

NUOVA LUCE SU VECCHI PROBLEMI D'ARTE. NUOVE SCOPERTE

DI

GABRIELLA BORDENACHE

1. Parrucche di stucco colorato in epoca arcaica

L'esistenza di parrucche nella scultura greca, a cominciare dalla metà circa del V secolo prima dell'e.n., è un fatto da lungo tempo pacificamente ammesso e documentato: la tecnica crisoelefantina, gli acroliti, più tardi l'uso di una vivace policromia ottenuta con marmi variamente colorati imponevano la lavorazione separata della capigliatura. Ma si trattava sempre di parrucche, totali o parziali, in metallo o marmo colorato, lavorate separatamente e poi applicate alla testa rispettiva con metodi diversi di montaggio: uso che continuerà anche in epoca imperiale romana.

Si deve ora a Carl Blümel¹ di aver dimostrato in maniera convincente che tale uso, sia pure in forma diversa, risale all'arcaismo; e questa constatazione non solo allarga e completa la nostra conoscenza dell'arte arcaica ma risolve una serie di problemi sui quali si erano vanamente accaniti gli storici dell'arte antica.

Riprendendo un suo fugace accenno di trent'anni fa², lo studioso tedesco vi ritorna con una più ricca esemplificazione, dimostrando, su pezzi scultorei ormai famosi, l'uso di completare con stucco colorato le chiome di immagini virili — a rilievo o a tutto tondo. Si tratta di teste nelle quali i capelli, oggi, appaiono indicati nella loro massa generale, per tramite d'una specie di calotta aderente, un po' sopraelevata e accuratamente picchiettata a punta di scalpello (vedi un frammento di stele del Metropolitan Museum³). A volte tale „calotta” è parzialmente lavorata presso la linea di attacco, sulla fronte e sulla nuca, con una o due file di boccoletti chioccioliformi espressi plasticamente e lisciati con cura, come ad esempio nella statua di Aristodikos⁴. È chiaro che si tratta di una superficie volutamente lasciata scabra per l'applicazione e la facile adesione di un altro materiale che non poteva essere che lo stucco, adatto quant'altro mai ad esprimere — nel linguaggio abile e non insistente dell'artigiano greco — una soffice chioma di liberi ricci o di ben architettate ondulazioni. Secondo un fine conoscitore dell'arte arcaica quale C. Blümel, il motivo essenziale di un simile sistema di lavoro in un paese come la Grecia continentale e insulare — ove il marmo era a portata di tutti — sarebbe stato proprio

¹ *Stuckfrisuren an Köpfen griechischer Skulpturen des sechsten und fünften Jahrhunderts vor Chr.*, in *Rev. Arch. N. S.*, 1968, 1 p. 118.

² AA 52, 1937, 51.

³ G. Richter, *Cat. of Greek Sculpture* No 22, Tav. 22c.

⁴ Karusos, *Aristodikos*, 4, Tav. 9.

questo: la facilità di modellare nonché di colorare lo stucco, secondo il vivace gusto policromo dell'arcaismo greco; una colorazione accentuata da lasciare così vive tracce sulla sottostante calotta marmorea che molti studiosi hanno creduto che la chioma fosse espressa soltanto per il tramite illusionistico della pittura.

Il più importante pezzo della serie è la cosiddetta „testa Saburoff” (fig. 1), oggi nel Museo di Berlino⁶, assai discussa, sin dall'epoca di A. Furtwängler, ma rimasta sino ad oggi misteriosa e problematica: i capelli infatti indicati, come nelle opere sopra citate, da una massa aderente molto lunga sul collo — come un berretto lanoso — e così pure la barba e i baffi (di una forma insolitamente „moderna”) le conferiscono un aspetto così singolare e così diverso da quello delle opere contemporanee da indurre all'ipotesi di un ritratto (Furtwängler, Langlotz, Schefold): il ritratto di un uomo maturo per la presenza di capelli lunghi, barba e baffi, come avrebbe potuto essere lo stesso Pisistrato, del quale M. Bieber⁶ ha suggerito il nome, sia pure quale semplice ipotesi di lavoro. Ma le forme del viso — occhi, bocca, fronte e orecchie — non escono dalla tipologia corrente dell'arte arcaica, e l'aspetto individualistico risulta *esclusivamente* dallo speciale trattamento di capelli e barba; ora perché lo scultore, se voleva creare un ritratto — secondo l'esegesi degli studiosi citati — sarebbe ricorso a un unico mezzo per esprimere un aspetto personale, lo speciale e insolito trattamento dei capelli? Trattamento che, secondo l'esemplificazione dataci dal Blümel stesso, non era poi così „insolito”. Sempre sulla scia della stessa ipotesi — un ritratto — il Buschor⁷ pensava a un'immagine generica di atleta maturo, con capelli e barba tagliati corti; ma la scoperta relativamente recente nel Ceramico di Atene di una stele arcaica di atleta (lottatore col cesto) con il naso e l'orecchio schiacciati dai colpi del suo duro mestiere⁸, ci indica con precisione che il fine volto Saburoff non può rappresentare un atleta professionale. Ora è chiaro che tutte le discussioni e le incertezze derivano dal fatto che nessuno ha pensato a un'opera incompiuta. Ma se aggiungiamo alla testa Saburoff un'acconciatura in stucco simile a quella di opere più o meno coeve — il „cavaliere Rampin”⁹ o Aristion¹⁰ della ben nota stele — cadono tutte le difficoltà interpretative. Per una più chiara visione della testa Saburoff qual'essa doveva essere, il Blümel ne presenta una restituzione ideale in gesso (fig. 2) con una „parrucca” ispirata alle due opere sopra citate che, anche se non è adattata al volto con la sensibilità di uno scultore d'epoca arcaica, ci aiuta a comprendere tale creazione e a inserirla nello sviluppo dell'arte greca della fine del VI secolo dal punto di vista stilistico e cronologico.

2. Una nuova iscrizione di Sex. Iulius Possessor e il commercio di oggetti d'arte in età imperiale romana

Le carcasse di navi e il materiale scultoreo disseminati sul fondo dell'Egeo, del Mediterraneo e del Tirreno, le firme di artisti, la presenza di marmi pregiati lontano dalle originarie cave, prodotti di serie — vasi marmorei, capitelli, sarcofagi — che appaiono identici in lontanissime contrade hanno permesso di postulare da lungo tempo un commercio ben organizzato di opere d'arte che s'intensifica tra la fine della repubblica e l'inizio dell'impero quando si costituiscono le grandi collezioni imperiali o patrizie di Roma e della Campania, (basti ricordare le lettere di Cicerone ad Attico), quando si creano a gara città nuove in Italia e nelle province dell'impero. Sembra provato tuttavia che tale traffico non era egualmente distribuito sulle rotte commerciali che solcavano il Mediterraneo, ma era diretto soprattutto verso Roma e

⁶ Blümel, *Die archaisch-griechischen Skulpturen* 13 No 6, p. 16—19.

⁶ AJA 69, 1963, 187.

⁷ *Das Porträt*, 92, fig. 63.

⁸ G. Richter, *Archaic Gravestones of Attica* No 31, fig. 92.

⁹ Lullies-Hirmer, *Gr. Plastik*, Fig. 29.

¹⁰ G. Richter, *O.c.* fig. 158.

1. La testa Saburoff
Berlin, Staatl. Museen



2. Restituzione ideale della testa fig. 1
(Da RA 1968, 1 fig. 8, 12)

l'Italia; nelle province il pezzo importato rimane sempre relativamente raro, se non addirittura eccezionale.

Sarebbe inutile e superfluo citare le fonti molteplici delle nostre conoscenze — delle quali abbiamo appena menzionato le più salienti — sul complesso e attivo commercio di opere d'arte finite o appena sbazzate. Ma un documento epigrafico nuovo presentato e acutamente commentato da Gilbert Charles Picard in un suo studio recente¹¹ ci sembra di un interesse unico e senza equivalenti nell'epigrafia latina, tanto più che si riferisce all'importazione di un'opera d'arte in una piccola città dell'Africa proconsolare come Mactar (*Civitas Mactaritana*)¹².

Si tratta della dedica ad Apollo Patrio Augusto di una statua bronzea del dio da parte di Sextus Iulius Possessor, del quale è ben nota la carriera amministrativa in varie province dell'impero. Senza entrare qui nei discussi problemi del suo *cursus honorum* per quanto riguarda l'identificazione dei vari centri urbani ove avrebbe svolto la sua brillante carriera né sugli importanti dati nuovi che l'iscrizione di Mactar apporta all'attività di questo importante personaggio (la cura dell'annona di Ostia e l'amministrazione degli *horrea* di Alessandria)¹³ attiriamo l'attenzione sul fatto — importante per noi — che tale attività è cronologicamente ben delimitata, *grosso modo* all'epoca di Marco Aurelio.

Secondo il Picard, Possessor, per la sua appartenenza alla tribù Quirina, discendeva da una famiglia di coloni romani stabiliti a Mactar sin dal I sec. dell'e.n. Appare naturale dunque che durante la sua residenza ad Alessandria si sia procurato una statua di bronzo da dedicare nella sua città natale, trasportandola per mare com'egli specifica nel testo epigrafico: *statuam aeneam per mare translata*. È questa la prima menzione scritta del trasporto di un'opera d'arte per via di mare e, nello stesso tempo, una delle poche menzioni di un oggetto d'arte importato in una città di provincia ove — come appare sempre più evidente dallo scavo e dalla ricerca — il marmo s'importava bruto e veniva lavorato sul posto da maestranze locali. (A questa conclusione è arrivato anche Fr. Chamoux per quanto riguarda il materiale scultoreo di un centro ben più importante, quale Cherchel; alla stessa conclusione siamo giunti anche noi per centri di altre province, quale ad es. Tomis¹⁴.)

Possessor non aveva limitato le sue largizioni all'offerta della statua di Apollo nel tempio omonimo: si deve integrare il suo nome in quello frammentario (Sex. Iulius... or) di un'iscrizione apparsa da lungo tempo nello stesso santuario di Mactar che ci trasmette il testo di una *lex sacra* relativa a una statua di Diana. Per questo ci sembra giusto seguire il Picard nell'ipotesi che Possessor avrebbe dedicato anche una statua di Latona per completare la triade apollinea installata a Roma già dal III sec. prima dell'e.n. nel tempio dei Prata Flaminia e trasportata da Augusto sul Palatino, nel santuario aziaco. Le tre statue — forse tutte di bronzo — sono oggi perdute; ma di Latona restano le *disiecta membra* del *tetrastylum*, riutilizzate dai cristiani in un battistero, nel quale era esposta con le ultime lettere della dedica votiva, ... LATONAE AVG. DD tetrastylum = edicola o nicchia su quattro colonne destinata a proteggere e, nello stesso tempo, a mettere in rilievo una statua nell'interno di un tempio, in altre parole il „tabernacolo“ dell'epoca medioevale).

Di tale tetrastilo, unico elemento giunto sino a noi, secondo il Picard, delle largizioni di S. Iulius Possessor, sono rimaste solo le quattro basi e alcuni resti di architrave e cornice: le basi monolitiche (alto plinto, base attica e ciuffo d'acanto) decorate sulle quattro facce del

¹¹ *Un témoignage sur le commerce des objets d'art dans l'empire romain: la statue de bronze de l'Apollon de Mactar, offerte par Sextus Iulius Possessor*, in Rev. Arch. N. S. 1968, 2, p. 297 ss.

¹² G. Ch. Picard, *Civitas Mactaritana*, in Karthago VIII, 1956.

¹³ PIR² IV, 3, no 480 p. 252—253 (ivi precedente bibliografia); recentemente G. Ch. Picard, *l.s.c.* p. 298 n. 1; D. Tudor, *Tot despre localizarea Daciei Malvensis*, in Magazin istoric III, 9(30), sept. 1969 p. 20 ss.

¹⁴ G. Bordenache, in Studii Clasice, VI, 1964, p. 177 s.

plinto da motivi apollinei e artemidei mostrano, nel trattamento delle foglie d'acanto, un'evidente origine alessandrina; gli elementi decorativi dell'elevato invece hanno motivi assai simili a quelli di altri monumenti africani — quale l'arco di Marco Aurelio a Tripoli o il tempio di Liber della stessa città di Mactar — o siriaci — il tempio di Bacco a Baalbek. Il lavoro delle varie parti del tetrastilo è accurato ma mediocre e non si può certo postulare che esso sia stato importato dall'Egitto con la statua (o le statue) della triade apollinea. Mentre è lecito supporre che i lapicidi di Mactar abbiano lavorato su modelli che il procuratore aveva forse scelto nelle botteghe alessandrine.

Concludendo, questi sono i dati che risultano dal penetrante studio del Picard :

1) il commercio di opere d'arte in età imperiale sulle pericolose vie del mare è testimoniato per la prima volta da un chiaro testo epigrafico : testimonianza tanto più importante in quanto si tratta di una statua importata in una piccola città di provincia, Mactar ;

2) a Mactar, come in qualsiasi centro provinciale, fiorenti botteghe di artigiani autoctoni lavoravano su modelli introdotti da centri di fiorente e superiore cultura; il tetrastilo marmoreo di Latona, ornato da motivi classici di gusto alessandrino e microasiatico e destinato a contenere la statua (importata) di Latona, è certamente di produzione locale ;

3) le influenze artistiche che hanno agito nelle città dell'Africa nel momento del loro massimo splendore ;

4) la precisazione dei diversi significati del termine latino *tetrastylum*, generalmente interpretato nel senso di un portico a quattro file di colonne o in quello (non citato dal Picard, ma egualmente corrente) di tempio a quattro colonne in facciata ;

5) l'opera di romanizzazione svolta da Possessor introducendo in una città come Mactar il culto della triade apollinea del tutto estraneo al mondo religioso nord-africano, ma intimamente legato alla casa imperiale, a cominciare da Augusto. Azione svolta certamente nel desiderio di ottenere per Mactar quello statuto coloniale che le verrà conferito tra il 176 e il 180 e.n.

Tali conclusioni sono fondamentalmente valide per una migliore conoscenza dei fenomeni artistici in una provincia romana, anche se si basano su ipotesi, quale l'origine mactaritana di Possessor, la provenienza da Alessandria della statua enea di Apollo, l'attribuzione allo stesso Possessor della statua e soprattutto del tetrastilo di Latona.

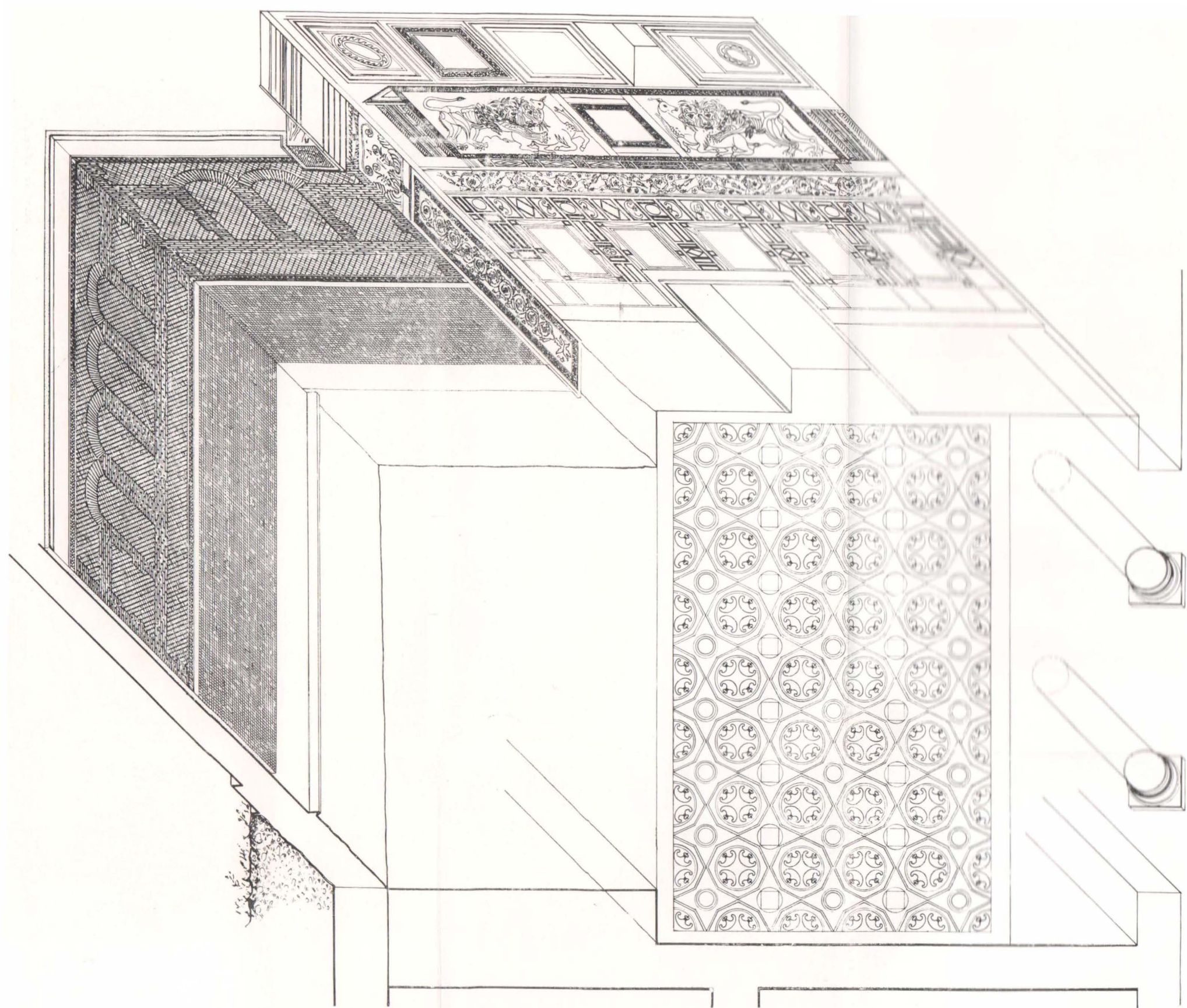
3. L'edifizio cristiano di Ostia, presso porta Marina.

I grandi scavi ostiensi eseguiti tra il 1938 e il 1941 ci avevano familiarizzato con un aspetto nuovo dell'attività edilizia romana : una serie di case¹⁵ ispirate a concetti architettonici e ambientali della *domus* pompeiana, in un intenzionale desiderio di ritornare a forme antiche, per quel ben noto fenomeno neo-classico e neo-augusteo diffuso nel mondo romano, da Costantino in poi. L'ampiezza degli ambienti, il lusso e la varietà delle decorazioni parietali in *opus sectile* ricche di colore e di fantasia, la sontuosità dei pavimenti musivi e la quantità dei ninfei e delle fontane che rallegrano queste ricche dimore non lasciano dubbi sull'agiatezza e sulla signorilità dei loro proprietari e il numeroso materiale scultoreo, tutto di carattere pagano, testimonia chiaramente la loro appartenenza all'antica religione pagana.

Sempre un prezioso *opus sectile* decora l'aula di un grande edificio messo in luce a Ostia, fuori Porta Marina, da scavi più recenti (1959—1961) ; ma questa volta si tratta di un edificio cristiano e di una decorazione interna che, in parte, non trova confronto né in quella delle case sopra citate né in quanto ci era noto in opere coeve tardo-romane.

Si tratta di un complesso edilizio allo sbocco del decumano massimo sull'antica spiaggia del mare (Porta Marina) : vestibolo, cortile con ninfeo, aula con vani adiacenti costituiscono gli elementi caratteristici degli impianti collegiali ostiensi. Ma mentre gli ambienti di carattere

¹⁵ G. Becatti, *Case ostiensi del tardo impero*, Roma, 1949 ; Raissa Calza — Ernest Nash, *Ostia*, Roma, 1959, p. 32 ss.



3. Ostia : ricostruzione assonometrica dell'aula ad esedra con *opus sectile* (dis M. A. Ricciardi)



4. Ostia : pannello con l'immagine di Cristo nella parete destra dell'aula



5. Moneta (sesterzio) di Massimino Trace
(da Annali 5-6, 1958-1959)

commerciale conservano in gran parte la struttura laterizia del II e III secolo, la parte monumentale (l'aula con decorazione in *opus sectile*) presenta strutture che attestano un totale rifacimento nel IV secolo.

L'edificio e soprattutto l'aula presentano una così vasta serie di problemi — topografici, architettonici, storici, iconografici, artistici, religiosi — che meriterebbero un più lungo discorso. Vi ritorneremo infatti nel prossimo numero di questa rivista, con una più ampia documentazione, non appena avremo a disposizione il VI volume degli „Scavi di Ostia” dedicato da G. Becatti a questa singolare costruzione. Ma intanto crediamo opportuno dare una prima informazione dell'aula a esedra¹⁶, attirando l'attenzione sulla sua decorazione marmorea di una grande finezza e, in parte, di un'assoluta novità.

È risultato dallo scavo che la decorazione dell'aula era cominciata dal soffitto, a smaglianti paste vitree azzurro-verdi con sottili racemi di tessere d'oro: ma i brandelli recuperati di tale soffitto (rimasti attaccati ai tegoloni del tetto) non hanno permesso la ricostruzione del motivo floreale.

Profittando certo delle impalcature per il decoro a mosaico del soffitto si era cominciata, dall'alto al basso, la decorazione in *opus sectile* delle pareti che, come appare evidente dallo scavo, non è mai stata portata a termine: infatti, quando i lavori erano ancora in corso — la decorazione delle pareti a m 2,50 dal livello del suolo, le formelle del pavimento e le colonne che dovevano ornare l'ingresso non ancora montate — l'aula è stata violentemente distrutta.

Il decoro a intarsio delle pareti dell'aula e dell'esedra, che si è potuto ricostituire dopo sette anni di continuo e paziente lavoro da una montagna amorfa di *crustae*, è nettamente contrastante (fig. 3): il decoro dell'aula, a più partizioni orizzontali di finissime specchiature, fregi di rombi e di pelte, ramo d'acanto e pannelli figurati — tigri o leoni azzannanti un cerbiatto, un busto di Cristo (fig. 4) e uno di giovinetto — si può inserire tra decorazioni similari tardo-romane (come ad esempio quelle della basilica di Giunio Basso conservati nei disegni di Sangallo) mentre quello dell'esedra, di tono tutto diverso, si può considerare un *unicum*: sopra il non realizzato zoccolo era dapprima un'alta zona a scacchiera minuta di porfido, serpentino, giallo antico e pavonazzetto (imitazione forse di una cortina) e poi una scrupolosa imitazione di una parete in *opus mixtum* con specchi di reticolato alternati a fasce di mattoni in giallo antico e finti finestrini chiusi da grate (imitate sempre in reticolato ma con cubi di più grandi proporzioni); il tutto coronato in alto da cornici a dentelli in prospettiva. Persino lo spesso strato di calce che si usava deporre tra i mattoni in epoca tardo-romana è imitato per il tramite di regolari filetti in marmo bianco. L'idea di decorare un unico ambiente con un decoro parietale così profondamente e intimamente diverso, non trova confronti in altre opere a noi note. E ci domandiamo quale motivo ha potuto indurre l'artista decoratore alla scelta singolarissima dell'ornamentazione dell'esedra: forse suggerire il passaggio in un cortile, in uno spazio aperto?

Il contenuto figurativo delle pareti dell'aula ci assicura, secondo l'esegesi del Becatti, che si tratta di un'aula cristiana: le belve (tigri o leoni) dalle cinture gemmate „rivestono il contenuto allegorico della morte che incombe inesorabile e annienta la vittima inerme” mentre il Cristo nimbato, dai grandi occhi sbarrati, avvicina questo contesto a quello dei sarcofagi cristiani ove leoni simili inquadrano il Buon Pastore.

Crustae disperse del fregio sopra l'architrave d'ingresso dell'esedra sembrano conservarci le vestigia di una *heloimasia tou thronou* con la croce gemmata, il trono, i *vela*, simbolo di apoteosi e le due mense circolari sulle quali erano forse i pesciolini, a rappresentazione dell'agape cristiana.

Sempre a un lungo e paziente restauro si deve la restituzione dell'originario pavimento (cfr. fig. 3) da un ammasso informe di *crustae* che erano state disposte nell'aula in vista

¹⁶ G. Becatti, *L'edificio ostiense con „opus sectile”*, Rend. Pont. Acc. Romana di Archeologia XLI 1968-1969, p. 205 ss.

del lavoro di montaggio: il pavimento restituito (cfr. fig. 3) trova strette analogie, per la policromia e il disegno, con altri pavimenti delle case ostiensi.

Al momento del crollo che, secondo i dati di scavo, non è avvenuto per terremoto o incendio, l'aula era ancora un cantiere: sul pavimento di terra battuta si trovavano non solo le quaranta formelle del pavimento ma blocchi di marmi vari — con interessanti iscrizioni di cave che gettano nuova luce sul commercio dei marmi — fusti e basi di colonne di cipollino e di africano. Sul tutto si abbattono le parti superiori delle due pareti laterali dell'aula, a loro volta suggellate dai detriti e dal successivo accumulo di terra, conservandoci così *tutti gli elementi* della preziosa decorazione marmorea. Crollò anche l'essedra, nonostante il maggiore spessore delle sue pareti, trascinando giù anche le *crustae* dell'architrave e determinando la caduta dei due tetti.

Le numerose monete trovate sul pavimento sono una prova ulteriore che l'aula era un cantiere attivo al momento del crollo; e sono esse a permettere un preciso inquadramento cronologico della storia dell'edificio — dal rifacimento dell'aula alla distruzione finale.

Abbiamo già detto che il carattere dell'impianto fa pensare alla sede di un collegio. L'originario collegio del II secolo rinnova la sua sede nel IV, come i signori le proprie *domus*; nel rinnovamento, che le monete datano nel periodo di Massimo e Valentiniano II, l'aula per le cerimonie e per le riunioni religiose della comunità assume un aspetto cristianizzato. Forse tale rinnovamento si può addirittura circoscrivere all'epoca di Ragonio Vincenzo Celso, prefetto dell'annona verso il 385–390, avversario di Simmaco e cristiano. Nel 393 entra in carica come prefetto dell'annona il pagano Numerio Proietto. Ed è suggestivo supporre, con il Becatti che, in un clima di momentanea e violenta reazione pagana, sia stata distrutta e abbattuta la bella aula cristianizzata del collegio „per impedirne il compimento e l'utilizzazione”.

Così l'aula ostiense è non solo un eccezionale documento di decorazione in *opus sectile*, raffinata e nuova, ma un ulteriore documento storico di drammatica concretezza dell'ultima reazione pagana nel quadro delle accanite lotte religiose degli ultimi decenni del IV secolo.

4. Un documento figurato della tragica fine di Massimino Trace

In un breve studio storico dedicato a Massimino Trace, I. I. Russu¹⁷ ricorda anche la sua tragica morte e l'ondata di giubilo suscitata in Italia dal sanguinante trofeo della testa mozza trasportata in cima a una picca da Aquileia a Ravenna e a Roma. Spettacolo di reazione popolare che Capitolino ci descrive con distaccata laconicità in un noto passo della vita di Massimino Trace e del figlio (SHA, *Maximini duo* XXIV, 4): „Dici uix potest quanta laetitia fuerit cum Romam per Italiam caput Maximini fertur, occurrentibus cunctis ad gaudium publicum”.

Incosciente giubilo di massa, ormai del tutto estranea ai più gravi problemi dell'impero e all'impellente necessità di difenderne i confini, avversione verso un „barbaro” provinciale o, piuttosto, riflesso di quell'ostilità aperta, che potremmo dire ufficiale, creata e rafforzata in Italia dal partito dei senatori? Verso quest'ultima ipotesi sembra tendere anche il Russu¹⁸ che attira l'attenzione sulla parzialità della storiografia ufficiale, certamente sotto l'influsso del partito senatorio e degli italici, sempre ostili ai barbari d'oltre frontiera, dalle cui fila proveniva il traco-romano Giulio Massimino. In ogni caso la tradizione letteraria è concorde in questo senso e tanto Capitolino che Erodiano¹⁹ rivengono a più riprese sul macabro dettaglio delle due teste tagliate portate sino a Roma in Campo Marzio e sulla generale esultanza popolare.

¹⁷ I. I. Russu, *Obtrșia și sfârșitul lui Maximinus Thrax*, SCIV 20, 2, 1969 pp. 237–243.

¹⁸ *L.s.c.* p. 242.

¹⁹ Capitolino, SHA, *Maximini duo*, XXIII, 6–7; XXVI, 25; XXXII (VII), 2; XXXI (V) 5; *Maximus et Balbinus*, XI, 2; XI, 4. Erodiano VIII, 5, 9; VIII, 6, 5; VIII, 6, 7.

Ma ai dati ufficiali delle fonti scritte — sempre discutibili e discusse per l'inevitabile mancanza di obiettività — dobbiamo aggiungere ora un documento figurato, *unico nel suo genere*, pubblicato una decina di anni or sono²⁰ e sfuggito tanto al Russo quanto, temo, a una più larga cerchia di studiosi. Si tratta di una moneta, un sesterzio (fig. 5), venuta in luce a Ostia (tra materiale di scarico, dunque senza dati utili di ritrovamento) con il dritto decorato dall'inconfondibile ed ossuto profilo di Massimino Trace — dal mento sporgente e dal pronunciato naso aquilino²¹; la testa dell'imperatore però non si erge sul solito busto, ma è tagliata subito sotto il mento e la nuca ed è fissata su un'asta. Leggenda: MAXIM[INU]S PIVS [AV]G GERM.

Sul rovescio, figura femminile seduta (Igea) di profilo a sinistra, nell'atto di nutrire un serpente che si rizza su un'ara. Sull'esergo la nota sigla SC.

La leggenda del dritto permette una datazione piuttosto vaga tra l'estate 236 (quando Massimino assunse il titolo di Germanico dopo la sua vittoria sulle frontiere occidentali) e la data della sua morte nel 238.

Come ha chiaramente dimostrato la studiosa italiana L. Bertacchi, cui dobbiamo la conoscenza di questa singolarissima moneta, non si può parlare di uno speciale conio monetale, dato che la moneta romana ha sempre valore esaltatore, ma della rilavorazione attenta e minuziosa di una moneta corrente, dovuta a un privato però, perché non s'inquadra in nessuno degli oscillanti metodi applicati dallo stato romano alle monete degli imperatori colpiti da *damnatio memoriae*²²: la leggenda infatti è abrasa nelle lettere INV del nome Maximinus e AV del titolo di Augusto, e lo stesso possiamo dire della corona d'alloro — cioè sono eliminati i simboli del potere (nome, titolo di *augustus*, corona di lauro). Egualmente abraso è il busto dell'imperatore, come appare evidente dal piano abbassato del campo monetale sul quale si distacca la picca e dal punto di partenza e d'arrivo della leggenda (le spalle del busto imperiale, oggi cancellato).

Il sesterzio così rilavorato è non solo di un peso notevolmente minore (gr. 17,1) di quello corrente (che oscilla tra i gr. 17,23 e gr. 26,54) ma ci offre una rappresentazione diretta e di un macabro effetto della tragica morte di Massimino — non prima né ultima del genere (così vennero uccisi Galba, Clodio Albino, Macrino e Diadumeniano), ma unica a esserci conservata in un documento figurato. Colui che ha eseguito questo paziente lavoro sul ridotto campo di una moneta non aveva soltanto sentito raccontare gli avvenimenti, ma aveva vissuto le fanatiche giornate del 238, aveva visto l'orrendo spettacolo e aveva voluto conservarne il ricordo — *ad aeternam rei memoriam*; fatto di cronaca e di tradizione a un tempo che ci lascia intravedere il suo pensiero e la sua personale intenzione: un nemico di Massimino, anche lui, che aveva goduto del sanguinoso spettacolo.

Naturalmente non sapremo mai né il nome, né l'appartenenza sociale di questo ignoto testimonio oculare; con un'espressione corrente, lo potremmo chiamare „un cittadino qualunque”, uno dei tanti — in quella massa di popolo esultante — di cui ci parlano le fonti. A conclusione del suo studio, Luisa Bertacchi avanza l'ipotesi che la moneta sia stata rilavorata da un commerciante di Ostia „per il quale, come per tutti quelli della sua classe, la tragica vicenda di un imperatore era più risibile che lacrimevole”²³; personalmente però penserei piuttosto a un umile artigiano che aveva tempo e abilità sufficiente per eseguire il non facile lavoro che riflette con tanta immediatezza il sentimento generale dell'Italia e specialmente di Roma e di Ostia.

²⁰ Luisa Bertacchi, *Una singolare moneta di Massimino Trace*, *Annali* 5-6, 1958-1959, pp. 61-72, Tav. IV/1.

²¹ Per l'effigie monetale di Massimino Trace vedi R. Delbrück, *Die Münzbildnisse von Maximinus bis Carinus*, Berlin, 1940, p. 66 s.

²² Per questo complesso problema, vedi l'interessante *excursus* di Luisa Bertacchi, *l.c.* p. 67 ss.

²³ *L.c.*, p. 72.