca racconta nella *Octavia* (vv. 793-805)⁴² le statue con il viso della nuova sposa furono gettate per terra con lacci, smembrate e oltraggiate con brutte parole e atti feroci:

Qua il pertinace favore incendia in stremo gli animi e li precipita inconsapevolmente verso la follia. Qualsiasi immagine che restò in piedi portando il viso di Poppea, fulgente per il chiaro marmo o il bronzo, giace colpita dalle mani del volgo e strappata dal crudele ferro. Abbattute dai lacci, trascinate le membra a pezzi; calpestate a lungo, le coprono con vergognoso fango. Concorrono mischiate con fatti feroci le beffe, che il mio timore mi fa tacere. Determinano circondare con fiamme il trono del *princeps* a meno che non restituisca all'ira del popolo una nuova sposa; restituisca, vinto, i suoi penati claudiani.

Poco dopo, però, bisognò festeggiare pubblicamente la morte di Ottavia per mostrare l'adesione alla volontà del *princeps* e non rischiare la vita. Tutte le sue raffigurazioni sparirono dalle città⁴³. L'ipocrisia delle dimostrazioni di lealtà del senato vengono duramente criticate da Tacito con queste parole:

A qual fine ricorderò quei doni, che per tale infamia furono decretati come offerta ai templi? Tutti coloro che le vicende di quei tempi conosceranno dalle opere mie o da quelle d'altri, ritengano per certo che, ogni volta il principe ordinò esili o stragi, furono rese grazie agli dei [...] Non tacerò, tuttavia, neppure quelle deliberazioni del Senato che toccarono il fondo di ogni più inaudita adulazione, o del più basso e tollerante servilismo⁴⁴.

⁴¹ TAC., *Ann.* 14, 61; VARNER 2004, p. 100; CADARIO 2012, p. 415.

⁴² ZWIERLEIN 1987.

⁴³ VARNER 2004, p. 100.

⁴⁴ TAC., *Ann.* 14, 64. Tr. a cura di CEVA 2000.

Dopo la fine del governo di Nerone, fu recuperata la memoria di vittime come Agrippina e Ottavia, che furono risepelrite nel mausoleo di Augusto.

Distruzione di statue post mortem: la dichiarazione senatoriale di memoria damnata e l'attuazione 'emozionale' del volgo

Per abbattere le statue di un imperatore bisognava aspettare la sua morte o, almeno, che egli fosse dichiarato ufficialmente come *hostis* da parte del senato, oppure che il suo trono venisse usurpato. Ma non bastava questo. Bisognava anche conoscere l'intenzione del nuovo governante, prima di dare libero sfogo all'impeto distruttivo. Nei casi in cui il tiranno era stato assassinato, ma il successore voleva legittimare il governo nella figura del morto, persino quando questi era stato odiato dal senato o dal popolo, bisognava controllare e reprimere ogni manifestazione di furia, a volte cancellandosi solo in modo discreto i simboli più direttamente legati alla tirannia precedente. Come appunta Cassio Dione, «molti erano costretti a elogiare pubblicamente i propri aggressori e dovevano simulare per forza il loro rancore»⁴⁵: opinione condivisa da Plinio il Giovane, quando afferma che «per scegliere adulazioni ha più potere l'ipocrisia della verità, il servilismo della libertà, la paura dell'amore»⁴⁶. Se invece il nuovo *leader* voleva dissociare la sua politica dalla precedente, si creava l'atmosfera propizia perché l'odio si liberasse in modo violento. Non sempre, tuttavia, l'oltraggio delle immagini coincideva con la dichiarazione di *damnatio memoriae*, la quale era collegata a intenzioni propagandistiche di legittimazione del potere. Mentre la *damnatio memoriae* coinvolgeva tutte le raffigurazioni del *damnatus*, in qualsiasi provincia dell'Impero, e doveva essere sistematicamente eseguita, la distruzione violenta dell'immagine di un uomo politico detestato avveniva principalmente nella capitale dell'impero o nel luogo in cui egli aveva

⁴⁵ DIO CASS. 52, 38, 3.

⁴⁶ PLIN., *Pan.* 55, 1.

abitato o soggiornato, dove i suoi ritratti si prestavano, in sostituzione del suo corpo reale, agli atti di violenza.

Quando Tiberio morì il 16 marzo del 37 d.C., l'odio del popolo non poté manifestarsi apertamente, perché la nomina di Gaio Caligola come successore comportava la continuità del regime e la protezione del ricordo del predecessore e quindi delle sue immagini. Appena si fece pubblica la notizia della morte dell'imperatore, una parte del popolo poté palesare la sua gioia chiedendo apertamente di gettare nel Tevere il cadavere di Tiberio («*Tiberium in Tiberim*»); altra parte pregava perché gli dei relegassero Tiberio tra gli empii; altri ancora minacciavano il cadavere con l'*uncus* e le Gemonie, esasperati dalle atrocità della più recente crudeltà; e durante il trasferimento della salma da Miseno a Roma, la folla gridava di portarlo ad Atela per farlo bruciare nell'anfiteatro⁴⁷. Il coinvolgimento nella *traslatio funebris* dei soldati e di una ben fornita scorta militare durante il *funus* affogò qualsiasi dimostrazione di allegria e frenò le manifestazioni pubbliche di odio e rancore contro il *princeps* defunto⁴⁸. Il funerale e, principalmente, l'orazione funebre – il *logos epitafios* –, offriva al successore, Gaio Caligola, l'opportunità di rilanciare le sue pretese politiche nel ricordo degli antenati *Iulii* che il popolo amava: Germanico, suo padre e figlio adottivo di Tiberio; Augusto, suo nonno e padre anche adottivo di Tiberio, e le rispettive mogli, Agrippina Maior, amata da tanti, e Livia Augusta, con la quale aveva vissuto dopo la caduta in disgrazia di Agrippina, e il cui discorso funebre aveva lo stesso Gaio Caligola pronunciato sette anni prima.

L'uccisione dell'imperatore Caligola offre una situazione ben diversa dalla precedente. In questo caso, ci fu distruzione violenta delle immagini da parte dei congiurati, ma il volgo non ebbe il coraggio di mostrare i propri sentimenti, abituato com'era a veder punito con la massima violenza qualsiasi tenta-

⁴⁷ Suet., *Tib.* 75, 1, 2.

⁴⁸ Suet., *Cal.* 15; Joseph., *AJ.* 18, 236.

tivo di protesta⁴⁹. Dopo lo sterminio dell'anno 40 d.C. tutti avevano imparato a tacere e a «votare una cosa anche se in realtà la pensavano diversamente»⁵⁰, e tutto «a causa del timore e della mancanza di coraggio»⁵¹. Il senato non votò ufficialmente la *damnatio memoriae* ma il successore, Claudio, l'adoperò *de facto* e garantì l'*amnistia* a tutti quanti avevano partecipato alla congiura. Si abolì l'accusa di *laesa maiestas* poco dopo la condanna degli esecutori dell'attentato, Casio Querea e Cornelio Sabino⁵².

Come in tanti altri episodi della storia, la morte del tiranno fu ordita dagli stessi ufficiali del pretorio che l'imperatore aveva usato come funzionari della violenza e come agenti di torture e condanne a morte. Soltanto dal momento in cui questi cominciarono a temere la propria morte, cominciò ad essere organizzato il complotto⁵³. L'atteggiamento maniaco del despota e la sua pazzia arrivarono a limiti inaspettati e il clima di denunce finalizzate al raggiungimento di vantaggi personali minacciò persino la sopravvivenza del ceto senatoriale, che rispettò la congiura e non la denunciò pur avendone notizia⁵⁴. L'attentato ebbe luogo il 24 gennaio del 41 d.C., durante i *ludi Palatini*, quando i pretoriani e i senatori coinvolti oltraggiarono il corpo del tiranno mentre, invece, chi non era vicino al cadavere se la prendeva con le statue, che sostituivano simbolicamente l'imperatore. Cassio Dione lo descrive come segue:

Quando egli cadde, nessuno dei presenti si astenne dal colpirlo, ma tutti continuavano ad infierire su di lui anche quando era ormai morto; alcuni, addirittura, assaggiarono le sue carni. Anche la moglie e la figlia vennero subito trucidate [...]. Il suo cadavere era ora oltraggiato dagli sputi di coloro che in precedenza lo veneravano anche quando era assente, divenendo così la vittima sacrificale per mano di coloro che erano soliti rivolgersi a lui sia a voce che per iscritto chiamandolo Giove e dio. Le sue statue e le sue immagini

⁴⁹ DIO CASS. 59, 28, 11; 59, 13, 6.

⁵⁰ DIO CASS. 59, 30, 1.

⁵¹ DIO CASS. 59, 16, 8.

⁵² JOSEPH., *AJ* 19, 261.

⁵³ BARBER, REED 2001; YAVETZ 1996: 105-129; BARRET 1989.

⁵⁴ DIO CASS. 59, 29, 1; SUET., *Cal.*, 56, 2; JOSEPH. *AJ* 19, 29.

vennero abbattute, perché il popolo in modo particolare era memore delle angherie che aveva sofferto [59, 29, 7- 30, 1^a]⁵⁵.

La reazione del popolo non fu omogenea. Mentre i tribuni della guardia pretoriana, Casio Querea e Cornelio Sabino, il prefetto del pretorio, Marco Arrecino Clemente, e altri cospiratori distruggevano i simboli della tirannia e oltraggiavano il corpo del dittatore, il popolo, presente nello scenario del crimine, rimaneva incredulo per paura; altri, che godevano di qualche vantaggio grazie alla loro adulazione del tiranno, non volevano credere alla notizia né se ne rallegravano; e i patrizi dissimulavano nel silenzio la loro gioia, pur avendo avuto notizia del complotto, perché avevano paura di essere denunciati e giustiziati. La descrizione più accurata della situazione la offre Flavio Giuseppe:

Quando si diffuse nel teatro la notizia della morte di Gaio, ci fu costernazione e incredulità. Chi salutava cordialmente l'assassinio e lo avrebbe considerato a lungo come una benedizione, per la paura, rimaneva incredulo. Per altri la notizia era contraria alle loro aspettative, in quanto non avevano alcun desiderio che un tal fatto accadesse a Gaio; e non lo credettero perché pareva loro impossibile che un essere umano avesse tanto coraggio da uccidere Gaio. Tra costoro vi erano donne sciocche, fanciulli, tutti gli schiavi e alcuni dell'esercito; questi ultimi perché si trattava di mercenari, e perciò facenti parte della sua tirannia, che, adulando la sua insolenza si guadagnavano onore e vantaggio ed erano perciò il terrore dei cittadini più nobili. Le donne e i fanciulli, alla maniera del volgo, erano accattivati dalle sue esibizioni e dalle lotte dei gladiatori che egli presentava per il piacere della plebe, così come dalle porzioni di carne che distribuiva. [...] Gli schiavi, finalmente, lo sostenevano perché con lui si trovavano in termini familiari: disprezzati dai loro padroni, avevano trovato nel suo intervento un rifugio dal rude trattamento dei padroni [...]. Tra i patrizi, se qualcuno dava credito alle voci, era per la preconnoscenza che aveva della congiura, altri perché intensamente la desideravano, ma tutti non solo custodivano in silenzio la loro gioia ma, all'annuncio, pretendevano di non averla neppure udita. Alcuni, per timore che, tornate vane le loro speranze, dovessero portare la pena della troppa fretta nel manifestare il proprio pensiero; altri che erano già informati di tutto, in quanto membri della congiura, si guardavano ancor più dallo scoprirsi,

⁵⁵ Trasmesso da CONST. PORPHYR., *De insidiis*, p. 77 (5). Altre versioni dell'assassinio: SUET., *Cal.* 58. 1; JOSEPH., *AJ* 19, 104-110; SEN., *Dial.* 2, 18, 3. Cfr. VARNER 2004, pp. 23-24.

perché non conoscevano quanti facevano parte della congiura e temevano che qualora ne parlassero, ci fosse quello che stava con la tirannia e sarebbero stati denunciati e puniti qualora Gaio fosse rimasto in vita⁵⁶.

Claudio, zio del tiranno e partecipe della congiura, avviò una propria politica volta a ristabilire l'ordine, la pace e la giustizia, ma rifiutò la proposta senatoriale di dichiarazione di *damnatio memoriae* di Caligola, che, tuttavia, fu eseguita *de facto*⁵⁷. Come ha mostrato accuratamente E. R. Varner, ci sono evidenze di deliberate mutilazioni subite dalle statue di Caligola, ma si tratta di episodi rari, mentre fu molto più frequente la trasformazione e il riadattamento dei suoi ritratti in altre raffigurazioni imperiali o divine, di Claudio, Augusto, Tiberio, Tito, il Sole, eccetera⁵⁸. Anche se si conservano numerose monete sulle quali il nome di Gaio è stato cancellato, in linea di massima la moneta di Caligola continuò a circolare e ci furono zecche che coniarono *aes* col suo ritratto fino al 43 d.C.⁵⁹ Il nome e le iscrizioni incise su monumenti eretti in onore del tiranno vennero sostituiti dal riferimento al *cursus honorum* di Claudio. Allo stesso tempo, diversi ritratti furono anche tolti dai corpi che li portavano e custoditi in qualche magazzino vicino al luogo dove erano esposti⁶⁰. Si trattava, in tal caso, di atti di prudenza voluti dai magistrati delle città rispetto al comportamento ambiguo di Claudio? Certamente, una totale eliminazione della figura di Caligola non doveva apparire conveniente, in funzione dei progetti di propaganda di Claudio, il quale legittimava parte della propria politica basandosi sul ricordo di suo fratello Germanico, padre di Caligola. Per tale ragione, le statue di Caligola che facevano parte di gruppi statuari di commemorazione dinastica e familiare non furono rimosse.

⁵⁶ JOSEPH., *AJ.* 19, 127-138. Tr. a cura di MORALDI 2000.

⁵⁷ SUET., *Cla.* 11, 3; DIO CASS. 60, 4, 5; 60, 22, 3.

⁵⁸ VARNER 2004, p. 23-45.

⁵⁹ VARNER 2004, p. 25; BARRET 1989, p. 178.

⁶⁰ VARNER 2004, p. 35-42.

Ancora una volta, diverso fu il caso della distruzione delle statue dell'imperatore che succedette a Claudio: Lucio Domizio Enobarbo, Nerone. Il senato votò la *damnatio memoriae* di Nerone nel 69 d.C. per la prima volta, e lo dichiarò *hostis publicus*, non appena l'usurpatore, Galba, fu nominato imperatore⁶¹; ma il volgo, avvantaggiato dalla sua politica populista, a detrimento del ceto senatoriale, si occupò dalla conservazione della sua memoria⁶². È possibile che la distruzione o mutilazione di gran parte dei ritratti, monumenti, iscrizioni e monete neroniani trovati negli scavi archeologici si debba attribuire al vandalismo dei soldati di Vindex e Galba⁶³. Alcune statue rimasero in piedi mutilate, per perpetuare l'offesa al suo onore. Ma la gran parte delle raffigurazioni di Nerone conservate fino ad oggi non porta nessun segno di vandalismo, trattandosi di figure trovate all'interno di magazzini dove esse erano state custodite⁶⁴. Vennero anche rispettate le statue di Nerone ragazzo, raffigurato con la bulla, e quindi anteriori alla sua ascesa al trono, nonché quelle che appartenevano a gruppi statuari familiari, il cui messaggio era il *continuum* della *auctoritas* imperiale. Otone e Vitellio, consapevoli della nostalgia della plebe verso la memoria di Nerone, legarono la loro politica al governo di Nerone, facendo diventare Galba il nuovo *hostis* di Roma⁶⁵. Otone aveva svolto la sua carriera politica sotto il principato di Nerone, aveva perfino ceduto sua moglie Poppea all'imperatore, diventandone poi l'oppositore dopo essere stato dichiarato nemico pubblico. Recuperare l'immagine di Nerone significava per lui collegarsi con la dinastia degli *Iulii-Claudii*, l'unica fino ad allora che simboleggiava la stabilità, il potere e la grandezza dell'Impero. L'amore del volgo per la memoria di Nerone fu tale che la tomba dei *Domitii*, nel *collis Hortulorum* (sul Pincio) – dove le sue schiave, Alexandria, Egloge e Acte, avevano depositato le ceneri

⁶¹ SUET., *Nero* 49, 2; VARNER 2004, p. 47.

⁶² ALINDON 1956.

⁶³ VARNER 2004, p. 47.

⁶⁴ VARNER 2004, pp. 67-79.

⁶⁵ DIO CASS. 64, 7, 3; SUET., *Vit.* 11, 2.

dell'ultimo dei Claudii – fu frequentata per tanti anni. Su questa venerazione popolare si volle appoggiare anche Otone nella sua propaganda politica, come indica Tacito⁶⁶:

[Otone] tra tutte queste decisioni, dettate e scusate dalle necessità del momento, non dimenticando nemmeno allora i suoi amori, fece rialzare, per senato-consulto, le statue di Poppea. Si crede che abbia anche pensato di onorare la memoria di Nerone, nella speranza di far cosa gradita alla folla; certo è che vi fu chi espose ritratti di Nerone e per alcuni giorni i soldati ed il popolo lo acclamarono Nerone Otone, quasi per aggiungere qualcosa al suo lustro ed alla sua nobiltà⁶⁷.

Un nuovo senato-consulto per la *memoria dannata* di Nerone fu votato sotto Vespasiano, al quale non interessava più il collegamento politico con la dinastia precedente né con gli imperatori della guerra civile del 69 d.C. L'instaurazione della nuova dinastia Flavia doveva avere fondamenta nuove sulle quali elevare un nuovo sistema di governo. Nonostante l'eliminazione delle immagini di Nerone, la *plebs* continuò egualmente a mantenere il ricordo vivo dell'imperatore del popolo: c'era chi ornava la tomba con fiori o chi rimetteva sui Rostra del Foro le *imagines praetextatae* e gli editti neroniani, come se ancora fosse vivo⁶⁸. Sembra che potesse rinnovare il ricordo dei suoi anni di governo, al punto che il popolo era pronto a credere che l'imperatore potesse ritornare un giorno, come fu predetto dall'oracolo della Sibilla nel 195 d.C. La popolarità di Nerone fu tale che, secoli dopo la sua morte, fu recuperata, ancora una volta, la sua memoria durante il regno di Gordiano III, il quale ristabilì la celebrazione delle *Neronia*, e alla fine del IV e inizio del V secolo d.C. il ritratto di Nerone fu coniato di nuovo su dei medaglioni della zecca di Roma.

L'oltraggio delle immagini degli imperatori dell'anno 69 d.C. ha un significato diverso che in passato, per il fatto che gli episodi più significativi si verificarono durante la guerra civile, durante

⁶⁶ TAC., *Hist.* 1, 78.

⁶⁷ Tr. a cura di DESSI 1999.

⁶⁸ Suet., *Nero* 57, 1.

la *discordia temporum*, e i protagonisti delle mutilazioni furono i soldati, per i quali il rispetto dell'immagine imperiale simboleggiava lealtà⁶⁹. Il primo gesto di slealtà di un soldato verso il suo generale era la distruzione della sua *imago* dei *vexillia*. Gli stessi militari potevano farsi responsabili dell'oltraggio delle immagini pubbliche che raffiguravano il generale da loro abbandonato. Tacito (*Hist.* 1, 40) racconta così le vicende relative alla fine di Galba, quando Roma cadde nuovamente in un clima di terrore e di incertezza:

Galba era sballottato qua e là, spinto dalla folla che ondeggiava in ogni direzione. Tutte le basiliche ed i templi erano gremiti, un lugubre spettacolo. Non si sentiva una voce, né di popolo né di plebe, e tutti i volti erano attoniti e le orecchie tese ad ogni rumore. Non c'era tumulto e nemmeno calma: ma il silenzio delle grandi paure e dell'ira.

Il portavessillo della coorte che scortava l'imperatore strappò il medaglione che ritraeva Galba e lo buttò per terra⁷⁰: gesto che fu percepito come segnale della fine dell'imperatore. Non si sa chi gli inferse il colpo di grazia (Terenzio, Lecanio o Camurio), ma di certo capitò che «gli altri [*scil.* soldati] ne dilaniarono infamemente le braccia e le gambe – aveva infatti il petto protetto – e con crudele ferocia inflissero parecchie ferite al suo corpo già decapitato»⁷¹.

Secondo Cassio Dione⁷², Galba venne assassinato in mezzo al Foro:

cavalieri e fanti si fecero incontro a lui, che si trovò lì, vecchio com'era e, nonostante fosse console, pontefice, Cesare ed imperatore, lo trucidarono alla presenza di parecchi senatori e di moltissimi uomini del popolo, e continuarono ad infierire sul suo corpo in diversi altri modi, e dopo avergli tagliato la testa la infilzarono in cima ad un palo.

⁶⁹ MURISON 1993; WELLESLEY 2000.

⁷⁰ TAC., *Hist.* 1, 41, 1.

⁷¹ *Ibid.*, 1, 41.

⁷² DIO CASS. 64, 6, 3.

Le sue immagini subirono la stessa sorte. Furono i soldati a gettarle e a oltraggiarle, come se si trattasse del corpo del generale appena assassinato. La *damnatio memoriae* di Galba, votata dal senato durante il governo di Otone, autorizzò che si danneggiassero orecchie e nasi dei suoi ritratti⁷³, ma non tutte le sue immagini furono fatte oggetto di *damnatio*, giacché pochi mesi dopo, quando Vitellio sconfisse Otone, le statue di Galba, «rovesciate durante il conflitto»⁷⁴, furono di nuovo risistemate dentro i templi, «adorne da fiori e di alloro»⁷⁵, per essere in parte recuperate in parte soprattutto durante l'impero di Domiziano⁷⁶. Vespasiano rifiutò la proposta di Antonio Primo, soldato della *legio Galbiana*, di rialzare le statue di Galba, perché era consapevole che Galba aveva tentato di ucciderlo durante il suo soggiorno in Giudea⁷⁷. La situazione si ripeté ancora una volta alla fine del 69 d.C. quando i soldati fedeli a Vespasiano buttarono a terra le statue di Vitellio, rimossero le sue immagini dai vessilli e scrissero sugli stendardi il nome del primo imperatore Flavio⁷⁸. In questo caso, l'eliminazione delle immagini fu anteriore alla morte di Vitellio, perché il gesto indicava la perdita della lealtà delle sue legioni. Vitellio fuggì e dopo essere stato fatto uscire dal suo vergognoso rifugio, una stanza dove si dava da mangiare ai cani, fu trascinato dai soldati al foro, con una corda intorno al collo, le mani legate dietro la schiena e la veste fatta a brandelli:

Con la punta dei pugnali, costrinsero Vitellio ora ad alzare la faccia ed offrirgli gli insulti, ora a guardare le sue statue che venivano abbattute, e poi a fermarsi sui Rostra e sul posto dov'era stato ucciso Galba. All'ultimo lo spinsero alle Gemonie, nel luogo stesso dov'era caduto il corpo di Flavio Sabino

⁷³ GIOV., *Sat.* 8, 5, si riferiva, appunto, a «Galba senza orecchie né naso».

⁷⁴ TAC., *Hist.* 3, 7.

⁷⁵ *Ibid.*, 2, 55.

⁷⁶ *Ibid.*, 4, 40; SÜET., *Galb.* 23.

⁷⁷ VARNER 2004, pp. 105-107; GREGORY 1994.

⁷⁸ TAC., *Hist.* 3, 13; DIO CASS. 65, 10, 3; SCHEID 1984, pp. 181-182; VARNER 2004, pp. 108-110.

[...]. Cadde quindi sotto i colpi. Allora la folla lo oltraggiò, da morto, con la stessa bassezza con cui lo aveva esaltato da vivo⁷⁹.

Gli insulti e l'umiliazione inferti a Vitellio furono indirizzati con lo stesso odio contro le sue statue, come affermano Svetonio⁸⁰ e Cassio Dione⁸¹:

Alcuni lo schiaffeggiavano, altri lo tiravano per la barba: tutti quanti lo deridevano e lo insultavano [...]. Venne trascinato in carcere, come vennero trascinata via anche le sue statue, mentre su di esse venivano pronunciate molte parole di scherno e d'insulto.

Anche la dinastia dei Flavii finì con l'omicidio del tiranno, Domiziano⁸². La mancanza di moderazione, l'immoralità e l'incapacità di dominare la sua *tólma*, la sua temerità, gli avevano fatto commettere le più terribili atrocità. Tacito, Giovenale, Dione Crisostomo e Plinio il Giovane sopravvissero al regno terrificante di Domiziano avendo fatto parte di una classe politica che era rimasta del tutto passiva, costretta ad accettare in silenzio ogni spargimento di sangue di cui il despota si faceva responsabile. Anche se nelle loro testimonianze una certa esagerazione nelle critiche al governo di Domiziano sembra dettata dal bisogno di recuperare una certa «verginità politica» dopo la caduta dell'imperatore, come qualche studioso ha opinato, esse ci restituiscono il clima violento che si respirava in quegli anni⁸³. Soltanto dopo la morte di Domiziano, e nel clima di libertà che il governo di Traiano fu in grado di ristabilire, poté esprimersi una critica feroce nei confronti del precedente governo. Allora le immagini dorate del tiranno, che si alzavano dappertutto, furono oggetto della più sfrenata violenza, come attesta Plinio il Giovane⁸⁴:

⁷⁹ TAC., *Hist.* 3, 85.

⁸⁰ Suet., *Vit.* 17.

⁸¹ DIO CASS. 65, 21.

⁸² SOUTHERN 1997; JONES 1992.

⁸³ DIO CASS. 67, 4, 2; PLIN., *Pan.* 52, 7, 1-2.

⁸⁴ *Pan.* 52, 2, 1-6.

Queste tue poche statue di bronzo durano e dureranno quanto dura il tempo; mentre quelle auree innumerevoli, o abbattute o distrutte, furono sacrificate alla pubblica gioia. Era un piacere fracassare contro terra quelle superbissime teste, picchiarle col ferro, imperversare con le scuri, come se a ogni colpo dovesse uscirne sangue e dolore. Non ci fu alcuno nei suoi trasporti e nella tarda gioia così moderato che non considerasse una specie di vendetta il vedere lacerati i corpi e troncate le membra, e i truci simulacri orrendi gettati finalmente alle fiamme e fusi, sicché il fuoco le faceva passare dal terrore e dalle minacce al servizio e alla delizia degli uomini⁸⁵.

Dopo lo strangolamento di Commodo, quasi un secolo dopo, si verificò un episodio di iconoclastia molto simile a quella sopra descritta da Plinio a proposito di Domiziano. Appena Publio Helvio Pertinax (che aveva partecipato al complotto contro Commodo insieme a Lucilla e Crispina, figlia e moglie del tiranno, Eclectus, il suo ciambellano e Quinto Emilio Laeto, il suo prefetto del pretorio) fece pubblica la designazione di Commodo come *hostis* e sancì l'abolizione della sua memoria, tutti i suoi onori – tra i quali si contavano le statue – furono revocati⁸⁶. Le statue furono allora abbattute, come chiedeva il senato⁸⁷, il 2 gennaio del 193 d.C.⁸⁸: tutti poterono oltraggiare le immagini del tiranno come se si fosse trattato del suo corpo morto:

dopo [*scil.*: la dichiarazione di Commodo come nemico pubblico] il Senato e il Popolo si unirono per ingiuriarlo con parole amare. Volevano trascinare il suo corpo e strapparne membro a membro, come effettivamente fecero con le sue statue. Ma quando Pertinax informò che il cadavere era già stato sepolto, risparmiarono le sue spoglie, ma saziarono la loro rabbia contro di lui in altri modi, chiamandolo con ogni sorta di nomi. Nessuno infatti lo chiamava Commodo o imperatore, ma si riferivano a lui come un disgraziato maledetto e un tiranno, aggiungendo come beffa termini come “gladiatore”, “auriga”, “mancino” [...]⁸⁹.

⁸⁵ Tr. a cura di RUSCA, FAELLI 2000.

⁸⁶ AJA 1993; BATS 2003, pp. 281-283; ESPINOSA 1984.

⁸⁷ SHA, *Com.* 18, 12-14; 20, 4-5.

⁸⁸ SHA, *Pert.* 6, 3.

⁸⁹ DIO CASS., *Epit.* 74, 2, 1.

Paradossalmente, le immagini di Commodo furono di nuovo innalzate tre mesi dopo, durante il governo successivo di Didio Giuliano e Settimio Severo, che legittimarono la loro politica sull'esempio di quella del tiranno, cosicché la memoria di Commodo fu persino consacrata, facendo di lui, nel 197 d.C., un *divus*⁹⁰.

Lungo il III secolo d.C., aumentarono notevolmente gli episodi di distruzione delle statue imperiali e di oltraggio dei cadaveri dei dinasti, incapaci di conservare la stabilità o di garantire la giustizia nell'Impero. Tutti quanti caddero in disgrazia ebbero la stessa fine: ci fu chi poté dare sfogo al proprio rancore accendendosi direttamente sul cadavere del tiranno, e chi, non avendo questa possibilità, usò le statue per canalizzare la rabbia, come se l'anima del defunto vi abitasse dentro.

Ora, sembra inevitabile trovare in tutti questi episodi similitudini impressionanti con quanto si è verificato in tempi molto più vicini a noi, lungo il XX secolo, in riferimento alla distruzione delle immagini di *leaders* politici su cui, tante volte purtroppo, i mass media hanno fornito informazioni manipolate e deformate.

Si pensi ad esempio alla statua, di trenta metri di altezza, di Ferdinand Marcos, dittatore delle isole Filippine, distrutta nel 2002, i cui resti rimangono tuttora ben visibili; o alle numerose statue di Lenin, distrutte in diversi paesi in conseguenza dei rispettivi mutamenti politici, e conservate ancora nei paesi comunisti, oppure custodite come ricordo all'interno di parchi dedicati alla memoria storica, come succede a Budapest con i monumenti dell'epoca comunista⁹¹, oppure ancora abbattute in segno di

⁹⁰ VARNER 2004, pp. 136-148; CASTILLO 2013, pp. 93-94.

⁹¹ «Il Parco delle Statue di Budapest. I giganti di pietra del comunismo salvati dalla furia. Alla fine degli anni '80, quando tutte le dittature comuniste iniziarono a crollare, i cittadini sfogarono anche sulle statue del regime la loro rabbia accumulata in decenni di repressione. Mentre tutti i nuovi governi dell'est si affrettavano a rimuovere dalle strade ogni simbolo dei vecchi regimi, Budapest fece una scelta diversa» (<http://www.viaggero.it/europa/ungheria/budapest/parco-statue-memento-park-budapest.html>).

provocazione politica, come è accaduto in altri paesi⁹². Si pensi anche alla statua di sei metri di altezza, in oro, costruita per ordine di Enver Hoxha, dittatore di Albania, sulla piazza Skanderbeg a Tirana, dove prima c'era una statua di Stalin, abbattuta nel 1998 ad opera di studenti nel corso di una manifestazione⁹³; o alla caduta in disgrazia di Saddam Hussein e al modo in cui si raccontò il 'tumultuoso' crollo della sua statua innalzata nella Piazza Firdos per commemorare il suo sessantacinquesimo compleanno; o alla condanna di Gheddafi in Libia e della sua memoria⁹⁴, o anche al modo in cui furono rimosse le ultime statue di Francisco Franco in Spagna⁹⁵.

⁹²http://internacional.elpais.com/internacional/2014/09/29/actualidad/1411980721_498922.html, consultato il 29 marzo 2015.

⁹³ <http://blogdebanderas.com/2012/11/22/megalomania-en-su-maxima-expresion-los-monumentos-del-autoritarismo/>, consultato il 15 marzo 2015.

⁹⁴ <http://www.elconfidencial.com/mundo/2011/10/21/la-ejecucion-del-coronel-gadafi-asi-fueron-sus-ultimos-instantes-de-vida--86299/>, consultato il 29 marzo 2015.

⁹⁵ <http://www.artribune.com/2014/05/arte-e-dittatura-in-spagna-tra-memoria-storica-imposta-e-fantasmis-nel-frigorifero/mde/>, consultato il 29 marzo 2015.

Bibliografia

- AFRICA 1971 = T. W. AFRICA, *Urban Violence in Imperial Rome*, in «The Journal of Interdisciplinary History» 2, 1, 1971, pp. 2-21.
- AJA 1993 = J. R. AJA SÁNCHEZ, *Imprecaciones senatoriales contra Commodo en la «Historia Augusta»*, in «Polis. Revista de ideas y formas políticas en la Antigüedad Clásica» 5, 1993, pp. 5-21.
- ALINDON 1956 = B. MC. ALINDON, *Senatorial Opposition to Claude and Nero*, in «American Journal of Philology» 77, 1956, pp. 113-132.
- ANDERSON 1974 = J. C. ANDERSON, *Domitian's assassination. The Jewish Aspect*, in «Scripta Classica Israelica» 1, 1974, pp. 116-123.
- BALANDIER 1994 = G. BALANDIER, *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*, Barcelona 1994.
- BARBER, REED 2001 = S. BARBER, J. REED, *Caligula: divine carnage: atrocities of the Roman Emperors*, London 2001.
- BARELLI 1998 = *Decimo Giunio Giovenale. Satire*, a cura di E. Barelli, Milano 1998.
- BARELLI 1999 = *Cassio Dione. Storia Romana (libri LVII-LXIII)*, a cura di E. Barelli, Milano 1999.
- BARRET 1989 = A. A. BARRETT, *Caligula: The Corruption of Power*, London 1989.
- BARRY 2008 = W. D. BARRY, *Exposure, Mutilation, and Riot: Violence at the «Scalae Gemoniae» in Early Imperial Rome*, in «Greece and Rome. Second Series» 55, 2, 2008, pp. 222-246.
- BATS 2003 = M. BATS, *Mort violente et damnatio memoriae sous les Sévères dans les sources littéraires*, in «Cahiers du Centre Gustave Glotz», 14, 2003, pp. 281-298.
- BAUMAN 1967 = R. BAUMAN, *The Crimen Maiestatis in the Roman Republic and Augustan Principate*, Johannesburg 1967.
- BIRD 1969 = H. E. BIRD, *L. Aelius Sejanus and his political Significance*, in «Latomus», 28, 1969, pp. 61-98.
- CADARIO 2012 = M. CADARIO, *La destruction délibérée des statues pour des raisons politiques dans le monde romain*, in J. Driessen, *Destruction. Archaeological, philological and historical perspectives*, Lovain 2012, pp. 415-433.
- CADARIO 2015 = M. CADARIO, *Storie di statue. Aspetti delle strategie e forme di rappresentazione imperiale nel III secolo d.C.*, in E. La Rocca, C. Parisi Presicce, A. Lo Monaco (edd.), *L'età dell'angoscia. Da Commodo a Diocleziano (180 d.C.-305 d.C.)*, Roma 2015, pp. 84-91.
- CASTILLO 2011 = E. CASTILLO, *Metáforas poéticas, metáforas icónicas. La metáforización de las virtudes del buen gobernante como forma de propaganda*

- política*, in G. Bravo y R. González, *Propaganda y persuasión en el mundo romano*, Madrid 2011, pp. 423-442.
- CASTILLO 2013 = E. CASTILLO, *Matar al tirano muerto. Destrucción de estatuas y ultraje al cadáver de los tiranos en la Roma imperial*, in G. Bravo e R. González, *Formas de morir y formas de matar en la Antigüedad romana*, Madrid 2013, pp. 77-94.
- CASTILLO 2015 = E. CASTILLO, *Adulatio: el culto imperial entre las altas esferas*, in J. García, I. Mañas e F. Salcedo, *Homenaje a José María Luzón Nogué*, Madrid 2015, pp. 104-114.
- CASTRIOTA 1986 = D. CASTRIOTA, *Artistic strategy and the rhetoric of power: political uses of art from antiquity to the present*, Illinois 1986.
- CEVA 2000 = *Publio Cornelio Tacito. Annali*, traducción de Bianca Ceva, Milano 2000.
- CHILTON 1955 = C. W. CHILTON, *The roman Law of Treason under the Early Principate*, in «Journal of Roman Studies» 45, 1955, pp. 73-81.
- DAVIS 1975 = N. Z. Davis, *Society and culture in early modern France*, Standford 1975, pp. 152-189.
- DESSI 1999 = *Tacito. Storie*, a cura di F. Dessì, Milano 1999.
- ELDER, COBB 1983 = C. D. ELDER, R. W. COBB, *The political uses of symbols*, New York-London 1983.
- ESPINOSA 1984 = U. ESPINOSA, *El reinado de Cómodo: subjetividad y objetividad en la antigua historiografía*, in «Gerión», 2, 1984, pp. 113-149.
- FREEDBERG 1989 = D. FREEDBERG, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, Chicago 1989.
- GREGORY 1994 = A. P. GREGORY, "Powerful images": responses to portraits and the political uses of images in Rome, in «Journal of Roman Archaeology», 7, 1994, pp. 80-99.
- HALLET 2005 = C. H. Hallett, *The Roman Nude: Heroic Portrait Statuary 200 BC-AD 300*, Oxford 2005.
- HÖLSCHER 1994 = T. HÖLSCHER, *Monumenti statali e pubblico. Studi sul rilievo statale romano*, Roma 1994.
- JONES 1992 = B. W. JONES, *The Emperor Domitian*, London-New York 1992.
- LEVICK 1976 = B. LEVICK, *Tiberius the Politician*, London 1976.
- MARTIN 1982 = J. P. MARTIN, *Providentia deorum. Recherches sur certains aspects religieux du pouvoir impérial romain*, Roma 1982.
- MILLON, NOCHLIN 1978 = H. A. MILLON e L. NOCHLIN, *Art and Architecture in the Service of Politics*, Mit Press 1978.
- MORALDI 2000 = *Giuseppe Flavio. Antichità giudaiche*, a cura di L. Moraldi, Torino 2000.

- MURISON 1993 = C. L. MURISON, *Galba, Otho and Vitellius: Careers and Controversies*, New York 1993.
- RUSCA, FAELLI 2000 = *Plinio il Giovane. Carteggio con Traiano. Panegirico a Traiano*, a cura di L. Rusca, E. Faelli, Milano 2000.
- SANTOS 1990-1991 = N. V. SANTOS, *Acusaciones de alta traición en Roma en época de Tiberio*, in «Memorias de Historia Antigua», 11-12, 1990-1991, pp. 167-198.
- SOUTHERN 1997 = P. SOUTHERN, *Domitian. Tragic Tyrant*, London 1997.
- STEWART 1999 = P. STEWART, *The Destruction of Statues in Late Antiquity*, in R. Miles (ed.), *Constructing Identities in Late Antiquity*, London-New York 1999, pp. 159-189.
- STROPPA 1999 = A. STROPPA, *Cassio Dione. Storia Romana (libri LVII-LXIII)*, Milano 1999.
- THEUWS, LAUGHLAND 2000 = F. THEUWS, J. LAUGHLAND NELSON, *Rituals of Power: From Late Antiquity to the Early Middle Ages*, Leiden 2000.
- VARGAS 1985 = J. R. VARGAS, *Trujillo. El final de una tiranía*, Santo Domingo 1985.
- VARNER 2004 = E. R. VARNER, *Mutilation and Transformation. Damnatio Memoriae and Roman Imperial Portraiture*, Leiden-Boston 2004.
- VERSNEL 1980 = H. S. VERSNEL, *Destruction, devotio and despair in a situation of anomy: the mourning for Germanicus in triple perspective*, in *Perennitas. Studi in onore di Angelo Brelich*, Roma 1980, pp. 541-618.
- WELLESLEY 2000 = K. WELLESLEY, *The year of the four emperors*, London 2000.
- WILENTZ 1983 = S. WILENTZ, *Rites of Power: Symbolism, Ritual and Politics since the Middle Ages*, Philadelphia 1983.
- YAVETZ 1996 = Z. YAVETZ, *Caligula, Imperial Madness and Modern Historiography*, in «Klio» 78, 1996, pp. 105-129.
- ZANKER 1987 = P. ZANKER, *Augustus und die Macht der Bilder*, Monaco di Baviera 1987.
- ZWIERLEIN 1987 = O. ZWIERLEIN, *L. Annaei Senecae Tragoediae, Incertorum Auctorum Hercules [Octaeus], Octavia*, Oxford 1987.

