



POLITECNICO DI MILANO

Scuola di Architettura Urbanistica Ingegneria delle Costruzioni

Corso di Laurea Magistrale in Architettura

Indirizzo in Progetto e Tutela per il Patrimonio Costruito

L' ARCHITETTURA CONIATA

L'APPORTO DELLA MONETAZIONE ALLO STUDIO DELL'ARCHITETTURA
ROMANA



Relatore:

Prof. Damiano IACOBONE

Tesi di Laurea di

Andrea Notari

Matr. 816250

Anno Accademico 2015 - 2016

*Dedicato a Marco Prino, grande collezionista, studioso e profondo conoscitore
della numismatica romana, nonché grande amico senza
il quale questa ricerca non sarebbe stata possibile*

Indice

- ABSTRACT	IV
- PREMESSA:	
Cap. 1 – <i>La ricerca storica e le scienze ausiliarie per la conoscenza dell'architettura</i>	1
Cap. 2 – <i>Apporto della numismatica allo studio storico e alla ricerca architettonica</i>	14
Cap. 3 – <i>Rapporto moneta–edificio: il caso della medaglia di Matteo de' Pasti</i>	24
Cap. 4 – <i>Rapporto edificio-moneta: il caso dell'arco trionfale di Domiziano</i>	37
- LA MONETAZIONE E L'ARCHITETTURA ROMANA:	
Cap. 5 – <i>L'architettura nella monetazione d'epoca romana</i>	44
Cap. 6 – <i>I limiti della numismatica d'epoca romana</i>	62
Cap. 7 – <i>Gli scopi della monetazione d'epoca romana e influenze sulla percezione di informazioni</i>	67
Cap. 8 – <i>Il cambio di linguaggio rappresentativo all'interno della monetazione d'epoca romana</i>	74
Cap. 9 – <i>Le tecniche prospettiche ed assonometriche per rappresentare l'architettura sulle monete</i>	85
- ANALISI DELLE POTENZIALITA' DELLA NUMISMATICA:	
Cap. 10 – <i>L'Anfiteatro Flavio</i>	92

Cap. 11 – <i>Aedes Concordiae Augustae</i>	117
- REGESTO:	
Cap. 12 – <i>Architetture in Roma rappresentate su monete di età romana</i>	
1) Aquedotti	139
2) Archi trionfali	140
3) Cippi	144
4) Colonne onorarie	144
5) Edicole ed altari	146
6) Domus imperiali	149
7) Edifici ludici	150
8) Edifici pubblici	151
9) Fontane e ninfei	155
10) Fortificazioni e porte	156
11) Pire funerarie	157
12) Ponti	158
13) Porti	160
14) Strade	161
15) Templi	163
- LEGENDA ABBREVIAZIONI	179
- CONCLUSIONE	180
- BIBLIOGRAFIA	182
- INDICE DELLE FIGURE	192
- ALLEGATO A	200
-ALLEGATO B	201
- ALLEGATO C	202

- ALLEGATO D	204
- ALLEGATO E	206
- RINGRAZIAMENTI	209

Abstract

L'obiettivo della seguente tesi è quello di dimostrare l'importanza e la validità del dato iconografico, ricavabile dalle incisioni monetali, per la ricostruzione storica ed architettonica di edifici andati persi o incompleti. Il lavoro svolto è iniziato dalla raccolta di libri, articoli e cataloghi d'asta, riguardanti dapprima il rapporto moneta – storia, successivamente quello moneta – architettura, argomento fino ad ora poco trattato e con poca bibliografia. Si sono analizzati in principio i casi generali riguardanti qualunque branca della numismatica, passano nella seconda parte dell'elaborato ad un focus sulla monetazione romana antica, compiendo dunque un ragionamento che dal generale al particolare potesse dimostrare l'efficacia dell'utilizzo della numismatica come fonte ausiliaria alla ricerca storica ed architettonica.

Si è cercato di fornire, tramite approfondimenti puntuali, un insieme di regole per usufruire al meglio del reperto numismatico, evitando fraintendimenti dovuti a convenzioni o a semplificazioni eccessive imputabili alle minute dimensioni delle monete. Nell'ultima parte della tesi riguardante la monetazione romana, si sono analizzati due casi studio riguardanti architetture presenti nella città di Roma, in modo da applicare il percorso metodologico precedentemente enunciato e lasciare inoltre aperta la possibilità ad un ulteriore approfondimento di tale ricerca universitaria tramite un elenco completo (con riferimenti) di tutti i manufatti architettonici di età romana rappresentati su monete. Quest'ultima sezione rende innovativo l'intero scritto, integrando in modo coerente ed esaustivo due discipline solo apparentemente slegate, come quella architettonica e quella numismatica.

La ricerca storica e le scienze ausiliarie per la conoscenza dell'architettura

*"Le fonti sono come bambini beneducati di un tempo:
parlano solo se interrogate e soprattutto non parlano con gli sconosciuti."*
C. R. Cheney

Come si può evincere dalle parole di Christopher Roger Cheney (1906-1987), storico inglese esperto di storia medievale anglosassone, per ricostruire fatti storici è necessario un lavoro meticoloso di ricerca, analisi e selezione di informazioni pervenuteci tramite fonti storiche. In particolare una fonte storica, che può essere definita come ciò che di un passato è ancora in nostro possesso e che, quindi, come testimonianza rappresenta il tramite della conoscenza di una realtà non più percepibile¹, è un qualunque documento, oggetto o reperto in grado di fornire allo storico informazioni riguardanti un ben determinato periodo della storia.

Durante le diverse epoche il concetto di storia e cultura storica si è modificato contrapponendo visioni diverse, tutte derivate da riflessioni portate avanti da tesi di due filosofi greci: Erodoto e Tucidide. Il primo considerava la storia come un viaggio in una realtà straniera, nella quale la conoscenza procede dalla verifica delle similitudini e dell'alterità rispetto al mondo che ci è familiare, quindi un viaggio che si svolge nel tempo come nello spazio. Tucidide invece si distacca da questa concezione, proponendo una storia fatta di certezze che indaga su eventi



Figura 1. I due storici greci Erodoto e Tucidide

¹ PIETRO CORRAO e PAOLO VIOLA, *Introduzione agli studi di storia*, Donzelli Editore, Pomezia (Roma) gennaio 2014, pag. 35

direttamente percepibili, ordinandoli in catene causali univoche. Queste due interpretazioni della storia mirano a obiettivi diversi: la prima cerca di creare una sorta di memoria, costruendo identità fondate sulla conservazione del ricordo², la seconda invece, accettando categoricamente solo avvenimenti di osservazione diretta, tende a un fine utilitaristico per indagare le motivazioni dell'agire umano, potendo in qualche modo prevedere e gestire azioni future. Queste due concezioni si sono sempre contrapposte con il prevalere momentaneo di una sull'altra fino ad un assestamento ideologico verso la seconda metà dell'Ottocento, periodo in cui l'interpretazione della storia da parte di Tuciddide vinse su quella di Erodoto. Solamente intorno agli anni Trenta del ventesimo secolo questo paradigma venne nuovamente messo in discussione dalla scuola storiografica francese che, raccolta attorno alla rivista *Annales*, portò avanti la battaglia per una storia globale, che abbracciava la visione di Erodoto. Da questa descrizione si può capire come possano esistere diverse visioni della storia e come possano mutare, e sono mutati, gli intenti delle ricostruzioni storiche.

Per questo motivo per uno studioso è opportuno chiedersi con quale obiettivo si debba studiare la storia, considerando anche a che fine deve mirare una ricerca, declinando il proprio studio in base alle necessità. Da ciò è possibile allora interrogare le fonti in modo corretto poiché il fare storia può essere considerato una continua interpretazione del passato in base alle nuove domande che si pongono alle fonti in nostro possesso³.

Bisogna anche ricordare i limiti delle ricerche storiche, poiché del passato possediamo solamente piccoli frammenti o tracce, prodotti in modo intenzionale per tramandare una certa memoria oppure generati dall'attività umana per fini meramente pratici ma che non erano stati pensati per la trasmissione di informazioni. Quindi ogni ricostruzione che ha come base questi frammenti non può che essere lacunosa e considerata anche per alcuni versi non oggettiva, poiché non può corrispondere esattamente e interamente al passato che ha

² Ivi, pag. 15

³ Ivi, pag. 50

generato quei frammenti⁴. È possibile dunque dividere le fonti in diverse categorie in base alla loro natura (tipo di produzione, prossimità con l'argomento trattato, ecc.). Quindi, come accennato in precedenza, le fonti possono essere divise fra fonti intenzionali e non intenzionali (classificazione elaborata da Johann Gustav Droysen⁵); le fonti intenzionali sono tutte quelle fonti che sono state prodotte volontariamente per essere tramandate nel tempo, e possono essere considerate fonti intenzionali opere letterarie, iscrizioni, leggi e opere architettoniche. Le fonti intenzionali possono essere l'espressione di un gruppo di potere⁶, dunque è opportuno sempre confrontarle con un altro tipo di fonti per verificarne la bontà, affinché l'eccessiva presa di posizione del redattore non possa portare equivocamente a una non corretta ricostruzione storica. Le fonti non intenzionali invece sono tutti gli oggetti, documenti e reperti destinati solamente alla vita quotidiana e non ad un uso pubblico ufficiale⁷, che però essendo arrivati fino ai nostri tempi, possono ampliare il nostro quadro conoscitivo, introducendo informazioni su alcune realtà poco citate come quella rurale e casalinga. Rientrano nelle fonti non intenzionali: la corrispondenza, ogni sorta di documento privato, utensili e oggetti di vestiario o di arredamento. Come si può ben evincere da questa distinzione, le fonti non intenzionali invece sono talvolta più attendibili perché privi di scopi propagandistici facendo luce anche sulla vita sociale delle classi più abbienti. In alcuni casi questa distinzione però può venire meno poiché esiste una sorta di



Figura 2. Esempio di fonte non intenzionale: patera romana rinvenuta in via Cairoli a Novara

⁴ Ivi, pag. 35

⁵ MARIA PIA PAOLI, *Nel laboratorio della storia. Una guida alle fonti dell'età moderna*, Carocci Editore, Città di Castello (Perugia) ottobre 2015, pag. 20

⁶ www.luzappy.eu

⁷ PIETRO CORRAO e PAOLO VIOLA, *Introduzione agli studi di storia*, Donzelli Editore, Pomezia (Roma) gennaio 2014, pag. 38

contaminazione di informazioni fra questi due tipi di fonte: ad esempio, un'opera letteraria celebrativa può (senza averne l'intenzione) dirci molto sul rapporto fra gli intellettuali e i detentori del potere politico, e allo stesso modo una pur semplice moneta può rivelarci la maestria e l'accuratezza tecnologica raggiunta dall'artigiano addetto al conio. Dopotutto, non esiste alcuna testimonianza del passato che sia esente da intenzionalità: alla base di qualunque traccia lasciata dall'attività umana c'è sempre la volontà di mantenere memoria di quell'attività. Ciò che può cambiare piuttosto è lo scopo con cui questa traccia viene trasmessa, che in alcuni casi può essere pratico come ad esempio la testimonianza di un diritto, oppure di natura simbolica come la narrazione di eroiche gesta di una famiglia⁸.

Una seconda distinzione fra le fonti può essere fatta in base a quanto queste siano coeve all'argomento trattato: si possono riconoscere dunque fonti primarie e fonti secondarie. Le fonti primarie sono le testimonianze scritte o materiali prodotte in una determinata epoca oggetto di studio e possono esserlo ad esempio le iscrizioni, documenti d'archivio, prodotti artigianali e artistici, monete e oggetti di uso particolare. Le fonti secondarie invece sono le ricostruzioni e le interpretazioni di un evento passato che sono state date nel corso del tempo da alcuni studiosi e dunque possono essere cronache, saggi storici e riferimenti contenuti in scritti di epoca posteriore all'avvenimento analizzato⁹. Questo fa ben capire come per studiare la storia non bisogna solamente conoscere gli eventi storici, ma anche le diverse interpretazioni e spiegazioni che studiosi a noi precedenti hanno dato al singolo avvenimento.

Ulteriormente è possibile dividere le fonti in dirette e indirette sulla base del macro-argomento trattato nella traccia a noi pervenutaci. Le fonti dirette sono quelle che direttamente trattano l'argomento di studio, dando informazioni dettagliate poiché tema d'interesse; le fonti indirette invece sono tutte quelle fonti che, pur trattando argomenti diversi, menzionano anche marginalmente

⁸ Ivi, pag. 38

⁹ MARIA PIA PAOLI, *Nel laboratorio della storia. Una guida alle fonti dell'età moderna*, Carocci Editore, Città di Castello (Perugia) ottobre 2015, pag. 17

l'argomento di studio, mettendolo di solito in relazione con il tema principale¹⁰. Ad esempio un edificio antico può essere considerato fonte diretta se il campo di studio è l'edificio stesso, ma può anche essere considerato fonte indiretta nello studio ad esempio di una campagna bellica se edificato grazie ai tesori saccheggiati durante le battaglie. Questa distinzione può essere equiparata a quella introdotta dallo storico polacco Jerzy Topolsky nel 1981 fra fonti effettive e fonti potenziali, dove nelle potenziali solo la cultura di uno storico poteva individuare temi e problemi che la fonte non suggerisce di primo acchito¹¹.

Concludendo, ogni oggetto può diventare una fonte e questo solleva l'annosa questione del come selezionare una fonte, perché di per sé gli oggetti sono muti ed è compito dello studioso interpretare quale conoscenza sia possibile ricavare da un oggetto. Le fonti per loro natura risultano essere nella maggior parte dei casi incomplete e disomogenee¹², anche a causa della loro conservazione, dello scopo per cui sono state create e dalla loro più svariata provenienza. Dunque la difficoltà di uno studioso sta proprio nel dover ricostruire il passato tramite reperti conservati casualmente e in modo selettivo (alcuni materiali come legno, carta ecc. deteriorandosi più velocemente, sono anche meno frequenti come fonte storica). Il principale problema, come accennato in precedenza, è il dover selezionare le fonti utili alle ricostruzioni in un vastissimo patrimonio informativo esistente, a cui si aggiunge, inoltre, il problema dell'interpretazione personale da parte dello studioso.

Lo storico dovrebbe riuscire a guardare le fonti con un certo distacco, un senso di distanza che permette di essere obiettivi e di evitare anacronismi, e acquisire la capacità di contestualizzare le conoscenze: solo in questo modo le ricostruzioni storiche potranno essere accurate e veritiere. Oltre a ciò lo studioso deve possedere precise tecniche di analisi e una conoscenza preacquisita nel campo di indagine in esame; ad esempio nell'analisi di una moneta antica, sarà necessaria

¹⁰ RANUCCIO BIANCHI BANDINELLI, *Introduzione all'archeologia classica come storia dell'arte antica*, Editori Laterza, Bari gennaio 2004, pag. 51

¹¹ MARIA PIA PAOLI, *Nel laboratorio della storia. Una guida alle fonti dell'età moderna*, Carocci Editore, Città di Castello (Perugia) ottobre 2015, pag. 26

¹² www.luzappy.eu

la conoscenza: della lingua del popolo che l'ha coniata, delle formule sempre uguali in uso in un certo periodo e in un certo luogo (simboli), le abbreviazioni e la composizione chimica del metallo (per ricondurla al luogo di produzione in mancanza di segno di zecca). È poi importante conoscere il percorso che una fonte ha compiuto prima di arrivare a noi¹³, se ha subito modifiche o se si tratta di una copia ufficiale di un oggetto più antico (si pensi alle copie di opere letterarie fatte dai sacerdoti amanuensi).



Figura 3. Esempi di coni da fusione falsi (detti Padovanini) creati dal falsario Giovanni Cavino

Sicuramente, la sfida più ardua per uno storico è però quella di riuscire a identificare le fonti false che potrebbero fuorviare l'intera ricerca, poiché esistono diverse tipologie di falso non sempre facilmente riconoscibili. Il fenomeno della contraffazione si diffuse in Europa fra il sedicesimo e il diciassettesimo secolo, specialmente nel campo delle fonti letterarie dove storici e genealogisti crearono documentazione contraffatta¹⁴. Per ovviare al problema dei falsi e riconoscere la veridicità di una fonte, lo storico potrebbe attuare esami estrinseci (come coerenza del supporto, stile di scrittura, ecc.) ed intrinseci (riferimenti interni, date, ecc.) che aiuterebbero a decodificare le informazioni utili a capire anche il motivo della falsificazione. Solo raramente si trovano dei falsi intenzionali e deliberati (fatti con il preciso intento di ingannare il lettore): la maggior parte delle volte possono essere invece errori involontari, deformazioni della realtà secondo schemi mentali, errate attribuzioni e punti di vista troppo personali. Ma anche le fonti false possono essere utili alle ricostruzioni storiche,

¹³ www.luzappy.eu

¹⁴ MARIA PIA PAOLI, *Nel laboratorio della storia. Una guida alle fonti dell'età moderna*, Carocci Editore, Città di Castello (Perugia) ottobre 2015, pag. 42

infatti, specialmente per il caso dei falsi di epoca medievale, i quali erano per lo più falsi di atti ufficiali che rivendicavano alcuni possedimenti, servitù o diritti, tramite questi documenti è possibile ricostruire e ricondurre loro alcune diatribe fra cittadini o Signori avvenute in anni successivi.¹⁵

Per molti secoli il concetto di fonti storiche è stato legato intrinsecamente al concetto di reperto scritto, poiché alle fonti letterarie era data una posizione privilegiata rispetto alla moltitudine tipologica delle altre tracce a noi pervenute. Questa posizione venne messa in discussione soltanto nel ventesimo secolo con quel fenomeno che gli studiosi definiscono “rivoluzione documentaria”¹⁶, che ha esteso in modo significativo il concetto di fonte. Ciò avvenne poiché si cercò di leggere aspetti della realtà passata che i documenti scritti non potevano fornire o non potevano registrare, e dalla necessità di conoscere aspetti della vita quotidiana di popolazioni che non hanno lasciato tracce scritte. Per questo motivo il sistema delle fonti letterarie entrò in crisi, poiché esse raccontavano per eccellenza avvenimenti, mentre le strutture della società umana stabili nei secoli lasciavano tracce documentarie di tutti i tipi. Infatti sarebbe molto difficile sviluppare indagini sulla realtà materiale utilizzando esclusivamente fonti scritte, come sarebbe impossibile ricostruire la storia di un avvenimento solo sulla base di fonti iconografiche, per questo motivo infatti è necessario dare una gerarchia alle fonti da utilizzare durante una ricerca storica in base all’ambito di realtà che si intende indagare¹⁷. Queste tesi avvalorano maggiormente l’idea che fonti iconografiche, come ad esempio le incisioni monetali, possano essere utili a ricostruire fatti o anche manufatti storici: dunque è corretto pensare che antiche costruzioni, oltre ad essere ricostruite sulla base di descrizioni provenienti da fonti scritte, possano anche essere studiate in base a fonti iconografiche.

Dopo questa breve panoramica sul mondo delle fonti, si può desumere come lo studioso, per ricostruire la storia, non debba trascurare alcun tipo di fonte, in

¹⁵ www.dfpp.univr.it

¹⁶ PIETRO CORRAO e PAOLO VIOLA, *Introduzione agli studi di storia*, Donzelli Editore, Pomezia (Roma) gennaio 2014, pag. 20

¹⁷ Ivi, pag. 45

modo da creare una conoscenza molto ampia e coerente, accettando anche il contributo che altre scienze possono dare al suo studio, implementando la completezza delle nozioni preliminari alle ricostruzioni. Tali scienze vengono chiamate ausiliarie e sono quelle scienze che sono in ausilio allo storico e che gli forniscono strumenti e dati utili per completare il suo lavoro di ricerca¹⁸.

Il concetto di storia, definita come “esposizione ordinata di fatti e avvenimenti umani nel passato¹⁹”, raggruppa in se molte “storie” parallele fra loro, in base al campo di indagine che si vuole analizzare (storia politica, storia dell'arte, storia sociale, ecc.) e ognuno di questi campi ha delle scienze ausiliarie adatte al tema analizzato. Ma allora quali possono essere le principali scienze ausiliarie propedeutiche allo studio della storia dell'architettura?

Sicuramente una scienza che può fornire molti dati allo studio della storia dell'architettura è la geologia, ovvero la scienza che studia la storia della terra in base alla composizione della crosta terrestre e ai processi di formazione delle rocce. Questa materia, che può sembrare apparentemente lontana dall'architettura e più vicina allo studio della preistoria, invece può servire nel campo dello studio architettonico a determinare il substrato su cui poggiano le fondamenta di un edificio e dunque ricondurle alla sua consistenza alcuni interventi fatti già in passato per consolidarlo, in modo da facilitarne anche in futuro un più rapido e corretto intervento di manutenzione.

L'araldica invece, essendo quel settore del sapere che ha lo scopo di individuare, riconoscere, descrivere e catalogare gli elementi grafici utilizzati, nel loro insieme, per identificare in modo certo una persona, una famiglia, un gruppo di persone o un'istituzione, può (se maneggiata in maniera filologicamente corretta) permettere in campo architettonico di individuare committenza, gli architetti e i passaggi di proprietà di un edificio²⁰. Questa scienza è particolarmente utile per le costruzioni medievali, le quali nella maggior parte dei

¹⁸ FEDERICA CALDERA, *Indicazioni metodologiche per lo studio della storia e della storiografia*, disponibile su www.lanzone.it, Milano novembre 2011, pag. 2

¹⁹ www.treccani.it

²⁰ MARIA PIA PAOLI, *Nel laboratorio della storia. Una guida alle fonti dell'età moderna*, Carocci Editore, Città di Castello (Perugia) ottobre 2015, pag. 291

casi avevano apposti simboli famigliari che possono far ricondurre alla dinastia committente dell'edificio e circoscrivere il progettista al gruppo di architetti del mecenate. Risulta ovvio che in caso sia possibile collegare un individuo a una costruzione, allora l'araldica permette di conseguenza datazioni certe, contestualizzando temporalmente l'opera. Bisogna sottolineare però i limiti di questa scienza, dovuti principalmente al

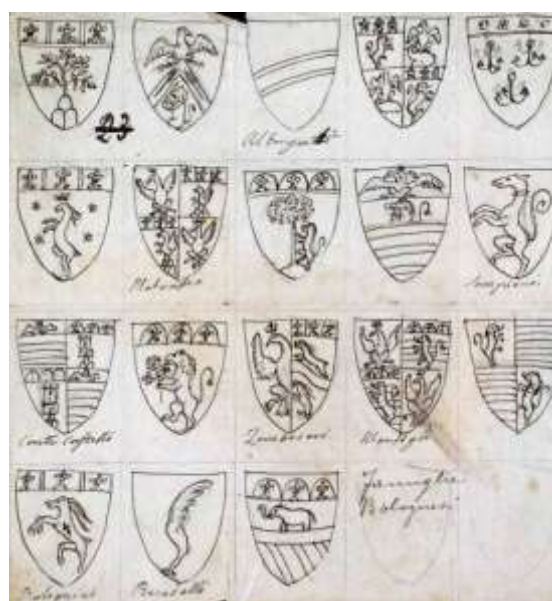


Figura 4. Esempio di raccolta di stemmi araldici bolognesi

fatto che sia una scienza giovane, riconosciuta solamente nell'Ottocento come tale anche a causa dell'avversione che essa attirava attorno a sé poiché ricondotta idealmente a un mondo aristocratico malvisto e in decadenza (come afferma Michael Pastoureau, maggior studioso contemporaneo di araldica), all'impossibilità di creare un' *opera omnia* di catalogazione di tutti gli stemmi iconografici araldici (idea già nata e fallita nel Medioevo²¹) e poiché per molto tempo non ebbe uno statuto accademico rigoroso.

La sfragistica, inventata nel 1745 dallo studioso J. Heumann, è la scienza che studia la produzione di sigilli epistolari o ufficiali. In alcuni casi è considerata una branca della numismatica dedicata allo studio del sigillo dal punto di vista tecnico, storico, artistico e diplomatico. Esattamente come la numismatica, la sfragistica dal punto di vista iconografico può fornire informazioni utili all'architettura in caso l'incisione del sigillo raffiguri edifici o monumenti. Il caso più famoso di sigillo raffigurante un manufatto architettonico è sicuramente

²¹ Ivi, pag. 306

quello del sigillo attribuito a Ludovico V (1122-1190), meglio conosciuto come Ludovico il Bavaro, e raffigurante l'anfiteatro Flavio a Roma²².

Di particolare rilevanza sembra essere l'epigrafia, ovvero la branca dell'archeologia che studia le epigrafi (iscrizioni incise nel bronzo o nel marmo). Difatti tramite le epigrafi è possibile, nello studio



Figura 5. Esempio di Sigillo ecclesiastico raffigurante un castello

architettonico su edifici antichi, datare il monumento e ricondurlo a ben determinati eventi storici (si pensi ai templi romani a cui è stata possibile dare una datazione e determinarne il culto o il committente), informazioni che anche reperti numismatici possono fornire²³.

Per l'archeologia invece occorre fare un ragionamento a parte, poiché può essere considerata sia una scienza ausiliaria che una vera e propria scienza storica. L'archeologia, è la scienza che analizza e cataloga le testimonianze materiali che vengono riportate alla luce con operazioni di scavo nel terreno (tecnica dello scavo stratigrafico). Lo studioso preposto allo studio archeologico deve avere buone conoscenze storiche ed essere in grado di coniugare allo stesso tempo conoscenze teoriche e capacità pratiche, quali ad esempio il saper consultare testi letterari ed usare macchinari tecnologici per effettuare una ricerca rigorosamente scientifica. Si occupa infine di raccogliere e catalogare tutti i reperti e le testimonianze materiali di una cultura antica. È evidente il contributo che tale scienza possa fornire alla ricerca architettonica, riportando alla luce, tramite lo scavo, tracce di antichi edifici e reperti di uso quotidiano con decorazioni riguardanti architetture. Come accennato in precedenza alcuni

²² JOHN PEARSON, *Il Colosseo. Storia del monumento più rappresentativo dell'età romana*, U. Mursia editore, Milano 1975, pag. 175

²³ LAURA BREGLIA, *Numismatica antica, storia e metodologia*, Feltrinelli, Novara 14 maggio 1964, pag. 75

studiosi, abbracciando una visione pre-winckelmaniana, considerano ancora oggi l'archeologia come una scienza ausiliaria alla storia, mentre è sempre più comune considerarla una scienza storica a tutti gli effetti, poiché essa rappresenta un modo diverso di indagine storica ma con il fine medesimo alla ricerca storica. Con il mutamento di pensiero che la storia non è fatta solo da importanti eventi e da grandi uomini, ma è sempre più una storia dei popoli, l'archeologia ha potuto ergersi a scienza storica a se stante poiché invece che basarsi esclusivamente su fonti scritte, essa si basa sui dati materiali che una civiltà produce, accumula e lascia dietro di sé²⁴.

Indirettamente, anche l'antropologia studiando le strutture mentali, i rapporti sociali, le credenze religiose, i metodi di lavoro e i modelli economici seguiti da un determinato gruppo di persone nelle diverse epoche storiche²⁵, può servire nella ricerca storica legata all'architettura. Per esempio questa scienza ausiliaria può essere utilizzata nello studio architettonico per



Figura 6. Esempio scavo archeologico con traccia di edificio

ricostruire il rapporto fra edifici e loro fruitori, determinandone i motivi di usura, la localizzazione e la funzione insediata.

L'economia, che studia e valuta i sistemi di produzione, di distribuzione e di consumo delle ricchezze in una determinata area e in un determinato periodo storico, fornisce molte informazioni che uno studioso di storia dell'architettura può assimilare per compiere delle valutazioni sui materiali utilizzati. Si può così,

²⁴ RANUCCIO BIANCHI BANDINELLI, *Introduzione all'archeologia classica come storia dell'arte antica*, Editori Laterza, Bari gennaio 2004, pag. XXV

²⁵ FEDERICA CALDERA, *Indicazioni metodologiche per lo studio della storia e della storiografia*, disponibile su www.lanzone.it, Milano novembre 2011, pag. 2

in base allo studio dei rapporti commerciali fra le varie aree, risalire alla zona di provenienza di materiali non autoctoni utilizzati nell'edilizia antica.

La diplomatica inoltre, essendo la scienza ausiliaria che si occupa dello studio formale di quei documenti comunemente definiti doppi²⁶ (ovvero in duplice copia), per lo più diplomi e documenti istituzionali²⁷, comprende le tecniche e le procedure per giudicare la genuinità o meno di un documento formale, può essere utile nello studio architettonico.



Figura 7. Esempio di documento diplomatico

Difatti da documenti che certificano scambi commerciali fra stati, molto spesso si trovano riferimenti al mercato dell'arte e a compravendite statali. È così possibile risalire a spostamenti non solo di opere d'arte ma anche di pittori, scultori e architetti, avendo più facilità di attribuzione di alcune opere o edifici di cui non si conosce con certezza l'ideatore²⁸.

Infine la numismatica, che fornisce molte informazioni sul grado di sviluppo dell'economia e su altri aspetti della società come ad esempio crescita o diminuzione dei rapporti commerciali fra più zone²⁹, può fornire a livello iconografico informazioni fondamentali sullo studio di architetture antiche. Nei capitoli seguenti si è cercato di analizzare approfonditamente quali aiuti questa scienza ausiliaria possa fornire alla ricerca architettonica, individuando anche

²⁶ MARIA PIA PAOLI, *Nel laboratorio della storia. Una guida alle fonti dell'età moderna*, Carocci Editore, Città di Castello (Perugia) ottobre 2015, pag. 50

²⁷ www.dfpp.univr.it

²⁸ MARIA PIA PAOLI, *Nel laboratorio della storia. Una guida alle fonti dell'età moderna*, Carocci Editore, Città di Castello (Perugia) ottobre 2015, pag. 242

²⁹ FEDERICA CALDERA, *Indicazioni metodologiche per lo studio della storia e della storiografia*, disponibile su www.lanzone.it, Milano novembre 2011, pag. 2

limiti e potenzialità di un apporto sistematico fra questi due campi di conoscenza.

Apporto della numismatica allo studio storico e alla ricerca architettonica

Sin dalla prima metà dell'Ottocento, si iniziò a intuire come lo studio dei reperti numismatici potesse essere propedeutico ad una dettagliata ricerca storica. Mentre in precedenza per ricostruzioni storiche si usavano solo fonti autorevoli¹ e collegate in qualche modo al potere governativo (si pensi ai resoconti compilati dagli artisti di corte), con la rivoluzione documentaria si iniziò la valorizzazione del quotidiano e dei materiali caratterizzati dalla ripetitività. Ciò divenne uno dei campi privilegiati degli studi storici, poiché oggetti di uso quotidiano potevano restituire



Figura 8. Theodor Mommsen in un ritratto di Ludwig Knaus, Nationalgalerie Berlin, A I 315

coerentemente immagini di “mentalità collettiva”, che avevano lo scopo di identificare e portare alla luce le permanenze di lunga durata delle abitudini che strutturano il modo di produrre e di consumare, di abitare e riprodursi, propri di una data collettività umana.² Questo mutamento di visione è riscontrabile anche nelle parole di Karl Emil Maximilian Weber (1864-1920), noto storico economista filosofo e sociologo tedesco, il quale avvalorava una visione storica non di eventi unici saltuari ma bensì di particolarità concrete di vita comune, affermando che la storia fosse opera degli uomini e che quindi ci si dovesse sforzare a ricondurre

¹ MARIA PIA PAOLI, *Nel laboratorio della storia. Una guida alle fonti dell'età moderna*, Carocci Editore, Città di Castello (Perugia) ottobre 2015, pag. 29

² PIETRO CORRAO e PAOLO VIOLA, *Introduzione agli studi di storia*, Donzelli Editore, Pomezia (Roma) gennaio 2014, pag. 18

la ricerca storica dalle astrazioni dei principi universali a quello che poteva apparire come un concreto processo e concatenamento di fatti³.

Così discipline che studiavano oggetti di uso comune entrarono a far parte delle scienze in grado di fornire un apporto allo studio storico, come ad esempio la numismatica, la quale inclusione fra le scienze ausiliarie è imputabile a Christian Matthias Theodor Mommsen (1817-1903), storico e numismatico tedesco, che definì la numismatica come una disciplina sussidiaria alla storia (come anche l'epigrafia). Da questo momento in avanti l'importanza della numismatica e l'interesse per questa scienza aumentò, tant'è che iniziarono ad essere creati alla fine del XIX secolo i primi cataloghi privati, già teorizzati anni prima dallo stesso Mommsen sotto forma di *Corpus generale* ma mai realizzati. Solo nella prima metà del Novecento si iniziarono a formare regesti di tutte le monete antiche presenti sia in collezioni private che in collezioni statali, in modo da creare una conoscenza più completa della materia, da poi usare correttamente per la ricerca storica ufficiale. Ad esempio nel 1931 la British Accademy lanciò l'idea della Sylloge, una sistematica serie di pubblicazioni delle singole collezioni di monete greche, in ordine di zecca e con la foto di ogni singola moneta⁴, già apparse in un centinaio di volumi in molti paesi. Quindi fino alla fine della prima metà del XX secolo si rafforzò maggiormente la consapevolezza delle monete come reperti archeologici, anche grazie all'apporto del pensiero di Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), storico dell'arte tedesco che



Figura 9. Ritratto di J.J. Winckelmann dipinto da Anton Raphael Mengs (1755)

³ RANUCCIO BIANCHI BANDINELLI, *Introduzione all'archeologia classica come storia dell'arte antica*, Editori Laterza, Bari gennaio 2004, pag. XVIII

⁴ www.numismaticaantica.it

propose uno studio del reperto artistico non solo come documento illustrativo ma bensì come opera d'arte in se stessa e come documento di civiltà e cultura⁵. Quindi la moneta, che oltre ad essere oggetto di vita comune poteva essere in base alle incisioni riportate oggetto d'arte, in questo modo poteva essere doppiamente legittimata come fonte storica a supporto della ricerca.

Questa nuova importanza data alla numismatica portò molti paesi ad adottare campagne di catalogazione di reperti, tant'è che alla fine della seconda guerra mondiale la Germania promosse il "Fundmünzen der Antike" (ritrovamenti monetari dell'antichità), un progetto atto a registrare tutti i ritrovamenti monetari effettuati in Germania, campagna che con tempi diversi venne adottata anche da altri paesi europei, tra cui l'Italia. Non tutti però riconobbero l'importanza della numismatica, come ad esempio Anthony McElrea Snodgrass (1934- XXXX), accademico e archeologo, che proprio nella seconda metà del XX secolo teorizzò che la numismatica non poteva essere considerata una disciplina archeologica.

Anche per questo motivo, dalla seconda metà del novecento in poi, è stato trascurato l'apporto conoscitivo che le monete potevano fornire alla storia economica e più in generale alla ricostruzione storico-archeologica se accompagnate, inoltre, da indagini archeometriche volte ad approfondimenti specifici⁶. Solo recentemente alcuni studi, soprattutto nel campo delle ricostruzioni architettoniche di architetture antiche (si pensi al lavoro svolto da Carandini⁷), hanno recuperato l'uso delle monete e delle immagini rappresentate su di esse come reperto storico documentale, per avere una testimonianza contemporanea alla costruzione sulle reali sembianze delle maggiori architetture del passato. Inoltre già Aby Warburg (1896-1929) aveva intuito che la storia delle immagini veniva a coincidere con la storia delle idee e che l'immagine costituiva

⁵ RANUCCIO BIANCHI BANDINELLI, *Introduzione all'archeologia classica come storia dell'arte antica*, Editori Laterza, Bari gennaio 2004, pag. 11

⁶ GERARDO SANGERMANO, *Schola Salernitana-Annali XVI* 2011, Laveglia Carlone s.a.s., Salerno maggio 2012

⁷ ANDREA CARANDINI, *Atlante di Roma antica. Vol. 2. Tavole e indici*, Mondadori Electa S.p.a., Verona 2012, Tav. 94a

un vero e proprio documento storico, che analizzato – ponendolo a confronto con materiali iconografici presenti su altro tipo di supporto - , consentiva la ricostruzione della cultura di un determinato periodo storico⁸.

Dunque nel dibattito se la numismatica possa essere considerata o meno una scienza storica ausiliaria con valore archeologico, bisogna chiedersi cosa sia una fonte storica. Come detto in precedenza, si può considerare fonte storica “Documenti e materiali di cui si serve lo storico per strutturare la sua ricerca”⁹, quindi per verificarne l’attinenza della numismatica bisogna paragonare questa disciplina agli scopi della fonte archeologica, ambito di conoscenza maggiormente vicina alla numismatica. In una fonte archeologica è possibile analizzare i tratti esterni dell’oggetto, la sua autenticità, il tempo e il luogo di produzione, nonché il legame con il sistema socio-culturale in esame. Dunque la moneta può essere considerata una testimonianza archeologica poiché la ricerca numismatica:

- si muove nell’ambito degli studi tipologici e epigrafici (immagini e legende)
- certifica la veridicità delle monete
- ne determina la zecca, ovvero il luogo di produzione
- ne determina la datazione
- ne spiega i motivi della produzione per una ricostruzione socio-economica
- ne analizza l’ambito e il tempo di circolazione
- ne identifica le cause della perdita¹⁰.

Inoltre le monete, pur non essendo paragonabili esattamente alle fonti letterarie per quanto riguarda la ricerca storica, forniscono alcuni apporti dovuti allo stretto legame fra monetazione ufficiale e potere statale/imperiale. In primo luogo, in periodi di autocrazia le monete riflettono generalmente le linee guida

⁸ LUCIA TRAVAINI e GIAMPIERA ARRIGONI, *Polis, urbs, civitas: moneta e identità, atti del convegno di studio del Lexicon Iconographicum Numismaticae (Milano 25 ottobre 2012)*, Edizioni Quasar, Roma 2013, pag. 18

⁹ www.treccani.it

¹⁰ www.numismaticaantica.it

ufficiali, quindi forniscono un apporto supplementare allo scarso insieme di opere letterarie e di monumenti creati sotto questa forma di governo. In *secundis* le monete possono coprire temporalmente periodi storici molto più ampi rispetto a fonti letterarie che riescono a descrivere al meglio periodi brevi o episodici; nel contempo i reperti numismatici riescono a descrivere un'area geografica più ampia rispetto alle stesse fonti letterarie. In terzo luogo, per molti periodi possiamo contare su una conoscenza relativamente completa della tipologia monetale, in netto contrasto con le poche e discordanti notizie sopravvissute attraverso le fonti letterarie¹¹. Per ultimo, le monete hanno il vantaggio di essere una fonte strettamente contemporanea agli eventi storici, dunque non soggetta agli svantaggi della retrospettiva, la quale caratterizza criticamente buona parte degli scritti storici.

Ad esempio se si analizza la monetazione romana e lo sviluppo tipologico della stessa, si può notare come la variazione dei tipi monetali possa restituire un'immagine coerente della situazione politica imperiale. L'arte figurativa, pur con i suoi continui mutamenti di espressione, non compie mai salti improvvisi¹² indipendentemente dalla sapienza e innovazione che i singoli artisti possono apportare; perciò le variazioni tipologiche e rappresentative nella numismatica romana possono riprodurre fedelmente aspetti socio-politici ed economici atti a comprendere le vicissitudini dell'antica Roma¹³.

Senza tener conto delle altre fonti, ma studiando solo quella della numismatica romana, si riuscirebbero dunque a percepire alcuni mutamenti politici e sociali all'interno della società, quali un'accresciuta competizione nell'élite dirigente a partire dagli anni fra il 140 e 130 circa a.C., l'emergere di figure di potere da Mario in poi, l'avvento della autocrazia di Giulio Cesare fino all'intensificazione del potere imperiale nei ultimi due decenni avanti Cristo. Benché queste non siano esattamente le date storiografiche ufficiali, a grandi linee le informazioni

¹¹ CHRISTOPHER HOWGEGO, *La storia antica attraverso le monete*, Edizione Quasar, Roma Dicembre 2002, pag. 68

¹² RANUCCIO BIANCHI BANDINELLI, *Introduzione all'archeologia classica come storia dell'arte antica*, Editori Laterza, Bari gennaio 2004, pag. XX

¹³ Ivi, pag. 150

ricavate dal materiale numismatico godono di una buona validità e di una certa sicurezza. Concludendo, si può affermare come, dopo un'attenta analisi, sia possibile considerare la numismatica uno strumento propedeutico alla ricerca storica, pur avendo alcuni limiti che saranno descritti nel capitolo successivo.

Se si può dichiarare con certezza che la numismatica può essere considerata una scienza ausiliaria alla ricerca storica, rispetto allo studio architettonico in che rapporto si pone? E quali possono essere le nozioni conoscitive che essa può apportare?

Naturalmente le monete per fornire allo studio dell'architettura delle nozioni utilizzabili a fini scientifici possono utilizzare due strumenti diversi: le iscrizioni riportate o le immagini incise. Tramite le iscrizioni, che di solito forniscono riferimenti in merito all'anno di coniazione, se di tipologia celebrativa come ad esempio nelle monete romane, si può collegare un avvenimento citato a un edificio e quindi collocare temporalmente un'architettura di cui si hanno poche informazioni. Tramite le immagini incise invece è possibile definire con certezza alcune componenti architettoniche di un edificio, come ad esempio il numero di accessi in facciata, apparati decorativi, tipi di copertura ecc..

Anche in questo campo la numismatica romana sembra essere quella più prolifera nel fornire informazioni, infatti nella Roma Antica venivano coniate alcune emissioni speciali, con variazione



Figura 10. Asse di Domiziano raffigurante Ara Saluti Augusti

tipologica di rovescio, le quali potevano dare informazioni su alcuni edifici pubblici, come ad esempio la serie di monete con rovesci architettonici promossa da Domiziano nel 95/6 d.C. con scopo di propaganda del proprio programma di costruzioni che aveva investito l'intero colle Palatino (andato a fuoco sotto il principato di Nerone), il foro Transitorio (da lui costruito), la via sacra (abbellita

con l'arco di Tito e con il portico Margaritario), il colle capitolino (ai cui piedi edificò un tempio in onore del padre e del fratello), il foro romano (dove collocò la sua colossale statua equestre) e la costruzione dello stadio a lui dedicato (la cui traccia attualmente è il perimetro di piazza Navona)¹⁴.

Si ritiene che proprio monete imperiali come quelle sopra citate della campagna edificatoria di Domiziano, tramite la loro circolazione e tramite i dettagli dei monumenti architettonici



Figura 11. Traccia dello stadio di Domiziano, attuale piazza Navona

incisi, possano avere influenzato sia i monumenti pubblici coloniali, sia gli ambienti domestici privati¹⁵; dunque la numismatica potrebbe fornire anche informazioni in merito alla circolazione e lo sviluppo degli stili in parti diverse del mondo, risolvendo alcune annose questioni riguardanti le influenze di stili non autoctoni. Si può ben evincere, da quanto scritto in precedenza, come l'iconografia delle monete (in particolare quelle romane) abbia giocato un ruolo fondamentale nella circolazione di idee ed immagini proprio grazie alla ricchezza e accuratezza decorativa delle incisioni, certificando che il linguaggio figurativo



Figura 12. Denario di Traiano commemorativo della vittoria di Dacia

delle monete è un linguaggio capace di riferimenti generici ma anche altamente specifici¹⁶. È facile dimostrare la veridicità di tali

¹⁴ TINA SQUADRILLI, *Roma. Storia e monumenti*, Rusconi Editore, Milano settembre 1997, pag. 195

¹⁵ CHRISTOPHER HOWGEGO, *La storia antica attraverso le monete*, Edizione Quasar, Roma Dicembre 2002, pag. 81

¹⁶ Ivi, pag. 84

riferimenti poiché i contenuti e il linguaggio visivo delle monete romane è comune con quello di altri monumenti imperiali, fornendo così un ulteriore apporto alla storia dell'architettura, fungendo da comprova per apparati decorativi di alcuni edifici antichi, rendendo così possibile anche la ricostruzioni di parti mancanti.

Per esempio nell'arco di trionfo di Traiano a Benevento sono rappresentati il trionfo dell'imperatore contro i Daci (tema riproposto a più tratti con raffigurazioni simboliche sulle monete coniate sotto il suo regno), il porto di Ostia (a cui consegue una serie di monete commemorative con rovescio architettonico), il programma a supporto degli orfani ecc..

Come già detto quindi le monete, oltre a condividere i contenuti e i linguaggi visivi di altri monumenti, potevano anche rappresentare i monumenti stessi come palazzi, statue, archi di trionfo, porti, ponti, strade, e alcune volte anche intere città (rappresentate con la porta di accesso cittadina).



Figura 11. Arco di Traiano a Benevento

Queste monete posso fornire dunque informazioni per il riconoscimento di alcune architetture o manufatti artistici come ad esempio è stato fatto per la statua equestre di Marco Aurelio (121-180 d.C.), ora posta in Campidoglio a Roma, attribuita inizialmente nel Medioevo a Costantino, e poi riconosciuta tramite l'ausilio di alcune monete¹⁷ come raffigurante l'imperatore Marco Aurelio (la prima traccia di tale attribuzione risale al 1498). Ecco quindi un altro apporto della numismatica alla ricerca architettonica.

¹⁷ RANUCCIO BIANCHI BANDINELLI, *Introduzione all'archeologia classica come storia dell'arte antica*, Editori Laterza, Bari gennaio 2004, pag. 13

Ulteriore contributo della numismatica alla storia dell'arte e dell'architettura può anche essere il confronto stilistico fra architetture o apparati decorativi non più visibili, in modo da confrontare l'evoluzione della sensibilità stilistica nelle diverse epoche. Esistono così monete che mostrano la statua equestre di Silla (la prima eretta ufficialmente nel foro romano¹⁸) e la statua equestre dorata di Ottaviano (innalzata nel 43 a.C.) attraverso le quali è possibile fare un paragone fra gli stili artistici della statuaria romana nei secoli di



Figura 12. Statua equestre di Marco Aurelio in Campidoglio a Roma

passaggio da repubblica a impero. Quindi le monete, e nello specifico quelle romane fin qui analizzate, possono a ragion veduta essere considerate delle fonti storiografiche poiché oltre a ricostruire eventi storici, possono anche fornire indirizzi politici, mutamenti di stile architettonico e artistico e infine favorire la conoscenza completa di architetture descritte in fonti letterarie, ma a noi non pervenute.

Infine è opportuno fare una valutazione sulla funzione delle monete e degli scopi dovuti alla loro coniazione, in modo da distinguere in modo chiaro quali tipi di informazioni sono percepibili in base ai diversi casi. Difatti, in caso le monete fossero coniate in precedenza all'edificazione dell'architettura rappresentata, potrebbero fornire informazioni diverse da monete coniate posteriormente. In caso non si fosse in grado di accertare con certezza il rapporto temporale fra moneta ed edificio e quindi avanzare anche ipotesi sul motivo della coniazione, si

¹⁸ CHRISTOPHER HOWGEGO, *La storia antica attraverso le monete*, Edizione Quasar, Roma Dicembre 2002, pag. 84

potrebbe incorrere in errori interpretativi, fuorviando la ricerca storica e la ricostruzione grafica dell'edificio. Nei capitoli seguenti saranno analizzati tramite due esempi il rapporto moneta-edificio con moneta emessa in precedenza alla costruzione e il rapporto edificio-moneta con moneta postuma all'edificazione per motivi del tutto celebrativi.

Rapporto moneta – edificio: il caso della medaglia di Matteo de' Pasti

Oltre allo scopo celebrativo che una moneta, se postuma alla costruzione, può avere rispetto ad un'architettura (argomento affrontato nel prossimo capitolo), il reperto numismatico può avere anche il valore di testimonianza progettuale se coniata in precedenza alla realizzazione architettonica. Non sono molti gli esempi appartenenti a questo caso né sono molto antichi, a causa soprattutto della macro variabile delle modifiche in corso d'opera che rendevano pressoché impossibile la corrispondenza del progetto iniziale con quello effettivamente realizzato; dunque la moneta sarebbe stata poco efficace allo scopo propagandistico di legittimazione del potere tipico della monetazione antica.

L'esempio più esemplificativo di un reperto numismatico coniato prima della realizzazione architettonica e utilizzato anche come divulgazione del progetto iniziale è sicuramente quello raffigurante il Tempio Malatestiano di Rimini, forgiato la prima volta nel 1447 da Matteo de' Pasti. Per l'esattezza ci troviamo di fronte non a una vera e propria moneta, ma bensì a una medaglia (del latino *Metalla*) coniata per scopi celebrativi antecedente alla conclusione della costruzione, e dunque fonte documentaria del progetto originale. Tale progetto prevedeva una sorta di incamiciatura della preesistenza e quindi era in pieno accordo con la dialettica architettonica dell'Alberti che

nel trattato *De re Aedificatoria* scrive: “alcuna volta si fa dietro



Figura 15. Medaglia forgiata da Matteo de' Pasti raffigurante il Tempio Malatestiano di Rimini

ad un vano un muro, come s'appiccica la pelle ad una veste”¹

¹LEON BATTISTA ALBERTI, *De Re Aedificatoria*, Vol. VI, traduzione ad opera di Cosimo Bartoli, Lionardo Torrentino, Nel Monte Regale agosto 1565, Pag. 139

Di questa medaglia bronzea, di modulo quaranta millimetri, se ne conoscono due versioni (con diverse minute varianti)² entrambe forgiate dalla sapiente maestria di Matteo de' Pasti: una molto rara con il busto normale sul retro e la seconda più comune con busto laureato³. Queste varianti minori riguardano la rappresentazione del portale d'ingresso al tempio, che viene rappresentato talvolta da una semplice apertura grezza sovrastata da un'apertura minore, altre volte con il portale già completo del timpano e dei festoni laterali, con traccia del paramento in marmi policromi, come nella situazione attuale. Queste versioni sono interessanti perché possono esprimere la mutazione di intenti progettuali in corso d'opera, restituendo dunque l'iter progettuale dell'edificio. Probabilmente fra le due varianti, quella più antica (pur recando la stessa data) dovrebbe essere quella con il portale grezzo, risalente al periodo dove i lavori alla fabbrica non avevano ancora preso inizio, poiché da fonti iconografiche, come le miniature di Giovanni Bettini da Fano, si sa che il portale fu uno dei primi elementi ad acquisire la configurazione attuale⁴.



Figura 16. Tempio Malatestiano di Rimini progettato da Leon Battista Alberti

Sicuramente un medaglista come Matteo de' Pasti non avrebbe volontariamente omissso un particolare già chiaro come quello del portale, soprattutto per la fama a livello nazionale di cui godeva.

Infatti questo artista di Verona può essere certamente considerato il medaglista più importante del quattrocento assieme al maestro Antonio Pisano detto il Pisanello che conobbe probabilmente a Ferrara e al quale però rimase inferiore sia nella caratterizzazione dei ritratti che nella composizione delle allegorie e negli emblemi dei rovesci. Matteo de' Pasti, che fu attivo nella corte di

² AUTORI VARI, *Leon Battista Alberti*, Olivetti/Electa editori, Milano 1994, pag. 484

³ www.wikipedia.it

⁴ AUTORI VARI, *Leon Battista Alberti*, Olivetti/Electa editori, Milano 1994, pag. 484

Sigismondo Pandolfo Malatesta a Rimini sin da prima della collaborazione con l'Alberti⁵, progettò due serie di medaglie, una per Sigismondo e una per la sua amante Isotta degli Atti, che assieme ad altre cinque medaglie del maestro Pisanello, compongono il famoso medagliere malatestiano, catalogato con tutte le varianti di serie all'interno dell'insuperato *Corpus* di G. F. Hill del 1930.

Questa medaglia, di sicuro una delle più evocative del medagliere, sul *recto* ha rappresentato Sigismondo Pandolfo Malatesta di profilo e nella versione più diffusa, quella con la corona di alloro, è interessante notare il genere di rappresentazione inconsueto del busto laureato. Non è chiaro infatti perché il Signore di Rimini si fece raffigurare in tale modo solo in questa medaglia, anche se una motivazione potrebbe essere l'esaltazione della propria figura dopo un trionfo ricevuto a Firenze nel 1448. Sempre sul diritto corre l'iscrizione latina "*SIGISMONDUS PANDULFUS MALATESTA PAN[DULFI] F[ILIVS]*", la quale, oltre a identificare l'individuo raffigurato, ci ricorda la figura di suo padre Pandolfo II. Sul rovescio invece si legge "*PRAECL[ARUM] ARIMINI TEMPLVM AN[NO] GRATIAE V[OTUM] F[ECIT] MCCCC L*"⁶ che determina con esattezza il tempio e la collocazione di esso, mentre la data riportata, a differenza della consuetudine di tutte le altre monete e medaglie, non indica l'anno di fusione ma bensì la data dell'avvenimento indicato⁷. È inciso il



tempio malatestiano di Rimini, prima **Figura 17. Arco del Cavallo a Ferrara**

⁵ GIORGIO GRASSI e LUCIANO PATETTA, *Leon Battista Alberti Architetto*, Banca di Firenze, Firenze 2005, pag. 127

⁶ AUTORI VARI, *Leon Battista Alberti e l'architettura*, Silvana Editoriale Spa, Cinisello Balsamo (Mi) 2006, pag. 276

⁷ www.roth37.it

vera opera di architettura progettata e realizzata da Leon Battista Alberti, dopo le incerte attribuzioni dell'Arco del Cavallo e del campanile ferrarese⁸, e che rappresenta fedelmente uno dei rarissimi disegni progettuali che l'Alberti ci ha lasciato, assieme a un disegno di voluta a margine di una lettera personale indirizzata allo stesso Matteo de' Pasti datata 18 novembre 1454 e attualmente custodita New York⁹.

Per l'arco del Cavallo, quel che è certo è che l'Alberti venne almeno interpellato da Lionello d'Este per la costruzione del monumento equestre al padre Nicolò III, suggerendo un basamento in forma di arco su una coppia di colonne d'ordine corinzio, sovrastato da un tratto di trabeazione, riprendendo la tradizione dell'architettura dell'impero romano. Ecco uno dei tratti tipici dell'architettura dell'Alberti: il rifarsi all'antichità, in questo caso fingendo il ritrovamento di un resto archeologico, simbolo dell'antico e nobile passato di Ferrara.¹⁰ Per quanto riguarda il campanile della stessa città invece, sicuramente l'apporto dato dall'Alberti non è potuto essere andato oltre il mero consiglio;



difatti la goffa soluzione di pesanti archivolti poggiati direttamente sui capitelli, in netta contrapposizione con la leggerezza della sovrapposizione di ordini sui quattro piani della torre, non può ricondurre alla composizione architettonica sempre precisa dell'Alberti.

Non è certa né legata a una vicenda particolare la data di arrivo a Rimini dell'Alberti, ma sicuramente alla sua influenza possono essere ricondotte le

Figura 18. Campanile di Ferrara

⁸ AUTORI VARI, *Lineamenti di storia dell'architettura*, Sovera edizioni, Ronciglione (VT) ottobre 2007, pag. 397

⁹ GIORGIO GRASSI e LUCIANO PATETTA, *Leon Battista Alberti Architetto*, Banca di Firenze, Firenze 2005, pag. 169

¹⁰ Ivi, pag. 124

scelte alla base delle decorazioni di Matteo de' Pasti e Agostino di Duccio¹¹. Il progetto di Leon Battista, voluto da Sigismondo, prevedeva sostanzialmente la trasformazione della preesistente architettura in mausoleo familiare, perché il lotto scelto era un terreno altamente storicizzato da più manufatti costruiti nell'arco di quattro secoli.

Su parte dell'area dove ora sorge il tempio malatestiano, esisteva difatti già dall'XI secolo la chiesa di S. Maria in Trivio, della quale si conosce molto poco e a cui sono attribuiti alcuni resti di fondazione rinvenuti durante lavori di restauro nel 1895 e nel 1977. Successivamente sullo stesso lotto venne elevata la chiesa gotica di S. Francesco¹², importante per gli affreschi interni attribuiti a Giotto, formata da una unica navata terminante con tre cappelle frontali, con annessi, sul lato sinistro, il chiostro e gli ambienti conventuali. A questa costruzione ecclesiastica, nel corso del XIV secolo, vennero aggiunte probabilmente cinque cappelle sepolcrali di cui però non ci sono pervenute tracce dell'ubicazione se non per due soltanto: una coincidente con l'attuale cappella di S. Girolamo, probabilmente fatta erigere da Ungaro Malatesta nel 1372, l'altra adiacente a quella sopra descritta e voluta da Leontino da Rimini verso la fine del XIV secolo. Nel 1447 Sigismondo Malatesta iniziò la costruzione di una cappella per la propria sepoltura e l'ampliamento di quella voluta da Leontino per annetterci quella dell'amante Isotta. I lavori finirono nel 1450 (anche se l'affresco di Piero della Francesca venne ultimato solo nel 1451¹³), anno in cui Sigismondo decise di riformare completamente la chiesa duecentesca affidandone la progettazione all'Alberti, anche se poi i lavori vennero seguiti in loco da Matteo de' Pasti, esecutore della medaglia e quindi esperto conoscitore del progetto albertiano, aiutato successivamente dal 1452 in poi da Matteo Nuti¹⁴.

¹¹ FRANCO BORSI, *Leon Battista Alberti. L'opera completa*, Electa editore, Martellago (VE) 1989, pag. 130

¹² PIER GIORGIO PASINI, *Il Tempio malatestiano. Splendore cortese e classicismo umanistico*, Skira Editore, Ginevra – Milano settembre 2000, pag. 80

¹³ GIORGIO GRASSI e LUCIANO PATETTA, *Leon Battista Alberti Architetto*, Banca di Firenze, Firenze 2005, pag. 168

¹⁴ www.prog-res.it

Il progetto albertiano si può considerare un progetto totale a tutto tondo, difatti della vecchia chiesa gotica non rimane altro che il muro in cui si aprono gli archi acuti delle cappelle (di Sigismondo e Isotta) e il fronte, nascosto dal rivestimento di facciata progettato dall'Alberti, nella quale anticipa lo stile rinascimentale di cui sarà fondatore. Il muro di fronte a quello con gli archi acuti venne demolito e ricostruito più in dietro per adattare la pianta dell'edificio francescano alle nuove esigenze proporzionali del progetto rinascimentale di tempio. Infatti la nuova architettura di cui l'Alberti si

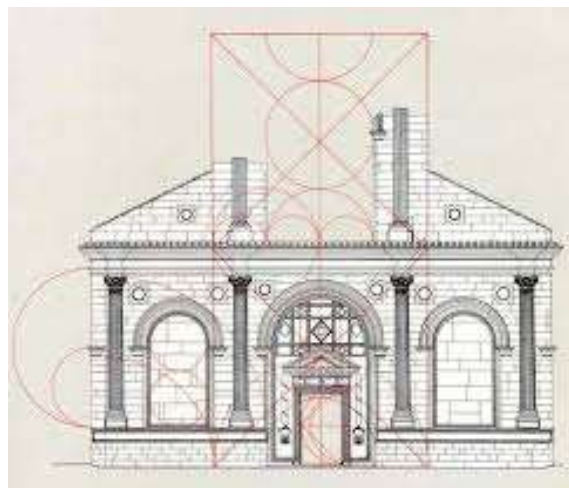


Figura 19. Costruzione secondo regole geometriche dalla facciata del tempio malatestiano

faceva portavoce esigeva un razionale rapporto tra le parti, dove ogni singolo elemento era in rapporto numerico con il resto. Ad esempio proprio nel tempio malatestiano il rapporto fondamentale è dato dalla larghezza del pilastro rispetto alla luce dei fornic, che è un rapporto uno a due, il diapason albertiano; mentre per quanto riguarda l'altezza, il rapporto che si instaura è una sesquialtera, poiché il rapporto fra la luce dei pilastri e la quota dell'architrave è di due a tre¹⁵. Naturalmente queste regole proporzionali non erano rigide, infatti si potevano piegare alla volontà dell'architetto di ricondursi ad alcuni significati simbolici: la facciata principale, che per regola matematica avrebbe dovuto misurare novantanove piedi di larghezza, si discosta leggermente dai rapporti numerici per arrivare a misurare cento piedi, numero considerato perfetto poiché si credeva che il numero 10 in esso contenuto, se moltiplicato per se stesso diventava simbolo assoluto di perfezione¹⁶. Così facendo il progetto di facciata, molto complesso e basato sulla ricerca proporzionale degli elementi stilistici, risultava

¹⁵ FRANCO BORSI, *Leon Battista Alberti. L'opera completa*, Electa editore, Martellago (VE) 1989, pag. 164

¹⁶ AUTORI VARI, *Leon Battista Alberti*, Olivetti/Electa editori, Milano 1994, pag. 296

una sorta di grande bassorilievo prospettico, capace di far intravedere nella sua compattezza uno spazio ideale grazie all'armonia matematica dei rapporti. Rispetto alla complessità del fronte, le arcate sui fianchi del tempio, totalmente indipendenti dalla retrostante muratura, nella loro lineare modularità, appaiono di una armonia semplice e profonda¹⁷. L'intervento non si limitò però solamente all'esterno, ma interessò tutto l'edificio, in modo che la preesistenza medievale potesse essere investita dai nuovi significati e valori del Rinascimento.

I lavori per la costruzione del tempio sulla base del progetto albertiano durarono circa dieci anni, poi a causa di mancanza di fondi (nel 1461 i frati vendettero delle proprietà per autofinanziarsi la costruzione del tetto¹⁸) e al declino di Sigismondo Malatesta (morto nel 1468) i lavori si interruppero,

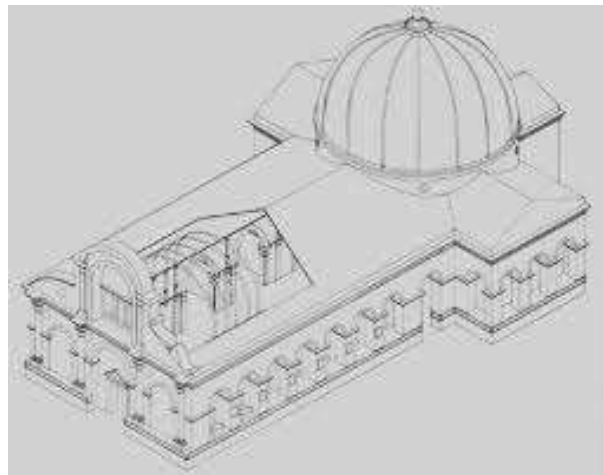


Figura 20. Ipotesi di ricostruzione grafica del tempio sulla base delle ipotesi di Franco Borsi

lasciando incompleto il disegno albertiano e rendendo illeggibile la visione globale ricercata dall'architetto. Con il chiudersi del XV secolo vennero ultimate dagli eredi di Sigismondo altre due cappelle in corrispondenza degli accessi laterali, poi nel 1500 vennero costruiti dai frati francescani il campanile e l'abside, terminante con cinque cappelle a crociera (demolita nel 1708 e ricostruita in forme analoghe a quella odierna). Attualmente la chiesa, che subì notevoli restauri succeduti alle distruzioni belliche, risulta incompleta sulla facciata principale e su alcune altre parti fondamentali per il progetto di Leon Battista Alberti.

Dalle fonti storiche in nostro possesso risulta possibile ricostruire con sufficiente accuratezza solo una parte del progetto originario albertiano, difatti, per quanto

¹⁷ www.prog-res.it

¹⁸ FRANCO BORSI, *Leon Battista Alberti. L'opera completa*, Electa editore, Martellago (VE) 1989, pag. 166

sia possibile una ricomposizione formale del fronte del tempio, risulta complicata la ricostruzione grafica della parte absidale e della cupola, per le quali anche la lettura della medaglia di Matteo de' Pasti risulta controversa. Difatti sono state create diverse ipotesi ricostruttive da parte dei maggiori studiosi di questo edificio (come Franco Borsi e Corrado Verga ecc.)¹⁹, sulla base alle informazioni iconografiche pervenuteci tramite la medaglia, scritti e disegni di epoche posteriori.

Per la facciata il progetto prevedeva nelle arcate laterali la realizzazione di due nicchie a pianta rettangolare, all'interno delle quali era stata pensata la deposizione di due arche sepolcrali ma l'Alberti in corso d'opera modificò il progetto per ragioni statiche, proponendo in fine la realizzazione di nicchie a pianta semicircolare²⁰. Questa scelta aveva lo scopo di non indebolire la parte di struttura muraria retrostante, ma alla fine per ragioni di sicurezza le nicchie vennero tamponate del tutto (anche se Matteo de' Pasti e Matteo Nuti proposero l'ipotesi di nicchie a base rettangolare ma poco profonde, poi scartata dall'architetto). Qualunque ipotesi di apertura delle nicchie dei fornic laterali di facciata venne quindi abbandonata per ragioni statiche poiché un contrafforte medievale della facciata della chiesa retrostante sporgeva con la sua compattezza di mattoni proprio in prossimità di un fornice, rendendo difficoltoso il creare uno spazio incavato, data la pericolosità di sezionare una parte portante della preesistenza²¹. Una delle informazioni che si possono ricavare dall'incisione sulla medaglia del Pasti è che nella parte alta del fronte le alzate laterali erano originariamente previste curve (per nascondere l'inclinazione delle falde della copertura)²², anche se questo particolare venne successivamente modificato dallo stesso Alberti, il quale le fece realizzare rettilinee e che facevano da appoggio a due grosse volute neoclassiche mai realizzate, ma documentate dallo

¹⁹ GIORGIO GRASSI e LUCIANO PATETTA, *Leon Battista Alberti Architetto*, Banca di Firenze, Firenze 2005, pag. 174

²⁰ CORRADO RICCI, *Il Tempio Malatestiano*, Casa editrice d'arte Bestetti e Tumminelli, Milano – Roma 1924, pag 257

²¹ AUTORI VARI, *Leon Battista Alberti*, Olivetti/Electa editori, Milano 1994, pag. 381

²² Ivi, pag. 381

schizzo precedentemente citato a margine della lettera al Pasti²³. La copertura della navata, su cui la medaglia non ci dà informazioni, si può evincere dagli scritti che dovesse essere costituita da una volta a botte lignea²⁴, poiché L'architetto in una lettera al Pasti dice di non fidarsi delle strutture preesistenti; mentre invece la copertura dell'ipotetica cupola doveva essere metallica stando alle informazioni fornite della medaglia.

Per quanto riguarda la parte non ultimata, come anticipato in precedenza sono molte le ipotesi gravitanti attorno a questo tempio, come ad esempio se l'impianto dovesse essere a croce latina o terminare con una rotonda, oppure se la cupola visibile sulla medaglia dovesse essere a costoloni come quella di Santa Maria del Fiore a Firenze²⁵ o più simile a quella emisferica del *Pantheon*. L'ipotesi di una chiesa non a croce latina ma ultimata con una semplice rotonda (come ipotizzato da Carlo Ludovico Ragghianti²⁶) è avvalorata dalla medaglia

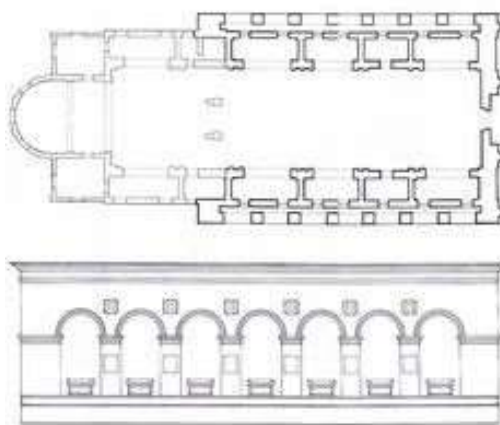


Figura 21. Pianta e prospetto laterale del tempio Malatestiano

Pastiana, la quale come fa notare lo studioso Mario Salmi, riprendendo Iginio

Benvenuto Supino, non presenta alcun transetto pur essendoci lo spazio necessario per tracciarne un inizio²⁷.

Come si può evincere da queste ipotesi molto suggestive, la discussione sul completamento dell'opera albertiana rimane dunque aperta, anche se le considerazioni sulla natura della cupola potrebbero essere vagliate e confrontate

²³ www.prog-res.it

²⁴ FRANCO BORSI, *Leon Battista Alberti. L'opera completa*, Electa editore, Martellago (VE) 1989, pag. 141

²⁵ CETY MUSCOLINO e FERRUCCIO CANALI, *Il tempio della meraviglia: gli interventi di restauro al Tempio Malatestiano per il giubileo 1990-2000*, Alinea Editrice, Firenze 1 gennaio 2007, pag. 54

²⁶ AUTORI VARI, *Leon Battista Alberti e l'architettura*, Silvana Editoriale Spa, Cinisello Balsamo (Mi) 2006, pag. 66

²⁷ GIORGIO GRASSI e LUCIANO PATETTA, *Leon Battista Alberti Architetto*, Banca di Firenze, Firenze 2005, pag. 169

con il rilievo delle fondazioni rinvenute nel 1895, che a grandi linee potrebbero fare chiarezza sulla dimensione effettive della cupola progettata²⁸.

Probabilmente, se l'intero progetto Albertiano fosse stato ultimato, comprendendo anche la grossa cupola visibile sulla medaglia, il tempio malatestiano sarebbe sembrato molto meno un tempio e molto più un edificio religioso cristiano²⁹, abbandonando l'ideologia che da sempre lo ha accompagnato di edificio considerato sia pio che pagano³⁰.

In questo edificio, che come detto, con la propria facciata costituisce il primo



Figura 22. Arco di Augusto a Rimini

esempio rinascimentale per il fronte di un tempio, gli

studiosi hanno intravisto molti rimandi all'architettura classica imperiale romana, anche se, come fa notare lo Zevi, non sono possibili rigidi riferimenti archeologici. Ad esempio il riferimento per la facciata con l'arco di Augusto di Rimini o di Costantino a Roma non tiene conto della composizione a due piani né del gusto per la compatta struttura per cui Leon Battista Alberti incastra le colonne nella parete secondo il diametro, anziché secondo il classico terzo. Ancora meno appropriato sembra il riferimento per le facciate laterali con i ponti romani, se si considera l'alto stilobate, che fissa il settepplice ritmo delle arcate

²⁸ FRANCO BORSI, *Leon Battista Alberti. L'opera completa*, Electa editore, Martellago (VE) 1989, pag. 191

²⁹ GIORGIO GRASSI e LUCIANO PATETTA, *Leon Battista Alberti Architetto*, Banca di Firenze, Firenze 2005, pag. 127

³⁰ FRANCO BORSI, *Leon Battista Alberti. L'opera completa*, Electa editore, Martellago (VE) 1989, pag. 127

e che isola l'intero edificio dall'estensione paesistica, proponendolo come oggetto autosufficiente, dominante la narrazione urbana³¹.

Per molto tempo si è studiato il rapporto che questo edificio (negli intenti dell'Alberti) voleva instaurare con l'intorno urbano e allo stesso tempo con la preesistenza gotica della chiesa Franciscana: probabilmente il nuovo involucro voleva instaurare un dialogo con la città, o meglio un monologo di autoproclamazione, negando il rapporto con il vecchio impianto ecclesiastico³². Ciò sembrerebbe confermato anche dalle arcate laterali che, lasciando libere le finestre della parete retrostante³³, non ne rispettano comunque la cadenza, dovendo rispettare le proporzioni matematiche del progetto (soluzione stilistica di cui Matteo de' Pasti era scettico)³⁴.

Tornando ad analizzare i riferimenti antichi, il rimando all'arte antica romana è evidente ma senza un rimando diretto a una singola architettura, cosa che parimenti avviene nello studio compositivo della medaglia di Matteo de' Pasti. Si può notare che l'impostazione stilistica della medaglia ricalchi appieno i canoni della numismatica romana imperiale di entrambi i versi incisi, il *recto* con il profilo del Signore e il verso con raffigurato il tempio. Il diritto che raffigura Sigismondo Pandolfo

Malatesta ricorda tramite l'acconciatura, la corona di alloro e il nastro la tipica raffigurazione imperiale romana (specialmente quella di età antonina), mentre il rovescio



Figura 23. Follis di Romulus raffigurante un tempio

³¹ AUTORI VARI, *Lineamenti di storia dell'architettura*, Sovera edizioni, Ronciglione (VT) ottobre 2007, pag. 397

³² GIORGIO GRASSI e LUCIANO PATETTA, *Leon Battista Alberti Architetto*, Banca di Firenze, Firenze 2005, pag. 27

³³ AUTORI VARI, *Leon Battista Alberti*, Olivetti/Electa editori, Milano 1994, pag. 378

³⁴ FRANCO BORSI, *Leon Battista Alberti. L'opera completa*, Electa editore, Martellago (VE) 1989, pag. 164

rimanda alla rappresentazione di alcuni templi, come ad esempio il Tempio di Romulus, data la somiglianza della copertura con la grande cupola albertiana. I continui rimandi all'arte classica, espressa tramite l'architettura o la numismatica, per quanto riguarda rispettivamente il Tempio Malatestiano e la Medaglia di Matteo de' Pasti, si intrecciano in un noto disegno quattrocentesco (oggi custodito al Sir John Soane's Museum di Londra³⁵ e di autore sconosciuto) raffigurante il tempio albertiano a Rimini, nella quale compare sul frontone la scritta *PROVIDENT SC* ripresa da un asse di Augusto coniato sotto Tiberio, il quale reca la medesima scritta al di sotto di un altare³⁶. Sicuramente la medesima trascrizione sulla moneta e sul disegno, non può che sembrare voluta, probabilmente per meglio accentuare la stretta connessione fra l'architettura di



Figura 24. Raffigurazione del tempio malatestiano ed asse di Augusto, entrambi recanti la scritta *PROVIDENT SC*

Leon Battista Alberti e l'architettura romana.

Dopo queste analisi, si può concludere dunque che qualunque reperto numismatico, sia esso coniato dopo la costruzione dell'edificio rappresentato o in precedenza come studio preparatorio, possa fornire informazioni valide alle ricostruzioni storiografiche ed architettoniche, e che nel caso del tempio Malatestiano di Rimini, le medaglie hanno fornito valide informazioni per la

³⁵ GIORGIO GRASSI e LUCIANO PATETTA, *Leon Battista Alberti Architetto*, Banca di Firenze, Firenze 2005, pag. 171

³⁶ www.engramma.it

creazione di ipotesi di ricostruzioni virtuali delle parti non ultimate dell'edificio, fungendo da fonte diretta del progetto albertiano.

Rapporto edificio-moneta: il caso dell'arco trionfale di Domiziano

Nell'analisi di un monumento raffigurato su una moneta è fondamentale interpretare il rapporto che intercorre fra di essi. A parte i rari esempi descritti in precedenza, per la maggior parte dei casi le monete erano postume alla costruzione delle architetture raffigurate, fornendoci dunque informazioni ulteriori su particolari a noi non pervenuti (dopo aver estromesso le convenzioni raffigurative fuorvianti, descritte nel dettaglio nei capitoli successivi).

Questo genere di monete, coniate con il chiaro scopo divulgativo di propaganda¹, erano a tutti gli effetti oggetti celebrativi della grandezza e della generosità dell'imperatore o del Signore responsabile del conio, il quale aveva costruito o restaurato il complesso architettonico in esame. È proprio da queste monete che in alcuni casi è stato possibile ricostruire in modo esaustivo alcuni monumenti dell'antica civiltà romana, accettando come fonte certa la raffigurazione riportata sul rovescio del conio.

Ad esempio Ersilia Maria Loreti e Rita Volpe, entrambe responsabili della Sovrintendenza della città di Roma, hanno utilizzato le rappresentazioni dell'arco di trionfo di Domiziano, incise su medaglioni e sesterzi dell'epoca, per descrivere e ricostruire virtualmente la composizione di questo monumento perduto ([si veda allegato A](#)). Difatti tra i non numerosi monumenti rappresentati durante il regno dell'imperatore Domiziano, compare per ben tre volte una stessa architettura, un arco di trionfo, su sesterzi dell'anno 85, 90 e 95 d.C.. Lo studio di questa struttura, più precisamente un giano (arco di trionfo con forcipi anche sui lati corti) sormontato da una doppia quadriga di elefanti (elemento statuario quanto mai inusuale), è stato fortemente condizionato dall'identificazione con l'arco citato da Marziale come *porta digna tuis triumphis*², ovvero come la Porta

¹ ARIANO SAVIO, *Moneta romana imperiale e propaganda*, in "Cronaca Numismatica", n. 11, (gennaio – febbraio –marzo) 2000, pag.35

² G. CAVARRETTA, P. GIOIA, M. MUSSI, M.R. PALOMBO, *La terra degli elefanti*, Atti del 1° Congresso internazionale, Istituto Salesiano Pio XI, Roma ottobre 2001, pag. 407

Trionfale. L'interesse che quest'ultimo monumento ha sempre creato intorno a sé, sul problema della sua localizzazione e della definizione del percorso della *pompa triumphalis*, ha un po' deviato l'attenzione dall'arco raffigurato sulle monete, le quali vengono



Figura 25. Sesterzio di Domiziano raffigurante l'arco con doppia quadriga di elefanti

quindi utilizzate solo come fondamento documentario

ormai sicuro e acquisito³, mentre invece possono fornire, al di là della precisa localizzazione, le certe fattezze di quest'architettura imperiale.

Infatti molti dati si possono ricavare dal retro di questa moneta, sempre uguale nelle parti fondamentali ma differente per il numero di dettagli fra la S e la C di *Senatus Consulto*. In particolare, dopo un'attenta analisi, gli esemplari conati nel 90 e 95 d.C. risultano offrire una descrizione maggiormente dettagliata rispetto a quelli del 85. Nello specifico si può notare che con certezza non si tratta di un arco di trionfo classico ma di un *tetrastylon* (arco quadrifronte), data la rappresentazione angolare delle facciate laterali, inoltre ciascun fornice sui lati è circoscritto da una coppia di colonne poggianti su un alto podio e sovrastate da un attico. Negli estradossi dei fornici è presente una cornice circolare che sembra contenere (come si può maggiormente notare nel medaglione di sinistra sulla facciata principale) la parte superiore di una figura umana, probabilmente un ritratto, facendo quindi individuare il motivo delle *imagines clipeatae*.⁴ Sull'attico, piuttosto alto, sopra ai fornici sono presenti dei pannelli rettangolari, probabilmente a rilievo, raffiguranti quello di destra una scena confusa e di difficile interpretazione, con due figure poste una di fronte all'altra e con quella

³ www.sovrintendenzaroma.it

⁴ G. CAVARRETTA, P. GIOIA, M. MUSSI, M.R. PALOMBO, *La terra degli elefanti*, Atti del 1° Congresso internazionale, Istituto Salesiano Pio XI, Roma ottobre 2001, pag. 407

di destra probabilmente seduta, mentre la raffigurazione di sinistra con due persone stanti ai lati di un altare sul quale arde un braciere, pare poter rappresentare una scena di sacrificio propiziatorio. In entrambi i conii le scene sembrano sempre le medesime, per cui o l'arco veniva raffigurato sempre dallo stesso scorcio prospettico, oppure, meno probabilmente, le scene si ripetevano uguali sulle facciate corrispondenti. Affianco a entrambi i rilievi rettangolari su ogni lato compare una figura stante raffigurata a piena altezza, la quale potrebbe ritrarre un prigioniero o un trofeo. L'attico invece è sormontato da una coppia di quadrighe di elefanti, le quali puntando in direzioni opposte, vengono guidate ciascuna da un proprio auriga.

La duplicazione delle quadrighe appare inusuale, e non si può certamente imputare a un doppio trionfo bellico di Domiziano, visto che le quadrighe hanno un doppio guidatore e non uno in comune



Figura 26. AE 33 di Alessandria d'Egitto coniata da Domiziano con doppia quadriga di cavalli

rappresentante l'imperatore. È più probabile che sia rappresentato un trionfo di due persone⁵, si pensi che Domiziano succede a Tito, succeduto a sua volta a suo padre Vespasiano, reduci da una delle vittorie e conquiste più importanti della storia dell'impero romano: la vittoria giudaica⁶. Lo stesso Domiziano aveva partecipato anche se pur marginalmente alla vittoria sui Giudei, dunque è ammissibile pensare che questo arco di trionfo sia celebrativo e postumo a questi trionfi della dinastia Flavia, come sembra anche confermare uno dei due pannelli rettangolari che raffigura, come detto in precedenza, una scena di sacrificio che potrebbe ricordare quello offerto da Vespasiano e Tito agli Dei

⁵ Ivi, pag. 409

⁶ ANDREA GIARDINA, *Roma antica. Storia di Roma dall'antichità a oggi*, Editori Laterza, Bari novembre 2002, pag. 401

della Porta Trionfale. Per quanto la duplicazione della quadriga sia inusuale, nelle raffigurazioni di Domiziano invece sembra essere ricorrente, come testimonia una moneta coloniale raffigurante un altro arco di trionfo.

Il giano è stato identificato, come detto in precedenza, sulla base di un epigramma di Marziale datato 93 d.C. il quale descrive, riferendosi ad un trionfo di Domiziano, un arco di trionfale sormontato da due quadrighe di elefanti e lo associa topologicamente al tempio della *Fortuna Redux*, divinità posta a tutela dell'*adventus* e del trionfo dell'imperatore⁷, situato in vicinanza del arco di Portogallo.

Secondo alcuni studiosi come S. Jones, Hommel e Champeaux, l'arco citato da Marziale è effettivamente identificabile con la *Porta Triumphalis*, che Domiziano avrebbe fatto costruire nel Campo Marzio dopo l'incendio del '80 d.C., in occasione di un suo trionfo bellico, innalzando



Figura 27. Probabile ubicazione della porta trionfale (da Carandini 2012)

contemporaneamente un tempio dedicato alla *fortuna redux* ed ubicato nelle vicinanze dell'arco, in una zona centrale del Campo Marzio, all'incrocio fra via Lata (oggi via del corso) e via della vite, di fronte all'*ara pacis*.⁸

Un'altra interpretazione sull'ubicazione è stata proposta da Filippo Coarelli, il quale ha identificato la *Porta Triumphalis* con delle strutture edificate nel foro Boario, nei pressi della *Porta Carmentalis*, che sorgeva sotto le pendici meridionali del Campidoglio, in corrispondenza del *vicus Iugarius*.⁹ Coarelli ritiene inoltre, come già teorizzato da Colini, che i resti più occidentali dei templi

⁷ G. CAVARRETTA, P. GIOIA, M. MUSSI, M.R. PALOMBO, *La terra degli elefanti*, Atti del 1° Congresso internazionale, Istituto Salesiano Pio XI, Roma ottobre 2001, pag. 408

⁸ ANDREA CARANDINI, *Atlante di Roma antica. Vol. 2. Tavole e indici*, Mondadori Electa S.p.a., Verona 2012, Tav. 202a

⁹ www.sovrintendenzaroma.it

gemelli dell'area sacra di Sant'Omobono, siano attribuibili al tempio della fortuna. Inoltre lo studio di un rilievo storico dell'Antiquarium Comunale che raffigura il frontone del Tempio della *Fortuna Redux*, rinvenuto proprio nei pressi dei templi di Sant'Omobono nel 1938, conferma l'identificazione del tempio stesso e di conseguenza anche l'eventuale *Porta triumphalis* dovrebbe risultare essere nelle immediate vicinanze. Questa ultima identificazione non ha però certezza ma sembra sia identificabile con alcune tracce cementizie di fondazione trovate al centro dell'area sacra di Sant'Omobono la cui disposizione potrebbe far pensare ad un corpo allungato a forma di doppio giano, anche se una ricostruzione virtuale per proporzioni sembra non corrispondere alle immagini incise sul retro del conio delle monete.

L'attenzione dedicata all'identificazione della *Porta Triumphalis* e la sua localizzazione hanno spostato l'attenzione dalle reali informazioni che la raffigurazione monetale poteva fornirci, immagine stilisticamente classica ma con alcune scelte rappresentative inconsuete.



Figura 28. Frontale del portico Triumphalis nell'area di Sant'Omobono

Ad esempio la scelta di una doppia quadriga già di per se inconsueta ma motivata come detto da un doppio trionfo, appare ancora di più particolare dal fatto che gli animali trainanti non siano cavalli ma bensì elefanti. A partire dal ricordo del ritorno di Alessandro Magno dall'Egitto sopra un carro trainato da pachidermi, che richiamava simbolicamente il ritorno di Dioniso dall'India¹⁰, l'elefante era usato come animale da traino in età imperiale da Augusto in poi solo per gli

¹⁰ G. CAVARRETTA, P. GIOIA, M. MUSSI, M.R. PALOMBO, *La terra degli elefanti, Atti del 1° Congresso internazionale*, Istituto Salesiano Pio XI, Roma ottobre 2001, pag. 409

imperatori e per i famigliari degli stessi. Infatti non sono comunissime le raffigurazioni di questo animale se non per alcuni sesterzi raffiguranti il carro funebre di un membro della famiglia imperiale durante la *pompa circensis*, sfilata di carri raffiguranti le effigi di imperatori defunti o comunque divinizzati. È evidente come la figura dell'elefante sia strettamente riconducibile proprio a quella dell'imperatore, anche poiché solo a questa personalità era concesso di possederne un esemplare. Non va inoltre trascurata la trasposizione del simbolismo trionfale connesso all'immagine dell'elefante in contesto funerario, che porta all'utilizzazione dell'immagine di questi animali anche su sarcofagi di età imperiale.



Figura 29. Sesterzio battuto sotto Tiberio in onore della morte di Augusto

Altro elemento inconsueto è l'inclusione nel conio delle *imagines clipeatae*, non del tutto usuali in un arco, ai quali si voleva sicuramente dare un significato simbolico importante, visto che si è ritenuto opportuno segnalarle anche nelle piccole dimensioni di una moneta¹¹.

In conclusione dall'apparato iconografico di questa tipologia di moneta sono molte le informazioni certe e ipotesi che si possono ricavare, come ad esempio i dettagli decorativi, le parti costituenti dell'arco, la forma più vicina ad un giano che ad un arco semplice, e che probabilmente lo stesso Domiziano nel ricostruire la porta trionfale abbia deciso di dedicare al padre ed al fratello (rispettivamente Vespasiano e Tito), per diffondere e mantenere vivo il culto della dinastia Flavia, un arco di trionfo. Il fatto che non fosse connesso solamente alla figura dell'imperatore ma anche a quella dei suoi predecessori, spiegherebbe i motivi della sua sopravvivenza (identificabile forse con la Porta Trionfale) nelle epoche

¹¹ Ivi, pag. 409

successive alla *damnatio memoriae*¹² subita dai simboli del potere di Domiziano.

¹² www.sovrintendenzaroma.it

L'architettura nella monetazione d'epoca romana

"Ho trovato una città di mattoni, ve la restituisco in marmo"

Cesare Ottaviano Augusto

Suetonio In "Vite dei Cesari", Aug., XXVIII, 3

Considerando la numismatica una forma d'arte iconografica, si può notare come le incisioni monetali (in particolare quelle più mature del periodo imperiale) siano difformi da quelle greche, il cui messaggio figurativo appariva piuttosto criptico, ma da quest'ultime avevano comunque recepito alcuni tratti fondamentali che i Romani fecero propri. Allo stesso modo successe nelle altre forme d'arte, dove la cultura romana non impose duramente la propria, ma assorbì alcuni tratti per crearne una sua: così avvenne anche per l'architettura. Gli antichi romani furono grandi costruttori e finanziatori di magistrali opere pubbliche, simbolo di ardito ingegno e maestria tecnica; svilupparono un linguaggio architettonico proprio, ricavato dall'acquisizione e dalla rielaborazione stilistica di culture sottomesse, tant'è che rivolgendosi allo sviluppo delle arti il Poeta Quinto Orazio Flacco scrisse: *"Graecia capta ferum victorem cepit"*¹, che può essere tradotto con: "La Grecia conquistata [dai Romani], conquistò il rozzo vincitore". Non è corretto però affermare che le arti romane e in particolare l'architettura siano solo una semplice acquisizione e rielaborazione della cultura greca, poiché l'arte romana subì influssi dalle civiltà pre-italiche ed etrusche, le quali contribuirono a creare lo stile romano². Analizzando l'architettura romana si può notare come essa si sia evoluta a partire dalle basi create dalle culture precedenti, sino a mutare nei secoli tramite passaggi storici significativamente importanti come mutamenti politici, acquisizioni di colonie, indebolimento difensivo dei confini imperiali.

¹ QUINTO FLACCO ORAZIO, *Epistole e Ars poetica*, Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano settembre 2015, pag. 109

² LUIGI CANINA, *L'architettura antica descritta e dimostrata coi monumenti. Architettura romana. Parte II*, Per i tipi dello stesso Canina, Roma 1840, Pag. 143

Gli albori dell'architettura romana, non sono particolarmente significanti per l'indagine accademica, poiché gli insediamenti umani consistevano pressoché in semplici capanne di canniccio intonacate con fango e tetti di paglia,



Figura 30. Ricostruzione primi insediamenti sui colli di Roma

quindi tale studio interessa maggiormente campi come l'antropologia e la storia delle religioni piuttosto che l'architettura³. Di tale fase non esistono raffigurazioni architettoniche su monete poiché non esisteva ancora una monetazione nel vero senso della parola, ma piuttosto una moneta di conto basata sulla *libra* (libbra) sulla quale non comparivano immagini incise (si pensi all'*Aes rude* con la funzione di moneta-merce⁴). I primi esempi di architettura che hanno lasciato una traccia significativa nella storia di quest'arte risalgono al VI secolo a.C., periodo in cui, sotto la diretta influenza etrusca, venne edificato il primo di una serie di gloriosi templi, costruito sul colle capitolino nel 509 a.C. e consacrato a Giove Ottimo Massimo. Tale edificio era caratterizzato da una notevole estensione e da una modesta altezza, che racchiudevano una triplice cella terminata da un muro perimetrale lungo quanto l'intera larghezza; queste caratteristiche, di certo non consuete negli edifici greci, erano dovute all'adattamento della liturgia etrusca alle forme ricavate dal mondo greco. A livello materico le pareti della cella e le colonne erano in tufo nero, mentre la trabeazione in legno era rivestita da lastre in terracotta atte a non far marcire il

³ JOHN BRYAN WARD PERKINS, *Architettura Romana*, Electa Editore, Milano 1989, pag. 6

⁴ ANGIOLO FORZONI, *La moneta nella storia. Vol I. Dalle origini a Giulio Cesare*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1995, pag.159

materiale sottostante⁵ (classico espediente usato nell'architettura etrusca). Queste caratteristiche e proporzioni, caratterizzate da tetti con gronde molto sporgenti permasero nella tradizione etrusco-italica della costruzione di templi sino al II secolo a.C.

Ma quali furono gli eventi storici che influenzarono lo sviluppo dell'architettura romana? Sicuramente tali eventi vanno ricercati nelle campagne belliche portate avanti dalla neonata repubblica romana per affermare la propria egemonia

territoriale sulle popolazioni stabilitesi nei territori limitrofi. Per questo motivo si possono rintracciare due elementi chiave nella storia: l'espansione verso nord oltre gli Appennini e l'avanzata verso le colonie greche nel sud della penisola⁶. L'espansione verso nord pose il problema di fondare nuove città in un territorio dapprima abitato solo da popolazioni celtiche con forme di insediamento ancora rurali e arretrate: ciò fece nascere riflessioni sul tema urbanistico e sul tipo di impianto abitativo da voler insediare nelle nuove province. Le campagne belliche che portarono all'annessione delle ex colonie greche del sud d'Italia invece posero la società romana d'innanzi al problema dell'integrazione culturale dei cittadini con cultura di stampo ellenistico, rendendo il contatto con la cultura e l'architettura greca un'esperienza vitale e stimolante da cui i romani poterono prendere spunto per formare una loro cultura architettonica. Anche grazie a queste influenze reciproche l'intero Lazio divenne uno dei centri di sperimentazione architettonica dove si iniziarono a diffondere tipi di edifici tipici

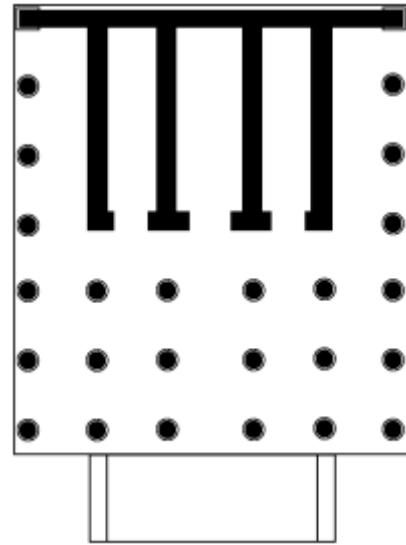


Figura 31. Pianta della prima edificazione del tempio di Giove Ottimo Massimo sul Campidoglio

⁵ GIUSEPPE LUGLI, Roma antica. Il centro monumentale, Giovanni Bardi Editore s.r.l., Roma maggio 1992, pag. 21

⁶ JOHN BRYAN WARD PERKINS, *Architettura Romana*, Electa Editore, Milano 1989, pag. 9

caratteristicamente romani come l'anfiteatro, le terme e la casa con atrio e peristilio.

Mentre la cultura romana era aperta all'assimilazione di nuove forme e stili architettonici, poiché per secoli si era basata su una lunga tradizione artigianale, per quel che riguarda materiali e metodi costruttivi si rifiutava di accettare influenze esterne: questa peculiarità riguarda specialmente l'architettura, mentre invece altre discipline artistiche quali la scultura e, in particolare, la pittura erano più propense per una accettazione totale di altre culture.⁷ Un chiaro esempio di quanto appena descritto può essere il Tempio Rettangolare del Foro Boario, nel quale l'ordine ionico di derivazione greca è creato tramite materiali di tradizione romana (travertino e tufo rivestiti di stucco). Nacque così una nuova architettura romano-ellenistica⁸, creata da nuove interpretazioni date a tipi edilizi tradizionalmente italici come ad esempio templi, che con l'introduzione delle proporzioni degli ordini greci acquistarono una nuova vitalità, e dalla creazione di nuovi tipi di architetture che meglio rispondevano alle esigenze della società romana (si pensi al foro, derivato dall'agorà ellenistica ma rivoluzionato sotto molti aspetti).

Questi nuovi tipi architettonici romani, vennero utilizzati nella tarda repubblica come campo di prova per una nuova tecnologia costruttiva che ebbe particolare risonanza soprattutto in periodo imperiale: l'*opus caementicium*. Il nuovo materiale portò l'architettura romana ad una rivoluzione vera e propria, causata anche da alcune innovazioni formali quali l'utilizzo dell'arco, in sostituzione dell'architrave piano greco, e della copertura a volta in

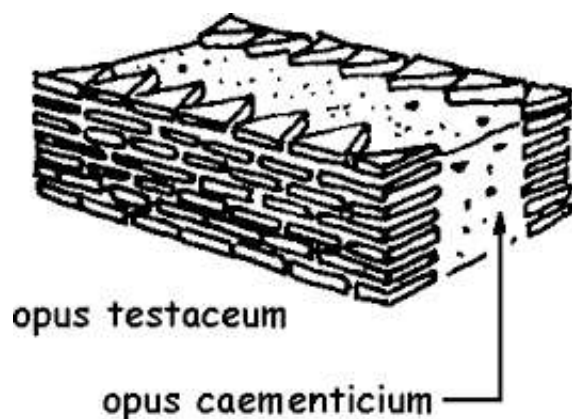


Figura 12. Esempio di *opus caementicium*, utilizzato in una muratura a sacco con casseforme a perdere in *opus testaceum*

⁷ Ivi, pag. 12

⁸ Ivi, pag. 14

sostituzione di quella lignea. Queste due innovazioni formali non furono propriamente invenzioni romane, poiché già dal IV secolo a.C. sia l'arco che la volta a botte erano presenti in alcune costruzioni greche (si ricordi la porta di accesso all'*Agorà* di Priene)⁹, ma fu grazie ai romani che l'arco da semplice elemento strutturale, divenne simbolo del potere di Roma, al pari dell'aquila imperiale¹⁰. Inoltre gli ordini greci, poco a poco iniziarono a perdere la loro valenza strutturale, diventando mezzo decorativo per facciate o per spazi interni, tendenza anch'essa già indagata in precedenza da architetti greci più progressisti (*Bouleterion* di Mileto). L'apporto innovativo fornito dai romani era piuttosto l'aver affiancato all'uso decorativo degli ordini l'utilizzo dell'arco, il quale veniva investito del ruolo di elemento fondamentale, che aveva il compito di governare la struttura logica dell'edificio; ciò portò ad un progressivo abbandono dell'uso degli ordini, che tuttavia permasero per conservatorismo in edifici pubblici di notevole importanza (Colosseo, Basilica Giulia ecc.)¹¹.

È con il finire della repubblica che iniziano a circolare le prime immagini monetali raffiguranti



Figura 33. Ricostruzione pianta e prospetto Basilica Giulia

architetture, poiché la nuova cultura architettonica doveva imporsi e iniziare a consolidarsi, diventando anche un metodo di propaganda. Per questo motivo i romani reclamizzarono le loro opere architettoniche sulle monete, in modo da dimostrare al mondo civilizzato la maestria tecnica raggiunta e la grandezza di Roma. L'architettura romana venne così pubblicizzata in tutte le parti

⁹ AUTORI VARI, *Lineamenti di storia dell'architettura*, Sovera edizioni, Ronciglione (VT) ottobre 2007, pag. 89

¹⁰ www.sesterzio.eu

¹¹ JOHN BRYAN WARD PERKINS, *Architettura Romana*, Electa Editore, Milano 1989, pag. 18

dell'Impero, comprese le colonie, sempre lasciate a margine della vita politica della capitale, che così facendo aumentavano il senso di appartenenza imperiale. Terminato il periodo repubblicano con l'ascesa di Cesare, alla morte del quale seguì un periodo di guerra civile per la successione al potere, emerse la figura di Cesare Ottaviano Augusto che battendo dapprima Marco Antonio nella battaglia navale di Anzio nel 31 a.C. e successivamente estromettendo Marco Emilio Lepido, restò solo al governo ricevendo nel 29 a.C. la carica di *Imperator*:¹² ebbe così inizio il periodo imperiale della città di Roma.

Grazie all'ascesa di Augusto come unico imperatore, si instaurò un lungo periodo di pace che permise alle antiche civiltà ellenizzate di tutti i territori affacciati sul bacino mediterraneo di incontrarsi, di fondersi e influenzarsi a vicenda, apportando un rinnovato fermento di attività creativa. La conseguenza più importante si ebbe nel campo delle realizzazioni architettoniche dove, con il potere concentrato nelle sole mani dell'imperatore, si ebbe la possibilità di rafforzare il progetto di un'architettura ufficiale della città Roma. Infatti mentre negli ultimi due secoli della repubblica l'architettura romana era affidata a singoli magistrati che ne governavano le scelte stilistiche, limitandosi a vicenda per il continuo controllo esercitato dagli uni sugli altri, con l'ascesa al potere di Augusto si rafforzò e istituzionalizzò il concetto di mecenatismo pubblico¹³. Avvenne fondamentalmente un cambio di committenza, che si esplicitò con la figura di Ottaviano, il quale esercitò dapprima un'influenza e, subito dopo, un controllo su tutte le arti attraverso uomini di sua fiducia. La spinta innovativa che maggiormente si attribuisce al primo imperatore romano fu che le opere realizzate promosse da Augusto introdussero a Roma e in Italia la tradizione attica accordandola con quella italica e arricchendola con preziosità ellenistiche¹⁴. Ma è anche vero che pur con apporti nuovi e un centro unico di

¹² TINA SQUADRILLI, *Roma. Storia e monumenti*, Rusconi Editore, Milano settembre 1997, pag. 159

¹³ C. BOZZONI, V. FRANCHETTI PARDO, G. ORTOLANI, A. VISCOGLIOSI, *L'architettura del mondo antico*, Editori Laterza, Bari novembre 2006, pag. 242

¹⁴ PAOLO MORACHIELLO e VINCENZO FONTANA, *L'architettura del mondo romano*, Editori Laterza, Bari ottobre 2009, pag. 23

influenza, l'architettura e l'intera produzione artistica promossa sotto il principato risulti non troppo in disaccordo con la produzione precedente tardo repubblicana: per questi motivi difatti si è parlato di conservatorismo augusteo. Ma per quale motivo Augusto decise di essere così conservatore nel mondo delle arti? Gli studiosi sono propensi a identificare questa tendenza con il programma politico promosso dallo stesso imperatore il quale, ergendosi a protettore delle virtù tradizionali romane, non poteva certamente abbracciare stili artistici troppo innovativi e considerati esotici¹⁵.

Dunque nel campo edilizio attuò un vasto programma di opere pubbliche, inizialmente riprendendo e portando a compimento i cantieri ed i progetti ereditati dal padre adottivo Gaio Giulio Cesare come ad esempio la consacrazione del *Pantheon* di Agrippa e la ricostruzione del



Figura 34. Rovine del Tempio di Saturno a Roma

Tempio di Saturno (ad opera di C. Munazio Planco) entrambi del 25 a.C., a soli due anni dalla investitura a primo imperatore romano¹⁶. Per quanto con linee guida comuni, l'architettura di questo periodo non è definibile con uno stile unitario anche se caratterizzata (come detto in precedenza) da una forte tendenza classicista e tradizionalista, ciò è dovuto al lungo periodo del regno di Augusto e al fatto che il primo periodo edilizio fosse incentrato sul portare a termine progetti ereditati dal padre Giulio Cesare¹⁷. Nonostante il conservatorismo, vengono però portate avanti alcune sperimentazioni tecniche già indagate durante la parte finale della repubblica e poi frenate dal "classicismo augusteo" come ad esempio volte a crociera, a vela e la cupola emisferica. In un

¹⁵ JOHN BRYAN WARD PERKINS, *Architettura Romana*, Electa Editore, Milano 1989, pag. 39

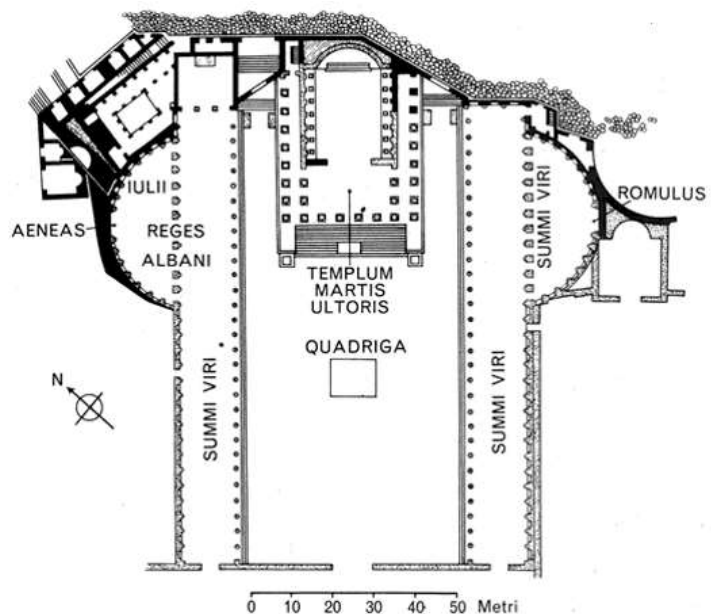
¹⁶ CARLO PAVIA, *Roma antica com'era: Storia e tecnica costruttiva del grande plastico dell'Urbe nel Museo della Civiltà Romana*, Gangemi Editore, Roma giugno 2006, pag. 56

¹⁷ AUTORI VARI, *Lineamenti di storia dell'architettura*, Sovera edizioni, Ronciglione (VT) ottobre 2007, pag. 115

panorama così ampio e complesso come quello dell'architettura augustea, fatto sia di innovazioni che da rifugio nella tradizione, si possono comunque individuare cinque aspetti guida ed identificativi della produzione architettonica di tale periodo: il primo, derivato dall'epoca immediatamente precedente, è sicuramente la mescolanza di idee indigene italiche e di idee ellenistiche importate¹⁸, che sotto Augusto si fusero con maggior assiduità. Il secondo è l'eredità dei progetti ricevuti dal predecessore, il terzo (come ricorda la citazione all'inizio del capitolo) è sicuramente l'utilizzo del marmo su larga scala, il quarto fu l'emergere del gusto classicheggiante (dovuto sia dall'uso del marmo sia dai lasciti culturali del padre adottivo) di cui il foro di Augusto può essere considerato il massimo esempio, e per ultimo l'affermarsi progressivo delle sperimentazioni del calcestruzzo romano.

Come si può evincere da quanto sopra affermato una delle opere più importanti portate avanti sotto il principato di Augusto è di sicuro l'ampliamento del foro romano con un foro a lui dedicato (ultimata nel 12 a.C.) e unito alle strutture già realizzate dal predecessore come ad esempio le Taberne Cesariane (la parte inferiore è di età cesariana, mentre le arcate in laterizio sono postume e del periodo Traiano¹⁹).

Apprezzabile è la soluzione tecnica per ovviare al problema dell'angolo ottuso formatosi a causa



dell'impossibilità di **Figura 35. Pianta del foro di Augusto**

¹⁸ JOHN BRYAN WARD PERKINS, *Architettura Romana*, Electa Editore, Milano 1989, pag. 41

¹⁹ CARLO PAVIA, *Roma antica in 3Dimensioni: Storia e tecnica della fotografia stereoscopica in ambito archeologico*, Gangemi Editore, Roma aprile 2005, pag. 196

spostare un importante collettore fognario, ovvero l'annidare la cella absidata di un tempio periptero dedicato a Marte Ultore

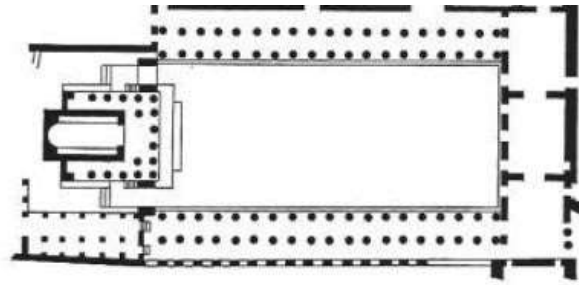


Figura 36. Pianta del foro di Cesare, rimaneggiato da Augusto e adiacente al foro dell'erede

(votato dall'imperatore nel 42 a.C. durante la battaglia

di Filippi²⁰) che con la sua mole si affacciava sulla piazza delimitata da due ali di porticati. Questi porticati erano in diretto contatto, quasi nascondendole, con la quattro grandi esedre (due per lato) utilizzate come *tribunalia*. L'ultimo lato, quello di ingresso che si congiungeva direttamente con il foro di Giulio Cesare, attualmente non risulta essere ancora stato scavato, impossibilitando lo studio delle soluzioni adottate per la congiunzione dei due fori²¹. L'unica certezza è che lo stesso Augusto intervenne sul foro del padre adottivo, estendendolo verso est di venti metri, sostituendo il braccio porticato chiuso con un portico pervio²², quindi potrebbe anche essere intervenuto sulla parte adiacente al futuro foro, in modo da creare una mediazione stilistica fra le parti. Lo stile classicheggiante in cui era fatto il foro augusteo non deve però trarre in inganno, poiché non limitò sperimentazioni artistiche nuove o sviluppi ereditati dall'esperienza repubblicana, difatti uno dei pregi di Augusto fu quello di consolidare la convinzione che per alcuni tipi di edifici pubblici l'unico stile accettabile fosse quello che rispettava superficialmente le regole degli ordini classici greci, mentre per altri edifici con scopi sociali quali mercati, basiliche, ecc. e per l'edilizia privata questo dettame non era imposto, facendo fiorire così stili alternativi e sperimentazioni architettoniche²³.

²⁰ G. LUGLI, *Monumenti Greci e Romani*, Avsonia editore, Roma 1934, pag. 56

²¹ C. BOZZONI, V. FRANCHETTI PARDO, G. ORTOLANI, A. VISCOGLIOSI, *L'architettura del mondo antico*, Editori Laterza, Bari novembre 2006, pag. 254

²² ANDREA CARANDINI, *Atlante di Roma antica. Vol. 1. Testi e immagini*, Mondadori Electa S.p.a., Verona 2012, pag. 170

²³ JOHN BRYAN WARD PERKINS, *Architettura Romana*, Electa Editore, Milano 1989, pag. 50

Da Augusto in poi l'architettura romana sperimentò sempre più tecniche nuove e stili propri, arrivando a una vera e propria definizione dello stile imperiale romano. In particolare si sviluppò sempre più l'uso della malta idraulica, ovvero malta aerea che tramite l'aggiunta di un inerte, reperibile in gran quantità nella baia di *Neapolis* (Napoli), la pozzolana, poteva indurire sott'acqua: grazie a ciò vennero costruite le più importanti opere portuali dell'epoca come ad esempio il porto di Traiano e quello di Nerone ad Olbia. Non a caso, come accennato in precedenza, queste opere vennero raffigurate su monete (sesterzi), per celebrarne la costruzione. La Pozzolana, che è una cenere vulcanica (conosciuta dai latini con il nome di *Harena Fossica*)²⁴, non solo poteva essere unita in polvere alla pasta della malta aerea per renderla idraulica, ma anzi poteva essere anche usata come aggregato di alleggerimento (pomice) per le malte, innovazione tecnica sperimentata dai romani.

L'uso dell'*opus caementicium* ha segnato profondamente lo sviluppo della storia dell'architettura romana, che può essere divisa in due momenti. Il primo vide gli architetti romani utilizzare il calcestruzzo romano come un surrogato poco costoso della pietra, utilizzandolo specialmente in tipologie



Figura 37. Pozzolana utilizzata per il calcestruzzo romano

di costruzioni già familiari, apportando dunque una semplice innovazione tecnica; successivamente invece con la fase definita “rivoluzione architettonica romana”²⁵, i progettisti prendono sempre più consapevolezza delle nuove possibilità formali date dal neo-scoperto materiale, utilizzandolo nell'architettura che diventava così oltre che meno costosa e più funzionale, anche profondamente diversa per significato rispetto a quella creata in precedenza. Quindi i fini merceologici ed economici precedettero quelli stilistici e compositivi

²⁴ Ivi, pag. 60

²⁵ Ivi, pag. 87

nello sviluppo dell'*opus caementicium*, ma portarono comunque ad alcune evoluzioni stilistiche fondamentali, come ad esempio la nuova visione dello spazio interno. Difatti durante il periodo imperiale, gli architetti si resero conto che lo spazio interno poteva essere più complesso e articolato di un semplice spazio vuoto delimitato da quattro pareti e da una copertura, ma anzi, parimenti alle facciate esterne, poteva essere curato e trattato come un elemento fondamentale dell'edificio. Grazie a queste considerazioni si sperimentarono coperture voltate e cupole molto ardite, di cui la più emblematica di sicuro può essere la copertura della sala ottagonale (forse *coenatio*²⁶) della domus Aurea di Nerone sul Palatino. Difatti di esempi di cupole, poiché questa copertura voltata a padiglione può essere considerata una vera e propria cupola²⁷, a Roma a quei tempi ne esistevano solo due, quella appena citata e una mal conservata nella Domus

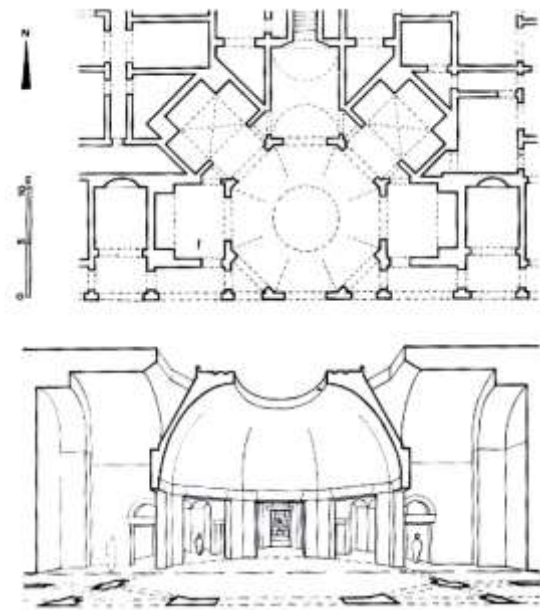


Figura 38. Volta a padiglione della Domus Aurea (pianta e sezione)

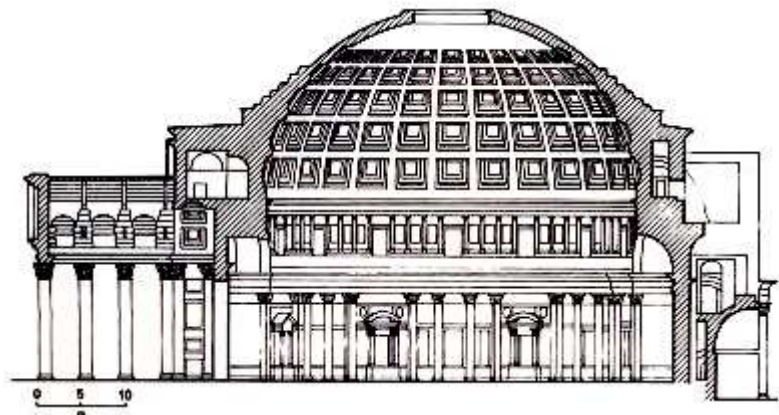
Transitoria sulla Velia. Da questi primi esempi e sperimentazioni nacque successivamente una vera e propria cultura romana nella costruzione di cupole, la quale avrà come punto di arrivo la cupola emisferica del Pantheon in età adrianea.

Il *Pantheon*, costruito sotto il regno dell'imperatore Adriano (117-138) in sostituzione di quello di Agrippa del 25 a.C., è il chiaro esempio delle potenzialità del calcestruzzo romano. Questa struttura, che rappresenta la casa di tutti gli Dei

²⁶ PAOLO MORACHIELLO e VINCENZO FONTANA, *L'architettura del mondo romano*, Editori Laterza, Bari ottobre 2009, pag. 287

²⁷ C. BOZZONI, V. FRANCHETTI PARDO, G. ORTOLANI, A. VISCOGLIOSI, *L'architettura del mondo antico*, Editori Laterza, Bari novembre 2006, pag. 282

venerati a Roma e fatta risalire al 118 d.C., è formata dall'unione di tre solidi: il *prònaos* esterno sormontato dal fastigio, un corpo parallelepipedo di mediazione e un immenso cilindro cupolato. Attualmente la percezione che noi abbiamo di questo edificio è in parte alterata dal rapporto erroneo che instaura con il contesto, difatti la rotonda, che attualmente si erge sullo sfondo del *prònaos*, in antichità doveva essere impercettibile alla vista a causa degli edifici addossati lateralmente e a noi non pervenutoci. Il *prònaos* profondo del tempio italico, la pianta centrica dell'antica *Tholos* greca e delle primitive capanne palatine nonché, come ormai pare accertato, della preesistente



rotonda di **Figura 39. Sezione Pantheon adrianeo**

Agrippa, ricevono in questa costruzione una consacrazione universale²⁸, simbolo di un'architettura di regime. L'idea che sia un'architettura legata al potere imperiale, è maggiormente rafforzata dal fatto che lo stesso Imperatore Adriano contribuì a progettarlo, in quanto fu un architetto autodidatta a cui si devono anche i disegni del Tempio di Venere e Roma e di buona parte della sua villa privata a Tivoli. Allo schema compositivo piuttosto semplice si contrappone la ricerca volumetrica interna e la tecnologia costruttiva innovativa che hanno reso ineguagliabile questa costruzione o comunque paragonabile nel mondo antico solo a Santa Sofia di Costantinopoli.

La cupola emisferica, la cui altezza dalla chiave al pavimento è uguale al diametro interno dell'edificio (inscrivendo dunque una sfera)²⁹, nell'interno risulta essere cassettonata esprimendo così un senso di leggerezza ineguagliabile per l'epoca,

²⁸ PAOLO MORACHIello e VINCENZO FONTANA, *L'architettura del mondo romano*, Editori Laterza, Bari ottobre 2009, pag. 39

²⁹ JOHN BRYAN WARD PERKINS, *Architettura Romana*, Electa Editore, Milano 1989, pag. 81

resa possibile proprio dall'uso della pozzolana come aggregato; infatti per riuscire a raggiungere l'altezza interna di 43.30 metri, i muri perimetrali della volta sono stati alleggeriti progressivamente salendo verso l'alto tramite l'uso di aggregati dal peso specifico differente: negli strati più bassi cocci di mattone e scaglie di tufo e negli strati più alti, vicini all'oculo, scaglie di tufo e pozzolana³⁰. Oltre l'espedito della variazione di inerte in base all'altezza della cupola, possono essere riscontrati almeno altri tre fattori che hanno reso possibile la costruzione dell'opera più ardita dell'epoca romana: il primo è il solido sistema di fondazioni ad anello, formato da un anello principale in conglomerato cementizio sul quale poggia la rotonda, largo circa 7,30 metri e profondo 4 e mezzo, al quale durante la costruzione venne aggiunto un secondo anello concentrico esterno di rinforzo. Il secondo è che la cupola del Pantheon, pur essendo costruita in calcestruzzo, si comporta come un monolite artificiale, superando in estensione uno dei monoliti naturali più famosi in antichità e successivo al Pantheon come il mausoleo di Teodorico a Ravenna. Il terzo è l'utilizzo di numerose cavità nello spesso tamburo, che facilitarono contemporaneamente l'asciugamento del calcestruzzo e durante la costruzione a diminuire il carico sul vano di entrata e sulle sette nicchie radiali che costituivano la principale articolazione decorativa dell'interno³¹.

In questo edificio sembra quasi che lo studio volumetrico interno sia stato studiato non solo dal punto di vista formale ma anche in rapporto all'illuminazione zenitale che dall'alto pervade lo spazio, creando con alcune particolari condizioni atmosferiche ed igrometriche un fascio direzionato ben distinguibile. Tale luce arriva dal grande oculo posto in chiave alla cupola, del quale ancora oggi si conservano le lastre in rame³² che presumibilmente in passato rivestivano parte dell'estradosso della cupola.

³⁰ LUCA BERTOLINI, *Materiali da costruzione, Vol I – Struttura, proprietà e tecnologie di produzione*, Città Studi edizioni, Lissone (MI) febbraio 2006, pag. 226

³¹ JOHN BRYAN WARD PERKINS, *Architettura Romana*, Electa Editore, Milano 1989, pag. 85

³² G. LUGLI, *Monumenti Greci e Romani*, Avsonia editore, Roma 1934, pag. 60

A tutte le innovazioni dal punto costruttivo e stilistico di cui il Pantheon si faceva portavoce, bisogna però notare la riproposizione del *pronaos* a timpano secondo tradizione, il quale con le sue sedici colonne con basi ioniche di marmo pantelico, fusti di granito egizio e capitelli di marmo lunense (11,80 m)³³, portava in secondo piano la meno convenzionale rotonda retrostante³⁴. Proprio sulla forma non convenzionale dell'accoppiamento di più volumi si è discusso molto, tant'è che lo studioso Giuseppe Lugli³⁵ ipotizza potesse essere stata ricavata inizialmente dall'impianto distributivo di una sala delle terme di Agrippa (probabilmente il *Calidarium*) poi riadattata a tempio.

La fase costruttiva dello sviluppo del calcestruzzo romano, che si affina sempre più durante il periodo imperiale fino al III secolo d.C., è quella maggiormente reclamizzata sulle monete coniate dal potere imperiale; e mentre l'arte romana continuò ad affinare il proprio stile, assorbendo anche gli influssi che provenivano dalle colonie orientali, le quali portarono innovazioni stilistiche che ben presto l'architettura romana fece sua, le monete coloniali iniziarono ad interessarsi ai temi architettonici. La passione per l'architettura nelle colonie e le influenze che gli stili locali ebbero sull'arte del potere centrale, i quali non coinvolsero solo l'architettura ma tutte le arti sino a pervadere anche la religione e i costumi mondani, possono essere testimoniate, come già accennato, anche dal grosso numero di incisioni monetali riportanti immagini architettoniche. Difatti le monete coloniali specialmente nel secondo e nel terzo secolo, più o meno in concomitanza con l'inizio dell'adozione della cultura orientale, incominciano sempre di più a rappresentare templi, città, porti, ponti ed edifici pubblici.

Il mezzo secolo che seguì alla salita al trono di Antonino Pio, avvenuta nel 138 a.C., fu segnato da una scarsa attività costruttiva, che riprese sotto Settimio Severo e i suoi successori, i quali costruirono grandi impianti edilizi a Roma come

³³ PAOLO MORACHIello e VINCENZO FONTANA, *L'architettura del mondo romano*, Editori Laterza, Bari ottobre 2009, pag. 41

³⁴ JOHN BRYAN WARD PERKINS, *Architettura Romana*, Electa Editore, Milano 1989, pag. 80

³⁵ G. LUGLI, *Monumenti Greci e Romani*, Avsonia editore, Roma 1934, pag. 60

ad esempio le Terme di Caracalla e di Alessandro Severo. Nel periodo seguente, anche a causa dell'instabilità, politica, civile e territoriale ci fu un'interruzione della intensa attività edilizia appena ripresa sotto la dinastia dei Severi, e l'arte romana a tutti i livelli mutò, iniziando a perdere progressivamente raffinatezza stilistica. L'ultima grande fase di edilizia romana pagana si aprì sotto il principato di Aureliano (270-275 d.C.), il quale fortificò la città di Roma con mura perimetrali, e a cui seguì un'attività edificatoria promossa da Diocleziano (284-305 d.C.) e Massenzio (306-312 d.C.)³⁶. In questo periodo anche l'architettura cambia, segnando definitivamente la conclusione dello stile imperiale, lasciando spazio all'esperienza



Figura 40. Arco di Settimio Severo nella valle del Foro a Roma

dell'architettura tardoantica e la successiva architettura paleocristiana.

Già durante le ultime creazioni di età Antonina (ma soprattutto in età Severa), si iniziò a riscontrare un sempre maggior abbandono dei canoni classicheggianti proposti dal conservatorismo augusteo, anche se le poche testimonianze di quell'epoca a noi pervenute come ad esempio l'arco di Settimio Severo, il quale presenta sulle facciate quattro colonne di ordine composito sopra alti basamenti³⁷, possono essere ancora considerate per lo più monumenti tradizionali. Per rintracciare le nuove tendenze artistiche in campo architettonico è opportuno analizzare le nuove tipologie costruttive, come ad esempio gli edifici commerciali e residenziali, i quali potevano essere maggiormente campo di prova per nuovi orientamenti e gusti stilistici. Si può notare allora come in questi nuovi edifici cominci ad avere sempre maggior peso l'aspetto funzionale interno, modificando e affinando le relazioni spaziali interne e rendendole sempre più

³⁶ JOHN BRYAN WARD PERKINS, *Architettura Romana*, Electa Editore, Milano 1989, pag. 173

³⁷ CHRISTIAN HULSEN, *Il foro romano. Storia e Monumenti*, Quasar Edizioni, Roma aprile 1982, pag. 72

indipendenti dagli schemi architettonici esterni, stravolgendo se non abbandonando completamente l'utilizzo canonico degli ordini classici, i quali permanevano sempre affiancati alla nuova tecnologia del calcestruzzo.

Rielaborando le relazioni spaziali interne e interrompendo il dialogo fra interno ed esterno, poteva così crearsi un nuovo linguaggio architettonico per le facciate³⁸, nelle quali il connubio con gli ordini classici iniziava a non essere più percepito come imprescindibile. È in questo panorama che si inseriscono esperienze compositive come i mercati traiane (urbanisticamente addossati al foro di Traiano³⁹) e l'edilizia ostiense, in cui si possono scorgere nuovi modelli dove, in luogo delle colonne e dell'architrave, si trovano porte, finestre e balconi

usati per creare alternanze di vuoti e pieni. Solo internamente si continuarono a riproporre gli ordini classici sino al diffondersi del cristianesimo, i cui più fervidi adepti consideravano gli stili classici (poiché usati nei templi) come una manifestazione del precedente paganesimo.



Figura 41. Resti dei mercati traiane

Probabilmente se non ci fosse stata una gran abbondanza di materiale di spoglio e facile reperibilità di marmo l'utilizzo degli ordini classici sarebbe scomparso anche prima della nascita della cristianità⁴⁰, lasciando posto alle nuove esperienze come arcate impostate su pilastri in muratura già presenti ad Ostia sin dal II secolo dopo Cristo.

L'abbandono in tarda antichità degli ordini classici però comportò l'annosa questione del dover affrontare alcuni problemi stilistici e tecnici che dopo secoli di esperienza data dall'utilizzo degli stessi elementi potevano essere considerati

³⁸ JOHN BRYAN WARD PERKINS, *Architettura Romana*, Electa Editore, Milano 1989, pag. 183

³⁹ MARIA GRAZIA ERCOLINO, *La città negata. Il Campo Carleo al Foro Traiano: genesi, crescita e distruzione*, Ginevra Bentivoglio Editoria, Città di Castello (PG) ottobre 2013, pag. 27

⁴⁰ JOHN BRYAN WARD PERKINS, *Architettura Romana*, Electa Editore, Milano 1989, pag. 185

superati. Ad esempio la sostituzione del tradizionale architrave piatto con l'arco, portò all'eliminazione della trabeazione, causando così alcuni problemi strutturali; difatti solitamente il muro superiore era più spesso della colonna e del capitello, quindi in precedenza la trabeazione si ergeva come elemento transitorio fra componenti con spessori diversi⁴¹. Questo problema venne risolto tramite due soluzioni diverse, testimoniate da architetture di importanza per il mondo antico: nel mausoleo della figlia di Costantino, a noi pervenuto come chiesa di San Costanza a Roma, venne usato l'affiancamento di una coppia di colonne, in modo da raggiungere lo spessore desiderato per mediare con la parte superiore. Diversamente, un'altra soluzione utilizzata largamente in antichità dagli architetti paleocristiani, poteva essere quella di inserire un blocco di pietra allungato, chiamato blocco d'imposta, fra il capitello e la sovrastruttura.

L'architettura dunque mutò profondamente, cambiando anche i propri riferimenti e le città di maggiore influenza; difatti la città di Roma che per secoli era stata promotrice di innovazione architettonica, progressivamente perse il suo ruolo ormai consolidato, perdendo il ruolo di capitale durante il trasferimento dei poteri a Costantinopoli sotto il regno di Costantino. Nella vecchia capitale, l'architettura da molti anni iniziava a riflettere il sentimento cittadino dettato dalla poca stabilità imperiale, ed è per questo motivo che si può notare che molte delle costruzioni rilevanti risalenti a questo periodo storico siano architetture difensive come ad esempio le mura di Aureliano. Non a caso, dall'inizio del regno di Aureliano passarono solo trentasei anni al trasferimento di capitale a Costantinopoli, la quale accolse attorno a sé i maggiori architetti dell'epoca, ergendosi come promotrice di nuove esperienze architettoniche⁴².

Ormai il destino di Roma era segnato: con la deposizione da parte del generale barbaro Odoacre dell'imperatore Romolo Augusto nel 476 d.C., si concluse definitivamente l'esperienza dell'impero romano, e con esso la fine del evo

⁴¹ Ivi, pag. 185

⁴² Ivi, pag. 193

antico, iniziando l'epoca storica definita dagli storiografi come Medioevo⁴³. Da questo momento in poi le monete, per quanto avessero perso già molta parte del loro fascino di matrice classica e capacità di trasmissione di informazioni iconografiche puntuali, mutano completamente perdendo anche le raffigurazioni architettoniche che per secoli erano state riproposte sui rovesci monetali.

È evidente come durante l'intero periodo dell'impero romano, la numismatica e l'architettura siano stati un binomio inscindibile, essendo la prima una forma di rappresentazioni miniaturizzata e bidimensionale della seconda. Ma se questi due tipi di arte possono essere considerati legati, quali tipi di informazioni sull'architettura sono reperibili ed utilizzabili a livello storiografico? Si è cercato di rispondere a questa domanda nei capitoli successivi, spostando quindi l'attenzione dalla numismatica generale descritta in precedenza a quella antica romana.

⁴³ ANDREA GIARDINA, *Roma antica. Storia di Roma dall'antichità a oggi*, Editori Laterza, Bari novembre 2002, pag. 352

I limiti della numismatica d'epoca romana

Come si è voluto dimostrare nei capitoli precedenti, la numismatica può essere un ottimo strumento per la conoscenza, soprattutto nel campo dell'architettura. Nello specifico, le monete romane possono aiutare gli studiosi, tramite le loro rappresentazioni iconografiche, a ricostruire virtualmente edifici a noi non pervenuti.

Questo metodo ricavato dal conio dei rovesci monetali romani presenta alcune limitazioni, dovute

principalmente a convenzioni rappresentative antiche e a mutamenti di stile durante i secoli dell'impero. Bisogna innanzitutto ricordare che ogni moneta era creata a mano da un incisore e non da



Figura 42. Sesterzio di Volusiano: si possono notare i numerosi dettagli inseriti dall'incisore

una macchina, quindi essendo una sorta di artista per l'epoca¹, il disegnatore aveva la facoltà di interpretare a suo modo alcuni temi ed architetture da rappresentare. Inoltre il trasferire un'immagine tridimensionale in un qualcosa di bidimensionale e in miniatura comportava alcune scelte di rappresentazione e di selezione di particolari da rappresentare che ogni singolo artista decideva in base al suo gusto personale. Alcuni incisori diedero più importanza alla facciata di un palazzo, altri all'ambiente naturale che circonda le architetture, altri ancora all'immagine di culto del tempio stesso. Inoltre in alcuni periodi dell'impero romano (soprattutto nelle colonie) vennero utilizzate scritture stenografiche² per identificare più agevolmente il motivo della rappresentazione e limitare lo spazio dedicato a scritte epigrafiche. Solo con la piena conoscenza delle convenzioni e

¹ MARTIN JESSOP PRICE and BLUMA L. TRELL, *Coin and their cities, Architecture on the ancient coin of Greece, Rome, and Palestine*, V. C. Vecchi and Sons, London 1977, pag. 15

² Ivi, pag. 17

degli stilemi personali degli artisti, raggruppati per aree geografiche, si può capire appieno la rappresentazione monetale romana, in modo da renderla propedeutica alla conoscenza storica e parificarla alle altre fonti quali la letteratura e l'archeologia.

Difatti alcuni studiosi denigrano l'importanza delle monete come fonte storica proprio a causa di alcune convenzioni artistiche mal interpretate, che hanno portato alla erronea identificazione di alcuni edifici. È necessario dunque selezionare quali siano le invarianti di conio e utilizzare l'enorme quantità di dati particolari certi presenti sui retri monetali. È proprio la grande accuratezza di particolari che caratterizza le monete imperiali e in particolare quelle coloniali dell'Asia minore: numero di finestre, scanalature delle colonne e gradinate sono solo alcune delle informazioni particolari e veritiere reperibili dalle monete. Va tuttavia sottolineato che alcune variazioni nei dettagli raffigurati su più monete non sta necessariamente a significare che alcune architetture siano state variate nel tempo, ma semplicemente un cambio di convenzione dovuto a un diverso artista, oppure a una copiatura lontana geograficamente e nel tempo della stessa moneta da un'artista non entrato personalmente in contatto visivo con l'edificio rappresentato (si pensi per quanto riguarda ai fronti monetali le differenze fra i diversi profili degli imperatori come vespasiano e traiano). Alcune convenzioni artistiche ad esempio potevano comprendere la variazione di numero di alcuni elementi come ad esempio le colonne che su alcune monete potevano essere ridotte di numero in modo

che l'incisore potesse mettere nella facciata dei templi l'immagine della divinità a cui la struttura era stata dedicata per il culto, che in realtà però si trovava all'interno della cella. Altrettanto comunemente lo



Figura 43. Denario di Antonino Pio: le colonne sono state allontanate per portare in primo piano la statua di Augusto e Livia

spazio fra le colonne centrali poteva venire allargata per mettere la statua del culto, creando così un'ambiguità di interpretazione della struttura, ma riprendendo il concetto antico e simbolico dell'epifania³ di un dio che si mostra in persona davanti ai suoi fedeli. Solitamente però il numero effettivo di colonne non veniva mai aumentato, rendendo così possibile per gran parte delle monete la deduzione corretta del numero di colonne che un edificio poteva avere.

Altra convenzione, usata comunemente nelle monete coloniali della Siria e dell'Anatolia, è quella della rappresentazione di un architrave arcuato nei templi, i cui resti però la maggior parte delle volte non ne danno riscontro, se non per la famosa porta del santuario di Giove a Baalbek. Dunque si è pensato che questa iconografia potesse essere una convenzione simile a quella precedentemente descritta dell'epifania della divinità, ovvero il portare in primo piano il baldacchino presente all'interno del tempio, per mostrare con maggior chiarezza l'immagine del dio.

Pertanto gli incisori cercavano in qualche modo di rappresentare gli interni degli edifici portando all'esterno i tratti denotanti,



Figura 44. AE Siriano di Treboniano Gallo e Volusiano con raffigurata la divinità sotto un'architrave arcuata

fornendoci informazioni sulla presenza di strutture o di arredi come baldacchini, altari e troni in larga parte a noi non pervenuti; allo stesso tempo tramite la statua della divinità riescono a informarci sul culto diffuso in una zona dell'impero, ricostruendo così il panteon di divinità venerate e le influenze culturali sulle colonie da parte degli imperi confinanti.

Un altro limite della numismatica romana come fonte può risultare l'identificazione geografica di alcuni edifici. Era convenzione in antichità fra gli incisori affiancare all'immagine del tempio boschi sacri, per riflettere l'immagine pastorale⁴ tanto cara alla cultura greco-romana, ma che poteva portare ad errori

³ Ivi, pag. 19

⁴ Ivi, pag. 27

di localizzazione delle architetture. Quindi è sempre bene distinguere fra elementi utili al culto raffigurati sulle monete per completare la visione liturgica (ad esempio i boschi sacri) ed elementi topografici certi di paesaggio a corredo della rappresentazione. Quest'ultimo tipo di rappresentazione è caratteristica delle monete coloniali della Grecia, dove generalmente venivano rappresentati fedelmente promontori, alberi rituali e in particolare il rapporto che intercorreva fra più edifici vicini (si pensi alle monete di Corinto e quelle raffiguranti l'acropoli di Atene).

Un altro problema di localizzazione è dovuto alla consuetudine di rappresentare due o più edifici su una singola moneta, creando un erroneo rapporto fra più architetture all'interno della stessa città; questo accadeva in particolare quando nella stessa provincia erano presenti più templi dedicati al culto dell'imperatore o a divinità ampiamente condivise, ma anche quando ad una città era stato dato il ruolo di "*Neocoro*"⁵ e per questo motivo avevano la facoltà di battere monete con affiancate architetture molto distanti all'interno della medesima provincia.

Inoltre alcune monete coloniali, pur riuscendone a identificare la zecca di fabbricazione, ritraggono monumenti imperiali esistenti nella città di Roma, rendendone necessaria la identificazione per non creare equivoci di localizzazione. Di solito vengono in aiuto agli studiosi le diciture riportate sia sul fronte che sul retro delle monete, le quali possono esprimere se l'edificio era edificato o meno nella capitale (si prenda in considerazione l'esempio delle molte monete coloniali



Figura 45. AE di Neocesarea di Alessandro Severo, raffigurante due templi affiancati

raffiguranti il Tempio di Marte Ultore in Campidoglio).

Ulteriormente, come ricorda lo studioso Konrad Kraft, alcune monete dell'Asia Minore non rappresentano architetture della provincia o città di coniazione, ma

⁵ Ivi, pag. 27

bensì monumenti di riferimento presi da altre monete. Questa teoria afferma che alcune città copiassero semplicemente alcune monete provenienti da province lontane tramite scambi commerciali, e le assumessero come loro moneta ufficiale⁶ ribattendole con il loro simbolo di zecca senza cambiarne l'immagine: ciò portava in alcuni casi ad errori di copiatura durante la forgiatura del conio, fornendoci delle immagini distorte della realtà di templi molto lontani geograficamente dalla città di coniazione.

In conclusione è corretto pensare che una volta prese in considerazione tutte le convenzioni rappresentative, studiato i casi particolari delle diverse officine di zecca e consapevoli dei limiti delle possibilità di conoscenza, le monete romane possano rappresentare un pezzo reale di architetture interne ed esterne ai nuclei delle città, specialmente per alcuni edifici in stato di rovina i quali dettagli possono essere descritti solamente da fonti a loro contemporanee come ad esempio monete, scritti ed epigrafi.

⁶ Ivi, pag. 33

Scopi della monetazione d'epoca romana e influenze sulla percezione di informazioni

"Nessuna città dovrebbe avere il permesso di avere una propria monetazione né un sistema di pesi e misure indipendente: a tutte dovrebbero essere imposti i nostri"

Dione, LII, 30,9

Con queste parole il senatore Cassio Dione, spiega come la monetazione non sia solamente uno strumento per effettuare pagamenti ma abbia significati più profondi a livello politico e sociale. In antichità le monete venivano battute con lo scopo primario di essere un metodo di pagamento diverso dal baratto, sul quale si fondavano tutti gli scambi commerciali prima dell'avvento del regno degli Attalidi, popolo inventore della moneta. È necessario ricordare che per quanto l'uso della moneta fosse fondante per regolare gli scambi commerciali, all'inizio ebbe un ruolo pressoché marginale in questo ambito, come si può ben evincere dalla produzione nella Grecia arcaica di monete forgiate con metalli nobili ma di piccolo valore nominale, scomode quindi, a causa delle dimensioni ridotte, per una fluente circolazione¹. Solo nei secoli successivi, e in particolare con l'ascesa dell'impero romano, la circolazione di monete iniziò ad essere più consueta e fluida, tesi rafforzata dalla maggior diffusione di ritrovamenti di monete non autoctone in territori ai confini dell'impero. A ciò si accompagnò una trasformazione della moneta stessa, la quale, venendo prodotta anche in maggior numero, venne coniata con metalli meno pregiati e quindi con dimensioni più maneggevoli. Dunque, la diffusione della monetazione ebbe una relazione complessa con l'importanza crescente degli scambi commerciali, mentre anche il mercato al dettaglio si stava evolvendo progressivamente. Inoltre nel periodo arcaico lo sviluppo della monetazione fu uno degli aspetti di una fondamentale tendenza a definire e codificare i valori, e così facendo

¹ CHRISTOPHER HOWGEGO, *La storia antica attraverso le monete*, Edizione Quasar, Roma Dicembre 2002, pag. 6

stabilire norme che potessero venire imposte; proprio a questo proposito possiamo comprendere meglio la connessione semantica tra *nomisma* (moneta) e *nomos* (legge)².

Oltre allo scopo primario della monetazione, è utile analizzare gli scopi secondari affiancati alla produzione monetale, ovvero tutti quei messaggi che implicitamente una moneta poteva trasmettere al possessore semplicemente tramite la sua forma. Questi contenuti sono fondamentali per capire realmente la quantità e la qualità delle informazioni che una moneta può fornire allo studio storiografico, poiché i diversi scopi della monetazione influivano sullo stile rappresentativo e dipendevano dalla personalità che ne curava le emissioni.

Ad esempio uno degli scopi del battere moneta poteva essere il finanziamento di campagne belliche o di opere statali, quindi una maggior quantità di un certo tipo di moneta potrebbe dimostrare una guerra o la costruzione di qualche nuovo edificio pubblico. In questi contesti era facilmente immaginabile che vi

fosse una produzione notevole di monete, ma ci sono alcuni casi di emissioni inaspettate che fanno pensare che potessero esserci anche altre motivazioni retrostanti



Figura 46. Sesterzio di Vespasiano del 71 d.C. coniato grazie a parte del bottino della prima guerra di Giudea

le coniazioni. Ad esempio, oltre alle guerre e a piani edificatori, si

possono annoverare fra i motivi della coniazione altri fattori quali: la distribuzione di cibo gratuito o sovvenzionato alle classi più abbienti (una sorta di previdenza sociale introdotta per la prima volta da Gaio Gracco nel 123-122 a.C.)³, le spese per i giochi di intrattenimento (atti a distrarre il popolo da problemi sociali più importanti), spese per l'insediamento in nuove province e pagamenti esterni (quali riscatti, tangenti per corruzioni e indennità).

² E. WILL, *Reflexion et hypothèses sur les origines du monnayage*, in "Revue Numismatique", n. 17, 1955, pag. 9-10

³ ANDREA GIARDINA, *Roma antica. Storia di Roma dall'antichità a oggi*, Editori Laterza, Bari novembre 2002, pag. 399

La tesi che dietro a nuove spese ci sia una nuova emissione monetale però non è sempre veritiera, poiché alcuni studi hanno dimostrato che probabilmente la moneta nuova, durante il regno di Domiziano, non costituiva più di un decimo delle spese statali, pure essendo anni di fervore costruttivo da parte dello stato senza eguali⁴.

La possibilità di battere moneta inoltre non era concessa a tutte le colonie dell'impero romano o ad altre *polis* greche oltre ad Atene, Corinto, ecc. , ma anzi era un modo ulteriore per poter esprimere la propria egemonia territoriale e politica. Quindi uno degli scopi della monetazione era anche quello di dimostrare a livello simbolico la propria autonomia politica grazie al diritto di coniare acquisito in seguito dell'*indulgentiae Aug. Moneta Impetrata* divulgata dall'Imperatore.

Oltre a ciò è opportuno ricordare che la monetazione può essere considerata simbolica su più livelli: il primo, come sopracitato, simbolo allo stesso tempo di autonomia politica (sulla base delle *polis* greco-romane) e di appartenenza alla vita attiva dell'impero romano (tramite



Figura 47. Asse di traino celebrativo della vittoria di Dacia

l'uso di una moneta comune), il secondo livello, rappresentato dal volto della personalità raffigurata, simbolo di affermazione di una singola individualità o di una stirpe familiare⁵. Quindi questa arte figurativa è sia un mezzo di autodefinizione sia un modo per mantenere il dominio, avendo il duplice valore simbolico di autonomia e di sudditanza.

⁴ A. M. BURNETT e M. H. CRAWFORD, *The Coinage of the Roman World in the Late Republic*, BAR, Oxford 1987, pag. 95

⁵ AUTORI VARI, *Portraits and propaganda. Faces of Rome*, Brown University, Providence/Rhode Island, gennaio 1989, pag.16

Altro scopo secondario della monetazione e per il nostro ambito di studio più interessante, è quello propagandistico da parte del potere imperiale⁶, difatti le monete dell'impero romano mettono in mostra tutta l'ideologia imperiale nel modo più ostentato e sistematico. A riprova di tutto ciò esistono alcuni rovesci di conio raffiguranti simboli cari al potere imperiale, il quale voleva



Figura 48. Maiorina di Decenzio con simbolo cristiano del Chi-Rho

diffondere i propri ideali e far arrivare anche al popolo nozioni credute fondamentali tramite uno strumento di uso quotidiano quale la moneta. Ad esempio dopo l'editto di Costantino, il quale sancì come religione di stato il cristianesimo, vennero create monete con il simbolo cristiano del Chi-Rho da imperatori credenti nella nuova religione, mentre invece altri come ad esempio Giuliano l'Apostata fecero battere maiorine con la raffigurazione pagana del toro⁷.



Figura 49. Maiorina di Giuliano l'Apostata con raffigurato il bue pagano

È evidente come in periodi di autocrazia le monete mostravano ciò che era gradito al regime, sia che i tipi monetali fossero imposti dalle più alte cariche statali (lo stesso imperatore o dal senato) per preservare una immagine ufficiale, sia che venissero scelti da personalità ufficiali di minor rilevanza (*Tresviri Auro argento aere flando feriundo*)⁸ con intenti adulatori. Non esistono prove però che

⁶ LAURA BREGLIA, *L'arte romana nelle monete dell'età imperiale*, "Silvana" Editoriale d'Arte, Milano 1968, pag. 7

⁷ CHRISTOPHER HOWGEGO, *La storia antica attraverso le monete*, Edizione Quasar, Roma Dicembre 2002, pag. 76

⁸ VITTORIO PICOZZI, *La monetazione imperiale romana*, P. & P. Santamaria Editori, Roma 1966, pag. 45

certifichino un
coinvolgimento diretto
dell'imperatore nella scelta
delle immagini di conio,
mentre invece è verificata
tramite una legge di età



Figura 50. Sesterzio di Macrino con impersonata la Securitas

augustea l'influenza del senato nella scelta iconografica di regime su monete in metallo vile (bronzo o *oricalcum*), le quali erano contrassegnate dal simbolo SC stante a significare *Senatus Consulto*⁹. Quel che è certo che i tipi monetali romani erano parte di una sistematica e deliberata campagna di propaganda ufficiale, mirata ad influenzare ed a aggraziarsi il favore del popolo. Può essere visto come una riprova di tutto ciò l'utilizzo durante una fase travagliata dell'impero, dovuta all'instabilità politica, di alcune personificazioni di virtù come la *pax*, l'*annona*, la *securitas augusti* e la *concordia*¹⁰, le quali erano volte a dare sicurezza al cittadino abitante sotto il controllo imperiale¹¹. Per questo motivo gli studiosi si sono posti l'annosa questione se la scelta delle immagini fosse mirata ad una ben determinata parte della popolazione o se fossero semplicemente messaggi ad ampio spettro anche per le colonie più lontane. Generalmente la risposta sarebbe quella che fossero messaggi comuni per l'intero regno, anche se si evidenziano alcuni casi simbolo di una propaganda specifica, come ad esempio alcune monete battute sotto Adriano e raffiguranti l'effigie



Figura 51. Sesterzio di Adriano destinato alla circolazione in Britannia

⁹ ROBERTO BARTOLONI, *Monete di Roma imperiale*, Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., Milano settembre 1996, pag. 13

¹⁰ PAOLA ZANZARRI, *La concordia romana: politica e ideologia della monetazione dalla tarda repubblica ai Severi*, Gangemi Editore, Roma settembre 1997, pag. 12

¹¹ www.lamoneta.it

della Britannia, destinate a quanto pare tutte per i cittadini delle terre dell'attuale Regno Unito¹².

Quindi non c'è dubbio che in alcuni periodi le monete avessero una funzione politica e che venne data loro e alle immagini su di loro riportate una considerevole attenzione, ma resta da chiedersi, visto che uno degli scopi per cui venivano battute era quello di propaganda (gestita direttamente dai possessori di potere), quanto possano essere veritiere le informazioni percepibili da esse. Ad esempio il senato aveva il pieno potere di ritirare dalla circolazione alcune monete riportanti le effigi di un imperatore ormai defunto, per cancellarne la memoria (*damnatio memoriae*) o per evitare il confronto con l'attuale regnante (come accadde per Caligola e per Geta). Parimenti alcuni programmi imperiali di costruzione, distribuzione di cibo o campagne di guerra potevano essere rappresentati ingigantiti ed osannati solamente come una sorta di manipolazione dell'informazione pubblica. Si può comunque affermare che l'informazione percepibile da una moneta, se non per alcune tipologie e per determinati periodi storici, sia utilizzabile a livello di ricostruzione storica e artistica della società romana.



Figura 52. Antoniniano di Probo con corona radiata simbolo del sole

Oltre a ciò, per alcuni secoli del medio impero, le monete servirono a divinizzare la figura imperiale, la quale tramite una corona radiata (simbolo del sole) per gli imperatori e per le imperatrici una coronazione di luna, simboleggiavano la componente divina della famiglia imperiale, che così facendo legittimava ulteriormente il proprio potere che da temporale diventava spirituale.

¹² CHRISTOPHER HOWGEGO, *La storia antica attraverso le monete*, Edizione Quasar, Roma Dicembre 2002, pag. 78

In conclusione si può dunque affermare che la diffusione della moneta favorì il processo di sviluppo degli scambi di mercato e il cambiamento sociale e politico, dai quali la moneta ebbe origine¹³, e contemporaneamente aiutò a implementare il potere imperiale tramite la trasmissione delle effigi dell'imperatore sino ai territori più remoti dell'impero¹⁴ e attraverso immagini mirate alla popolazione con scopi propagandistici. Questo è uno dei motivi per cui l'utilizzo dei reperti numismatici come fonte storiografica deve essere gestito tramite metodo scientifico di analisi da studiosi esperti con competenze trasversali (sociologia, numismatica, storia, archeologia, ecc.).

¹³ Ivi, pag. 20

¹⁴ ROBERTO BARTOLONI, *Monete di Roma imperiale*, Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., Milano settembre 1996, pag. 21

Il cambio del linguaggio rappresentativo all'interno della monetazione d'epoca romana

La monetazione romana con l'evolversi delle strutture statali (da repubblica a impero) ha mutato il proprio stile rappresentativo, giungendo durante la fase dell'alto impero a una raffinatezza stilistica di stampo classico ineguagliabile.

L'iconografia delle prime monete romane era tratta da monete greche, e con questa aveva in comune la tendenza di conservare gli stessi tipi monetali per lunghi periodi, con rari riferimenti specifici ad avvenimenti politici o ad architetture antiche. Per questo motivo esistono solo alcune tipologie di monete repubblicane romane raffiguranti monumenti, mentre questo tema sarà sviluppato maggiormente dalla monetazione coloniale e da quella imperiale successiva. I tipi monetali rappresentavano lo stato nella sua totalità ed erano perciò in linea con le altre forme di arte figurativa pubblica, nelle quali peraltro, al contrario delle monete, erano rappresentati anche singoli individui, ma solo in contesti che fossero significativi per lo stato¹. Questa tendenza iniziò a cambiare nei primi dieci anni fra il 140 e il 130 a.C. dove, pur esistendo una certa forma di conservatorismo, a quel tempo l'impressione predominante era diventata quella

di una molteplicità di tipi monetali che riflettevano gli interessi personali dei funzionari monetali, i *Triumviri monetales*², o di alti magistrati o comandanti. La vera svolta avvenne però nel 54 a.C., quando Giulio Cesare divenne il primo personaggio vivente ad essere ritratto su un diritto



Figura 53. Denario repubblicano senza scritte se non la firma della famiglia Plauta Plancus: esempio di arte iniziatica

¹ Christopher Howgego, *La storia antica attraverso le monete*, Edizione Quasar, Dicembre 2002, Roma, pag. 73

² Ivi, pag. 77

monetale: tale evento fu di tale portanza da essere sancito con un decreto senatoriale³. Per il resto i ritratti di consoli o famiglie importanti della civiltà romana, sparirono del tutto sotto il principato di Claudio, lasciando spazio solo a ritratti dello stesso imperatore e a membri della propria famiglia. La tipologia delle monete repubblicane inoltre è molto spesso oscura sia nel soggetto, sia nelle immagini indirette; quando vi erano delle allusioni precise esse erano probabilmente comprese soltanto dall'élite, e le monete romane repubblicane, pertanto, come altri monumenti dell'epoca, erano una forma di "arte per iniziati" che rifletteva l'immagine personale delle grandi famiglie. La complessità e l'oscurità di molte delle immagini portò a incrementare l'uso delle iscrizioni monetali come non era mai avvenuto prima per spiegare, chiarire e estenderne i significati.⁴

Con il passaggio da repubblica a impero, i tipi monetali conservano il loro contenuto politico ampliandolo con nuove sperimentazioni tematiche, ma con la tendenza a diventare meno complessi e più espliciti, raggiungendo quindi un più vasto pubblico, facendo diventare così il linguaggio delle monete e quello degli altri monumenti meno esclusivo e maggiormente alla portata di tutte le classi sociali, aumentandone dunque la portata dello scopo propagandistico. I tipi e le iscrizioni monetali divennero standardizzati (e perciò più accessibili) e i temi principali rimasero considerevolmente stabili fino al periodo tardo antico. I tipi monetali e le iscrizioni delle monete romane imperiali derivarono da soggetti e forme espressive del linguaggio verbale e visivo altamente sviluppato dall'ideologia imperiale.

All'interno della stessa monetazione imperiale è riscontrabile un mutamento di stile rappresentativo per quanto riguarda la semplicità di lettura e veridicità delle informazioni recepibili dalle immagini; si potrebbe affermare che con la decadenza del sistema politico imperiale l'accuratezza dei dettagli, tipica dello stile classico di derivazione greca, sia scemata nel basso impero fino a toccare

³ Ivi, pag. 75

⁴ Ivi, pag. 82

livelli in cui il reperto numismatico non può servire, se non marginalmente, alla ricostruzione storica di eventi e alla ricostruzione di monumenti antichi.

Risulta utile quindi creare una cronistoria delle diverse fasi dell'impero per macro periodi, affiancando il mutamento di linguaggio figurativo delle monete in modo da poter fare collegamenti che giustifichino una semplificazione progressiva negli stili rappresentativi con il passaggio da alto a basso impero.

Il primo periodo imperiale, dall'affermazione di Ottaviano Augusto su Marco Antonio con la battaglia di Azio⁵,

fino al principato di Tiberio (cronologicamente dal 27 a.C. al 37 d.C.) risulta essere un periodo di grande espansione sui fronti territoriali, economici e sociali, dopo il difficile periodo delle



Figura 54. Asse di Augusto: si può notare che lo stile appare ancora grezzo

guerre civili. In questo periodo le monete hanno una buona qualità stilistica, ma non raggiungono ancora la perfezione di stampo classico derivata dalle monete elleniche che verrà raggiunta qualche decina di anni dopo.

Nel periodo successivo che conclude la dinastia Giulio Claudia, si susseguono tre imperatori molto diversi fra loro, i quali tendono a consolidare il potere imperiale: Caligola, Claudio e Nerone⁶. Caligola risulta essere incapace nel suo ruolo di governante, data anche la sua giovane età e la propensione all'abbandonarsi ai vizi, i quali lo porteranno a sperperare tutte le ricchezze imperiali⁷; Claudio al contrario si dimostra all'altezza del suo ruolo, in grado di amministrare sapientemente i pochi lasciti della vecchia amministrazione; Nerone invece, per quanto nell'immaginario pubblico sia dipinto come un folle e per questo i simboli del suo potere subirono la *damnatio memoriae*, non pare essere peggiore dello stesso Caligola, anche se non può nemmeno essere

⁵ ANDREA GIARDINA, *Roma antica. Storia di Roma dall'antichità a oggi*, Editori Laterza, Bari novembre 2002, pag. 399

⁶ Ivi, pag. 401

⁷ www.lamoneta.it

confrontato con le capacità del padre adottivo Claudio (si pensi alla vendita a prezzo agevolato del frumento)⁸. Durante questo periodo (37 – 68 d.C.), dove bisogna ricordare l'espansione dell'impero fino alla Britannia, le monete raggiungono un livello stilistico eccezionalmente raffinato, e le immagini iconografiche rappresentanti templi risultano essere veritiere e di facile interpretazione.

Il terzo periodo (68 – 117 d.C.) inizia con un momento travagliato per le sorti dell'impero romano: le guerre civili. Durante questi scontri per il potere fra i tre pretendenti al posto da imperatore, Galba, Otone e Vitellio, le monete subiscono un temporaneo (68 – 69 d.C.) rallentamento se non regressione stilistica, dovuta principalmente alla fretta del dover battere moneta (anche di scarsa qualità) che potesse affermare la propria egemonia⁹. Certamente l'imperatore (effimero) Otone cercò inoltre di glorificare la sua figura non solo tramite emissioni



Figura 55. Cartina geografica espansione Impero Romano nel 117 d.C.

⁸ ANDREA GIARDINA, *Roma antica. Storia di Roma dall'antichità a oggi*, Editori Laterza, Bari novembre 2002, pag. 102

⁹ www.lamoneta.it

monetali, ma anche tramite spese statali per opere pubbliche, come ad esempio la proposta di stanziare cinquanta mila sesterzi per il completamento della *Domus Aurea*.¹⁰ In questo periodo i motivi dei retri rimangono per lo più invariati e classici, e solo alcuni ritratti imperiali, in particolare quelli di Galba sembrano uguagliare quelli dei decenni precedenti.

Finito quest'epoca l'impero conosce l'apice della sua espansione territoriale¹¹, la quale, assieme ad un'ottima amministrazione (principato di Traiano 98 – 117 d.C.) e il grande afflusso di bottini di guerra e schiavi (periodo fra Vespasiano e Tito 69 – 81 d.C.), garantisce un eccezionale benessere. Le monete in questo periodo raggiungono, forse anche a causa delle questioni politiche ed economiche sopra citate, l'apice dell'accuratezza stilistica, iniziata con le ultime emissioni Neroniane e che si protrarrà fino alle prime coniazioni Adrianee. È in questo momento che le rappresentazioni monetali acquistano simbologie nuove e si sperimentano nuove immagini da poter incidere sui retri dei coni, in particolare vengono rappresentate molte architetture finanziate durante questo periodo, con dettagli



Figura 56. Il porto Traiano di Ostia: una delle opere più importanti realizzate fra I e II secolo d.C.

rappresentativi accurati e nella maggior parte dei casi veritieri.

L'intervallo fra il principato di Adriano e Commodo (117 – 192 d.C.), definito dagli storici il periodo d'oro dell'impero, non considerando la cattiva gestione pubblica da parte di Commodo, è contraddistinto da imperatori che amministrano magistralmente i fondi statali. È un'epoca di grande fermento culturale, con l'avvento di nuovi influssi culturali provenienti dalle colonie orientali, quali ad esempio abiti, capigliature e intrattenimento. Questo è anche

¹⁰ ANDREA GIARDINA, *Roma antica. Storia di Roma dall'antichità a oggi*, Editori Laterza, Bari novembre 2002, pag. 130

¹¹ Ivi, pag. 402

confermato dall'introduzione da parte degli imperatori della moda della barba¹², come si può notare dai diritti delle monete dell'epoca, in omaggio alla cultura ellenica. Questo periodo storico è caratterizzato da lunghi intervalli di pace¹³, quindi vengono a mancare sia guerre di conquista che espansioni territoriali, le quali avevano garantito approvvigionamento di materie prime e materiali preziosi tramite i bottini di guerra. Questa mancanza di entrate, associata al diminuzione di afflussi di schiavi, porta durante il regno degli ultimi imperatori a una lieve crisi economica e culturale; allo stesso modo, le monete nella prima fase mantengono un eccellente livello stilistico sotto Adriano e Antonino Pio, mentre cominciano a perdere accuratezza le incisioni monetali durante i regni di Marco Aurelio e Commodo.

Si susseguono quarant'anni, dal 193 al 235 d.C., contraddistinti da guerre civili e instabilità sociale, in particolare nel 193, anno della guerra interna per la successione fra Pertinace e Didio Giuliano. Durante questo periodo, dove il potere era in mano alla dinastia dei Severi¹⁴ (Settimio Severo, Geta, Caracalla, Macrino, Diadumedano, Eliogabalo, Alessandro Severo) l'impero tuttavia riesce a difendere i propri confini sconfiggendo i barbari che, sempre più frequentemente, organizzavano incursioni e saccheggi nelle zone limitrofe di frontiera. Inoltre Roma vede riaprirsi un intervallo temporale caratterizzato dal sovvenzionamento di grandi opere pubbliche¹⁵, quali ad esempio la costruzione delle terme di Caracalla e delle terme di Alessandro Severo ubicate al posto di quelle neroniane nel Campo Marzio¹⁶. La qualità stilistica delle monete scende notevolmente, anche se rimane ancora accettabile a livello di veridicità per l'acquisizione di informazioni, oltre a ciò continuano a venir prodotte monete di modulo largo ma iniziano a variare le percentuali di metalli rari. La percentuale di argento nelle monete si fa sempre più bassa, con la conseguenza di accelerare la

¹² www.lamoneta.it

¹³ ANDREA GIARDINA, *Roma antica. Storia di Roma dall'antichità a oggi*, Editori Laterza, Bari novembre 2002, pag. 402

¹⁴ Ivi, pag. 403

¹⁵ Ivi, pag. 131

¹⁶ ANDREA CARANDINI, *Atlante di Roma antica. Vol. 1. Testi e immagini*, Mondadori Electa S.p.a., Verona 2012, pag. 522

corrosione durante la conservazione nel tempo, rendendo le incisioni di più difficile interpretazione da parte degli attuali studiosi.

Il periodo seguente viene definito il periodo della crisi, perché per la parte restante del III secolo, da Massimino a Diocleziano, l'impero vive una delle parti più brutte della sua storia, vessato da continue incursioni barbariche e guerre intestine. Iniziano a farsi avanti i Persiani sul fronte orientale, i quali si dimostrano di tutt'altra tempra a livello bellico e tecnologico rispetto ai Parti,¹⁷

mentre nel contempo i Germani continuano a saccheggiare la vicina Gallia mettendo a ferro e fuoco gli accampamenti di fondazione romana. Inoltre è un periodo di continue guerre interne per il potere, fatte di omicidi e di usurpatori al trono autoeletti o voluti dall'esercito. La qualità rappresentativa delle monete rimane accettabile e invariata fino a Gallieno (escluso), mentre successivamente risulta essere in continuo declino.

Dopo molti anni di instabilità sociale, l'intervallo temporale che si apre con il regno di Diocleziano e si conclude con il principato di Teodosio (284 – 395 d.C.), restituisce al popolo romano un senso di sicurezza venuto meno con i periodi delle guerre di successione e incursioni barbariche, inaugurando un'era fiorente per l'architettura imperiale¹⁸. In quest'epoca di grande potenza per l'impero, l'esercito imperiale riesce a ricacciare i barbari oltre le frontiere¹⁹, soprattutto durante la reggenza di Diocleziano e Costantino il Grande. Per quanto riguarda le monete, tolti alcuni aurei e argentei di Diocleziano e Costantino, che



Figura 57. Resti delle colonne delle terme Alessandrine in Via Sant'Eustachio a Roma

¹⁷ www.lamoneta.it

¹⁸ ANDREA GIARDINA, *Roma antica. Storia di Roma dall'antichità a oggi*, Editori Laterza, Bari novembre 2002, pag. 131

¹⁹ GIORGIO RAVEGNANI, *La caduta dell'impero romano*, Società editrice Il Mulino, Bologna settembre 2012, pag. 11

mantengono una qualità stilistica quasi accettabile, le altre monete in mistura e i centenionali continuano a perdere qualità, rendendo pressoché impossibile l'identificazione dei dettagli delle architetture rappresentate.

Il V Secolo invece è caratterizzato in generale dalle continue invasioni barbariche dei primi anni del 400 e in particolare dalla famosa disfatta di Adrianopoli²⁰; questi avvenimenti riducono l'impero in macerie costringendolo ad esistere ormai solo su carta²¹. Di fatto sono gli anni che fanno da ponte dall'epoca antica al medioevo e la qualità della vita dei cittadini dell'impero romano crolla anno dopo anno, portando anche a rivolte interne da parte del popolo ormai stremato dalla fame e dalle guerre. Le strade iniziano a non essere più sicure, le merci viaggiano a fatica riducendo notevolmente gli approvvigionamenti di materie prime, la globalizzazione, aspetto innovativo e fondamentale della società romana, viene meno a favore delle produzioni locali. C'è una sorta di rivoluzione culturale, poiché l'avvento del cristianesimo riconosce nell'arte classica uno strumento del demonio (paganesimo precedente), lo stesso dicasi per le scienze, e ciò porta alla distruzione di molti esempi di statuaria classica ad opera di fanatici cristiani. Le monete si allineano al periodo, raggiungendo il livello più basso di qualità stilistica, perdendo anche la fantasia compositiva dei motivi rappresentati sui retri (le architetture in particolare spariscono quasi definitivamente). Questa monetazione, caratterizzata da piccoli bronzi, pur scarsa stilisticamente che sia, risulta essere tra i pochi reperti in grado di raccontarci brevi momenti della vita quotidiana della povera gente in quei secoli bui. Per questo motivo la monetazione di bronzo tardoantica è considerata di interesse archeologico e storico non indifferente²². Nelle colonie nel contempo, inizia una stagione di instabilità (anche nelle più solide) dovuta allo scarso potere imperiale centralizzato, abbassando notevolmente il tenore di vita degli abitanti delle periferie, che dunque subirono influenze culturali dai popoli a loro

²⁰ Ivi, pag. 23

²¹ www.lamoneta.it

²² ANTONIO MORELLO, *Piccoli bronzi con monogramma tra tarda antichità e primo medioevo (V – VI d.C.)*, Editrice Diana, Pontone di Cassino settembre 2000, pag. 3

confinanti²³. Ciò portò anche la monetazione coloniale ad assorbire stilemi propri delle popolazioni limitrofe, perdendo le rappresentazioni, e con esse i dati documentali, che avevano caratterizzato la monetazione romana.

Come si può evincere da questa breve descrizione per periodi dell'impero romano, sembrerebbe possibile creare un collegamento fra le situazioni sociali ed economiche statali e la qualità stilistica delle rappresentazioni monetali (ma anche delle espressioni architettoniche), infatti al declino politico è possibile affiancare una scarsa capacità artistica. Questo è giustificabile probabilmente con la necessità di approvvigionamenti di cibo da parte delle famiglie a causa delle crisi interne e di confine, per questo erano favoriti lavori redditizi e non artistici come quelli da scultori, pittori e incisori, i quali prevedevano un lungo periodo di studi classici. Dunque è ipotizzabile che ci fosse sempre meno selezione fra gli incisori addetti al conio, influenzando così sulla qualità monetale. In aggiunta è necessario ricordare come, soprattutto durante gli ultimi anni, la continua svalutazione della moneta tramite le numerose e continue emissioni avesse reso necessario un maggior numero di incisori, riducendo ancora di più la selezione fra di essi. Appare strano però come non solo le monete di larga produzione e di basso valore nominale abbiano uno stile stilizzato e approssimativo, ma anche monete d'oro come aurei, per le quali sarebbe consueto destinare perlomeno gli artisti incisori più dotati. Un'altra spiegazione a questo riscontrabile declino stilistico potrebbe essere che l'eccessiva stilizzazione riscontrata dagli studiosi non sia effettivamente una perdita di qualità, ma bensì un'idealizzazione delle forme, dovuta soprattutto agli influssi delle culture orientali provenienti dalle colonie. A conferma di questa tesi infatti ci sarebbe il fatto che anche nei primi secoli dell'alto impero le monete coloniali apparivano con motivi più idealizzati e meno precisi a livello di restituzione di informazioni.

²³ GIORGIO RAVEGNANI, *La caduta dell'impero romano*, Società editrice Il Mulino, Bologna settembre 2012, pag. 105

Quindi a livello stilistico è opportuno differenziare le monete romane imperiali da quelle coloniali poiché quest'ultime, oltre ad utilizzare un linguaggio stilistico differente, riflettevano temi diversi rispetto a quelle coniate dal potere centrale.

In contrasto con i tipi del diritto (simili alle imperiali ma con accuratezza rappresentativa discordante), i rovesci monetali furono dominati da temi locali delle colonie e di rivaleggianti rivendicazioni



Figura 58. Esempio di stile diverso di rappresentazione in retti dello stesso imperatore

di *status*, sebbene nei primi tre secoli d.C. vi fosse una chiara tendenza verso maggiore varietà, con attenzione a temi d'attualità e riferimenti all'imperatore. Dunque i rovesci delle monete romane imperiali furono raramente presi a modello in Oriente e le personificazioni di virtù imperiali, comuni sulla monetazione imperiale, non divennero mai un tema principale nelle provincie.²⁴ Come anticipato in precedenza, oltre alla mutazione dei temi rappresentati, l'accuratezza delle immagini incise sulle monete coloniali non era paragonabile alle informazioni restituite da quelle imperiali, questo perché molte colonie non erano mai neanche state visitate dall'imperatore, perciò l'unica fisionomia che potevano conoscere era quella rappresentata su bozzetti ufficiali provenienti dalla zecca centrale e spediti a tutte le zecche dell'impero. Bisogna però ricordare che a partire dal II Secolo d.C. il concetto di rappresentare l'imperatore sulla monetazione provinciale divenne in alcuni casi sempre più sofisticato di quanto lo fosse stato nel periodo giulio-claudio del primo impero.²⁵ In conclusione, è ammissibile affermare che da tutte le tipologie di monete romane sia possibile ricavare informazioni su avvenimenti storici o su monumenti antichi, l'importante è riuscire a distinguere la quantità e la qualità

²⁴ Christopher Howgego, *La storia antica attraverso le monete*, Edizione Quasar, Dicembre 2002, Roma, pag. 93

²⁵ Ivi, pag. 94

delle informazioni in base alla moneta, tenendo conto dei mutamenti di stile che tale monetazione ha subito durante la propria storia e alle convenzioni da essi derivate.

Le tecniche prospettiche ed assonometriche per rappresentare l'architettura sulle monete

I Romani, che come detto in precedenza, curavano molto l'immagine da incidere sulle monete romane, trovarono molte difficoltà nel rappresentare in modo esaustivo la tipologia delle architetture data la natura bidimensionale delle monete.

Per questo motivo, rispetto alle prime incisioni puramente piatte caratteristiche dell'età repubblicana (tranne rari casi), i bozzetti preparatori al conio, e di conseguenza il conio stesso, iniziarono a sperimentare intorno al I secolo d.C. forme proto-prospettiche nuove per la cultura romana. Attualmente è ancora vivo il dibattito se questi tipi di rappresentazioni possano essere considerati dei veri e propri metodi rappresentativi codificati, o se semplicemente fossero delle rappresentazioni illusionistiche con regole non unicamente definite¹. Bisogna infatti ricordare che l'arte figurativa romana, pur essendo andata oltre la mera rappresentazione bidimensionale tipica dell'arte greca ed egizia (ma alla quale era ancora legata), utilizzava negli affreschi e nelle pale lignee una prospettiva a lisca di pesce con più punti di fuga allineati su una stessa verticale². Ciò comportava una distorsione delle immagini che si trovavano a profondità diverse fra loro nella stessa rappresentazione, effetto distorsivo attenuato dalla giustapposizione fra l'una e l'altra di elementi floreali o stemmi durante la ripresa di questa tecnica in periodo medievale³. Quindi per alcuni versi si può considerare la numismatica un campo innovativo di sperimentazione, che ha apportato all'arte romana una sorta di rivoluzione all'interno di un panorama di conoscenze consolidate.

La maggior parte degli edifici incisi sulle monete romane sono mostrati talvolta con vista bidimensionale della facciata anteriore, chiamata vista frontale, della

¹ MASSIMO SCOLARI, *Il disegno obliquo. Una storia dell'antiprospettiva*, Marsilio Editori, Venezia marzo 2005, pag. 56

² HUBERT DAMISH, *L'origine della prospettiva*, Guida Editori, Napoli 1992, pag. 32

³ ERWIN PANOFSKY, *La prospettiva come forma simbolica e altri scritti*, Feltrinelli Editore, Milano marzo 1994, pag. 50

struttura d'interesse. Molti templi e altri edifici, erano progettati affinché la facciata anteriore fosse la parte compositiva più curata e per questo motivo questa vista frontale era quella più comunemente raffigurata sulle monete con una semplice immagine in due dimensioni. Successivamente iniziarono a comparire altre viste oltre quella frontale sui rovesci monetali, le quali non essendo più in due dimensioni, furono travisate e in parte non recepite dagli studiosi⁴. Difatti questi studiosi che ebbero difficoltà a capire la tecnica grafica utilizzata, pur essendo a conoscenza della prospettiva lineare di cui si avvalevano gli antichi, non approfondirono la questione, tant'è che le tecniche tridimensionali inventate in antichità vennero rianalizzate solo più tardi, nella seconda metà del '900 (si pensi alle ricerche portate avanti da Decio Gioseffi)⁵. Vagamente le tecniche prospettiche di rappresentazione della prospettiva lineare erano dopotutto già descritte nella letteratura classica e anche lo stesso Vitruvio (Libro VII, Intro. 11) dava una definizione di disegno prospettico nella sua opera *De Architectura*. Per questo motivo, a mio parere, è corretto credere, come si può verificare dalle incisioni monetali, che gli antichi addetti al conio avessero familiarità con i sistemi di rappresentazione tridimensionali che noi comunemente chiamiamo assonometrie e prospettive a punti di fuga. Bisogna ricordare che fino a pochi anni fa la prospettiva era creduta un'invenzione tutta rinascimentale e ne venivano citate come prime sperimentazioni dei disegni

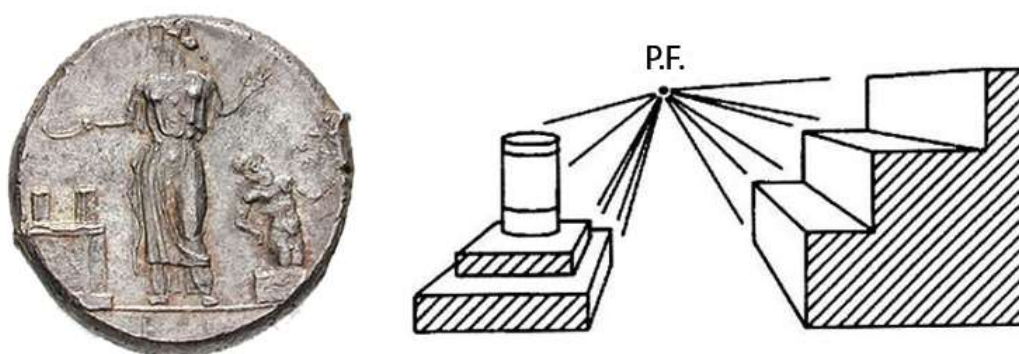


Figura 59. Schema proto-prospettico di una tetradracma di Himera

⁴ MARVIN TAMEANKO, *Monumental coins: Buildings & Structures on Ancient Coinage*, Krause publications, Stati Uniti d'America 1999, pag. 19

⁵ www.istitutoveneto.org

prospettici di Piazza della Signoria a Firenze di Filippo Brunelleschi⁶.

La prima sperimentazione prospettica su una moneta è riscontrabile in una Tetradracma d'argento coniata dalla città di *Himera* fra il 482 e il 472 a.C., ciò avvalorava la tesi che già le popolazioni elleniche utilizzavano uno sperimentale metodo a punti di fuga. Nello specifico in questa moneta si può vedere come la base della colonna e la fontana sulla destra abbiano le linee di fuga tutte convergenti in un unico punto alla quota degli occhi di un ipotetico spettatore, metodo usato ancora ai nostri giorni per creare rappresentazioni il più veritiere possibile.

Le tecniche della rappresentazione assonometrica produce invece disegni che mostrano due lati delle architetture raffigurate, entrambi proiettati verticalmente su assi con inclinazioni variabili. Ad esempio quando entrambi gli assi creano con l'orizzonte due angoli di trenta gradi, questa assonometria si può definire isometrica, mentre se si creano angoli diversi viene chiamata dimetrica o trimetrica⁷, classificazione attuale non conosciuta dagli antichi. I Romani usavano spesso le assonometrie per descrivere al meglio le architetture sulle monete (specialmente nelle colonie), ed in particolare usavano quelle che oggi chiameremmo assonometrie dimetriche e trimetriche, come si può notare in una moneta coloniale battuta a *Heliopolis* in Siria sotto Settimio Severo fra il 193 e 211 d.C..

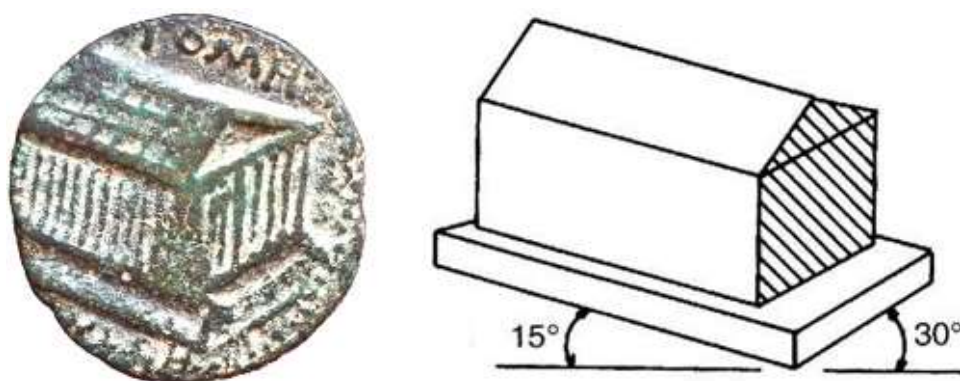


Figura 60. Schema assonometrico di un AE di *Heliopolis*

⁶ AUTORI VARI, *Lineamenti di storia dell'architettura*, Sovera edizioni, Ronciglione (VT) ottobre 2007, pag. 384

⁷ MARVIN TAMEANKO, *Monumental coins: Buildings & Structures on Ancient Coinage*, Krause publications, Stati Uniti d'America 1999, pag. 20

Questo AE 25, della attuale Baalbeck in Libano, mostra tramite una prospettiva trimetrica a due angoli (15° e 30°) il tempio di Giove Heliopolitano, architettura di riferimento per il culto dell'intera provincia di *Syria*.

Esisteva in fine un altro tipo di rappresentazione usata dai Romani per raffigurare le architetture in forma miniaturizzata e bidimensionale su un conio, ovvero l'assonometria obliqua che mostrava la facciata frontale dell'edificio tramite un disegno in due dimensioni semplice, mentre una delle facciate laterali veniva

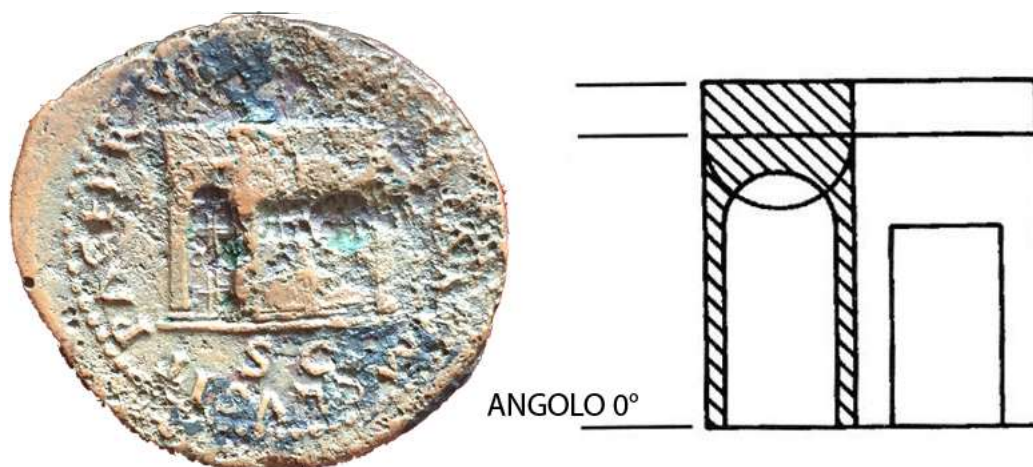


Figura 61. Ribaltamento sul piano di prospetto in un asse di Nerone

proiettata su un asse inclinato a piacere. Questo metodo, come individuato da Marvin Tameanko, poteva essere usato restituendo anche un'immagine bidimensionale se l'angolo di inclinazione dell'asse laterale era pari a zero, creando però fraintendimenti fra gli studiosi i quali non distinguendo le due facce



Figura 62. Schema prospettico di un AE 29 di Zeugma

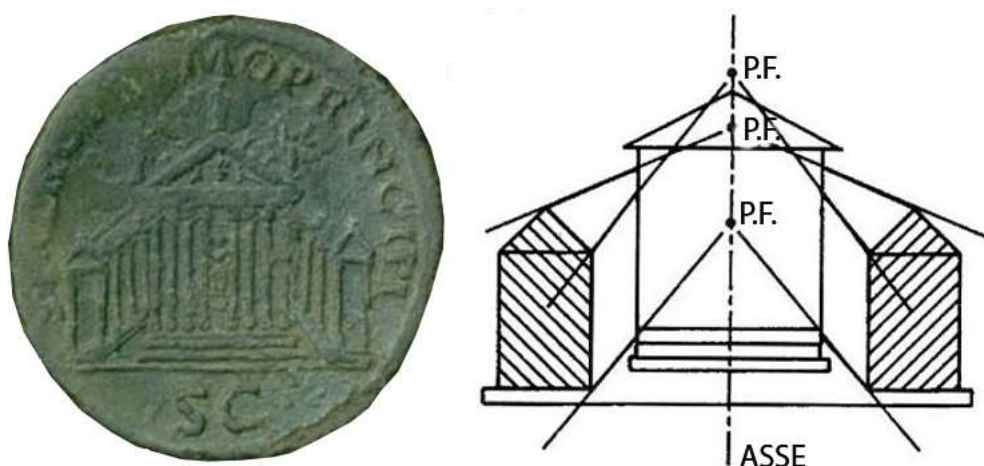


Figura 63. Schema prospettico di un sesterzio di Traiano

affiancate, interpretavano così il disegno come un'unica raffigurazione della facciata dell'edificio. Ritengo che quando questo angolo sia pari a 0° , l'identificazione con una assonometria sia fuorviante, essendo dunque più corretto definire il metodo rappresentativo come "ribaltamento sul piano di prospetto". Ciò lo si può riscontrare in un asse di Nerone (54-68 d.C.) raffigurante il Tempio di Giano a Roma⁸.

Come ricordato all'inizio del capitolo, gli antichi utilizzavano una prospettiva lineare nella quale i punti di fuga (poteva essercene anche solo uno) stavano su un asse verticale, creando così delle linee prospettiche a lisca di pesce: questa tecnica rappresentativa era adottata anche su alcune monete per ottenere viste maggiormente evocative. Ad esempio si poteva far vedere dall'alto (una parte del recinto sacro adiacente ad un tempio, senza però omettere la facciata principale dell'edificio stesso, come si può vedere in una moneta provinciale della città di *Zeugma* in Siria coniata sotto l'imperatore Filippo l'Arabo. Oppure si potevano usare più punti di fuga per rapportare più elementi, come nel sesterzio di Traiano (98-117 d.C.) che mostra il Tempio di Traiano a Roma tramite un disegno bidimensionale di facciata e un disegno prospettico a lisca di pesce per i corpi laterali porticati.

⁸ Ivi, pag. 21

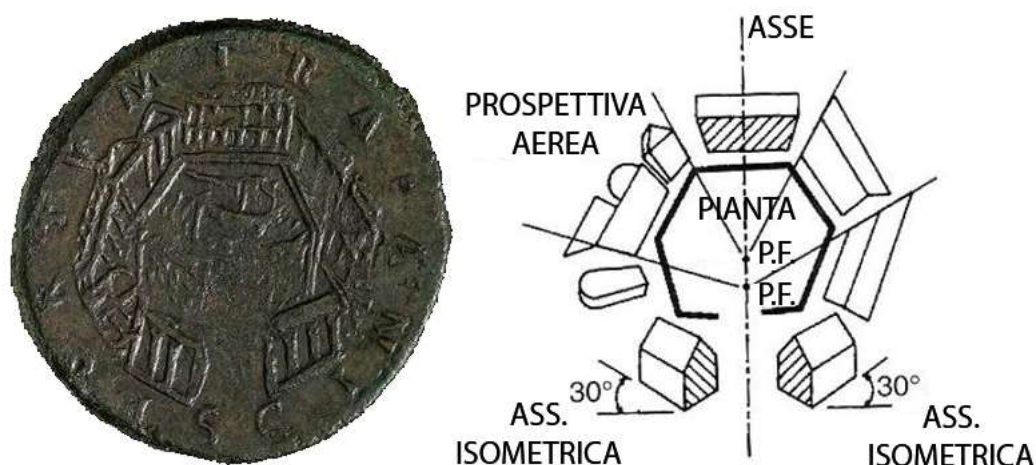


Figura 64. Schema misto assonometrico e prospettico di un sesterzio di Traiano

Quindi gli antichi erano soliti abbinare più tecniche rappresentative per avere delle viste esaustive delle architetture rappresentate, creando così delle inusuali viste multiple che hanno caratterizzato larga parte della monetazione imperiale fra I e II secolo d.C.. Due chiari esempi di questa inusuale tecnica di rappresentazione possono essere il sesterzio di Traiano raffigurante il porto di Ostia e quello di Tito (79-81 d.C.) con l'anfiteatro Flavio. Il primo abbina a una prospettiva a lisca di pesce, con due punti di fuga su uno stesso asse, un'assonometria isometrica e un disegno di pianta, nel quale si può ben percepire l'impostazione esagonale del nuovo porto voluto dall'imperatore. Nel secondo invece, secondo Tameanko, l'immagine è stata creata tramite

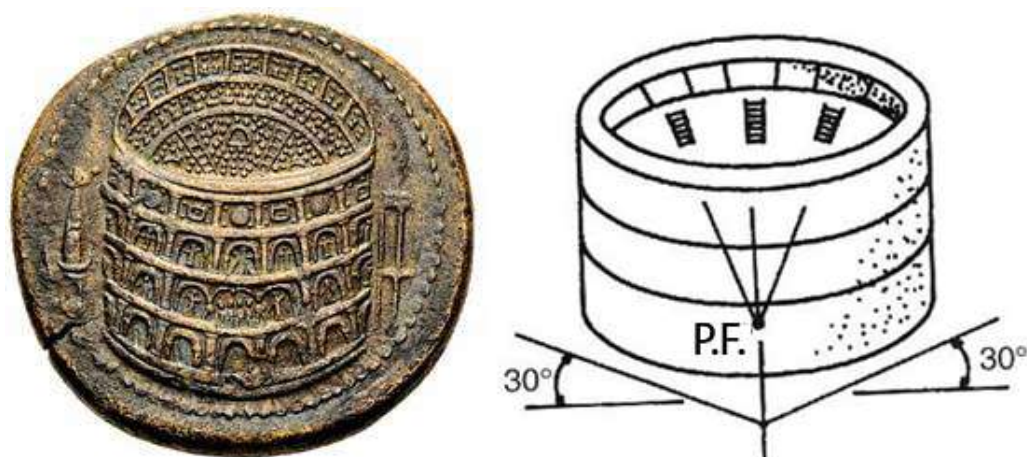


Figura 65. Schema misto assonometrico e prospettico di un sesterzio di Tito

un'assonometria isometrica (30°) ed una prospettiva ad un unico punto di fuga: la prima ha permesso la rappresentazione esterna della facciata del Colosseo, mentre la seconda tecnica ha reso possibile una vista interna delle gradinate. Inoltre al disegno dell'anfiteatro Flavio sono stati aggiunti due disegni bidimensionali laterali, la fontana Meta Sudans⁹ (distrutta definitivamente tra il 1933 e 1936 nei lavori di costruzione di Via dei Fori Imperiali) e o un tempio o un portico della *Domus Aurea* di Nerone.

Quanto sopra descritto fa capire come gli antichi Romani sperimentassero tecniche nuove nelle rappresentazioni artistiche, in modo che esse potessero restituire il numero maggiore di informazioni a chi ne entrava in contatto. Inoltre gli esempi riportati in questo capitolo esplicitano come la numismatica fosse un campo all'avanguardia per queste sperimentazioni, avvalorando la tesi che questa disciplina possa essere annoverata fra le forme d'arte.

⁹ Ivi, pag. 127

L'Anfiteatro Flavio



Da questo noto aforisma, attribuito al Venerabile Beda (673-735 d.C.), la cui traduzione è *“fino a quando esisterà il Colosseo, esisterà Roma, quando esso cadrà, cadrà Roma e, con essa, il mondo intero”*, si può evincere come questa struttura non sia stata solamente rappresentativa per la civiltà romana, ma bensì per intero mondo conosciuto all’epoca¹. Questa tesi è ancor di più rafforzata se si pensa che lo stesso Beda, studioso ecclesiastico di origine anglosassone, non vide mai questa architettura, ma imparò ad apprezzarla dagli scritti dei pellegrini di ritorno in Inghilterra, e da altri autori inglesi, i quali contribuirono a far entrare nella letteratura nazionale questo detto, come ad esempio Lord Byron (1788-1824 d.C.) che citò questo aforisma nel suo celebre poema *Childe Harold’s Pilgrimage*. Per questi motivi non risulta strano trovare incisioni di questo anfiteatro su monete romane, coniate principalmente per scopi propagandistici.

Questa architettura in origine venne chiamata Anfiteatro Flavio in onore della famiglia di appartenenza dell’imperatore Vespasiano, ideatore e iniziatore dei lavori di costruzione, ma ben presto prese il nome comune di Colosseo. Sulle origini di questa denominazione gli studiosi sono ancora incerti, proponendo due

¹ JOHN PEARSON, *Il Colosseo. Storia del monumento più rappresentativo dell’età romana*, U. Mursia editore, Milano 1975, pag. 177

diverse interpretazioni. La prima, avvalorata dall'attribuzione a Beda del sonetto sopracitato, afferma che tale nome sia derivato dalla colossale Statua di Nerone, chiamata il "Colosso", antistante l'anfiteatro², la quale, pur essendo di età neroniana e quindi soggetta a *damnatio memoriae*, non venne distrutta da Vespasiano (suo successore dopo l'intermezzo della guerra civile) ma semplicemente venne modificata nella parte del capo, trasformandola in un simulacro in onore di Apollo, dio del sole. Questa tecnica del



Figura 66. Ricostruzione Colosso di Nerone da parte di Ernest Georges Coquart (1863)

reimpiego di una statua modificandole i

connotati, senza il dover necessariamente abbatterla, era una consuetudine del mondo antico; difatti lo stesso Colosso venne modificato altre volte, assimilando le fattezze di Commodo, e per ultimo quelle di Costantino il Grande, come confermato dalla testa megalitica dissepolta nelle vicinanze della *meta sudans*³. La seconda tesi, sull'attribuzione del nome, invece afferma che l'appellativo Colosseo venne accostato alla struttura molto più tardi, durante il Medioevo, quando cioè la statua neroniana in bronzo non esisteva più, scomparsa durante le invasioni barbariche, e che quindi il soprannome fosse dovuto alle sue dimensioni, davvero colossali per quei tempi⁴.

La costruzione, che fa parte del piano di riassetto urbanistico post-incendio di Roma, fu iniziata dall'imperatore Vespasiano nel 75 d.C. (tesi di Burgess in contrasto con quella dello studioso Lipsio che propone l'inizio lavori nel 77) e

² ROBERTO LUCIANI, *Il Colosseo*, Istituto Poligrafico DeAgostini, Novara 1993, pag.52

³ ADA GABUCCI, *Il Colosseo*, Electa Editore, Milano 1999, pag. 175

⁴ JOHN PEARSON, *Il Colosseo. Storia del monumento più rappresentativo dell'età romana*, U. Mursia editore, Milano 1975, pag. 7

portata a termine, sembrerebbe almeno nelle parti principali, nel 80 dal primogenito Tito. Il sito scelto per la costruzione era quello dello *Stagum*, un lago artificiale creato da Nerone e appartenente al complesso monumentale della *Domus Aurea*, situato fra il colle Celio e Esquilino, nel pieno centro del cuore della città antica di Roma, a due passi dal Foro. Il sito prescelto era strategico per due motivi, uno prettamente tecnico/costruttivo e l'altro simbolico/sociale. Il primo era che la depressione lacustre poteva essere agevolmente utilizzata per creare la parte piana dell'arena e dei magazzini sottostanti, senza prevedere gravose opera di escavazione (si evitò di spostare circa 200.000 metri cubi di terra⁵); la seconda invece era il ridare simbolicamente alla comunità, tramite un'opera pubblica, un terreno espropriato al demanio da Nerone per costruire la sua villa privata.

Per quanto riguarda l'identità del progettista, essa rimane un mistero attorno a cui gravitano diverse ipotesi: alcuni la identificano con la figura di un cristiano di nome Gaudenzio⁶, morto egli stesso nell'anfiteatro, giustificando così la *damnatio memoriae* a lui inflitta. Altri studiosi propendono invece per attribuirne il progetto a Rabirio⁷, architetto di corte di Domiziano, anche se viene sottolineata l'incongruenza temporale fra l'inizio dei lavori e l'ascesa al potere dello stesso Domiziano. Quel che è certo, è che sia volontario il silenzio da parte



Figura 67. Plastico di Roma Antica: si possono notare le strutture ludiche come il Colosseo e il Teatro di Marcello.

⁵ Ivi, pag. 88

⁶ ROBERTO LUCIANI, *Il Colosseo*, Istituto Poligrafico DeAgostini, Novara 1993, pag. 59

⁷ Ivi, pag. 62

delle fonti su l'identità dell'architetto, o per *damnatio memoriae* o semplicemente per dare più importanza al committente (l'imperatore) e meno al progettista⁸.

A Roma erano già presenti strutture ludiche di intrattenimento per la popolazione come ad esempio teatri (derivati dalla tradizione greca), ma la capitale

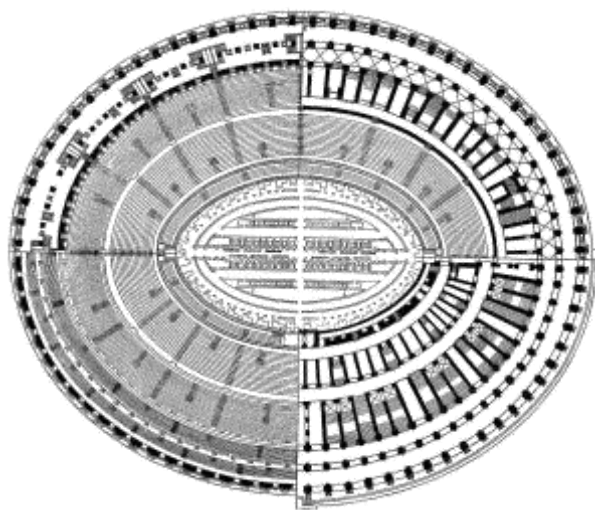


Figura 68. Pianta dei quattro piani dell'anfiteatro Flavio

dell'impero era manchevole di una struttura importante e colossale come quella del Colosseo, tipologia costruttiva ad anfiteatro che almeno per quattro volte in precedenza era stata costruita in minori dimensioni e in materiali meno durevoli a Roma⁹ (Plinio racconta di un anfiteatro mobile in legno). Dunque questa struttura, ultimata completamente in un solo decennio¹⁰, venne accolta dalla popolazione con grande fervore, tant'è che lo stesso Svetonio narra che per inaugurarla vennero fatte carneficine di uomini e belve, svolte per cento giorni consecutivi sotto lo sguardo compiaciuto dell'imperatore Tito e di una folla strabocchevole. In risposta a questa enorme celebrazione del padre da parte del primogenito, il figlio minore Domiziano, che si occupò anche di ultimare alcuni lavori nell'anfiteatro, pagò molti gladiatori e comprò molte fiere per superare il tributo del fratello per il padre e far continuare la tradizione di giochi gladiatori, la quale si protrasse per molti altri secoli.

Anche se è stato messo in dubbio da alcuni studi moderni, i quali reputano che tale credenza (poiché non citata da nessun autore classico) sia solo prodotta

⁸ Ivi, pag. 64

⁹ AUTORI VARI, Storia dell'architettura italiana. Architettura romana. I grandi monumenti di Roma, Electa Editore, Verona 2009, pag. 224

¹⁰ ADA GABUCCI, *Il Colosseo*, Electa Editore, Milano 1999, pag. 164

dall'azione dei papi, che con edicole distorsero il dato storico per rendere il sito un luogo di pellegrinaggio¹¹, il Colosseo è stato probabilmente il luogo di martirio per molti cristiani perseguitati per ragioni religiose dal 110 al 312 d.C.. Non bisognerebbe sconvolgersi di fronte a questo avvenimento, se venisse confermato, poiché gli spettacoli sanguinosi e brutali erano la normale prassi di intrattenimento delle folle romane, specialmente in questo anfiteatro: l'unico barlume di compassione avvenne sotto il regno di Settimio Severo (193 – 211 d.C.) quando venne emanato l'editto del 200 d.C. che impediva alle donne gladiatore di combattere nell'arena.

Ciò che è certo è che il Colosseo è una meravigliosa e affascinante architettura

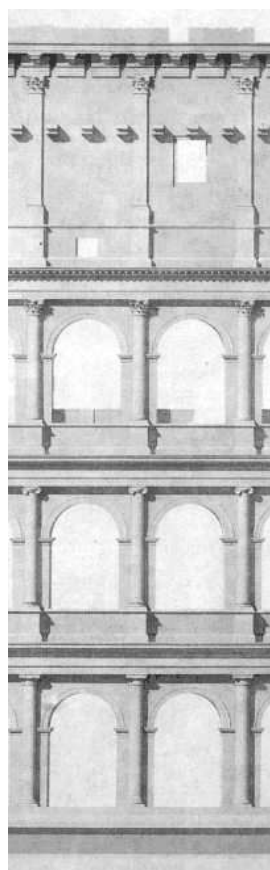


Figura 69. Prospetto Colosseo

romana dal punto di vista stilistico e, in particolare, ingegneristico. Anfiteatro dalla pianta ellittica con assi da 155 e 188 metri e con uno sviluppo verticale di 57 m¹², poteva contenere la cifra record per l'epoca di 45/50.000 spettatori. Il flusso e il deflusso dei visitatori era gestito da 80 *vomitoria*, ovvero scale che permettevano da sotto le arcate poste al piano terra di accompagnare i visitatori alla ben determinata fila con il posto a loro assegnato, che era inciso su una tessera plumbea, riportante un numero, in possesso del visitatore¹³.

Le arcate del piano terra, contrassegnate da un numero uguale ai *vomitoria*, erano tutte simili tra loro, a differenza di quelle poste sugli assi, le quali rappresentavano ingressi preferenziali. Sull'asse inferiore, dove l'arcata si faceva più ampia, era presente l'ingresso dell'imperatore, il quale portava la più alta carica statale al palco privato riccamente decorato. In prossimità di questo ingresso, come attestato dalle monete e confermato dal bassorilievo

¹¹ ROBERTO LUCIANI, *Il Colosseo*, Istituto Poligrafico DeAgostini, Novara 1993, pag. 10

¹² ADA GABUCCI, *Il Colosseo*, Electa Editore, Milano 1999, pag. 99

¹³ Ivi, pag. 103

del sepolcro degli *Haterii*,¹⁴ l'arcata d'ingresso aveva l'aspetto di un arco trionfale con colonne a sostegno di una trabeazione sporgente e di una mensola con funzione di attico e al tempo stesso di zoccolo per una quadriga¹⁵. Sull'altra arcata posta sull'asse minore invece si aveva l'accesso diretto ad un palco per il facente funzione dell'imperatore durante la sua assenza, oppure per un governante di uno dei regni confinanti in visita a Roma. Sugli assi maggiori invece erano collocate le cosiddette *Portae Triumphalis*, da cui entravano in parata i gladiatori prima dei giochi e solo i sopravvissuti ne uscivano fra le ovazioni del pubblico.

A questi accorgimenti distributivi ed architettonici si affiancavano alcune innovazioni tecniche come ad esempio un sistema di montacarichi che portava in scena combattenti o animali direttamente dai piani interrati, e un sistema abduzione e di drenaggio delle acque reflue creato tramite tubi in pietra al di sotto del letto di ghiaia lacustre, per far scorrere l'acqua in eccesso direttamente



Figura 70. Bassorilievo del sepolcro degli *Haterii* custodito ai Musei Vaticani

fino al Tevere (stesso impianto utilizzato per far drenare l'acqua presente nel precedente lago artificiale in situ¹⁶). Non bisogna dimenticare inoltre l'accortezza tecnica con cui era stato creato il *velarium*, tenda mobile in lino¹⁷ che poteva proteggere dal sole gli spettatori e allo stesso tempo poteva essere manovrata e srotolata tramite un sistema di carrucole e cordame mosso da marinai della marina imperiale, in particolare quelli della flotta del Capo Miseno¹⁸.

¹⁴ Ivi, pag. 122

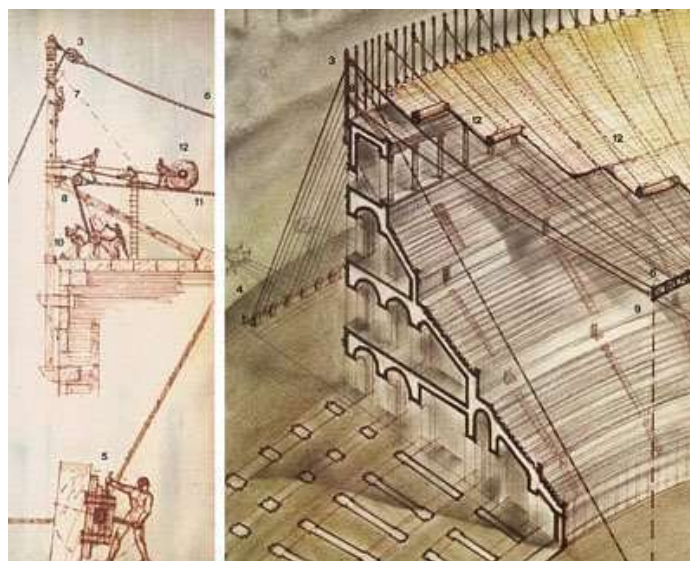
¹⁵ ROBERTO LUCIANI, *Il Colosseo*, Istituto Poligrafico DeAgostini, Novara 1993, pag. 57

¹⁶ JOHN PEARSON, *Il Colosseo. Storia del monumento più rappresentativo dell'età romana*, U. Mursia editore, Milano 1975, pag. 80

¹⁷ ROBERTO LUCIANI, *Il Colosseo*, Istituto Poligrafico DeAgostini, Novara 1993, pag. 83

¹⁸ G. LUGLI, *Monumenti Greci e Romani*, Avsonia editore, Roma 1934, pag. 52

Inizialmente si credeva che il *velarium* fosse mosso tramite cavi di ancoraggio legati a cippi di pietra rinvenuti nelle vicinanze dell'anfiteatro Flavio, ma da recenti studi (come confermato da Ada Gabucci)¹⁹, poiché tali



cippi erano infissi nel terreno semplicemente

Figura 71. *Velarium* e vecchia ipotesi di funzionamento

con il grosso codolo di base senza una struttura di fondazione, si è dimostrato come la funzione di questi monoliti fosse soltanto quella di delimitare la zona antistante il Colosseo, interdificandola al passaggio di carri. Questa teoria giustificerebbe dunque anche l'incongruenza del numero di cippi (160) con il numero di travi sull'attico dell'edificio (240) utilizzate per la movimentazione delle funi²⁰.

A livello architettonico la struttura, circondata da un lastricato in travertino che ne assecondava la curva, si elevava su due gradini costituenti uno stilobate ed è formata da quattro piani²¹ (con facciata di sezione variabile decrescente dal basso verso l'alto), i primi due costruiti da Vespasiano e gli ultimi due costruiti da Tito, mentre il reparto decorativo del quarto venne ultimato solo da Domiziano. I primi tre ordini sono formati da arcate, sotto due dei quali in passato, come confermato dalle incisioni monetali, erano alloggiate statue marmoree andate bruciate nelle fornaci di Via delle Botteghe Oscure in epoca medievale. Questa tesi sembra confermata dai pochi resti rinvenuti nell'ottocento durante gli sterri al terzo ordine²², anche se il Lugli non concorda con questa teoria, affermando che

¹⁹ ADA GABUCCI, *Il Colosseo*, Electa Editore, Milano 1999, pag. 119

²⁰ ROBERTO LUCIANI, *Il Colosseo*, Istituto Poligrafico DeAgostini, Novara 1993, pag. 84

²¹ Ivi, pag. 70

²² ADA GABUCCI, *Il Colosseo*, Electa Editore, Milano 1999, pag. 124

non sono visibili tracce tangibili di statue sui basamenti del II e III ordine. Gli ottanta archi per ordine sono intramezzati da un pilastro, a cui è addossata una semicolonna che sporge per 2/3 del diametro nei primi due piani, e per la sola metà nel terzo, rispettivamente di ordine tuscanico, ionico e corinzio. Il quarto piano invece è di muro pieno, interrotto da pilastri corinzi, fra i quali si alternano una finestra quadra e uno scudo di bronzo, detto *Clypae*. Le tre mensole per campata che sporgono all'altezza dell'architrave delle finestre servivano per l'appoggio delle travi che sostenevano il velario sopra citato²³. Fra un ordine e l'altro corre una cornice sormontata da un attico poco sporgente che fa da base all'ordine superiore²⁴.

Internamente il sistema di gradinate definito *cavea*, oggi quasi interamente non visibile, era diviso per classe sociale e in questo modo articolato (si veda allegato B):

- Settore primo, posto nella *ima cavea*, la zona con la migliore visibilità data la prossimità con l'arena, riservata unicamente ai senatori e alle loro famiglie.
- Settore secondo, coincidente con il *maenianum primum*, destinata ai membri della classe equestre²⁵.
- Settore terzo, comprendente il *maenianum secundum imum*, inferiore, che contava il maggior numero di gradinate e che costituiva dunque la parte più capiente della *cavea*, era destinato al pubblico pagante di alto rango.
- Settore quarto, corrispondente con il *maenianum secundum summum*, superiore, anch'esso destinato alle classi sociali più ricche, paganti l'accesso.
- Settore quinto, detto *maenianum summum in ligneis*, destinato alla plebe, diviso in ottanta *tabulationes* corrispondenti alle ripartizioni di facciata dell'edificio.

²³ G. LUGLI, *Moumenti Greci e Romani*, Avsonia editore, Roma 1934, pag. 52

²⁴ ROBERTO LUCIANI, *Il Colosseo*, Istituto Poligrafico DeAgostini, Novara 1993, pag. 71

²⁵ ADA GABUCCI, *Il Colosseo*, Electa Editore, Milano 1999, pag. 129

Questi settori orizzontali (*maeniana*), che erano divisi per posti (*locus*), erano separati tra loro da corridoi anulari detti *praecinctiones* e da gradinate verticali che delimitavano la cavea in spicchi detti *cunei*, i quali si affacciava direttamente sull'*harena* dove si svolgevano le rappresentazioni, che era circonscritta dal *podium*.²⁶ Il *podium* aveva il compito di non permettere alle belve feroci di raggiungere il pubblico, per questo motivo (stando a quanto racconta il poeta Calpurnio) fra di esso e l'arena era posta una robusta rete metallica, sormontata da zanne di elefante ricurve verso l'interno e speciali rotoli di avorio che ruotando sul proprio asse orizzontale rendevano vano l'arrampicarsi delle fiere²⁷. Sempre internamente, agli estremi degli assi inferiori erano collocati i palchi delle autorità (corte imperiale, grandi magistrati, sacerdoti o invitati speciali), uno dei quali, quello assegnato all'imperatore, poteva essere raggiunto tramite un criptoportico coperto a volta e riccamente decorato di stucchi, definito "il passaggio di Commodo", che metteva in comunicazione l'anfiteatro con le fabbriche di Claudio sul Celio.

La struttura di base dell'anfiteatro è costituita da mattoni e calcestruzzo, mentre le finiture esterne erano in blocchi di travertino²⁸ tenute insieme senza l'uso di malta, utilizzando solamente fascette metalliche²⁹; internamente invece le



Figura 12. Immagine della "città ideale" (1470-1480) conservata a Baltimora alla Walters Art Gallery. Sullo sfondo si può notare una ricostruzione virtuale dell'anfiteatro flavio.

²⁶ Ivi, pag. 99

²⁷ ROBERTO LUCIANI, *Il Colosseo*, Istituto Poligrafico DeAgostini, Novara 1993, pag. 80

²⁸ DAMIANO IACOBONE, *Gli anfiteatri in Italia tra tardo antico e medioevo*, Gangemi Editore, Roma giugno 2008, pag. 9

²⁹ MARVIN TAMEANKO, *Monumental coins: Buildings & Structures on Ancient Coinage*, Krause publications, Stati Uniti d'America 1999, pag. 125

gradinate destinate alle personalità più ricche erano foderate da marmo costoso e legno pregiato. Il travertino oltre che essere usato per i rivestimenti era utilizzato in ampia parte per i pilastri che costituiscono la struttura portante dell'edificio, mentre il largo uso del calcestruzzo lo si può vedere sia nelle volte degradanti che sorreggono la cavea, sia in alcune murature verticali rivestite esternamente da paramenti in mattoni (quelli di età flavia sono di color beige rosato³⁰).

A parte questi materiali, durante la costruzione venne utilizzato anche del tufo, impiegato soprattutto alla base dei muri radiali in mattoni del I ordine, e degli stucchi, le cui tracce rimanenti sono scarse e in cattivo stato, ma che nel rinascimento erano ancora ben visibili³¹.

Gli archeologi hanno scoperto che la struttura era stata divisa durante il cantiere in quattro quadranti per facilitarne e accelerarne la costruzione, assegnando a quattro imprese diverse i lavori: ciò lo si può notare con facilità dalle vistose variazioni di lavorazione, dovuta alla cattiva coordinazione dei lavori, nella giunzione dei bordi dei quadranti. Questa scoperta smentisce la credenza popolare che il Colosseo venne costruito da schiavi: è possibile che dei prigionieri delle guerre giudaica (dalla quale vennero reperite le risorse finanziarie per l'edificazione) fossero usati come manovalanza per i lavori pesanti, nello scavo delle fondazioni, nel livellamento del terreno e nel lavoro delle cave (il MacDonald calcola che ce ne fossero circa duemila), ma sicuramente, l'Anfiteatro Flavio fu edificato con l'intelligenza, non dalla brutalità, per questo si possono trovare pietre intagliate e messe in opera da maestri intagliatori. Dai più recenti studi sappiamo che circa una dozzina di corporazioni di lavoratori specializzati fra cui *suguli* (costruttori di mattoni), *pavimentarii* (attuali piastrellisti) e *fabri* (fabbri) lavoravano stabilmente e a salario per l'officina dell'anfiteatro. Difatti, analizzando le ardite opere di fondazione a platea con forma di ciambella, nella quale vennero lasciati dei vuoti in corrispondenza dei

³⁰ ADA GABUCCI, *Il Colosseo*, Electa Editore, Milano 1999, pag. 107

³¹ RANUCCIO BIANCHI BANDINELLI, *Roma. L'arte nel centro del potere. Dalle origini al II secolo d.C.*, Rizzoli Editore, Milano aprile 2005, pag. 197

quattro collettori degli ipogei³², si può notare la maestria della manovalanza specializzata.

Il Colosseo è stato costantemente rinnovato durante i millenni, soprattutto in età antica, dove il concetto di restauro rispettava solo la sacralità del luogo e comportava innovazioni profonde o addirittura rifacimenti sostanziali delle fabbriche³³. I primi lavori risalgono al 218 d.C., susseguenti all'incendio avvenuto un anno prima a causa di un fulmine durante il regno di Macrino (217-218 d.C.)³⁴, per questo motivo Eliogabalo (218-222 d.C.) fece ricostruire le strutture lignee bruciate e il suo successore Alessandro Severo (222-235 d.C.) riaprì l'anfiteatro ai giochi nel 223 quando i lavori non erano ancora stati del tutto ultimati. Infine i lavori vennero terminati da Gordiano III, ma la struttura subì un secondo incendio nel 250 sempre a causa di un fulmine. L'imperatore Traiano Decio (249-251 d.C.) ripristinò lo stadio nel 250 finanziando le ennesime opere di ricostruzione, ma ormai delle tracce risalenti alla prima età flavia rimaneva ben poco³⁵. Infine l'imperatore Onorio (395-423 d.C.) nel 405 abolì gli spettacoli con i gladiatori e lo stadio progressivamente smise di essere utilizzato e cadde in rovina fino al 523, anno in cui Teodorico il Grande (474-526 d.C.) lo restaurò e fece svolgere gli ultimi spettacoli entro il concludersi dell'anno.

La vita di questa struttura venne mirata pesantemente dagli incendi e dai terremoti come quelli del 508 e del 851 d.C. (e successivamente del 1349) che compromisero la solidità strutturale dell'intero complesso. Allo stesso tempo, i crolli dovuti ai terremoti resero la fabbrica pittorescamente bella (come afferma Roberto De Romanis)³⁶, facendola diventare soggetto artistico molto apprezzato dai pittori europei. In epoca medievale e rinascimentale venne trasformato in una struttura difensiva inespugnabile durante le faide cittadine fra famiglie aristocratiche, passando prima dalla famiglia Frangipane e poi successivamente

³² ROBERTO LUCIANI, *Il Colosseo*, Istituto Poligrafico DeAgostini, Novara 1993, pag. 98

³³ Ivi, pag. 25

³⁴ Ivi, pag. 178

³⁵ ADA GABUCCI, *Il Colosseo*, Electa Editore, Milano 1999, pag. 144

³⁶ AUTORI VARI, *Archeologia in posa. Cento anni di fotografie del Foro Romano*, Sovrintendenza archeologica di Roma, Roma maggio 1993 pag. XXXVII

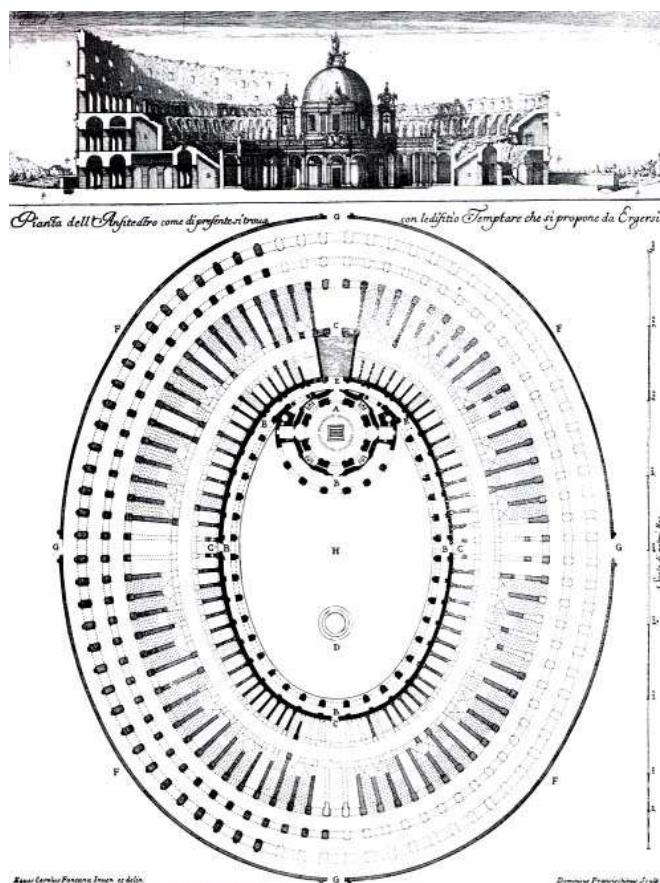


Figura 73. Progetto di riuso del Colosseo ad opera di Carlo Fontana (1707)

alla famiglia Annibaldi. La famiglia Frangipane, agli inizi del XII secolo, incluse l'anfiteatro (espropriato all'attuale proprietario, ovvero la chiesa di Santa Maria Nova, che ne aveva fatto abitazioni civili) all'interno di un circuito fortificato cittadino, utilizzando una parte dell'edificio, quella più orientale verso il Laterano, come residenza personale³⁷. Successivamente la famiglia Annibaldi riuscì ad acquistare, dopo alcuni

tentativi, parte della struttura dalla vecchia famiglia ormai in decadenza, ma ben presto, sotto pressioni di Arrigo VII, furono costretti a ridare alla comunità il monumento antico, vendendolo alla confraternita del Santissimo Salvatore *ad Sancta Sanctorum*, restituendolo dunque alla Santa Sede³⁸.

È questo il periodo in cui si assiste ad un progressivo scollamento tra anfiteatro e città, un edificio troppo grande e perfetto che si staglia su una città regnata dall'incuria del passato e dilaniata dalle guerre famigliari per il potere³⁹. Stessa sorte era accaduta già in passato agli altri edifici ludici cittadini i quali, poiché il tempo dei giochi d'intrattenimento poteva dirsi concluso verso il basso impero, vennero riutilizzati grazie alla loro mole massiccia come parti di fortificazione,

³⁷ ADA GABUCCI, *Il Colosseo*, Electa Editore, Milano 1999, pag. 198

³⁸ ROBERTO LUCIANI, *Il Colosseo*, Istituto Poligrafico DeAgostini, Novara 1993, pag. 189

³⁹ DAMIANO IACOBONE, *Gli anfiteatri in Italia tra tardo antico e medioevo*, Gangemi Editore, Roma giugno 2008, pag. 10

sorte a cui è stato adibito, ad esempio, l'anfiteatro Castrense, annesso nella cinta delle mura Aureliane⁴⁰.

Durante questo periodo le pietre cadute e i materiali pregiati di rivestimento vennero impiegati per la costruzione di San Pietro e di altri palazzi rinascimentali⁴¹. Questa abitudine allo spoglio di strutture romane per la costruzione di nuovi edifici si perpetuò fino al 1597, data in cui il papa Clemente VIII lo proibì ufficialmente. Nel 1749 il Colosseo venne trasformato in santuario dedicato ai martiri cristiani che si riteneva avessero perso la vita durante i crudeli giochi imperiali, anche se era già da molti anni che si discuteva della possibilità di trasformare questo luogo in un monumento religioso. Nel corso del XVI secolo infatti Papa Sisto V aveva già pensato al riuso dell'anfiteatro in chiave cristiana, ma per mancanza di fondi l'idea non venne portata avanti fino a metà del secolo successivo, quando venne incaricato il Bernini di progettare interventi di trasformazione della rovina. Tale progetto prevedeva la collocazione nel centro dell'arena di un altare barocco che, assieme alle facciate classiche con nuovi ingressi, avrebbero trasmesso immediatamente al pellegrino la nuova funzione del Colosseo. Anche tale progetto venne abbandonato a causa della mancanza di fondi, e successivamente tale sorte toccò anche ai progetti di inizio settecento ad opera di Carlo Fontana, il quale, seguendo il percorso logico impostato dal Bernini un secolo prima, immaginò di edificare nel centro dell'arena di fronte alla *Porta Libitinensis* una chiesa a pianta circolare⁴². Gli unici interventi infine approvati per "cristianizzare" il luogo furono l'erigere una grossa croce lignea nel centro del campo di battaglia dei giochi per volere di Clemente X e il costruire all'interno dell'andamento ellittico dell'arena delle cappelle rappresentati la Via Crucis di Cristo, finanziati da Benedetto XIV.⁴³

⁴⁰ Ivi, pag. 17

⁴¹ JOHN PEARSON, *Il Colosseo. Storia del monumento più rappresentativo dell'età romana*, U. Mursia editore, Milano 1975, pag. 84

⁴² ROBERTO LUCIANI, *Il Colosseo*, Istituto Poligrafico DeAgostini, Novara 1993, pag. 15

⁴³ Ivi, pag. 204

Anche in epoche più moderne vennero fatte opere trasformazione e di consolidamento della struttura sin dal 1806, con gli interventi di Raffaele Stern, il quale mise in sicurezza l'edificio tramite catene metalliche e speroni in blocchi di laterizio. Nel 1823 altri lavori di consolidamento furono affidati a Giuseppe Valadier il quale, seguendo gli

indirizzi dello Stern, ripropose uno sperone in laterizio, continuando inoltre gli archi in modo decrescente dal basso verso l'alto, per riprendere la forma piramidale. Inizialmente questo sperone fu patinato in travertino, ma in un secondo momento fu tolta questa patina in modo da far risultare più evidente l'intervento, in piena corrispondenza con i principi del restauro filologico.⁴⁴ A metà



Figura 74. Contrafforti di consolidamento Colosseo

ottocento vennero fatti altri interventi consolidativi sulla

struttura, dapprima affidati al Salvi e poi portati avanti da una commissione composta da Canina, Poletti e Folchi, i quali prevedero la ricostruzione di sette arcate del primo ordine e otto del secondo tramite laterizi, nella parte verso il Celio che presentava un grosso squarcio anche nell'anello interno⁴⁵.

La storia recente invece ha visto, come citato in precedenza, un riassetto generale della viabilità nelle vicinanze dell'anfiteatro ad opera del partito fascista di Mussolini⁴⁶: la vicinanza delle strade ad esso hanno comportato, tramite le

⁴⁴ Ivi, pag. 216

⁴⁵ Ivi, pag. 219

⁴⁶ ITALO INSOLERA e FRANCESCO PEREGO, *Archeologia e città. Storia moderna dei Fori di Roma*, Editori Laterza, Bari aprile 1983, pag. 99

vibrazioni dei veicoli, un ulteriore indebolimento della struttura. Solo il 30 Luglio 2013 con la pedonalizzazione di Via dei Fori Imperiali⁴⁷ si è riuscito ad arginare, se pur in parte, questo pericoloso fenomeno prima che potesse definitivamente compromettere la costruzione.

Questo monumento, pur essendo una delle architetture più rappresentative della città di Roma e dell'intero impero, non appare in molte tipologie monetali antiche, infatti compare solamente su sesterzi dell'imperatore Tito (79-81 d.C.), sesterzi, assi, denari e aurei di Alessandro Severo⁴⁸ e medaglioni di Gordiano III (238-244 d.C.). Esiste inoltre una emissione monetale battuta sotto il regno dell'imperatore Domiziano il cui unico esemplare arrivato è custodito al British Museum e raffigurante il Colosseo in uno stile simile alla moneta coniata sotto Tito, di cui sulla sua autenticità stanno dibattendo la maggior parte dei numismatici mondiali⁴⁹. Tutte queste monete raffigurano l'Anfiteatro Flavio nella stessa simile maniera, concorde con la prima emissione ad opera di Tito, celebrativa e contemporanea all'inaugurazione della struttura, ciò ha portato ad un importante dibattito sulle numismatica romana. I principali numismatici, ma anche archeologi e



Figura 75. Sesterzio di Tito

storici, si stanno interrogando difatti se all'epoca esistessero dei bozzetti o delle matrici di conio, conservate presso un archivio imperiale, che potevano essere esaminate in modo attento dagli incisori per riproporre fedelmente un'immagine già rappresentata tempo prima, oppure se a distanza di centocinquant'anni

⁴⁷ www.repubblica.it

⁴⁸ ADA GABUCCI, *Il Colosseo*, Electa Editore, Milano 1999, pag. 175

⁴⁹ PHILIP HILL, *The monument of ancient Rome as coin Types*, Seaby Publications, London 1989, pag. 40

fossero ancora in circolo monete di Tito con tale tipologia⁵⁰. Qualunque ipotesi risultasse confermata, porterebbe a sconvolgimenti nelle conoscenze fino ad ora acquisite sulla società romana; se il primo caso fosse verificato, ciò sarebbe prova che già in tempi antichi esisteva una zecca centrale che conservava a livello archivistico tutte le soluzioni di incisione riportate su monete, in modo molto simile agli archivi di zecca moderni (bisogna considerare che a differenza della monetazione greca, della monetazione romana imperiale non sono stati ancora trovati reperti di matrici di conio). Se invece fosse confermato il secondo caso, alcune datazioni stratigrafiche di scavi archeologici fatti in passato andrebbero riviste in funzione del fatto che le monete romane rimanevano in circolazione corrente più tempo di quanto si pensasse. La suddetta questione è un chiaro esempio di come la numismatica fornisca apporti contenutistici alla storiografia e rafforza quindi l'inserimento della numismatica all'interno delle scienze ausiliarie.

A livello iconografico queste monete, molto difficili da trovare in collezioni private⁵¹, raffigurano in modo preciso l'intera costruzione, rappresentando alcuni dettagli quali le statue poste sotto gli archi e la folla sugli spalti. Come già accennato nei capitoli precedenti, l'incisore per riuscire a rappresentare contemporaneamente interno ed esterno della struttura ha accoppiato due tecniche grafiche tridimensionali, una assonometria isometrica e una prospettiva ad un punto di fuga.

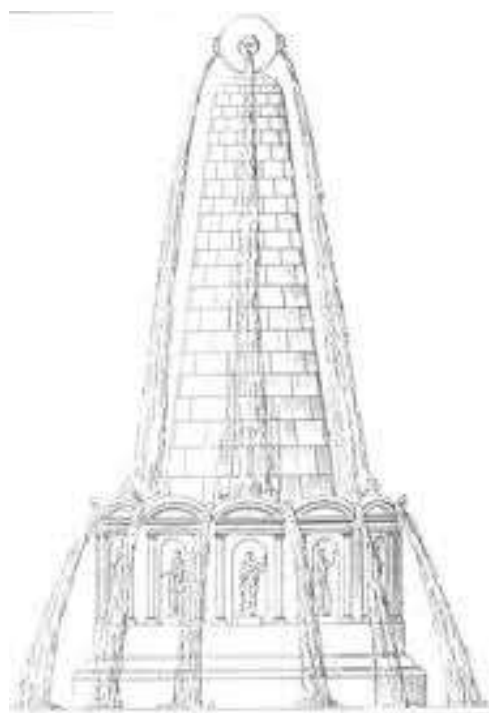


Figura 76. Ricostruzione Meta Sudans

⁵⁰ MARVIN TAMEANKO, *Monumental coins: Buildings & Structures on Ancient Coinage*, Krause publications, Stati Uniti d'America 1999, pag. 127

⁵¹ Ivi, pag. 125

Nell'immagine molto dettagliata degli esterni dell'anfiteatro si può vedere come la struttura poggia su un basamento a due gradini e che sotto gli archi del secondo e terzo ordine siano collocate delle statue. Al centro del secondo ordine inoltre era posta una figura più complessa, ovvero la quadriga⁵² già raffigurata nel bassorilievo degli *Haterii*, confermando dunque la veridicità della rappresentazione scultorea. Per quanto riguarda l'interno, è stato compiuto un piccolo errore rappresentativo per aumentare il numero di informazioni percepibili: il palco imperiale viene posto nella *media cavea* invece che nella *ima* (come era in realtà), in modo da poterlo rappresentare, facendo risaltare la figura dell'imperatore⁵³. Per il resto la suddivisione dell'interno sembra affidabile e di alta rilevanza storica. A questa incisione sono inoltre affiancate due strutture bidimensionali che mutano in base alle diverse emissioni degli imperatori.

Nella prima emissione ad opera di Tito sulla sinistra viene rappresentata la *Meta Sudans*,⁵⁴ una fontana posta nelle vicinanze del Colosseo nel punto d'incontro di quattro/cinque strade e di quattro/cinque regioni che dividevano Roma⁵⁵. Questa struttura, chiamata *Sudan* poiché da essa sgorgava dell'acqua, venne in parte demolita assieme al basamento della statua del colosso di Nerone nel 1933 per far posto alla costruzione della Via dei Trionfi e di Via dell'Impero. La ricostruzione

dell'aspetto di tale fontana è stata ricavata in parte da alcune monete, come un dupondio di Tito, le quali la rappresentano a forma conica (con un



Figura 77. Ricostruzione virtuale della Domus Aurea

⁵² ROBERTO LUCIANI, *Il Colosseo*, Istituto Poligrafico DeAgostini, Novara 1993, pag. 244

⁵³ ADA GABUCCI, *Il Colosseo*, Electa Editore, Milano 1999, pag. 168

⁵⁴ FEDERICA SMITH, *Iconografia. Monumenti sulle monete romane repubblicane ed imperiali. Fascicolo 6*, Centro Culturale Numismatico Milanese, Milano 2001, pag. 28

⁵⁵ www.archeoroma.com

altezza di circa 7 metri) simile alla meta di un circo (da ciò la prima parte del nome), con una vasca circolare (probabilmente di 16 metri di diametro) e delle nicchie alla base contenenti statue, con alle estremità del cono o il dio Giano Bifronte dalle cui bocche usciva dell'acqua, o un globo con delle testine applicate come erogatori. Alla destra del Colosseo



Figura 78. Sesterzio di Alessandro Severo

nella emissione di età flavia compare un porticato a due ordini, identificato con un tempio situato nelle vicinanze dell'anfiteatro, o più probabilmente con la *Domus Aurea* di Nerone. La *Domus Aurea* di Nerone venne costruita dopo il 64 d.C. anno in cui il famoso incendio di Roma devastò buona parte della città, compresa la prima dimora neroniana, la *Domus Transitoria*⁵⁶. Questo immenso palazzo, concepito come una sorta di città dentro la città, venne progettato dagli architetti Celere e Severo e le decorazioni vennero affidate al pittore Fabulo⁵⁷; lo sconfinato complesso comprendeva vigneti, boschi, un lago artificiale e molte strutture riccamente decorate che gli valsero l'appellativo di casa d'oro (non esistono altre raffigurazioni di questa architettura su monete antiche).

Una seconda emissione, sempre di Tito ma postuma alla sua morte, raffigura la stessa incisione monetale, ma con ghirlande appese nella *tabulationes* del *maenianum summum*



Figura 79. Medaglione di Gordiano III

⁵⁶ PAOLO MORACHIello e VINCENZO FONTANA, *L'architettura del mondo romano*, Editori Laterza, Bari ottobre 2009, pag. 284

⁵⁷ www.archeoroma.beniculturali.it

in ligneis, in onore del defunto imperatore, il quale non viene rappresentato all'interno del palco imperiale⁵⁸.

In alcune emissioni di Alessandro Severo, ai lati del Colosseo è stato rappresentato, in accordo con il modello proposto da Tito, sulla sinistra la Meta Sudans e a destra un tempio o la *Domus Aurea*: l'unica differenza riscontrabile è la presenza di due figure (probabilmente sacerdoti) rappresentate nell'atto di compiere un sacrificio e una statua, identificabile con il Colosso di Nerone affiancato alla fontana. In

altre coniazioni dello stesso imperatore, come ad esempio un aureo coniato nel 223 d.C., sia a destra che a sinistra sono rappresentate delle arcate di un portico che sembra



Figura 80. Sesterzio commemorativo ai Ludi Saeculares

girare attorno all'anfiteatro. Gli studiosi non hanno identificato con chiarezza quale architettura sia rappresentata, ma le tesi più accreditate affermano che possa trattarsi di un tempio nelle vicinanze del Colosseo. Esiste anche un denario sempre di Alessandro Severo molto simile a questo aureo, ma i principali numismatici mondiali credono che possa trattarsi di una copia spuria⁵⁹.

L'imperatore Gordiano III invece fece battere alcuni rari medaglioni per commemorare i lavori di restauro iniziati dai predecessori Alessandro Severo ed Eliogabalo, ultimati sotto la sua reggenza imperiale. Questi grandi bronzi, ricchi di dettagli, rappresentano sul diritto il busto dell'imperatore coronato di alloro in assetto da battaglia, con in mano uno scudo con una scena in bassorilievo⁶⁰, mentre sul rovescio ripropongono l'immagine canonica del anfiteatro con a destra la facciata principale di un tempio (non ben definito) e a sinistra la statua

⁵⁸ ADA GABUCCI, *Il Colosseo*, Electa Editore, Milano 1999, pag. 168

⁵⁹ MARVIN TAMEANKO, *Monumental coins: Buildings & Structures on Ancient Coinage*, Krause publications, Stati Uniti d'America 1999, pag. 128

⁶⁰ THOMAS LEVERTON DONALDSON, *Ancient Architecture on greek and roman coins and medals. Architectura Numismatica*, Argonaut Library of Antiquities Publishers, Chicago 1965, pag. 301

di Apollo, la colossale statua ricavata dopo la *damnatio memoriae* dal Colosso neroniano⁶¹. Bisogna notare che la notevole grandezza di questo medaglione ha consentito un'implementazione dei dettagli rappresentativi, come ad esempio la scena di battaglia fra un cavaliere su un elefante e un toro, incisa nell'incavo dell'arena⁶².

Una particolare testimonianza storica non collegata all'aspetto architettonico del Colosseo, ma ad alcuni eventi che si svolsero dentro, è fornita dalla serie di monete coniate da Filippo I l'Arabo nel 248 d.C. per festeggiare i mille anni dalla fondazione di Roma e raffiguranti animali esotici (raccolti da Gordiano III per celebrare la sua vittoria sulla Persia) utilizzati nei combattimenti dei *Ludi Saeculares*⁶³ voluti dall'imperatore. In questa serie compaiono elefanti, leoni, lupi, antilopi e cervi.⁶⁴

Oltre che nella numismatica romana, una rappresentazione dell'anfiteatro Flavio appare anche su un sigillo che Ludovico V il Bavaro⁶⁵ fece forgiare appena cinque anni prima che si svolgessero in suo onore nel Colosseo dei giochi di caccia. Questa bolla aurea era appesa a un diploma imperiale del 1328 in favore del burgravio



Figura 81. Disegno del sigillo d'oro di Ludovico il Bavaro

Federico di Numberg, e recava l'iscrizione latina: "Roma capo del mondo tiene le redini del mondo che gira" attorno al disegno centrale dove l'anfiteatro Flavio si erge su altri edifici pagani e cristiani della città. Naturalmente l'apporto che può essere fornito alla storia del monumento da questo manufatto sfragistico è

⁶¹ ALBERTO BANTI, *I grandi bronzi imperiali*, vol. IV-2, Elagabalus, Alexander S. Maximus, Gordianus III, A. Banti Editore, Firenze 1987, pag.285

⁶² ADA GABUCCI, *Il Colosseo*, Electa Editore, Milano 1999, pag. 176

⁶³ Ivi, pag. 177

⁶⁴ www.wildwinds.com

⁶⁵ ROBERTO LUCIANI, *Il Colosseo*, Istituto Poligrafico DeAgostini, Novara 1993, pag. 16

minimo, in quanto esso risulta rappresentato solo schematicamente, a due ordini e senza attico⁶⁶.

Quel che è certo è che le immagini ricavate dai reperti numismatici hanno fornito informazioni sostanziali alla ricerca storica sul monumento in particolare, come fa notare Andrea Carandini, per il caso dell'anfiteatro Flavio si è potuto identificare la forma e l'ubicazione dei *clypae* dell'attico, non presenti in alcun altro dato iconografico, e tramite il confronto con il bassorilievo degli *Haterii* (che non risulta essere molto affidabile tramite la mancanza dell'attico e la merlatura posta in sommità) dimostrare la collocazione delle statue nel secondo e nel terzo ordine e la presenza della quadriga imperiale sopra l'ingresso riservato all'imperatore (si veda allegato C)⁶⁷.

Resta da chiedersi se però queste immagini monetali siano una fonte affidabile per la ricerca storica nel caso specifico dell'anfiteatro Flavio, o se semplicemente siano una fonte di distorsione delle informazioni già in nostro possesso. Un modo per verificare l'attinenza di tali informazioni è confrontarle con l'iconografia e le descrizioni acquisite nei secoli e riguardanti il Colosseo, in modo da evidenziare i punti di contatto fra le fonti e ciò che del monumento stesso ci è pervenuto dal punto di vista architettonico. Ciò è possibile grazie alla grande attenzione che gli umanisti hanno dedicato a questa struttura, come ad esempio Flavio Biondo, il quale nel suo libro *De Italia Instaurata* compie una descrizione di questa architettura⁶⁸. Lo stesso



Leon Battista Alberti ne [Figura 82. Disegno anonimo custodito al Sir. John Soane's Museum](#)

⁶⁶ ADA GABUCCI, *Il Colosseo*, Electa Editore, Milano 1999, pag. 200

⁶⁷ ANDREA CARANDINI, *Atlante di Roma antica. Vol. 2. Tavole e indici*, Mondadori Electa S.p.a., Verona 2012, Tav. 113 - 274

⁶⁸ FRANCESCO PAOLO FIORE, *La Roma di Leon Battista Alberti. Umanisti, architetti e artisti alla scoperta dell'antico della città del Quattrocento*, Skira Editore, Roma 2005, pag. 202

studia le fattezze senza però tramandarci alcun disegno, ma sicuramente ne prese spunto per due delle sue architetture: Palazzo Rucellai a Firenze con i tre ordini di paraste sovrapposte di cui gli ultimi due combinate con archi, e nel Tempio Malatestiano di Rimini, dove i profili delle imposte dei massicci pilastri dei fianchi della chiesa sono modellati su quelle dei pilastri del Colosseo⁶⁹.

Compiendo invece un'analisi con i reperti iconografici, risulta che le incisioni monetali romane sembrano restituire un'immagine più o meno concorde con quelle fornitoci da disegni e dalle foto d'epoca. Una veduta anonima del Colosseo, copia di un disegno del tardo XV secolo ora custodita agli Uffizi, sembra concordare con le incisioni i monetali, se non per il numero di finestre dell'attico (erroneamente disegnate in questo schizzo) e per le proporzioni non del tutto corrette fra le parti⁷⁰, distorsione voluta forse per convenzione rappresentativa. Sempre in un disegno anonimo riconducibile a uno schizzo del tardo XV secolo, oggi custodito al Sir John Soane's Museum di Londra, l'artista disegna il prospetto nord occidentale dell'anfiteatro, più o meno



Figura 83. Incisione attribuita a Giovanni Maggi e raffigurante il Colosseo (1625)

nello stato coerente con quello che nell'ottocento vedrà la sostruzione del Valadier, quindi si può evincere che dal rinascimento in avanti, il Colosseo non subì più alcuna demolizione sostanziale, anche se comunque il materiale caduto veniva comunque costantemente sottratto. Appena più tardi, Sebastiano Serlio(1475 – 1555), nel terzo libro del suo trattato di architettura, raffigura in pianta e in alzato il grande anfiteatro di Roma⁷¹, con alcune imprecisioni grafiche nella sezione, simili a quelle compiute circa due secoli dopo da Carlo Fontana.

⁶⁹ Iviv, pag. 204

⁷⁰ Ivi, pag. 208

⁷¹ ROBERTO LUCIANI, *Il Colosseo*, Istituto Poligrafico DeAgostini, Novara 1993, pag. 186

Una incisione probabilmente del 1625 ed attribuita a Giovanni Maggi (1566-1618) rappresenta una parte di mappa di Roma, nella quale si può vedere il Colosseo mancante di una parte dell'anello più esterno (cioè come è conservato attualmente), ma con solo tre piani e non quattro. Ciò potrebbe essere dovuto al fatto che o il pian terreno dell'edificio ai tempi dell'incisione risultava interrato (anche se le incisioni di Piranesi lo raffigurano almeno in parte al di fuori del livello di calpestio del terreno) oppure visto che non era lo scopo della cartografia rappresentare nel dettaglio le architetture, ma piuttosto metterle in rapporto di collocazione coerente fra



Figura 84. Ricostruzione della sezione del Colosseo ad opera di Carlo Fontana (1725)

loro, un piano poteva essere stato omissso come convenzione grafica.

Carlo Fontana nella sua opera “L’Anfiteatro Flavio descritto e delineato”⁷² pubblicata nel 1725 raffigura l’interno dell’edificio (tramite una ricostruzione) in modo non del tutto corretto, poiché l’attico viene disegnato come un maestoso porticato a pilastri, mentre in realtà sappiamo anche dai reperti, rinvenuti negli scavi della cavea, che era un porticato a colonne, alle spalle delle quali erano ubicati dei gradoni lignei per la plebe, informazione ricavata dalle monete commemorative ai restauri dopo che tale struttura lignea era andata a fuoco a causa di un fulmine. Inoltre gli interni non risultano corrispondenti alle immagini monetali e nemmeno alle ipotesi accettate dagli studiosi (le quali però coincidono con le raffigurazioni numismatiche) come ad esempio la mancanza del *maenianum secundum summum*, sostituito da un ulteriore porticato, non ritrovante riscontro nelle indagini in situ. Giovanni Battista Piranesi (1720-1778)

⁷² ADA GABUCCI, *Il Colosseo*, Electa Editore, Milano 1999, pag. 212



Figura 85. Litografia di Giovanni Battista Piranesi raffigurante il Colosseo (1756)

in un'incisione del 1756 rappresenta l'esterno del Colosseo esattamente come viene rappresentato sulle monete, se non fosse per parte dell'anello esterno crollato a causa dei terremoti, con tre piani di arcate fiancheggiate da ordini di colonne sovrapposte più un attico scandito da lesene. Non compaiono più le statue sottostanti gli archi poiché assieme ai rivestimenti marmorei vennero bruciate per crearne calce per produrre malta, come già accennato in precedenza.

Proprio per il fascino che questo rudere suscitava agli artisti, il Colosseo divenne durante tutto l'ottocento tema centrale per le rappresentazioni delle vedute delle rovine romane, attirando molti artisti da tutta Europa che lo dipinsero, lasciandoci un'immagine dettagliata di come esso appariva a quell'epoca. Il dipinto più famoso di quest'epoca è di sicuro il ritratto, che l'artista William Page esegue, della moglie con le rovine dell'anfiteatro alle spalle, oggi custodito al Detroit Institute of Art, il quale però manca nei dettagli come ad esempio per le finestre del piano dell'attico⁷³.

Successivamente, con l'avvento della fotografia, si è potuto immortalare le reali sembianze del monumento, prima dei grossi stravolgimenti viari attuati durante l'epoca fascista. Ad esempio in questa foto datata fra il 1890 e il 1900, si vede l'anfiteatro senza la parte più esterna dell'anello verso la Via San Gregorio, che

⁷³ ROBERTO LUCIANI, *Il Colosseo*, Istituto Poligrafico DeAgostini, Novara 1993, pag. 203

sappiamo essere crolla a causa di scosse sismiche avvenute in passato. La motivazione per cui solo questa parte crollò, mentre l'altro versante subì relativamente pochi danni è attribuibile alla conformazione del terreno su cui è stato costruito il Colosseo. Come detto in precedenza, il luogo



Figura 86. Foto di fine XIX secolo raffigurante il Colosseo, Meta Sudans e Arco di Costantino

scelto per l'edificazione di questa imponente opera fu il bacino artificiale lacustre voluto da Nerone a corredo della sua *Domus Aurea*, che era alimentato da un corso d'acqua che prima passava per quella parte di territorio. Questo corso d'acqua, chiamato Fosso Labicano⁷⁴, tombinato dai romani e di cui a ventiquattro metri di profondità nella Basilica di San Clemente è ancora possibile sentirne il passaggio, scorreva esattamente sotto l'ala dell'anfiteatro, crollata a causa del terreno sedimentario incoerente accumulatosi nei secoli e responsabile dell'amplificazione dei danni alla parte sovrastante. Inoltre in questa foto è ancora visibile una delle strutture circondanti l'anfiteatro e riportate anche sui retri monetali, la *Meta Sudans*, la quale sappiamo essere stata abbattuta durante i riasseti viari dell'area sotto la dittatura di Mussolini.

In ultimo esame si può affermare con certezza che le monete romane raffiguranti l'Anfiteatro Flavio possono essere effettivamente utilizzate come fonte storica ausiliaria alla storiografia, in quanto sembrano essere coerenti con le altre raffigurazioni più tarde e con i resti a noi pervenuti.

⁷⁴ ADA GABUCCI, *Il Colosseo*, Electa Editore, Milano 1999, pag. 104

Aedes Concordiae Augustae



Il tema della concordia era un argomento molto caro alla popolazione romana, la cui storia era segnata da lunghi periodi di lotte interne per l'egemonia politica; in questo panorama si inserisce l'aforisma sopra citato, traducibile in *"Con la concordia le piccole cose crescono, con la discordia anche le più grandi vanno in rovina"*, quasi premonitore delle concatenazioni di eventi (crisi di frontiera, lotte interne e scisma) che porteranno alla caduta dell'impero romano. Essendo come detto un tema molto sentito dalla popolazione, venne introdotto già in epoca repubblicana il culto della personificazione umana della virtù, la quale rappresentava l'unione sia politica che familiare¹, prevedendo così l'edificazione di strutture adatte alla liturgia ad essa associata.

Il pretesto per la costruzione del primo tempio cittadino dedicato alla Concordia venne dato dalla fine delle contese secolari fra patrizi e plebei², dopo l'approvazione delle leggi Licinie – Sestie che prevedevano l'accesso dei plebei al consolato, nuove norme sui debiti e la distribuzione delle terre.³ Queste leggi arrivarono dopo due decenni di guerre civili, dovute principalmente all'iniquità

¹ PAOLA ZANZARRI, *La concordia romana: politica e ideologia della monetazione dalla tarda repubblica ai Severi*, Gangemi Editore, Roma settembre 1997, pag. 12

² CHRISTIAN HULSEN, *Il foro romano. Storia e Monumenti*, Quasar Edizioni, Roma aprile 1982, pag. 78

³ AUTORI VARI, *Storia, civiltà e vita ai tempi di Roma antica*, Vol.1, De Agostini Editore, Novara 2000, pag. 124

della distribuzione delle terre alla plebe, atto intrapreso nel 387 a.C. per porre rimedio all'impoverimento della popolazione a causa del sacco gallico.⁴ Venne così votata nel 367 a.C. dal dittatore Lucio Furio Camillo, tramite comizio pubblico nel foro, la costruzione di questo tempio, in caso lui stesso avesse posto fine alla discordia sociale. L'ubicazione, che rimarrà tale anche per i successivi rifacimenti, era quella ai piedi del colle Capitolino, a nord della zona ovi poi sarebbe sorto il tempio dei Divi Vespasiano e Tito, e doveva poggiare il retro al *Tabularium* con fronte d'accesso rivolto simbolicamente verso il luogo della disputa, ovvero il Comizio, in modo da impedirne una futura.⁵

Di questa prima edificazione dedicata alla *Concordia Plebis ac Patrum* non si sa molto, né tanto meno, secondo Carlo Gasparri, è sicura la sua reale esistenza, poiché nessuna prova storica o monumentale ne certifica l'effettiva presenza in loco.⁶ Questa tesi, non condivisa dal Lugli, sembra provata dal fatto che se il tempio fosse esistito, non si troverebbe giustificazione alla costruzione, sessanta anni dopo, dell'edicola bronzea di Cn. Flavio nel medesimo luogo; tuttavia Plutarco parla chiaramente di questa costruzione, attribuendola proprio a Camillo. Christian Hulsen ritiene invece possibile un'esistenza di tale tempietto del quale ne prova a ricavare le dimensioni tramite le architetture vicine, definendolo più piccolo di quello del I secolo d.C. e dalle dimensioni di circa 15 x 25 metri.⁷



Figura 87. Ricostruzione del tempio augusteo di Christian Hulsen

⁴ Ivi, pag. 124

⁵ AUTORI VARI, *Storia dell'architettura italiana. Architettura romana. I grandi monumenti di Roma*, Electa Editore, Verona 2009, pag. 123

⁶ CARLO GASPARRI, *Aedes Concordiae Augustae*, Istituto di Studi Romani Editore, Città di Castello settembre 1979, pag. 11

⁷ CHRISTIAN HULSEN, *Il foro romano. Storia e Monumenti*, Quasar Edizioni, Roma aprile 1982, pag. 78

Si hanno più certezze sulla struttura realizzata durante il consolato dell'oppositore della democrazia Lucio Opimio e dedicata alla *Concordia Ordinum*, che secondo Giuseppe Lugli si occupò della totale



ricostruzione dell'edificio **Figura 88. Pianta scavi del 1837 (Angelini - Fea)**

precedente, largamente danneggiato durante le lotte civili al tempo di Caio Gracco, e ne aumentò probabilmente la mole.⁸ Difatti, dopo l'attuazione di molte leggi che contribuirono a rifondare la repubblica romana, Caio Gracco si ripropose per il terzo mandato da tribuno della plebe, ma venne sconfitto nello stesso anno in cui Opimio venne eletto console, il quale da lì a poco consolidò la vittoria dell'oligarchia tramite la violenza, dichiarando Gracco e i suoi sostenitori nemici della repubblica, portando il vecchio riformista al suicidio.⁹ Di questa fase sono presenti alcune tracce di murature inglobate successivamente nelle opere di ampliamento di età augustea, ma essendo scarse e discontinue non permettono di restituire una immagine esaustiva delle sembianze architettoniche del tempio. Una traccia di tali strutture è visibile al di sotto dell'opera cementizia del tempo di Tiberio lungo il lato sinistro del podio del tempio, e consistente in un filare di *opus quadratum* di tufo di Monteverde, subito all'interno del muro perimetrale.¹⁰ Altre tracce della struttura opimiana sono rappresentate da uno strato di conglomerato cementizio giallastro sotto la parte sinistra della cella, distinguibile dal calcestruzzo augusteo di colore rossastro (dovuto ad un particolare tipo di pozzolana) con incluse scaglie di

⁸ GIUSEPPE LUGLI, *Roma antica. Il centro monumentale*, Giovanni Bardi Editore s.r.l., Roma maggio 1992, pag. 111

⁹ AUTORI VARI, *Storia, civiltà e vita ai tempi di Roma antica*, Vol.2, De Agostini Editore, Novara 2000, pag. 125

¹⁰ CARLO GASPARRI, *Aedes Concordiae Augustae*, Istituto di Studi Romani Editore, Città di Castello settembre 1979, pag. 33

marmo e residui dell'alzato, e da un filare in blocchi di pietra Gabina sul lato posteriore dell'edificio e perfettamente aderenti al Tabularium retrostante.¹¹ È interessante notare come, attraverso sondaggi puntuali, si sia scoperto che parte delle strutture opimiane all'interno del muro perimetrale di età augustea siano state interrate tramite riempimenti di terra, per creare la base alla struttura successiva, livellando poi il terreno tramite due colate di calcestruzzo con interposto uno strato di piccoli residui di marmo. Questo riempimento di terra conserva al suo interno molte macerie della seconda fase del tempio le quali¹², se recuperate ed analizzate, potrebbero fornire maggiori informazioni sulle finiture e i rivestimenti, specialmente quelle presenti nel riempimento di un vano a destra della scalinata, al di sotto della cella. Alla fase opimiana sono stati attribuiti anche alcuni resti di *caementa* di tufo di Grotta Oscura a stretto contatto con il calcestruzzo di chiara attribuzione repubblicana, che secondo alcuni studiosi, sarebbero l'unica prova di strutture risalenti alla prima fase.¹³

È solo durante la dominazione napoleonica che inizia a nascere l'interesse per i monumenti lungo il clivo capitolino, interesse alimentato dal rinvenimento dell'arco di Settimio Severo in



Figura 89. Foto del tempio della Concordia prima del 1882 (Gasparri)

anni appena precedenti (1771), avviando così un programma di scavi a cui parteciperanno Valadier, Canova, Canina, Visconti e Fea.¹⁴ Proprio quest'ultimo il

¹¹ CHRISTIAN HULSEN, *Il foro romano. Storia e Monumenti*, Quasar Edizioni, Roma aprile 1982, pag. 78

¹² CARLO GASPARRI, *Aedes Concordiae Augustae*, Istituto di Studi Romani Editore, Città di Castello settembre 1979, pag. 36

¹³ Ivi, pag. 61

¹⁴ Ivi, pag. 8

7 maggio del 1817¹⁵ annunciò la scoperta di un edificio di eccezionale interesse, non meglio identificato, fra il tempio di Vespasiano e la cordonata, resti che solamente il 7 agosto verranno attribuiti con certezza al tempio della Concordia tramite il rinvenimento di blocchi marmorei con iscrizioni dedicatorie, e che inizialmente non vennero accettate come coeve da una parte di studiosi a causa della calcara che nel medioevo era ubicata nella cella stessa. Queste furono le vicende che portarono all'identificazione e scoperta del tempio creato da Tiberio, una struttura quantomeno particolare a livello tipologico, date le dimensioni della cella posta trasversalmente. Non era consuetudine la disposizione della cella in modo trasversale, tant'è che nella città di Roma gli unici edifici ad avere questa particolarità erano il tempio di Veiove sul Campidoglio, quello dei Dioscuri nel Circo Flaminio e appunto quello della Concordia nel foro, dove l'immagine della divinità stava vicino all'ingresso della cella e veniva messa in risalto dalle ampie ali laterali.¹⁶

La costruzione augustea, votata dal generale Tiberio dopo la vittoria contro i Germani nel 7 a.C., prende come pretesto la rinnovata pace verso i popoli esterni per celebrare l'ascesa al potere dell'imperatore Ottaviano, della quale il ventennale ricorreva proprio in quell'anno. Questa devozione del generale verso l'imperatore lo portò ben presto a diventare suo successore, dopo una serie di avvenimenti che condussero Augusto a dirottare la sua benevolenza da altri candidati a Tiberio. Tiberio, che era già stato console nel 13 a.C., vede un



Figura 90. Tempio della Concordia (stato attuale)

¹⁵ CHRISTIAN HULSEN, *Il foro romano. Storia e Monumenti*, Quasar Edizioni, Roma aprile 1982, pag. 78

¹⁶ AUTORI VARI, *Storia dell'architettura italiana. Architettura romana. I grandi monumenti di Roma*, Electa Editore, Verona 2009, pag. 126

rinnovato interesse verso la sua persona quando Agrippa, la cui successione era stata sancita dalla costruzione del Phanteon,¹⁷ nel 12 muore spiazzando l'imperatore che per porre rimedio alla non consanguineità impone a Tiberio di sposare sua figlia Giulia Maggiore. Improvvisamente però la politica dinastica di Augusto muta drasticamente, esplicitandosi negli



Figura 91. Gemma augustea al Kunsthistorisches Museum di Vienna

onori resi a Gaio e Lucio Cesare (figli di Agrippa), designandoli come suoi successori. Tiberio allora, scaduta la *tribunicia potestas*, si ritira a Rodi (periodo che coincide probabilmente con una fase di stallo nei lavori del tempio) fino al 4 d.C.,¹⁸ anno in cui muore Lucio Cesare, a distanza di soli due anni dalla precedente morte del fratello Gaio. È in questo frangente che Augusto si sente obbligato a riallacciare i rapporti con il generale, sancendo definitivamente, tramite la dedicazione del tempio, la sua successione al trono e a tutore della *Concordia ordinum ac gentium*.¹⁹ Così il 16 gennaio del 10 d.C. Tiberio dedica il tempio in nome suo e del fratello Germanico (morto diciotto anni prima), come rappresentato sulla gemma augustea di Dioscuride, oggi conservata al Kunsthistorisches Museum di Vienna.²⁰

Architettonicamente questo edificio, con *naos* largo e breve preceduto da un colonnato esastilo²¹, era un esempio della grandiosità e maestria artigiana delle decorazioni marmoree, quasi ridondanti in rapporto con le costruzioni ad esso coeve. Sorgeva su un podio, ricavato in parte mediante le demolizioni delle

¹⁷ CARLO GASPARRI, *Aedes Concordiae Augustae*, Istituto di Studi Romani Editore, Città di Castello settembre 1979, pag. 18

¹⁸ Ivi, pag. 18

¹⁹ Ivi, pag. 19

²⁰ www.khm.at

²¹ PAOLO MORACHIELLO e VINCENZO FONTANA, *L'architettura del mondo romano*, Editori Laterza, Bari ottobre 2009, pag. 35

strutture opimiane, sul quale si impostavano una cella dalle dimensioni di 45 x 24 metri²² e un pronao di 25 x 16; vi si accedeva tramite una scalinata larga quanto il pronao, chiusa da due ante, che colmava un dislivello di 4,05 metri per raggiungere una terrazza intermedia di profondità 5,85. Infine i restanti 2,60 metri di dislivello del clivo erano superati tramite due scalette laterali, oggi parzialmente visibili perché in parte ricoperte. Il pronao, di cui gli elementi architettonici dell'alzato sono andati perduti, era formato da sei colonne di facciata dal diametro di m. 1,70 e alte m. 17, distanziate fra loro da m. 4,7, mentre lateralmente aveva due colonne e una lesena/semicolonna/pilastro addossato alla parete della cella.²³ I muri perimetrali della cella erano probabilmente in *opus quadratum*, e gli unici punti di ingresso della luce naturale erano le due finestre ai lati del pronao e la monumentale porta di accesso ampia otto metri, la cui soglia è ancora visibile in loco. Risulta complicato ricostruire le fattezze esterne dei lati corti della cella, date le poche testimonianze pervenuteci, mentre risulta più semplice ipotizzare le decorazioni interne ad essa grazie ai resti dell'alto podio perimetrale interno.

Come anticipato, tre lati della cella avevano addossato un podio interno, sul quale insisteva un colonnato, interrotto da delle edicole: una centrale rispetto al lato di fondo dalle dimensioni di m. 7,5 x 3,6 di profondità e due minori di m. 5,30 x 2,90 contrapposte in asse ai lati corti.²⁴ È interessante notare come il lato di fondo, oltre ad avere la grossa edicola centrale (probabilmente dedicata alla divinità di culto), avesse altre due edicole schiacciate ai suoi lati, create dall'allargamento dell'*intercolumnio* del colonnato, delle stesse dimensioni delle edicole dei lati corti. Non è verificato, né ci sono prove dell'esistenza di un secondo ordine superiore a quello qui descritto, anche se tale sovrapposizione era una consuetudine per edifici di tale altezza interna e della stessa epoca.²⁵

²² GIUSEPPE LUGLI, *Roma antica. Il centro monumentale*, Giovanni Bardi Editore s.r.l., Roma maggio 1992, pag. 112

²³ CARLO GASPARRI, *Aedes Concordiae Augustae*, Istituto di Studi Romani Editore, Città di Castello settembre 1979, pag. 64

²⁴ Ivi, pag. 65

²⁵ Ivi, pag. 67

Questa articolazione dei tre lati interni è giustificabile con una delle funzioni attribuite a questo tempio, difatti risulta chiaro che questa struttura fosse allo stesso tempo anche museo dell'arte greca.²⁶ Sia durante la costruzione, che durante i secoli di utilizzo, in questa costruzione vennero accumulati dipinti e sculture, per la maggior parte greche, che venivano esposte fra gli intercolunni interni, delle quali

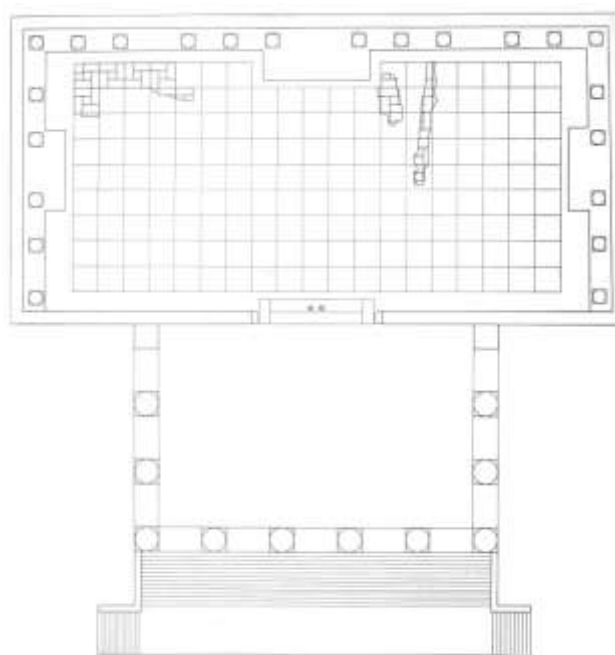


Figura 92. Pianta ricostruttiva del tempio augusteo (G. Bracale)

abbiamo un resoconto dettagliato grazie a Plinio il Vecchio.²⁷

Per esempio Augusto fece collocare al suo interno una quadriga di elefanti in ossidiana e un corno d'oro con all'interno incastonata una gemma sardonica di notevoli dimensioni²⁸, mentre invece Tiberio donò per essere esposta una statua di Hestia, acquistata dai Pari durante l'esilio volontario a Rodi. Inoltre erano collocate al suo interno: un gruppo di sculture attribuite a Beda che raffigurava Batone venerante Giunone e Apollo, Latona durante il sacrificio dei figli e statue di Apollo e Diana realizzate da Eufronore, Esculapio ed Igea di Nicerato, Marte e Mercurio di Pisicrate, un Ares ed un Ermete di Tisicrate,²⁹ ed infine tre statue di Sthennis raffiguranti Cerere, Giove e Minerva. Per quanto riguarda i dipinti, si

²⁶ CHRISTIAN HULSEN, *Il foro romano. Storia e Monumenti*, Quasar Edizioni, Roma aprile 1982, pag. 79

²⁷ THOMAS LEVERTON DONALDSON, *Ancient Architecture on greek and roman coins and medals. Architectura Numismatica*, Argonaut Library of Antiquities Publishers, Chicago 1965, pag. 18

²⁸ MARVIN TAMEANKO, *Monumental coins: Buildings & Structures on Ancient Coinage*, Krause publications, Stati Uniti d'America 1999, pag. 98

²⁹ GIUSEPPE LUGLI, *Roma antica. Il centro monumentale*, Giovanni Bardi Editore s.r.l., Roma maggio 1992, pag. 112

ricordano, custoditi nel tempio della Concordia un Bacco di Nicidas, una Cassandra di Teodosio e altri quadri di Nicia, Teoro e Zeusi.³⁰

Sul motivo invece che ha portato a non continuare il podio sul lato del pronao, sono state date diverse risposte, la prima coincidente con la necessità di creare un apporto di luce tramite delle finestre, le quali avrebbero rotto il naturale ripetersi della decorazione e delle proporzioni interne³¹, e la seconda riconducibile alla terza funzione insediata all'interno del tempio/museo. Difatti, come afferma il Donaldson, all'interno della cella si svolgevano anche riunioni del senato³², le quali necessitavano necessariamente della installazione di tribune removibili, probabilmente lignee, che all'occorrenza potevano essere appoggiate alla parete d'ingresso.

A livello cromatico l'interno doveva essere molto variegato, essendo stati utilizzati marmi di colori accesi tipici delle decorazioni imperiali, come si poteva vedere, prima che venissero trafugate, nelle porzioni di pavimentazione superstiti poiché conservate al di sotto della cordonata

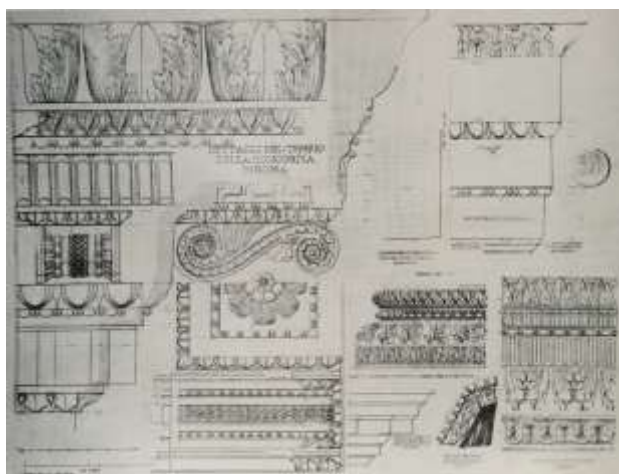


Figura 93. Disegno del sistema decorativo del tempio ad opera di L. Rossini

capitolina. Attualmente rimangono alcuni disegni ricostruttivi di G. Brancale che riportano le porzioni di pavimentazione scoperte, le quali seguivano un motivo semplice formato da un quadrato centrale in africano, circondato da fasce di marmo giallo antico e pavonazzetto.³³ Appartengono invece alle decorazioni

³⁰ CHRISTIAN HULSEN, *Il foro romano. Storia e Monumenti*, Quasar Edizioni, Roma aprile 1982, pag. 79

³¹ CARLO GASPARRI, *Aedes Concordiae Augustae*, Istituto di Studi Romani Editore, Città di Castello settembre 1979, pag. 67

³² THOMAS LEVERTON DONALDSON, *Ancient Architecture on greek and roman coins and medals. Architectura Numismatica*, Argonaut Library of Antiquities Publishers, Chicago 1965, pag. 17

³³ CARLO GASPARRI, *Aedes Concordiae Augustae*, Istituto di Studi Romani Editore, Città di Castello settembre 1979, pag. 68

parietali le lastre più sottili rinvenute negli scavi del 1817 di marmo bianco, cipollino, portasanta ed onice alabastrino. Per quanto riguarda la decorazione marmorea, sia interna che esterna, le uniche considerazioni che si possono attuare sono sulla base dei singoli frammenti recuperati e superstiti al processo di produzione della calce. Quel che si può evincere è che la decorazione di questo tempio sembra superare il prototipo dell'architettura augustea, facendosi precursore di un nuovo iter basato sulla massiccia decorazione floreale che sarà ripreso e sviluppato durante l'età dei Flavi.³⁴ Difatti molti dei frammenti evidenziano l'uso di foglie e steli di acanto, rosette, foglie triangolari, fiori a sei petali, tutti elementi di una chiara decorazione floreale alla quale si accompagnano degli arieti, usati come volute e provenienti dai capitelli della decorazione interna, che creano una decorazione naturalistica di ardito splendore. Idealmente anche questo sistema decorativo voleva trasmettere un messaggio al visitatore, ovvero un messaggio di grazia e pace per merito dell'imperatore, qui espressa tramite il rimando ad un paesaggio agreste e bucolico, tipico della poesia virgiliana.³⁵



Figura 94. Ricomposizione della trabeazione del tempio custodita nel Tabularium

Una ricomposizione accurata di più

frammenti decorativi, appartenenti alla trabeazione che concludeva in alto il rivestimento marmoreo della cella del tempio della Concordia, è esposta nel Tabularium e può farci capire la complessità del sistema decorativo.³⁶

³⁴ Ivi, pag. 84

³⁵ Ivi, pag. 80

³⁶ CHRISTIAN HULSEN, *Il foro romano. Storia e Monumenti*, Quasar Edizioni, Roma aprile 1982, pag. 79

L'architrave, che misurava 112 centimetri e non è inserita nella ricomposizione, era divisa da tre fasce, delimitate a partire dal basso da una fila di perle e astragali, da una di ovoli e da un Kyma di tipo naturalistico. Durante gli scavi non sono stati attestati ritrovamenti riconducibili al fregio esterno, dunque la ricomposizione parte dalla cornice creata dal basso tramite un Kyma lesbico, una fascia di dentelli, un listello piatto bordato in alto da una fila di perle ed astragali, una fila di ovoli. Al di sopra della cornice insistevano i blocchi della corona, alta 88 centimetri e formata da mensoloni decorati, alternati con cassettoni a rosette, sostenenti una fascia verticale scandita da un fila di baccellature. Queste baccellature erano delineate da una piccola lingua semicircolare rovesciata verso l'alto alla base e da orli percorsi da una scanalatura³⁷. Superiormente la sima orizzontale (che nei disegni del Lanciani risulta liscia in quanto non erano ancora stati riconosciuti come parti di essa i frammenti visibili nel Tabularium) alta 55 cm era formata dal basso da una fila di perle e astragali, un kyma naturalistico e una gola terminale rivestita da ampie foglie di acanto alternate a foglie lanceolate. Alcuni blocchi lisci e con decorazione stilizzata rinvenuti in loco fanno pensare che sui lati meno visibili la decorazione fosse semplificata, ma questa ipotesi non ha altre fondamenta se non il ristretto numero dei blocchi superstiti scarsamente decorati.

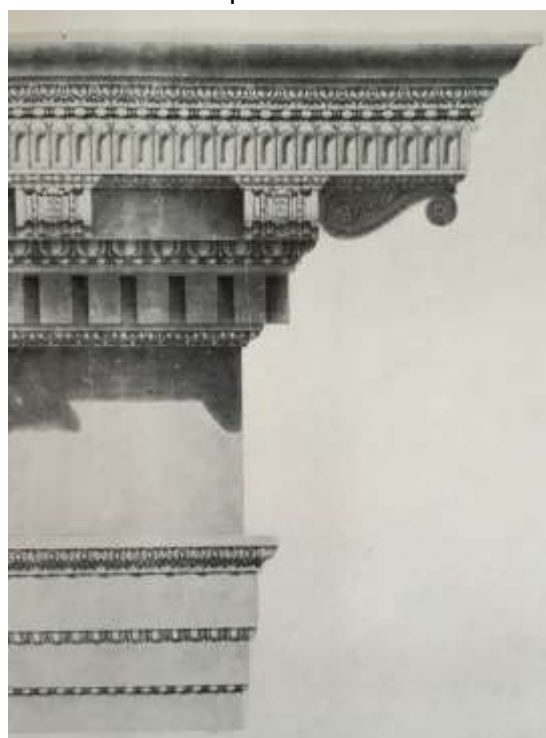


Figura 95. Ricostruzione della trabeazione esterna del tempio (L. Canina)

³⁷ CARLO GASPARRI, *Aedes Concordiae Augustae*, Istituto di Studi Romani Editore, Città di Castello settembre 1979, pag. 49

In passato si credette di riconoscere il tempio della Concordia con il rilievo murato nella base del gruppo dei Niobidi, oggi custodito nei Musei Vaticani, il quale rappresentava un edificio con cella posta trasversalmente. L'identificazione però sembra errata secondo Carlo Gasparri, il quale ritiene che data la sua provenienza dal mercato antiquario napoletano non vi sia certezza di tale attribuzione.³⁸



Figura 96. Rilievo murato nella base del gruppo dei Niobidi, oggi ai Musei Vaticani

Inoltre non ci sarebbe la comprova di alcuni elementi architettonici quali ad esempio i due vani al di sotto della cella che, come detto anticipatamente, durante la costruzione augustea risultavano riempiti di terra. Per questo motivo tutte le congetture derivanti da tale riconoscimento, come ad esempio la trasformazione delle finestre in porte e della creazione di un ballatoio durante i restauri di Adriano, Alessandro Severo e Carino, sono da scartare in caso non vengano attestati da altre fonti.³⁹ Dunque questa rappresentazione scultorea, poiché scartata, lascia solamente alle rappresentazioni monetali il ruolo di fonte iconografica coeva alla costruzione.

Per capire meglio che ruolo hanno le rappresentazioni monetali in questione, è necessario compiere un excursus sul valore e sulla ricorrenza delle rappresentazioni figurative della Concordia nell'intero panorama artistico romano. Il tema della concordia, come personificazione di virtù, era stato pressoché abbandonato durante il principato di Augusto, comparando solamente su cammei e corniole legato alla figura di Livia (58-29 a.C.), anche se era indirettamente richiamato tramite il concetto di *Pax Augusta* a cui si legava. Difatti il regno di Augusto si prefiggeva di restaurare la repubblica, ostentando un

³⁸ Ivi, pag. 24

³⁹ Ivi, pag. 24

concetto di pace generale basata sul *consensus universorum*: fu per questo motivo che non ebbe bisogno di insistere con lo slogan politico della concordia civica, tramite propaganda monetaria.⁴⁰ È in epoche successive che questo tema viene ripreso, come ad esempio durante il regno di Nerone dove le monete iniziano massicciamente a riutilizzare la concordia come rovescio monetale, forse per placare il clima generale di insofferenza in cui il popolo versava, oppure durante il periodo delle guerre civili dove sia Galba che Vitellio batterono monete recanti l'iscrizione *CONCORDIA PROVINCIARVM* e *CONCORDIA PRAETORIANORVM* per far capire alla popolazione che avevano dalla loro parte il favore politico delle province e delle guardie pretoriane.⁴¹ Quel che è certo è che il rappresentare la concordia fosse in sé un atto ricco di significati, ed è dentro questo campo che si inserisce l'esperienza delle monete coniate da Tiberio e raffiguranti l'*Aedes Concordiae Augustae*.

Ciò premesso, è necessario chiedersi: se durante il principato Giulio-Caudio la raffigurazione della concordia svanisce quasi completamente, come si può spiegare invece una ripresa del culto ad essa connesso e di conseguenza il rifacimento del tempio alle pendici del Campidoglio durante questo arco temporale? Gli studiosi propendono a giustificare tutto ciò tramite due fattori diversi: il primo corrisponde con il non staccarsi troppo dalla tradizione repubblicana di tale culto, facendo metabolizzare in modo graduale al popolo il passaggio da governo democratico a principato, mentre il secondo coinciderebbe con la legittimazione del passaggio dinastico di potere. Quindi, mentre le prime edificazioni del tempio simboleggiavano la coesione tra popolo e senato, adesso la nuova costruzione simboleggia la coesione fra senato, popolo e membri della famiglia imperiale.⁴²

Effettivamente queste tesi, in particolare la seconda, sembrano trovare conferma nelle interpretazioni della iconografia monetale dei sesterzi battuti

⁴⁰ PAOLA ZANZARRI, *La concordia romana: politica e ideologia della monetazione dalla tarda repubblica ai Severi*, Gangemi Editore, Roma settembre 1997, pag. 31

⁴¹ Ivi, pag. 44

⁴² AUTORI VARI, *Storia dell'architettura italiana. Architettura romana. I grandi monumenti di Roma*, Electa Editore, Verona 2009, pag. 77

sotto Tiberio, i quali rappresentano in sostanza uno slogan politico per la propaganda della *gens Iulia*.⁴³ Queste monete, coniate più o meno simili in quattro emissioni diverse, coprono un arco temporale di circa trentuno anni e forniscono l'unica testimonianza iconografica della struttura, data l'esclusione della fonte statuaria citata in precedenza.⁴⁴ Come detto, il più antico di questi sesterzi risale al 16 a.C. in occasione della VIII acclamazione imperatoria e reca sul fronte la testa laureata dell'imperatore Tiberio a sinistra con la scritta TI CAESAR DIVI AVG F AVGVST IMP VIII, mentre sul rovescio appare un'immagine diversa rispetto alle emissioni successive, raffigurante il tempio della concordia come se non fossero ancora stati ultimati i lati della facciata di fianco al pronao e



Figura 97. Sesterzio di Tiberio raffigurante il Tempio della Concordia

in esergo SC. A parte questa prima e rara emissione, un cui esemplare è in possesso della Reale Accademia delle Scienze di Torino, esistono altre tre emissioni, simili per soggetto architettonico inciso, databili tra il 34 e il 37 d.C. tramite il titolo di *Tribunicia potestas*. Queste coniazioni riportano sul dritto TI CAESAR DIVI AVG F AVGVST P M TR POT XXX(VI)/(VII)/(IIX) (*Tiberius Caesar, Divi Augusti Filius Augustus, Pontifex Maximus, Tribunicia Potestate*

Trigesima (Sexta)/(Septima)/(Octava)), con nel campo SC (*Senatus Consulto*), mentre sul retro la rappresentazione anepigrafa del tempio.⁴⁵ Inoltre il Banti e Simonetti menziona anche l'esistenza di un aureo coniato sotto Tiberio con volto dell'imperatore girato verso destra e dall'altra parte rappresentazione del

⁴³ PAOLA ZANZARRI, *La concordia romana: politica e ideologia della monetazione dalla tarda repubblica ai Severi*, Gangemi Editore, Roma settembre 1997, pag. 34

⁴⁴ CARLO GASPARRI, *Aedes Concordiae Augustae*, Istituto di Studi Romani Editore, Città di Castello settembre 1979, pag. 24

⁴⁵ PAOLA ZANZARRI, *La concordia romana: politica e ideologia della monetazione dalla tarda repubblica ai Severi*, Gangemi Editore, Roma settembre 1997, pag. 34

tempio della concordia simile alle precedenti ma più semplificata date le dimensioni.

L'immagine del tempio che viene restituita descrive una costruzione poggiante su un podio di quattro scalini, ai lati del quale ci sono due ante con poggiate statue, che portavano ad un pronao esastilo corinzio, sovrastato da timpano triangolare, con cella disposta trasversalmente ad esso⁴⁶. All'interno della cella si erge una statua di culto seduta, mentre ai fianchi del pronao, sulle ali laterali della cella, limitati da colonne o pilastri angolari, si aprono due finestre quadrate, al cui interno sembrano intravedersi delle sagome umane, probabilmente statue, che rafforzano l'idea di tempio museo. Il frontone invece appare sormontato da più gruppi statuari, uno centrale composto da tre figure, ai cui fianchi è collocata una sagoma per lato, mentre sopra le coperture ai lati del pronao se ne può notare un'altra coppia simile sia a destra che a sinistra⁴⁷ (si veda allegato D). Questi sesterzi per molto tempo hanno fatto discutere, sulla base di diverse interpretazioni riguardanti principalmente l'identificazione delle statue, sia numismatici quali Hill, Cohen, Banti, Simonetti, Mattingly, Richmond e Donaldson, ma anche storici come ad esempio Carlo Gasparri e Paul Zanker. La statue, poste al di sopra delle ante ai lati della scalinata, sono state identificate quella a sinistra con la figura di Mercurio stante, con nella mano destra un caduceo e forse una borsa nella sinistra, e la figura a destra con Ercole nell'atto di coronarsi con la mano destra e nella sinistra una clava.⁴⁸ Per Gasparri, queste due statue hanno un valore simbolico forte, ed intrinsecamente sono un atto di propaganda imperiale: più volte sia nell'iconografia sia nelle fonti letterarie compare la figura di Augusto associata a quella del dio Mercurio, trasformando in tema ricorrente la figura dell'imperatore nel *Novus Mercurius*; parimenti, la

⁴⁶ CARLO GASPARRI, *Aedes Concordiae Augustae*, Istituto di Studi Romani Editore, Città di Castello settembre 1979, pag. 21

⁴⁷ THOMAS LEVERTON DONALDSON, *Ancient Architecture on greek and roman coins and medals. Architectura Numismatica*, Argonaut Library of Antiquities Publishers, Chicago 1965, pag. 19

⁴⁸ PAOLA ZANZARRI, *La concordia romana: politica e ideologia della monetazione dalla tarda repubblica ai Severi*, Gangemi Editore, Roma settembre 1997, pag. 32

figura dell'Ercole che si incorona può richiamare l'idea dell'eroe virgiliano le cui vittorie sui mostri italici avevano permesso la fortuna di Roma.

Attraverso l'espedito iconografico dell'allargamento dell'*intercolumnio*, al centro della cella, oltre la grossa porta di accesso, si può vedere la statua seduta della concordia Augusta con in mano una patera (nella destra) e una cornucopia (nella sinistra). Inizialmente questa statua divise gli studiosi, poiché alcuni di essi, come ad esempio il Richmond⁴⁹ e il Cohen, si rifiutarono di riconoscerla la figura della concordia, preferendo identificarla quella del Divo Augusto; solo in un secondo momento Mattingly, grazie agli oggetti tenuti fra le mani della statua, ci riconobbe la personificazione della concordia, ipotesi ancora oggi comunemente accettata.⁵⁰

Sul frontone del tempio, esattamente al centro, si erge un trittico di statue sulle quali l'ipotesi più probabile le identifica con la triade capitolina, ovvero con Giove al centro, Giunone a destra e Minerva alla sua sinistra. Anche su questo gli studiosi non sembrano essere concordi, difatti sia lo Zanker che Gasparri ci intravedono tre divinità femminili quali la Concordia, la Pax e la Salus⁵¹, il Richmond invece le attribuisce alla triade palatina (Diana, Apollo e Latona), mentre invece Philip V. Hill ne riconosce Giove tra Cerere e Minerva.

Affianco alla triade di sommità si ergono due figure, una a destra e una a sinistra, ritenute essere la prima la statua di Cerere stringente nella mano sinistra una cornucopia e nella destra uno scettro o un'asta, e la seconda Diana con faretra sulla schiena e lancia nella sinistra.⁵² Sono interessanti le interpretazioni fornite da Hill e da Gasparri su queste figure: il primo rivede in Diana un personaggio maschile in abito militare, forse Marte Ultore, ed in Cerere sempre una sagoma maschile (data la veste corta sopra il ginocchio) identificabile con il Genio del

⁴⁹ O. L. RICHMOND, *The temples of Divus Augustus and Apollo in Rome*, in "Essays and studies presented to W. Ridgeway", n. 1, 1966, pag. 200

⁵⁰ HAROLD MATTINGLY, *Coins of the Roman empire in the British museum, Vol. I*, British Museum, Londra 1923, pag. 137

⁵¹ CARLO GASPARRI, *Aedes Concordiae Augustae*, Istituto di Studi Romani Editore, Città di Castello settembre 1979, pag. 20

⁵² PAOLA ZANZARRI, *La concordia romana: politica e ideologia della monetazione dalla tarda repubblica ai Severi*, Gangemi Editore, Roma settembre 1997, pag. 32

Popolo Romano, mentre il secondo sembra accettare l'identificazione di genere proposta da Hill, ma ci intravede le figure di Tiberio e di Druso.⁵³

L'ultimo gruppo di statue presenti nella raffigurazione, si erge sia a destra che a sinistra del pronao, sulla sommità della cella, e raffigura due Vittorie alate con in mano una ghirlanda nell'atto di coronare le due figure vicine (Diana e Cerere) e due figure acroteriali,⁵⁴ ritenute dal Donaldson due trofei⁵⁵, e da Hill due nudi maschili di atleti. L'identificazione delle Vittorie alate con ghirlanda contribuisce a rafforzare l'ipotesi di Gasparri che le sagome affianco alla triade siano di Tiberio e del fratello Druso, a cui è dedicato il tempio stesso.⁵⁶

Philip V. Hill porta all'attenzione degli studiosi un'ipotesi quantomeno rivoluzionaria, la quale attualmente non trova riscontro, ma se un giorno dovesse mai trovarlo, riscriverebbe l'interpretazione del tempio stesso e il rapporto fra immagine monetale ed edificio. Questo studioso di numismatica ipotizza che questa moneta sia stata coniata per scopi propagandistici, non comunemente per la Gens Iulia, bensì specialmente per la figura di Tiberio, il quale avrebbe trasformato il tempio in una sorta di grosso museo per dipinti e sculture. Detto ciò, è possibile che l'incisore addetto al conio abbia usato una convenzione rappresentativa di trasposizione (si veda il capitolo VI) delle statuaria interna all'esterno (solo le due statue sulle ante dovrebbero effettivamente trovarsi nella posizione corretta)⁵⁷, in modo da esprimere la benevolenza dell'imperatore nel aver raccolto oggetti d'arte per creare il museo. Probabilmente è per questo motivo che Giuseppe Lugli, nel descrivere questo edificio definisce l'incisione monetale "una raffigurazione molto sommaria dell'edificio"⁵⁸, anche se poi tutte

⁵³ CARLO GASPARRI, *Aedes Concordiae Augustae*, Istituto di Studi Romani Editore, Città di Castello settembre 1979, pag. 20

⁵⁴ PAOLA ZANZARRI, *La concordia romana: politica e ideologia della monetazione dalla tarda repubblica ai Severi*, Gangemi Editore, Roma settembre 1997, pag. 41

⁵⁵ THOMAS LEVERTON DONALDSON, *Ancient Architecture on greek and roman coins and medals. Architectura Numismatica*, Argonaut Library of Antiquities Publishers, Chicago 1965, pag. 16

⁵⁶ CARLO GASPARRI, *Aedes Concordiae Augustae*, Istituto di Studi Romani Editore, Città di Castello settembre 1979, pag. 19

⁵⁷ PAOLA ZANZARRI, *La concordia romana: politica e ideologia della monetazione dalla tarda repubblica ai Severi*, Gangemi Editore, Roma settembre 1997, pag. 34

⁵⁸ GIUSEPPE LUGLI, *Roma antica. Il centro monumentale*, Giovanni Bardi Editore s.r.l., Roma maggio 1992, pag. 113

le ricostruzioni grafiche, comprese quelle del Carandini⁵⁹, si rifanno comunque al dato iconografico monetale (si veda allegato E).

Esiste infine un'ultima moneta di tarda coniazione, battuta a nome di Orbiana (225-227 d.C.), moglie di Alessandro Severo, commemorante i restauri fatti dal marito e raffigurante la figura di Alessandro, velato con un soldato armato di lancia in atto di sacrificare su un'ara davanti ad un tempio.⁶⁰ Purtroppo questa raffigurazione, che mostra il tempio sullo sfondo della scena principale, non essendo molto dettagliata (es. pronao a sole due



Figura 98. Disegno del medaglione di Orbiana raffigurante il Tempio della Concordia

colonne) non può fornire alcuna indicazione utile alla ricostruzione storica dell'edificio.

Le incisioni monetali fin qui analizzate, riescono a restituirci una ricostruzione sommaria dell'edificio, del quale attualmente rimangono solo poche e deteriorate tracce, per colpa soprattutto degli avvenimenti storici che lo hanno interessato dopo la sua dismissione. Dagli scavi e dai reperti in parte anneriti, è corretto ipotizzare che il tempio sia stato distrutto, o pesantemente danneggiato, dal fuoco, ma poiché i *Mirabilia* ne fanno menzione fino al VIII secolo⁶¹, probabilmente dovevano essere sopravvissute le colonne del pronao e parte dei muri della cella. Queste parti sopravvissute all'incendio vennero presumibilmente smantellate perché pericolanti durante la nuova edificazione, ad opera di Papa Gregorio III, della chiesa di SS. Sergio e Bacco al Foro, la quale

⁵⁹ ANDREA CARANDINI, *Atlante di Roma antica. Vol. 2. Tavole e indici*, Mondadori Electa S.p.a., Verona 2012, Tav. 43

⁶⁰ PAOLA ZANZARRI, *La concordia romana: politica e ideologia della monetazione dalla tarda repubblica ai Severi*, Gangemi Editore, Roma settembre 1997, pag. 138

⁶¹ CARLO GASPARRI, *Aedes Concordiae Augustae*, Istituto di Studi Romani Editore, Città di Castello settembre 1979, pag. 3

sorgeva in prossimità del tempio della Concordia ed era addossata all'arco di Settimio Severo. Un diploma dell'antipapa Anacleto II (1130-1137) evidenzia come la parte di foro alle pendici del Campidoglio fosse occupata da una Camellaria superiore e da una inferiore, concessa ai benedettini del monastero dell'Aracoeli, e poiché si è dimostrato che quella più grande fosse all'interno dei corridoi voltati del Tabularium, è presumibile che quella inferiore sia venuta a trovarsi al di sopra della cella stessa del tempio, mentre il pronao e la scalinata erano interrati ed utilizzati come orti.⁶²

La configurazione di quest'area rimase pressoché invariata fino al XV secolo, periodo in cui la Camellaria venne abbandonata e all'interno della precedente cella venne ubicata una fornace per la cottura dei marmi e produzione di malta, la quale distrusse buona parte dei resti che affioravano dal terreno circostante, mentre altri reperti riconducibili all'antico tempio vennero impiegati come materiali di riempimento durante i lavori di consolidamento del Palazzo Senatorio sul Campidoglio.⁶³

L'ultimo intervento, che minò ulteriormente i pochi resti dell'edificio augusteo, fu la costruzione da parte di Niccolò V tra il 1452 e il 1453 di una torre all'angolo



Figura 99. Ara del Tempio della Concordia con la Diaconia di Ss. Sergio e Bacco nel 1535 (M. van Heemskerck)

settentrionale del Palazzo Senatorio, la quale insisteva sul nucleo centrale della ex cella distruggendone una parte. Infine molte costruzioni fatiscenti dell'area, come ad esempio la chiesa di Ss. Sergio e Bacco, vennero smontate nel 1536 dal Papa Farnese, per intraprendere alcuni scavi esplorativi nella zona, con il compito di reperire il maggior numero di reperti artistici antichi.⁶⁴ Questa fu la situazione

⁶² Ivi, pag. 4

⁶³ Ivi, pag. 6

⁶⁴ Ivi, pag. 7

in cui versavano le pendici del Campidoglio fino alle prime opere di scavo del 1771, le quali portarono allo scoprimento dell'arco severiano.

Di fonti iconografiche coeve alla costruzione, come detto, abbiamo soltanto il contributo apportato dai reperti numismatici anche se una rappresentazione in pianta di questo edificio ci è fornita da un frammento di *Forma Urbis* severiana, datata fra il 203 e il 211 d.C. e quindi successiva di circa due secoli rispetto alla costruzione del tempio della Concordia.⁶⁵ Questo minuto frammento non fornisce

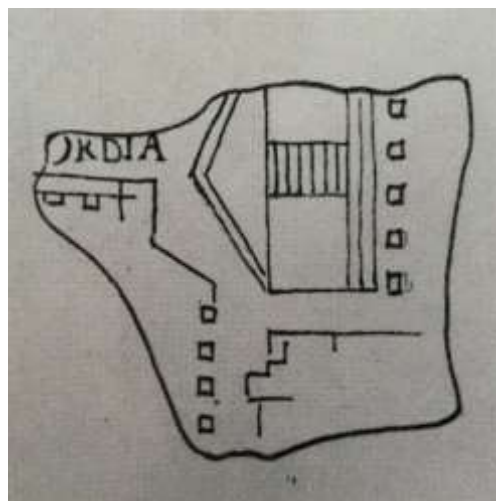


Figura 100. Disegno del frammento della *Forma Urbis* raffigurante un pezzo del tempio

ulteriori informazioni sull'edificio, anzi ne complica maggiormente l'interpretazione riportando la presenza di un colonnato, almeno su uno dei lati corti della cella, e poiché la forma della pianta di base risulta non essere coerente con la semplice unione di due parallelepipedi. Queste difformità potrebbero essere dovute o ad una rappresentazione estremamente semplificata, oppure potrebbero rappresentare delle modifiche apportate all'edificio durante restauri, dei quali comunque non rimane traccia né sui resti dell'edificio né tramite altre fonti.

Alcuni disegni risalenti al 1535, ad opera del pittore olandese M. van Heemskerck (1498-1574), ritraggono la situazione dell'area alle pendici del Campidoglio, senza mostrare alcuna traccia della presenza del tempio augusteo. Si potrebbe identificare probabilmente con la diaconia di Ss. Sergio e Bacco l'edificio absidato a destra dell'arco severiano, confermando le vicende storiche dell'area prospiciente il tempio della Concordia.⁶⁶

⁶⁵ CHRISTIAN HULSEN, *Il foro romano. Storia e Monumenti*, Quasar Edizioni, Roma aprile 1982, pag. 78

⁶⁶ CARLO GASPARRI, *Aedes Concordiae Augustae*, Istituto di Studi Romani Editore, Città di Castello settembre 1979, Tav. III

Una testimonianza importante ci è fornita da alcuni disegni presi dal Tournon, risalenti ai primi anni del '800, nei quali l'autore descrive graficamente la zona di nostro interesse sia prima che dopo gli scavi francesi del 1810-1812. Queste raffigurazioni confermano il grande riporto di terreno fino all'altezza dei capitelli del Tabularium, depositi che coprivano parzialmente l'*aedes Concoridiaae*, del quale una porzione era sovrastata dalla vecchia cordonata visibile sulla destra, come confermato dalla pianta degli scavi effettuati nel 1837 ad opera dell'Angelini e del Fea.⁶⁷

Un notevole contributo alla conoscenza di tale edificio ed in particolare al suo apparato decorativo, ormai lacunoso e non più in situ, è fornito dalle incisioni di Luigi Rossini riportanti alcuni dettagli delle decorazioni, le quali hanno giocato un ruolo fondamentale nelle ricostruzioni dei reperti frammentari esposti nel Tabularium.

In conclusione, il caso del tempio della Concordia esplicita bene il ruolo e l'importanza che il reperto numismatico può assumere nella ricostruzione grafica

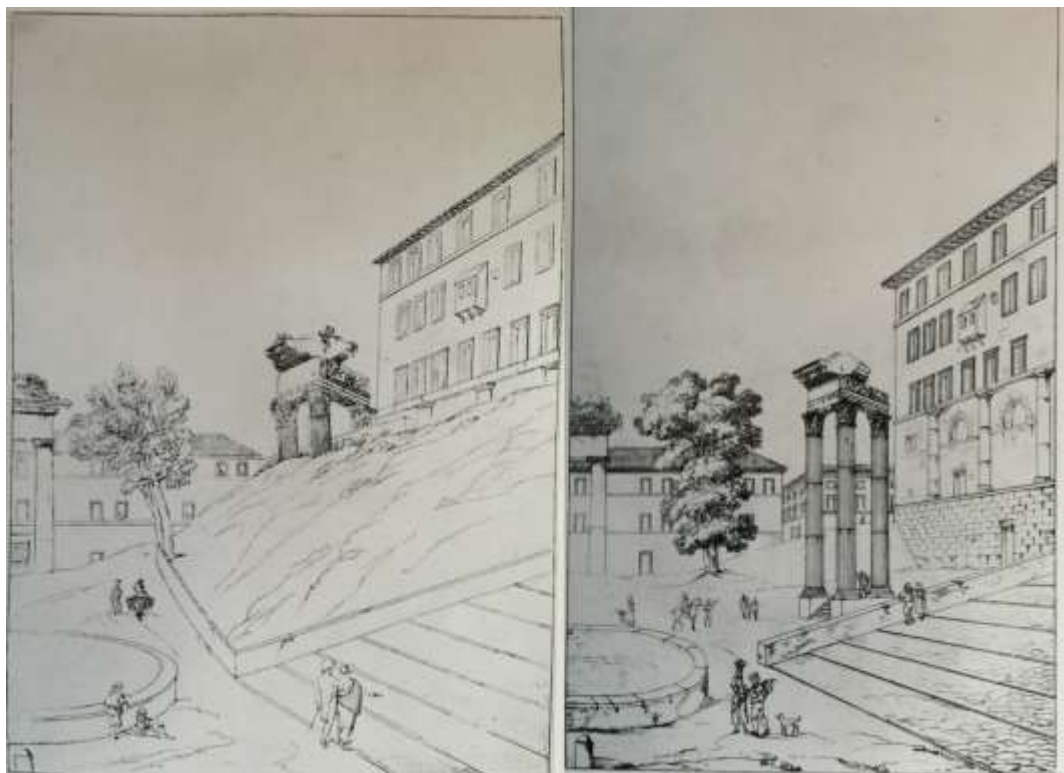


Figura 101. Area retrostane il Palazzo Senatorio: prima e dopo gli scavi francesi del 1810-12 (da Tournon)

⁶⁷ Ivi, Tav. VII

di un edificio di cui rimangono poche tracce e le poche esistenti, provenienti da altri tipi di fonti grafiche (es. il frammento di *Forma Urbis*), siano fuorvianti o mal interpretabili. La fortuna di questo edificio è stata che pur avendo perso la sua fisionomia generale, che è stata ricostruita soprattutto grazie alle monete, è riuscito a trasmettere tramite esigui frammenti il proprio sistema decorativo, del quale il reperto numismatico fornisce solo minime tracce, date le sue dimensioni minute.

Architetture in Roma rappresentate su monete di età romana

1. AQUEDOTTI

1.1 Acqua Marcia

L'Acqua Marcia rappresenta il terzo acquedotto di Roma Antica, costruito nel 144 a.C. e lungo circa 90Km per volere del console *Quintus Marcius Rex* per alimentare i quartieri del centro città¹. L'opera idraulica, che abduceva l'acqua dall'Aniene, venne rappresentata su una moneta solamente molti anni dopo la sua effettiva costruzione, da uno dei discendenti del committente, il monetiere *Marcus Philippus*², il quale rappresenta le arcate dell'acquedotto sormontate dalla statua equestre del suo antenato.

Riferimento monetale: Crawford, 425/1



Figura 102. Frammenti dell'acquedotto dell'Acqua Marcia nei pressi di Tivoli

1.2 Acqua Traiana

L'acquedotto Traiano, venne costruito nel 109 d.C. per volere dello stesso imperatore da cui prende il nome. Prendendo l'acqua da fonti differenti nei dintorni del lago di Bracciano, serviva a rifornire di acqua corrente i quartieri al di là del Tevere, nei quali erano anche ubicate le terme traianee. Le monete su cui è rappresentato non forniscono molte informazioni architettoniche a causa della scelta iconografica di rappresentare l'acquedotto con la sua personificazione maschile, anche se raffigurata al di sotto di una delle arcate.



Figura 103. Acquedotto di Traiano

Riferimento monetale: R.I.C., II, n 608

¹ AUTORI VARI, *Storia dell'architettura italiana. Architettura romana. I grandi monumenti di Roma*, Electa Editore, Verona 2009, pag. 47

² FEDERICA SMITH, *Iconografia. Monumenti sulle monete romane repubblicane ed imperiali. Fascicolo 6*, Centro Culturale Numismatico Milanese, Milano 2001, pag. 11

2. ARCHI TRIONFALI

2.1 Arco Aziaco

L'arco Aziaco è un arco eretto nel 29 a.C. nel foro romano in onore di Augusto. Questo edificio, costruito per celebrare la vittoria ad Azio³ su Marco Antonio, è stato collegato a questa moneta mediante analisi geometriche ricavate solamente dalle proporzioni della rappresentazione, poiché non è presente alcuna legenda identificativa. Questo procedimento ha portato alla identificazione dell'incisione con l'arco a sud del tempio del Divo Giulio.

Riferimento monetale: R.I.C., I, n 149



Figura 104. Ricostruzione virtuale arco Aziaco sulla base delle incisioni monetali

2.2 Arco del Foro di Traiano

Questa struttura era posta come porta d'ingresso del foro di Traiano, di fronte al portico centrale della Basilica Ulpia,⁴ ed attualmente non ne rimane traccia se non per alcune rappresentazioni monetali su alcuni aurei battuti sotto il regno dello stesso imperatore. Dai dati iconografici si può evincere come l'arco fosse formato da un'apertura centrale e pannelli laterali ricchi di decorazioni, colonne e statue, mentre l'attico era sormontato da una carrozza a sei cavalli con l'imperatore, statue di soldati e trofei. Probabilmente, in connessione logica con le altre strutture del foro, la tematica delle decorazioni doveva probabilmente essere la campagna di Dacia.

Riferimento monetale: R.I.C., II, n 257



Figura 105. Ricostruzione virtuale dell'arco di Traiano all'accesso del foro

³ GIUSEPPE LUGLI, *Roma antica. Il centro monumentale*, Giovanni Bardi Editore s.r.l., Roma maggio 1992, pag. 197

⁴ JAMES E. PACKER, *Il Foro di Traiano a Roma. Breve studio dei monumenti*, Editore Quasar, Roma 2001, pag. 54

2.3 Arco di Claudio *de Britannis*

Nel 52 d.C. venne dedicato a Claudio un arco di trionfo per commemorare il ritorno vittorioso dell'imperatore dalla Britannia del 43 d.C. Questo monumento era situato sulla Via Lata, attuale Via del Corso, all'altezza di Piazza Sciarra – Via del Caravita; era a fornice unico ed era stato creato tramite la monumentalizzazione di un'arcata dell'acquedotto dell'acqua Virgo⁵ che, proveniente dal Pincio, portava l'acqua alle terme di Agrippa⁶. Era sormontato da una statua dell'imperatore su cavallo al passo, mentre sui lati erano affiancati dei Trofei.



Figura 106. Aureo di Claudio rappresentante l'arco in onore della vittoria di Britannia

Riferimento monetale: R.I.C., I, n 30

2.4 Arco di Domiziano

Per ulteriori informazioni si veda il capitolo IV.

Riferimento monetale: Donaldson, n 57

2.5 Arco di Nerone

Quest'arco venne voluto dall'imperatore Nerone per celebrare la campagna di Armenia⁷, che più che una vera vittoria bellica si trattava di una vittoria diplomatica. Non essendoci pervenuti resti in situ di quest'architettura, la localizzazione pare incerta, anche se gli studiosi la collocano sul Campidoglio, di fronte al tempio di Giove. Di quest'arco rimangono solamente i cavalli bronzei della



Figura 107. Quadrige dell'arco di Nerone, custodita a Venezia

⁵ FEDERICA SMITH, *Iconografia. Monumenti sulle monete romane repubblicane ed imperiali. Fascicolo 6*, Centro Culturale Numismatico Milanese, Milano 2001, pag. 22

⁶ AUTORI VARI, *Storia dell'architettura italiana. Architettura romana. I grandi monumenti di Roma*, Electa Editore, Verona 2009, pag. 33

⁷ FEDERICA SMITH, *Iconografia. Monumenti sulle monete romane repubblicane ed imperiali. Fascicolo 6*, Centro Culturale Numismatico Milanese, Milano 2001, pag. 24

quadriga posta sull'attico, che vennero portati da Costantino il Grande a Costantinopoli per ornare l'ippodromo imperiale, e successivamente vennero trasferiti a Venezia dai cavalieri cristiani di ritorno dalla IV crociata. Attualmente sono custoditi nella Galleria di San Marco, ma in antichità erano adagiati sulla terrazza della basilica, oggi sostituiti da una copia.

Riferimento monetale: R.I.C., I, n 147

2.6 Arco di Nerone Claudio Druso

L'imperatore Claudio fece erigere molti archi trionfali durante il suo regno, quasi tutti in onore del padre Nerone Claudio Druso, generale vittorioso in Germania e che tramite le sue campagne belliche oltre Manica, portò definitivamente alla annessione della Britannia all'Impero. In particolare ne fece erigere uno colossale sulla via Appia⁸, sormontato da una statua equestre del padre, il quale compare numerose volte su aurei, denari e sesterzi.

Riferimento monetale: R.I.C., I, n 114

R.I.C., I, n 70

R.I.C., I, n 71

R.I.C., I, n 72

R.I.C., I, n 3

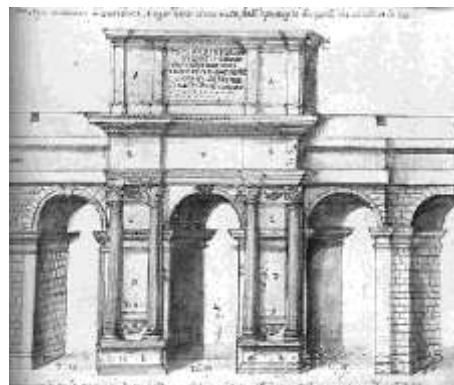


Figura 108. Ricostruzione arco di Claudio da parte di Pirro Ligorio (1573-1580)

2.7 Arco di Settimio Severo

Questo arco di trionfo, che ci è pervenuto in ottime condizioni, si trova alle pendici del Campidoglio nel foro romano. Venne eretto tra il 202 e il 203 d.C. in onore dell'imperatore Settimio Severo di ritorno vittorioso dalla guerra contro i Parti⁹ e misura 25 metri in larghezza e 23 altezza. Costruito in opera quadrata di marmo, ha tre fornici inquadrati da colonne sporgenti di



Figura 109. Prospetto dell'arco di Settimio Severo disegnato da Pietro Paolo Girelli (1692)

⁸ Ivi, pag. 21

⁹ AUTORI VARI, *Storia, civiltà e vita ai tempi di Roma antica*, Vol.4, De Agostini Editore, Novara 2000, pag. 2

ordine composito su alti plinti. In antichità era sormontato da statue bronzee tra cui una grossa carrozza trainata da cavalli e governata dall'imperatore.

Riferimento monetale: R.I.C., IV, n 259

2.8 Arco Nauloco

Inizialmente fatto costruire in commemorazione della battaglia navale di Nauloco¹⁰, quest'arco venne trasformato durante lo stesso regno di Augusto, ed assunse le sembianze dell'arco partico, quindi non ci sono tracce concrete sulle sue prime sembianze se non quelle fornite dall'iconografia monetale. Dalle incisioni di conio si può evincere che questa struttura era ad un solo fornice, decorato con *clipei* sui piloni e figure alate nelle cantoniere tra archivoltto e trabeazione. Inoltre era probabilmente sormontato da una quadriga trionfale dedicata a Ottaviano per la carica acquisita sia di cesare che di imperatore.

Riferimento monetale: R.I.C., I, n 256



Figura 110. Denario di Augusto raffigurante l'arco di Nauloco

2.9 Arco Partico

L'arco Partico venne costruito sulla via sacra all'ingresso del Foro per commemorare la vittoria sui Parti da parte di Augusto e il successivo recupero delle insegne di Crasso perdute a Carre¹¹. Le sue fondamenta sono state identificate nei pressi della Basilica Julia e tramite esse e le immagini monetali si è potuto ricostruire le sembianze di quest'architettura, che aveva tre aperture di cui una centrale più ampia e sull'attico era sormontata da una quadriga di cavalli governata dall'imperatore, mentre sui lati due figure mostravano dei trofei.

Riferimento monetale: R.I.C., I, n 311



Figura 111. Denario di Augusto raffigurante l'arco Partico

¹⁰ AUTORI VARI, *Storia dell'architettura italiana. Architettura romana. I grandi monumenti di Roma*, Electa Editore, Verona 2009, pag. 68

¹¹ GIUSEPPE LUGLI, *Roma antica. Il centro monumentale*, Giovanni Bardi Editore s.r.l., Roma maggio 1992, pag. 197

3. CIPPI

I cippi erano utilizzati come miliarii o miliaria per segnalare le distanze sulle strade romane, le quali erano percorse a piedi da quasi la maggior parte della popolazione (i mezzi di trasporto erano usati solamente dai mercanti¹²). Inizialmente erano disposti a una distanza regolare l'uno dall'altro di mille passi romani, o meglio di un miglio romano (circa 1481,5m); col tempo iniziarono a riportare il nome di chi li aveva fatti



Figura 112. Esempio di cippo miliare romano

innalzare, sino a diventare uno strumento di propaganda da parte dei regnanti. Si ricordano quelli millenari innalzati da Filippo l'Arabo e quelli per i *Ludi Saeculares* di Domiziano.

Riferimento monetale: R.I.C., IV, n 24a (Filippo l'Arabo)
R.I.C., IV, n 162 (Filippo l'Arabo)
R.I.C., II, n 115 (Domiziano)

4. COLONNE ONORARIE

4.1 Colonna Antonina

Venne eretta da Marco Aurelio nel Campo Marzio (presso Montecitorio) in commemorazione del defunto padre Antonino Pio¹³. Era ubicata non lontano dall'*ustrinum* di Antonino Pio e di Faustina, nelle vicinanze della colonna di Marco Aurelio. Attualmente rimane traccia solo del basamento, conservato nei musei Vaticani. Da quanto è percepibile dalle monete, doveva avere la statua dell'imperatore sulla sommità, mentre al piede doveva essere circondata da balaustre, costruita sull'esempio della colonna Traiana¹⁴.



Figura 113. Basamento della colonna Antonina nei Musei Vaticani

Riferimento monetale: R.I.C., III, n 1269

¹² KARL-WILHELM WEEBER, *Vita quotidiana nell'antica Roma*, Newton & Compton editori S.r.l., Roma 2003, pag. 272

¹³ FEDERICA SMITH, *Iconografia. Monumenti sulle monete romane repubblicane ed imperiali. Fascicolo 6*, Centro Culturale Numismatico Milanese, Milano 2001, pag. 30

¹⁴ AUTORI VARI, *Storia, civiltà e vita ai tempi di Roma antica*, Vol.3, De Agostini Editore, Novara 2000, pag. 188

4.2 Colonna Minucia

Venne eretta nel 439 a.C davanti alla porta trigemina in onore di *L. Minucius*, console nel 458 e decemviro nel 450 a.C., come ricompensa per il modo in cui, come *praefectus annonae*, aveva provveduto all'approvvigionamento della città. Era dunque una colonna onoraria, sormontata da una statua raffigurante il console oppure, molto probabilmente, la personificazione di una virtù.

Riferimento monetale: Crawford, 243/1



Figura 114. Incisione monetale con la colonna Minucia

4.3 Colonna Rostrata di Gaio Duilio

Questa colonna, che faceva parte delle colonne rostrate del foro, si trovava affianco ai *Rostra* imperiali verso il Volcanale, anche se era un reperto molto più antico. Eretta in periodo repubblicano per il primo trionfo navale della civiltà romana, ad opera del generale Caio Duilio sui cartaginesi a Milazzo nel 260 a.C., era costruita attraverso i rostri navali sottratti alle navi nemiche. Attualmente ciò che resta della colonna è la base, la quale è al momento custodita nel Museo Nuovo Capitolino, rinvenuta nei pressi dell'arco di Settimio Severo, la costruzione del quale modificò l'assetto generale dei rostri¹⁵. Il museo della civiltà romana ne ha compiuto una fedele riproduzione, oggi visibile al pubblico, riportante anche la dedica incisa sulla base¹⁶.

Riferimento monetale: Donaldson, n 53



Figura 115. Ricostruzione della Colonna Rostrata di Gaio Duilio al museo della civiltà romana

¹⁵ CHRISTIAN HULSEN, *Il foro romano. Storia e Monumenti*, Quasar Edizioni, Roma aprile 1982, pag. 66

¹⁶ AUTORI VARI, *Bollettino dei musei comunali di Roma*, XXVI, Gangemi Editore, Roma 2012, Pag. 234

4.4 Colonna Traiana

La colonna traiana, eretta per la vittoria di Dacia¹⁷ da parte dell'imperatore Traiano, è caratterizzata da basso rilievi che descrivono la complicata campagna bellica fra il popolo romano e l'esercito guidato da Decebalo. La storia narrata dai bassorilievi poteva essere letta brevemente dal basso verso l'alto anche in modo verticale, non dovendo girare attorno alla base del monumento. La colonna in marmo lunense¹⁸, posta nel Foro di Traiano, è alta circa quaranta metri, con l'interno cavo in modo da poter alloggiare una scala elicoidale per raggiungere la statua dell'imperatore posta in cima.



Figura 116. Colonna Traiana

Riferimento monetale: R.I.C., II, n 307

5. EDICOLE ED ALTARI

5.1 *Aedicula lunonis Martialis*

Questa edicola non è conosciuta se non per le raffigurazioni monetali su monete e medaglioni del 251/3 d.C.. La struttura sembra a forma di *tholos*, e per quanto non si siano trovate tracce di questa costruzione, mettendo in dubbio la sua reale ubicazione all'interno dell'*urbe*, la definizione *Martialis* sembrerebbe invece certificarne la presenza nell'area del campo Marzio.



Figura 117. Medaglione di Treboniano Gallo e Volusiano

Riferimento monetale: R.I.C., IV, n 190, Tav. XI, 18

R.I.C., IV, n 202°

R.I.C., IV, n 25

R.I.C., IV, n 110

R.I.C., IV, n 112

R.I.C., IV, n 172, Tav. 14, 5

R.I.C., IV, n 174

R.I.C., IV, n 175

¹⁷ AUTORI VARI, *Storia, civiltà e vita ai tempi di Roma antica*, Vol.3, De Agostini Editore, Novara 2000, pag. 188

¹⁸ JAMES E. PACKER, *Il Foro di Traiano a Roma. Breve studio dei monumenti*, Editore Quasar, Roma 2001, pag. 74

R.I.C., IV, n 252a
 R.I.C., IV, n 252b
 R.I.C., IV, n 253a, Tav. 16, 4
 R.I.C., IV, n 253b, Tav. 16, 6

5.2 *Aedicula Martis Ultoris*

L'edicola edificata in onore di Marte Ultore era localizzata sul Campidoglio ed era destinata a custodire temporaneamente le insegne perdute da M. Licinio Crasso nella battaglia di Carre del 53 a.C.¹⁹

Queste insegne erano state portate da Augusto al ritorno della guerra partica e vennero custodite in questa edicola nel mentre si ultimava il tempio omonimo nel foro di Augusto, in cui dovevano definitivamente essere riposte. Attualmente non ne rimangono tracce, ma probabilmente, da quanto si può evincere dalle raffigurazioni monetali, doveva essere un'edicola corinzia, sovrastata da una copertura a cupola.



Figura 118. Denario d'Augusto raffigurante l'Edicola di Marte Ultore

Riferimento monetale: B.M.C., I, 366, Tav. 18

B.M.C., I, 384, Tav. 8, 10

B.M.C., I, 371, Tav. 8, 3

B.M.C., I, 315, Tav. 5, 20

5.3 *Altare Provident*

Pur non essendoci né ulteriori tracce archeologiche né riscontri storici sulla sua effettiva localizzazione, dal regno di Tiberio in poi uno dei motivi monetali ricorrenti fu l'altare della provvidenza. Questa struttura, molto simile all'Ara Pacis ma di dimensioni ridotte²⁰, era formato da un piccolo edificio con una porta a due battenti che portava probabilmente ad un altare custodito all'interno. Non si notano decorazioni a bassorilievi sulle spallette della porta.



Figura 119. Asse di Augusto raffigurante l'Altare Provident

Riferimento monetale: R.I.C., I, n 81

¹⁹ GIUSEPPE LUGLI, *Roma antica. Il centro monumentale*, Giovanni Bardi Editore s.r.l., Roma maggio 1992, pag. 28

²⁰ www.sesterzio.eu

5.4 Altare *Puteal Scribonianum*

Questo altare rotondo²¹ prende il nome puteale dalla sua somiglianza con una vera e propria pozzo, ovvero la struttura attorno ad esso, adibita a parapetto per impedire la caduta di persone al suo interno. Costruito da un membro della famiglia dei Liboni, forse pretore nel 204 a.C.²² o tribuno della plebe nel 149, attualmente di esso non ne rimane traccia, anche se si pensava, agli inizi del XX secolo, che i resti semicircolari di travertino rinvenuti vicino al Tempio di Castore potessero essere identificati con esso (tesi recentemente scartata dagli storici). Un denario repubblicano, emesso nel 62 a.C. da Lucio Scribonio Libone in commemorazione del restauro di questo altare, rappresenta questa struttura adornata da una corona di alloro, due lire e un martello, riconducibile al culto di Vulcano.

Riferimento monetale: Crawford, 417/1°,b



Figura 120. Denario repubblicano con inciso l'altare Puteal Scribonianum

5.5 Altari di Consacrazione

A partire dal II secolo, le edicole vennero edificate in gran numero a simboleggiare i riti funerari in onore dell'imperatore defunto²³, e le monete ne riproducono un prototipo standard per tutti gli imperatori. Soprattutto dal III secolo in avanti le rappresentazioni di tale edicola diventano sempre meno dettagliate, fino ad essere rappresentate con un semplice rettangolo con una porta a due battenti.

Riferimento monetale: R.I.C., IV, n 94

R.I.C., IV, n 86b

R.I.C., IV, n 78

R.I.C., IV, n 97

R.I.C., IV, n 96

R.I.C., IV, n 98

R.I.C., IV, n 94



Figura 121. Antoniniano di Claudio il Gotico con l'altare di consacrazione

²¹ THOMAS LEVERTON DONALDSON, *Ancient Architecture on greek and roman coins and medals. Architectura Numismatica*, Argonaut Library of Antiquities Publishers, Chicago 1965, pag. 168

²² www.wikipedia.it

²³ www.sesterzio.eu

5.6 Ara Pacis

L'*Ara Pacis*, situata sulla via Flaminia ad un miglio dall'altezza del pomerio, fu consacrata nel 13 a.C.²⁴ in occasione del ritorno vittorioso di Augusto dalle campagne di Gallia e Spagna²⁵. Tale struttura è formata da un piccolo edificio con due ingressi, il quale custodisce l'altare interno, mentre un recinto in marmo (in precedenza formato da una semplice palizzata lignea) circoscriveva



Figura 122. Ara Pacis nel nuovo museo progettato da Richard Mayers

l'area sacra. Le monete, molto dettagliate dal punto di vista delle informazioni percepibili, non rappresentano il recinto esterno ma si può comunque notare la divisione delle facciate in due parti, la parte bassa a bassorilievi con motivi floreali e la parte alta con una figura seduta per parte. Quest'ultimo dettaglio che si ripete su entrambe le spalle della porta sembra essere una convenzione stilistica che si rifà però a una delle scene rappresentate realmente sull'*Ara Pacis*, ovvero il fregio orientale denominato *Tellus*.

Riferimento monetale: R.I.C., I, n 527

6. DOMUS IMPERIALI

6.1 Domus Augustana

Questa struttura, voluta dall'imperatore Domiziano come residenza imperiale, venne costruita a partire dal 81 d.C. sotto la direzione dell'architetto Rabirio, il quale ne fece una delle *domus* private più ricche e maestose dell'antica Roma. Occupò l'intera parte centrale del Palatino²⁶ ed era divisa in due zone, una privata e una pubblica dove l'imperatore vi ci svolgeva



Figura 123. Resti della Domus Augustana

le funzioni ufficiali da regnante. Venne scoperta nel XVIII secolo, epoca in cui si iniziarono campagne di scavi esplorativi, i quali ebbero l'effetto di esporre le

²⁴ GIUSEPPE MORETTI, *L'ara pacis augustae*, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1967, pag. 7

²⁵ EUGENIO LA ROCCA, *Ara Pacis Augustae. In occasione del restauro della fronte orientale*, L'Erma di Bretschneider, Roma gennaio 1986, pag. 12

²⁶ ANDREA CARANDINI, *Atlante di Roma antica. Vol. 2 Tavole e indici*, Mondadori Electa S.p.a., Verona 2012, Tav. 82

strutture ai saccheggi, compromettendo lo stato dell'edificio. Attualmente i resti meglio conservati si possono ammirare dalla valle del Circo Massima, dove in antichità si affacciavano gli ambienti più intimi della *domus* imperiale.

Riferimento monetale: Carandini, Tav. 82

7. EDIFICI LUDICI

7.1 Anfiteatro Flavio

Per ulteriori informazioni si veda il capitolo X.

Riferimento monetale: Cohen, I, 165

Cohen, I, 166

R.I.C., II, n 110

R.I.C., II, n 410

Gnecchi, I, 88, 89

7.2 Circo Massimo

Ubicato nella valle Murcia tra il Palatino e l'Aventino, in un'area paludosa appositamente bonificata da Tarquinio Prisco alla fine del VII secolo a.C., era il circo più grosso della città di Roma²⁷. Era uno spazio di circa seicento metri per duecento, con la pista centrale per le corse dei cavalli, e tutto attorno dei sedili in legno addossati al naturale declivio dei due colli. Tale struttura venne abbellita

più volte durante i secoli (Augusto vi depose l'obelisco di Ramses II, ora in piazza del Popolo), fino a quando andò in buona parte bruciato nell'incendio dell'ottanta d.C. e ciò obbligò l'imperatore Traiano a investirci una somma ingente di soldi pubblici per la quasi totale ricostruzione. Alla sua riapertura, nel 103 d.C., lo stadio vide il massimo della sua capienza, contando 385.000 posti a sedere. Attualmente ne rimane solo traccia dello spiazzo dell'arena.

Riferimento monetale: R.I.C., II, n 571

R.I.C., II, n 260

R.I.C., II, n 500



Figura 124. Ripresa aerea del Circo Massimo

²⁷ ROMOLO A. STACCIOLI, *La vita quotidiana nel mondo romano*, DeAgostini Rizzoli periodici, Milano aprile 2003, pag. 153

8. EDIFICI PUBBLICI

8.1 Basilica Aemilia

Costruita nel 179 a.C. per volere di Emilio Lepido, si trovava dove una volta sorgeva l'*Atrium Regio*²⁸ nell'area del Foro Romano. Venne demolita durante il sacco di Alarico del 410 d.C., ma attualmente ne rimangono alcuni resti ancora visibili nella valle del Foro. Era una struttura a due piani, formata dalla sovrapposizione di due maestosi colonnati, sotto i quali erano alloggiati i banchi dei mercanti e banchieri. Le colonne erano di marmo bianco e verde, ed erano adornate da scudi, simboli di trofei di guerra.

Riferimento monetale: Crawford, 419/3b



Figura 125. Resti delle colonne della Basilica Aemilia

8.2 Basilica Ulpia

Questo edificio costituente il foro di Traiano, di sicuro uno dei più importanti edifici della Roma imperiale, aveva la funzione di tribunale²⁹. Il nome Ulpia venne deciso dallo stesso imperatore, il quale volle dare alla struttura, in onore delle sue discendenze ispaniche, il nome spagnolo della sua famiglia. La attuale testimonianza di questa architettura, in loco, consiste solamente nella traccia delle fondamenta, portando molti studiosi (Prosper-Mathieu Morey, Angelo Uggeri, J. B. Cicéron Lesueur ecc.) a ricostruirne graficamente le fattezze sulla base dei frammenti e sulle informazioni ricavabili dalle incisioni monetali.

Riferimento monetale: R.I.C, II, n 617



Figura 126. Porticato di Ingresso della Basilica Ulpia (ricostruzione virtuale dal Packer)

²⁸ AUTORI VARI, *Storia dell'architettura italiana. Architettura romana. I grandi monumenti di Roma*, Electa Editore, Verona 2009, pag. 41

²⁹ JAMES E. PACKER, *Il Foro di Traiano a Roma. Breve studio dei monumenti*, Editore Quasar, Roma 2001, pag. XVII

8.3 Comizi

Ubicati nel centro del Foro Romano, affianco alla Curia, erano un luogo di incontro per i Tribuni della Plebe³⁰. Inoltre in questo luogo, che inizialmente era in una zona depressa rispetto agli altri edifici del Foro, avvenivano le votazioni del popolo. Presumibilmente, da quanto si può evincere dal denario repubblicano di *Licinius Nerva*, era una



Figura 127. Piazzale dei Comizi

struttura aperta, delimitata da transenne, con strutture utilizzate come urne elettorali. Questo sarebbe confermato da alcuni resti di un grande lastricato di travertino e di marmo, sovrastanti alcune strutture in tufo nelle parti più basse. È opportuno menzionare il ritrovamento, nella medesima zona, di alcune fondazioni di una struttura circolare, riconducibili probabilmente alle fondamenta dei rostri dell'ultimo tempo della Repubblica³¹.

Riferimento monetale: Crawford, 292

8.4 Curia Giulia

La Chiesa sconsacrata di Sant'Adriano al Foro Romano, tutt'oggi visibile, corrisponde alla sala principale della Curia Giulia, sala di riunione del senato restaurata da Augusto dopo che i lavori precedenti furono interrotti dal tirannicidio di Cesare. Inaugurata nel 29 d.C., era costituita da due ambienti, uno dei quali riservato al *Secretarium Senatus*



Figura 128. Curia Iulia

(attualmente corrispondente con la chiesa S. Martina), delimitati da murature in laterizio rivestite in marmo pregiato e stucchi a effetto marmoreo³². In antichità doveva probabilmente essere adornata da statue marmoree e circondata da una raffinata balaustra metallica, la quale delimitava la zona senatoriale dalla parte restante del Comizio in cui era ubicata.

Riferimento monetale: R.I.C., I, n 266

³⁰ GIUSEPPE LUGLI, *Roma antica. Il centro monumentale*, Giovanni Bardi Editore s.r.l., Roma maggio 1992, pag. 63

³¹ CHRISTIAN HULSEN, *Il foro romano. Storia e Monumenti*, Quasar Edizioni, Roma aprile 1982, pag. 95

³² Ivi, pag. 99

8.5 Macellum Magnum

Questa struttura circolare, era una sorta di centro commerciale dell'epoca, un mercato coperto a due piani con distinzione di reparto in base alle merci vendute³³. Il piano terra era destinato a beni di prima necessità, quali frumento, pesce, carne e vino, mentre al piano superiore erano presenti botteghe di merci pregiate, botteghe cambiavalute e di prestito. Costruito dall'imperatore

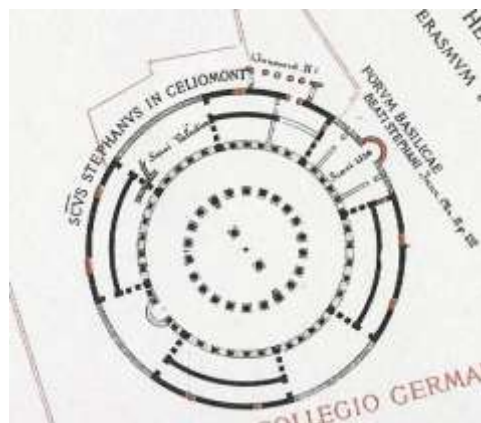


Figura 129. Il Macellum Magnum nella Forma Urbis Romae dell'archeologo Rodolfo Lanciani

Nerone, era sormontato da una gigantesca cupola e l'apparato decorativo era costituito da numerose statue, tra cui una dello stesso imperatore, oltre a una della dea Cerere alla quale era dedicato internamente un sacello votivo. L'esatta ubicazione di questo edificio non è conosciuta, anche se alcuni studiosi ritengono coincida con l'attuale chiesa di San Stefano Rotondo, la quale riprenderebbe almeno in parte l'andamento della vecchia struttura³⁴.

Riferimento monetale: R.I.C., I, n 402

8.6 Rostri del Foro

Della effettiva localizzazione dei Rostri del Foro si è ampiamente discusso, identificandoli probabilmente con l'area di fronte al tempio della Concordia, sotto le pendici del Campidoglio. La moneta di Lollio Palicano mostra uno scorcio della struttura preaugustea, semicircolare, a piattaforma, che si estende su tre

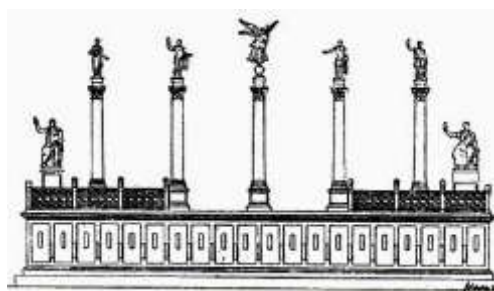


Figura 130. Ricostruzione dei fori di Augusto (Hulsen 1982)

arcate, le cui colonne ioniche di sostegno sono decorate tramite *rostra* navali recuperati durante la battaglia di Anzio nel 338 a.C..³⁵ Al di sopra del palco è inciso un sedile, il quale permetteva all'oratore di parlare anche da seduto.

³³ THOMAS LEVERTON DONALDSON, *Ancient Architecture on greek and roman coins and medals. Architectura Numismatica*, Argonaut Library of Antiquities Publishers, Chicago 1965, pag. 267

³⁴ www.sesterzio.eu

³⁵ FEDERICA SMITH, *Iconografia. Monumenti sulle monete romane repubblicane ed imperiali. Fascicolo 6*, Centro Culturale Numismatico Milanese, Milano 2001, pag. 17

Costruiti in età repubblicana, vennero ricostruiti e abbelliti da trionfi sia da Cesare che dal figlio adottivo Augusto.

Riferimento monetale: Crawford, 473/1

8.7 Terme Alessandrine

Queste terme, costruite inizialmente dall'imperatore Nerone nel 62 d.C., vennero in seguito restaurate ed ampliate nel 229 sotto il regno dei Severi, a cui devono il nome. Erano ubicate sotto l'attuale zona delimitata da Piazza della Rotonda, Piazza del Pantheon, Via del Pozzo delle Cornacchie e Via della Dogana Vecchia, per un'estensione di circa 190x120 metri. Attualmente rimangono poche tracce di questa struttura come ad esempio le colonne rialzate in Sant'Eustachio, due colonne reimpiegate nel pronao del Pantheon e due vasche in granito egiziano, di cui una esposta davanti a piazza madama.



Figura 131. Vasca in granito delle terme di Nerone e riutilizzata nelle terme Alessandrine

Riferimento monetale: Donaldson, n 74

8.8 Villa Publica

Attualmente della Villa Publica non ne rimane traccia e l'unica immagine pervenutaci è la raffigurazione monetale qui di lato. Questo enorme edificio venne costruito nel 432 a.C. nel Campo Marzio, lungo la via Flaminia, ed aveva la funzione di luogo di assemblee pubbliche, dove si svolgevano leve militari e parate, oltre alla funzione di ricovero per ambasciatori di paesi stranieri in visita alla capitale. Era un edificio a due livelli formato da entrambi da colonnati, di cui al piano terra sormontati da arcate. Venne distrutta durante l'incendio dell'ottanta d.C. e venne sostituita da Domiziano con il *Divorum*, monumento costituito da un'area porticata comprendente due tempietti dedicati al padre Vespasiano e al fratello Tito.³⁶



Figura 132. Incisione monetale raffigurante la Villa Publica

Riferimento monetale: Crawford, 429/1

³⁶ Ivi, pag. 16

9. FONTANE E NINFEI

9.1 *Meta Sudans*

La sua costruzione iniziò nell'ottanta d.C., ad'opera di Vespasiano, per completare la valle del Colosseo. Il nome si può scomporre in due parole: *Meta* perché era simile alla meta che nei circhi veniva usata come segnaposto dove i cavalli dovevano svoltare, e *Sudans*, che significa sudante, perché era una fontana dove i gladiatori andavano ad abbeverarsi. Era creata tramite un corpo conico³⁷, sovrastato da un globo con delle applique a forma di viso umano, le quali sputavano acqua. Ubicata fra l'arco di Costantino e il Colosseo, ne vennero demoliti i resti tra il 1930 e 1936 durante il riassetto viario di Via dei Fori Imperiali voluto da Mussolini.

Riferimento monetale: R.I.C., II, n 115



Figura 133. Resti della Meta Sudans prima della demolizione

9.2 Ninfeo di Alessandro Severo

Attualmente i resti di questa enorme fontana e castello d'acqua sono visibili nell'angolo settentrionale di Piazza Vittorio Emanuele II nel Rione Esquilino. Completamente in laterizio, in precedenza rivestito di marmo, questa struttura sorgeva nella parte più alta del colle Esquilino in un'area trapezoidale, fungendo come diramazione di diversi acquedotti.³⁸ Unica fontana colossale pervenutaci, si articolava su tre livelli,



Figura 134. Resti del ninfeo di Alessandro Severo

con diversi ambienti e canalizzazioni ancora visibili, ed erroneamente in passato venne chiamata "monumento dei trofei di Mario"³⁹ a causa del ritrovamento, nelle sue vicinanze, di alcuni frammenti statuari marmorei (oggi in cima alla cordona che sale al Campidoglio) attribuiti a Gaio Mario per le vittorie sui

³⁷ PAOLO MORACHIello e VINCENZO FONTANA, *L'architettura del mondo romano*, Editori Laterza, Bari ottobre 2009, pag.234

³⁸ Ivi, pag.237

³⁹ THOMAS LEVERTON DONALDSON, *Ancient Architecture on greek and roman coins and medals. Architectura Numismatica*, Argonaut Library of Antiquities Publishers, Chicago 1965, pag. 272

Cimbri e Teutoni, anche se in realtà si è scoperto essere di età domiziana, e in seguito reimpiegati nella struttura eretta da Alessandro Severo.

Riferimento monetale: R.I.C., IV, n 453

10. FORTIFICAZIONI E PORTE

10.1 *Castra Praetoria*

Il *castra praetoria* era un accampamento, concesso per la prima volta dall'imperatore Tiberio, dove alloggiavano i pretoriani, un corpo speciale fondato da Mario all'inizio del I secolo a.C.. Tale campo era situato inizialmente al di fuori delle mura di Roma nella parte nord orientale fra Via Nomentana e Via Triburtina, ma durante il regno di Aureliano, con la costruzione dell'anello murario, venne inglobato nell'*urbe*. Era una cittadella fortificata, completamente autonoma dal punto di vista dei servizi ai militari, avendo terme, templi, fontane ed un sistema viario interno basato sul *cardo* e il *decumano*.

Riferimento monetale: R.I.C., I, n 14



Figura 135. Resti castra pretoria in viale del Policlinico

10.2 Mura di Roma

Questa moneta, che rappresenta il tempio di Venere ad Erice, potrebbe rappresentare la unica raffigurazione monetale delle mura severiane della città di Roma, viste dall'interno della stessa città. Il culto di Venere Ericina si diffuse nella capitale nel I secolo, con la ritualità basata sulla sessualità che turbò l'opinione pubblica, a tal punto da imporre di collocare il tempio cittadino *extra mura*. Ciò sembra convalidare l'identificazione delle mura con quelle serviane costruite sul finire del VI secolo a.C.⁴⁰ (di cui dalle tracce è ancora



Figura 136. Resti delle mura Severiane a Piazza Fanti sull'Esquilino

⁴⁰ PAOLO MORACHIELLO e VINCENZO FONTANA, *L'architettura del mondo romano*, Editori Laterza, Bari ottobre 2009, pag. 300

possibile ricostruirne il percorso⁴¹), poiché una fortificazione attorno ad un tempio non potrebbe essere giustificata in alcun altro modo che con una visione interna dalla città verso l'altura esterna sormontata del tempio.

Riferimento monetale: Crawford, 424/1

10.3 Porta Fontinalis

La *Porta Fontinalis* era una delle porte di accesso alla città di Roma, ma la esatta localizzazione non è conosciuta poiché i riferimenti letterari pervenutoci non risultano essere esemplificativi. Una delle probabili ubicazioni potrebbe essere alle spalle del Vittoriano, in corrispondenza dell'odierno Museo del Risorgimento, dove sono state trovate tracce di *opus quadratum* di tufo e di una struttura non



Figura 137. Porta Fontinalis

identificata ma riconducibile a uno stipite di una porta. L'incisione monetale raffigurata sul denario rappresenta in primo piano la statua equestre di Augusto su una base con delle iscrizioni, e sullo sfondo la cinta muraria con la porta.⁴²

Riferimento monetale: R.I.C., I, n 362

11. PIRE FUNERARIE

11.1 Pira funebre di Faustina

Esistono alcuni sesterzi e medaglioni raffiguranti una pira funeraria a nome della Diva Faustina⁴³. Questa pira era una vera e propria struttura (non temporanea), simbolo dell'immortalità dell'imperatrice, ed era composta da un recinto basso (adornato da festoni), un piano terreno scandito da sei lesene corinzie a pianta complessa a X, con un attico superiore, fungente da podio per una biga. Attualmente non si ha traccia di tale monumento



Figura 138. Sesterzio di Faustina con la pira funeraria

⁴¹ AUTORI VARI, *Storia dell'architettura italiana. Architettura romana. I grandi monumenti di Roma*, Electa Editore, Verona 2009, pag. 9

⁴² AUTORI VARI, *Accumulare denari in un tesoro da Poestum due secoli di storia*, Ingegneria per la Cultura editore, Roma aprile 1999, pag. 59

⁴³ LIDIANO BACCHIELLI e MARGHERITA BONANNO, *Studi Miscellanei 29*, L'Erma di Bretschneider, Roma 1996, Pag. 256

funerario, rendendo impossibile identificarne l'effettiva ubicazione, che presumibilmente doveva essere all'interno della città di Roma, anche se altre strutture simili sono state trovate lungo le strade che portavano alla città di Neapolis.⁴⁴

Riferimento monetale: R.I.C., III, n 1135

11.2 Ustrina Antonini Pii

Questa sorta di pira funeraria sorgeva non lontana dalla Colonna Antonina, in prossimità dell'attuale Via degli Uffici del Vicario. Le *Ustrinae*, che erano i luoghi adibiti alla cremazione, assumevano forme monumentali e in particolare quella antonina era formata da due recinti quadrati di travertino, uno dentro l'altro, recintati con transenne e delimitati da cippi⁴⁵. All'interno dell'area sacra, si elevava la struttura a terrazze di quattro piani, sormontata da una quadriga.



Figura 139. Ustrina di Antonino Pio nel Plastico di Gismondi (1933)

Riferimento monetale: R.I.C., III, n 1266

12. PONTI

12.1 Ponte Aelius

Costruito nel 134 d.C. dall'architetto Demetriano per collegare il Mausoleo di Adriano alla Sponda sinistra del fiume Tevere, attualmente è chiamato ponte Sant'Angelo. La struttura a tre arcate era costruita in peperino, rivestita da travertino e ci si accedeva mediante rampe dalle rive. Queste rampe erano sostenute da arcate minori, due nel lato verso il mausoleo e tre nel lato sinistro,



Figura 140. Ponte Sant'Angelo a Roma

oggi non visibili dopo la loro distruzione nel 1893 per il rifacimento degli argini del fiume (oggi si possono vedere le arcate moderne realizzate in tale occasione).

Riferimento monetale: Donaldson, n 64

⁴⁴ THOMAS LEVERTON DONALDSON, *Ancient Architecture on greek and roman coins and medals. Architectura Numismatica*, Argonaut Library of Antiquities Publishers, Chicago 1965, pag. 189

⁴⁵ FEDERICA SMITH, *Iconografia. Monumenti sulle monete romane repubblicane ed imperiali. Fascicolo 6*, Centro Culturale Numismatico Milanese, Milano 2001, pag. 34

12.2 Ponte Sublicio

Il ponte Sublicio prende il nome dal termine di lingua volsca “*sublica*”, che significa “tavole di legno”, poiché probabilmente la prima edificazione di questa struttura era lignea⁴⁶. Attualmente il ponte visibile è stato costruito nel 1918 su progetto di Piacentini, poiché della struttura romana non ne rimane più nulla, anche se Carandini presume che la posizione fra le due edificazioni non corrisponda, collocando il ponte di epoca romana all’altezza di Via Ripa. Costruito da Anco Marzio, questo attraversamento venne restaurato più volte in epoca imperiale, tant’è che nelle tarde raffigurazioni monetali compare con archi trionfali e statue alle estremità, postume alla edificazione originale.

Riferimento monetale: Gnechi, II, 9, 5

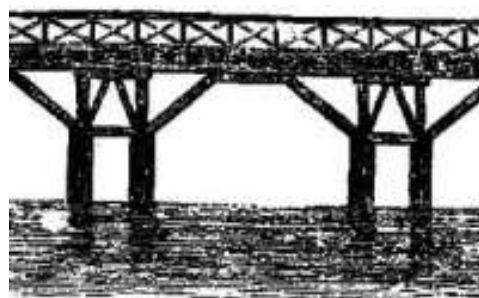


Figura 141. Ricostruzione del Ponte Sublicio di Luigi Canina

12.3 Ponte Milvio

Questo ponte è edificato nella parte nord della città di Roma antica, lungo il corso delle vie Flaminia e Cassia. Venne probabilmente costruito prima in legno e voluto da un appartenente della *gens Molvia* (da cui deriva il nome) in età repubblicana, e successivamente ricostruito in muratura nel 110 a.C. per volere del censore Marco Emilio Scauro. È su questo luogo che si racconta sia avvenuta la battaglia del ponte Milvio, dove Costantino si scontrò con Massenzio appena dopo aver avuto in apparizione la croce cristiana⁴⁷. Attualmente di questo ponte rimangono le tre arcate centrali, poiché esso fu danneggiato durante le vicende belliche medievali che interessarono la città di Roma.

Riferimento monetale: R.I.C., VIII, n 21



Figura 142. Ponte Milvio

⁴⁶ AUTORI VARI, *Storia, civiltà e vita ai tempi di Roma antica*, Vol.5, De Agostini Editore, Novara 2001, pag. 88

⁴⁷ Ivi, pag. 90

12.4 Ponte Rotto

Primo ponte in muratura costruito a Roma, ne viene solitamente attribuita la costruzione ai censori Marco Emilio Lepido e Marco Fulvio Nobiliore, anche se alcune rappresentazioni monetali (confermate da Tito Livio e Plutarco) affermano sia stato edificato nel 241 a.C. da Manlio Emilio Lepido e poi ricostruito nel 179. Venne poi restaurato nel 142 a.C. e successivamente nel 12 a.C. durante il regno di Augusto. Ubicato poco più a nord del primo ponte Sublicio, attualmente della costruzione romana del II secolo a.C. rimangono soltanto due dei piloni che sorreggono una delle arcate cinquecentesche, distrutte durante le varie piene del fiume⁴⁸.

Riferimento monetale: Gnechi, II, 9,3



Figura 143. Arcata del Ponte Rotto

13. PORTI

13.1 Porto di Ostia di Nerone

L'imperatore Claudio iniziò la costruzione di un grande porto ad Ostia, formato da due grandi moli che creavano un bacino circolare per l'approdo delle navi frumentarie che arrivavano dall'Africa. La costruzione venne ultimata dal figliastro di Claudio, l'imperatore Nerone, il quale fece anche costruire un canale di collegamento con il Tevere, in modo che



Figura 144. Porto di Ostia di Nerone e di Traiano in un incisione cinquecentesca di Sebastian Munster

le navi potessero anche risalirlo fino al centro della città di Roma. Quest'opera fu sostanziale nello sviluppo economico della capitale, che per molti anni fu obbligata a far approdare le navi con le merci al lontano porto di Puteoli a 150 Km di distanza; inoltre fu anche importante come campo di sperimentazione architettonica per nuovi tipi di costruzioni⁴⁹.

Riferimento monetale: R.I.C., I, n 178

R.I.C., I, n 441

⁴⁸ Ivi, pag. 89

⁴⁹ JOHN BRYAN WARD PERKINS, *Architettura Romana*, Electa Editore, Milano 1989, pag. 102

13.2 Porto di Ostia di Traiano

Attualmente distante più di due chilometri dalla costa, questo bacino artificiale venne creato nel 103 d.C. dall'Imperatore Traiano in sostituzione di quello di Claudio⁵⁰ che ben presto mostrò i suoi limiti essendo esposto alle tempeste provenienti dal mare. Così l'imperatore decise di costruire nell'entroterra, ma collegato al porto principale tramite un canale, un'ansa esattamente esagonale, delimitata da botteghe e magazzini per stivare le merci provenienti dalle colonie.



Figura 145. Plastico del porto di Traiano al Museo della Via Ostiense a Roma

Riferimento monetale: R.I.C., II, n 631

14. STRADE

14.1 Via Appia

La Via Appia, voluta dal console Appio Claudio Cicco nel 312 a.C., collegava inizialmente la città di Roma con Terracina, mentre in un secondo momento venne prolungata fino a raggiungere Brindisi⁵¹, per una lunghezza totale di circa cinquecentoquaranta chilometri. La carreggiata larga quattro metri, che permetteva il passaggio in contemporanea di due carri, era delimitata da marciapiedi in terra battuta delimitati da un cordolo in pietra. All'inizio, lungo questa via, in prossimità dell'entrata in Roma, le famiglie nobili erano solite costruire il proprio sepolcro, data l'importanza di quest'arteria.⁵²



Figura 146. Via Appia Antica in provincia di Roma

Riferimento monetale: Thurlow – Vecchi, n 30

⁵⁰ AUTORI VARI, *Storia, civiltà e vita ai tempi di Roma antica*, Vol.3, De Agostini Editore, Novara 2000, pag. 182

⁵¹ Ivi, pag. 237

⁵² AUTORI VARI, *Storia dell'architettura italiana. Architettura romana. I grandi monumenti di Roma*, Electa Editore, Verona 2009, pag. 59

14.2 Via Traiana

Raffigurata anche sull'arco di Traiano a Benevento, questa arteria, che prende il nome dall'imperatore che decise di finanziarla, correva parallela alla via Appia e congiungeva Brindisi a Benevento. Costruita fra il 108 e il 110 d.C., era una strada molto trafficata per fini commerciali, edificata sopra il vecchio tracciato di una strada di età repubblicana. Pur non essendo collegata direttamente con la città di Roma, mi urge menzionarla in tale regesto poiché viene rappresentata su una moneta imperiale e raffigura una struttura italica e non coloniale.

Riferimento monetale: R.I.C., II, n 266



Figura 147. Tratto della Via Traiana nei pressi di Egnazia

14.3 Via Flaminia

La Via Flaminia era una di quelle strade che facevano parte della ampia raggera che percorreva l'Italia in direzione di Roma⁵³ e che collegava nello specifico la capitale alla città di Rimini. Voluta dal console Gaio Flaminio Nepote, venne iniziata nel 220 a.C., ma restaurata più volte durante i secoli, prima dall'imperatore Augusto, Vespasiano e in ultimo da Adriano. Fu per molto tempo l'unica strada di collegamento fra la capitale e il nord d'Italia⁵⁴, continuando da Rimini in poi con il nome di *Via Aemilia*.

Riferimento monetale: R.I.C., I, n 144



Figura 148. Basolato della Via Flaminia

⁵³ Ivi, pag. 9

⁵⁴ AUTORI VARI, *Storia, civiltà e vita ai tempi di Roma antica*, Vol.3, De Agostini Editore, Novara 2000, pag. 236

15. TEMPLI

15.1 *Aedes Aesculapii*

Nel 291 a.C. il tempio di Esculapio, dio della medicina, venne inaugurato sull'isola Tiberina⁵⁵, dove attualmente sorge la chiesa di San Bartolomeo, nella quale il pozzo medievale presso l'altare della chiesa probabilmente corrisponde con la fonte sacra a disposizione dei pellegrini. Questo tempio, che era quasi un ospedale, data l'attinenza del tema al dio, era un ricovero per malati che portavano *ex voto* alla statua



Figura 149. Incisione del Piranesi raffigurante la isola tiberina e i resti delle strutture romane su di essa

della divinità, collocata nella cella, vestita con un *himation* e appoggiata ad un bastone a cui era attorcigliato un serpente (simbolo della medicina moderna). Attualmente, se non per il pozzo, di questa struttura non ne rimane nessuna traccia, se non su immagini monetali e per una serie speciale di medaglioni (per commemorare i restauri ad opera di Antonino Pio).

Riferimento monetale: B.M.C., IV, 850

B.M.C., IV, 148

15.2 *Aedes Clementiae Caesaris*

Questo tempio venne votato dal senato pochi anni prima della morte dello stesso Cesare, in ringraziamento degli atti di clemenza ricevuti. All'interno del tempio erano custodite due statue rappresentate nell'atto di stringersi le mani: la personificazione della *Clementia* e quella del dittatore Cesare. Di questo tempio non si conoscono né l'ubicazione né le caratteristiche architettoniche, se non quelle scarse fornitoci dalla incisione monetale, ovvero che era tetrastilo con una copertura a falde inclinate.



Figura 150. Denario di Sepullius Macer raffigurante il tempio della Clemenza di Cesare

Riferimento monetale: Crawford, 480/21, Tav. LVII

15.3 *Aedes Concordiae*

Per ulteriori informazioni si veda il capitolo XI.

Riferimento monetale: B.M.C., I, 116, Tav.24, 14

⁵⁵ ANDREA CARANDINI, *Atlante di Roma antica. Vol. 2 Tavole e indici*, Mondadori Electa S.p.a., Verona 2012, Tav. 247

15.4 *Aedes Ditis et Proserpinae*

Questi due tempietti erano localizzati nella IX regione nella zona del Campo Marzio, e di loro si sa poco a causa della loro più totale scomparsa. Uno periptero e l'altro prostilo (come suggerito la *Forma Urbis*), si affacciavano su un'area sacra delimitata da filari di alberi su due lati, mentre il retro era sul *Vicus Aesculeti IX*. L'identificazione non certa del reperto numismatico con almeno una di queste strutture è dovuta alla rappresentazione, che oltre al tempio sullo sfondo, raffigura la celebrazione dei *ludi saeculares* e il sacrificio alle Moire, la quale collega la moneta, e quindi giustifica l'identificazione, al rinvenimento nella medesima zona degli *Acta dei Ludi*.⁵⁶

Riferimento monetale: R.I.C., II, n 381

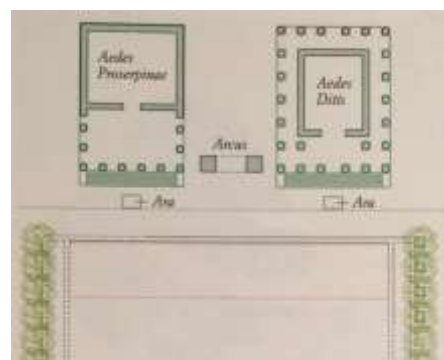


Figura 151. Pianta dei due tempietti (Carandini 2012)

15.5 *Aedes Divi Iulii*

Il tempio in nome di Giulio Cesare venne votato dai membri del triumvirato nel 42 a.C. e venne costruito nel 31 da Ottaviano nel lato orientale del foro da lui dedicato nel 29⁵⁷. Il tempio picnostilo si innalzava su un alto podio con due scalinate ai lati del fronte che portavano al pronao di facciata costituito da otto colonne



Figura 152. Ripresa aerea dei resti del tempio del Divo Giulio

di ordine ionico, sei sul fronte e due laterali, antistante alla cella singola in blocchi di tufo, dentro la quale era alloggiata la statua del Divo Giulio. Dinnanzi al podio si apriva un emiciclo in cui era alloggiato un altare circolare⁵⁸. A metà del II secolo venne ricostruito con ordine composito, e poi venne restaurato in epoca

⁵⁶ Ivi, Tav. 234a

⁵⁷ AUTORI VARI, *Storia dell'architettura italiana. Architettura romana. I grandi monumenti di Roma*, Electa Editore, Verona 2009, pag. 70

⁵⁸ GIUSEPPE LUGLI, *Roma antica. Il centro monumentale*, Giovanni Bardi Editore s.r.l., Roma maggio 1992, pag. 199

severiana, epoca coincidente con quella dei frammenti architettonici rinvenuti durante gli scavi⁵⁹.

Riferimento monetale: Crawford, 540/1-2, Tav. LXIV
B.M.C., III, 1309-11, Tav. 81, 10

15.6 *Aedes Feretrii Iovis*

Il piccolo santuario di Giove Feretrio sorgeva sul Campidoglio, vicino al tempio di Giove Ottimo Massimo⁶⁰. La sua costruzione si fa risalire in tempi molto antichi, tant'è che lo stesso Romolo consacrò in esso a Giove le spoglie di Acrone⁶¹, re dei Ceninensi. Venne ampliato dal re Anco Marzio e successivamente sotto il regno di Augusto venne ricostruito nelle stesse forme e dimensioni, ma attualmente non ne rimangono tracce, anche se sembra esistesse ancora in tarda età imperiale.



Figura 153. Denario repubblicano raffigurante il tempio di Giove Feretrio

Riferimento monetale: Crawford, 439/1, Tav. LII

15.7 *Aedes Herculis*

Questo tempietto rotondo sorgeva nel Foro Boario, nella zona dove attualmente si trova Piazza Bocca della Verità, e per molto tempo fu scambiato per un tempio in onore di Vesta⁶². Costruito nel II secolo a.C. e dedicato ad Ercole, era di ordine dorico, periptero su un podio di due gradini e chiuso tramite una copertura a cupola. Venne restaurato prima in età repubblicana dal console Paolo Emilio



Figura 154. Resti del tempio di Ercole Vincitore nel Foro Boario

Lepido, e in un secondo momento in età traianea dopo che l'incendio neroniano lo distrusse. Le rovine di questo tempio furono definitivamente abbattute

⁵⁹ CHRISTIAN HULSEN, *Il foro romano. Storia e Monumenti*, Quasar Edizioni, Roma aprile 1982, pag. 128

⁶⁰ GIUSEPPE LUGLI, *Roma antica. Il centro monumentale*, Giovanni Bardi Editore s.r.l., Roma maggio 1992, pag. 28

⁶¹ FEDERICA SMITH, *Iconografia. Monumenti sulle monete romane repubblicane ed imperiali. Fascicolo 6*, Centro Culturale Numismatico Milanese, Milano 2001, pag. 20

⁶² GIUSEPPE LUGLI, *Roma antica. Il centro monumentale*, Giovanni Bardi Editore s.r.l., Roma maggio 1992, pag. 579

durante il pontificato di Sisto IV, occasione in cui venne trovata la statua di bronzo dorato della divinità (oggi custodita al Museo dei Conservatori).⁶³

Riferimento monetale: B.M.C., III, 98, Tav. 48,17

15.8 *Aedes Honoris et Virtutis*

Il doppio tempio di *Honos* e *Virtus* sorgeva presso la porta *Capenam*, all'inizio della via Appia, presso il lato curvo del Circo Massimo. Inizialmente venne costruito solamente un tempio in onore di *Honos*, ma poi nel 208 a.C. venne aggiunto un secondo tempio in onore *Virtutis*, il quale custodì per un certo lasso di tempo i tesori provenienti dai saccheggi attuati durante l'assedio di Siracusa del 212 a.C.. Si trattava di un tempio dallo schema italico *periptero sine posticum*, costruito senza l'uso di marmi⁶⁴. Anche questo doppio tempio venne danneggiato durante l'incendio neroniano, così venne restaurato dall'imperatore Vespasiano, finito il periodo di guerre civili. Attualmente non rimane traccia di questa struttura.

Riferimento monetale: R.I.C., II, n 145/146

B.M.C., III, 858/9, Tav. 32, 6



Figura 155. Ricostruzione del Tempio di Onore e Virtù

15.9 *Aedes Magnae Matris*

Il tempio della *Magna Mater Cibeles* è stato identificato con i resti rinvenuti tra la casa di Augusto e la *Domus Tiberiana*, dai quali scavi sono stati dissotterrati capitelli corinzi, colonne, frammenti di architrave in marmo piperino di periodo augusteo e la statua marmorea della dea con delle iscrizioni. Questo tempio, innalzato nel 191 a.C. sul Palatino, venne ricostruito dopo un incendio nel 3 d.C. da



Figura 156. Resti del podio del Aedes Magnae Matris

⁶³ www.museicapitolini.org

⁶⁴ AUTORI VARI, *Storia dell'architettura italiana. Architettura romana. I grandi monumenti di Roma*, Electa Editore, Verona 2009, pag. 50

Augusto⁶⁵ e successivamente (sempre per colpa dell'incendio neroniano) da Domiziano, ed infine restaurato sotto Antonino Pio nel 142⁶⁶. Il tempio augusteo doveva probabilmente essere esastilo, con colonne di ordine corinzio su un alto podio, il quale era nella prima costruzione in Opus incertum (come da reperti in situ).

Riferimento monetale: B.M.C., II, 239, Tav. 67, 6

15.10 *Aedes Mercurii*

Del tempio di Mercurio attualmente non ne esistono tracce, ma con certezza sappiamo che era collocato sulle pendici dell'Aventino, di fronte al Circo Massimo. Venne dedicato alla divinità nel 495 a.C., ma le prime rappresentazioni monetali sono del 173 d.C. e riconducibili al regno di Marco Aurelio, il quale lo restaurò come ringraziamento del miracolo della pioggia durante la campagna bellica contro i Quadi. L'unica immagine di questo tempio che sopravvisse sino al medioevo (come citato dai mirabilia), è data dalle incisioni monetali, dalle quali si può notare che le colonne erano delle erme, che con le teste sorreggevano un architrave, base per un frontone semicircolare.



Figura 157. Sesterzio di Marco Aurelio, unica fonte iconografica pervenutaci

Riferimento monetale: R.I.C., III, n 1446

15.11 *Aedes Minervae*

Questo tempio venne eretto da Domiziano sul fondo del Foro Transitorio, anche se venne inaugurato dal suo successore Nerva nel 97 d.C.. Si ergeva su un alto podio, prostilo con sei colonne corinzie sul fronte e due nei lati lunghi, ma attualmente non è più esistente (se non in minime parti) a causa del reimpiego delle sue parti in marmo peperino nel rifacimento della



Figura 158. Tempio di Minerva in un incisione di Du Pérac, prima della sua demolizione avvenuta nel 1606

⁶⁵ www.archeoroma.com

⁶⁶ GIUSEPPE LUGLI, *Roma antica. Il centro monumentale*, Giovanni Bardi Editore s.r.l., Roma maggio 1992, pag. 220

fontana dell'Acqua Paola sul Gianicolo da parte di Papa Paolo V (1605 – 1621). Gli unici resti pervenutoci sono una parte del podio, due colonne, alcuni rilievi e una parte del fregio.

Riferimento monetale: B.M.C., II, 296, Tav. 71, 1

15.12 *Aedes Neptuni*

Del tempio di Nettuno sono poche le informazioni pervenutoci, tant'è che non è stato possibile determinarne la localizzazione, pur sapendo fosse edificato nella regione del Campo Marzio⁶⁷. In passato, questa informazione portò erroneamente ad identificare il tempio di Adriano in Piazza di Pietra con il tempio di Nettuno, sul quale ancora oggi le uniche informazioni sono ricavabili da una moneta repubblicana battuta a scopi propagandistici da un membro della *Gens Domitia*.

Riferimento monetale: C.R.R., 1176



Figura 159. Aureo repubblicano raffigurante il Tempio di Nettuno

15.13 *Aedes Vestae*

Il tempio di Vesta, adibito a custodire il fuoco sacro da parte delle vestali, venne ricostruito più e più volte a causa di continui incendi, dovuti alla sua funzione. La primigenita costruzione viene fatta risalire a Romolo o a Numa Pompilio, ma si hanno notizie di successivi rifacimenti in periodo repubblicano e augusteo⁶⁸, periodo in cui venne ricostruito in marmo, e di una ricostruzione ad opera di Vespasiano, successivamente all'incendio neroniano di Roma del 64 d.C.. Infine subì modifiche nel II secolo finché nel 391 d.C. l'imperatore Teodosio provvide a chiuderlo definitivamente. Attualmente di questo tempio periptero



Figura 160. Resti del tempio di Vesta nella valle dei Fori

⁶⁷ ANDREA CARANDINI, *Atlante di Roma antica. Vol. 1. Testi e immagini*, Mondadori Electa S.p.a., Verona 2012, pag. 495

⁶⁸ FEDERICA SMITH, *Iconografia. Monumenti sulle monete romane repubblicane ed imperiali. Fascicolo 6*, Centro Culturale Numismatico Milanese, Milano 2001, pag. 17

rotondo con tetto a cupola, si sono conservati alcuni frammenti marmorei del porticato corinzio, oltre al grande podio circolare visibile sulla via Sacra, nella parte orientale del Foro. Tanto nelle raffigurazioni monetali, quanto nei rilievi marmorei, affianco a questo tempio vengono rappresentati due pilastri con sopra una statua di un toro e di un ariete.⁶⁹

Riferimento monetale: Crawford, 428/1, Tav. LII

Cohen, I, 250

Cohen, I, 251

R.I.C., I, 57,58, Tav. X, 156

Bernhart, Tav. 92, 8

B.M.C., II, 664, Tav. 26, 9

B.M.C., V, 97, Tav. 29, 6

B.M.C., V, 96, Tav. 29, 7

Bernhart, Tav. 92, 7

Gnecchi, I, p. 45

15.14 *Aedes Vulcani*

Questo piccolo tempietto dedicato al dio Vulcano, edificato in età repubblicana, era localizzato nel Campo Marzio⁷⁰, nel quale ancora oggi ne rimane un piccolo tratto. Costruito probabilmente per il volere del console *Flaminius*, già noto per la via Flaminia, potrebbe essere identificato con un edificio di soli dieci metri di larghezza inciso nella pianta severiana della Forma Urbis, al centro del grosso portico della *Crypta Balbi*.



Figura 161. Pianta del *Aedes Vulcani* (Carandini 2012)

Riferimento monetale: R.I.C., V, n 1

R.I.C., V, n 633

⁶⁹ GIUSEPPE LUGLI, *Roma antica. Il centro monumentale*, Giovanni Bardi Editore s.r.l., Roma maggio 1992, pag. 442

⁷⁰ ANDREA CARANDINI, *Atlante di Roma antica. Vol. 1. Testi e immagini*, Mondadori Electa S.p.a., Verona 2012, pag. 500

15.15 *Hadrianeum*

Il tempio di Adriano, o *Hadrianeum*, è un edificio la cui costruzione è iniziata sotto il regno dello stesso, in onore della defunta moglie Sabina, ma portato a termine da Antonino Pio venne dedicato al padre adottivo appena divinizzato. Terminato nel 145 d.C., questo edificio era circondato da un quadriportico⁷¹ ed



Figura 162. Resti del Hadrianeum in Piazza Pietra

attualmente ne rimangono tracce in piazza di Pietra, dove un filare di colonne del tempio risulta essere inglobato in un edificio eretto da Carlo Fontana nel XVII secolo.

Riferimento monetale: R.I.C., III, n 873

15.16 *Sacellum Dianae*

Il sacello di Diana sorgeva *in Circo*, dietro alla scena del teatro di Marcello. Venne dedicato alla dea Diana da Ottaviano Augusto e forse è possibile identificarlo con l'edificio raffigurato affianco a quello dedicato alla *Pietas* in un frammento della *Forma Urbis* severiana⁷². Dalle raffigurazioni monetali si crede che in questo sacello fossero custoditi i trofei della battaglia di Nauloco, in attesa che fossero spostati nel tempio di Apollo sul Palatino. Attualmente non ne rimangono resti.



Figura 163. Raro Aureo di Augusto raffigurante il sacello di Diana

Riferimento monetale: B.M.C., I, 643, Tav. 15, 14

⁷¹ ANDREA CARANDINI, *Atlante di Roma antica. Vol. 2 Tavole e indici*, Mondadori Electa S.p.a., Verona 2012, Tav. 244

⁷² AUTORI VARI, *Storia dell'architettura italiana. Architettura romana. I grandi monumenti di Roma*, Electa Editore, Verona 2009, pag. 21

15.17 *Sacellum Iani Gemini*

Questo tempietto di forma quadrangolare era collocato nel foro nella zona del Argileto, probabilmente di fronte alla Curia e nelle vicinanze della basilica *Aemilia*, anche se attualmente non ne rimane traccia, rendendo impossibile identificare con certezza la sua effettiva collocazione. Si tratta di un tempio molto semplice, tipico della tradizione repubblicana, in muratura, anche se si racconta fosse interamente ricoperto di lastre di bronzo⁷³ (non visibili nelle rappresentazioni monetali), abbastanza grande per coprire il simulacro della divinità alto cinque cubiti. Questo tempio, che aveva due porte d'ingresso, rimaneva chiuso durante il periodo di pace, mentre invece apriva le porte durante i periodi di guerra.

Riferimento monetale: R.I.C., I, 44, Tav. X, 153

B.M.C., I, 201, Tav. 41, 1



Figura 164. Ricostruzione del sacello di Giano in un'incisione di un artista sconosciuto (firmato H.W.B.)

15.18 *Sacellum Iovis et Libertatis*

Le notizie riguardanti questo sacello sono molto poche, poiché attualmente non ne rimane traccia se non per una incisione monetale repubblicana. Probabilmente fu eretto sull'Aventino nel 246 a.C. dall'edile plebeo Tiberio Sempronio Gracco, il quale divenne poi console nel 238 a.C., e successivamente in prima età imperiale venne restaurato durante la grande campagna edilizia di ammodernamento voluta da Augusto.

Riferimento monetale: Crawford, 391/2



Figura 165. Denario repubblicano raffigurante il sacello di Giove e Libertà

⁷³ GIUSEPPE LUGLI, *Roma antica. Il centro monumentale*, Giovanni Bardi Editore s.r.l., Roma maggio 1992, pag. 82

15.19 *Sacellum Veneris Cloacinae*

Fondato dal re Tito Tazio dopo il rinvenimento del simulacro della dea Venere nella *Cloaca Maxima*, venne innalzato nel luogo dove Romani e Sabini avevano concluso la pace dopo il famoso ratto delle sabine, attuato da Romolo appena dopo la fondazione della città. Attualmente si può localizzare questo luogo, carico di significati per la popolazione romana, con l'area di fronte alla basilica Emilia in prossimità della Cloaca Massima⁷⁴. Era formato da una terrazza circolare (di cui si conservano ancora oggi le tracce) circondata da un parapetto graticolato⁷⁵, probabilmente in bronzo, che racchiudeva due simulacri, quello della dea Cloacina e, appunto, quello della Venere ritrovata in precedenza.

Riferimento monetale: Crawford, 494/42a



Figura 166. Ricostruzione del sacello di Venere Cloacina (da Hulsén 1982)

15.20 *Templum Bacchi*

Questo tempio, raffigurato solo su un medaglione di Antonino Pio, si trovava lungo il Tevere, sulla sponda sinistra, ed attualmente è possibile vederne alcuni avanzi marmorei.⁷⁶ Confrontando l'incisione monetale con alcune iscrizioni trovate in loco e con il rilievo degli *Haterii*, è stata possibile l'identificazione di tale architettura con un tempio rotondo all'interno di un emiciclo porticato, già esistente in antichità e restaurato da un membro della famiglia



Figura 167. Ricostruzione Tempio di Bacco (da Carandini 2012)

Antonina. È necessario ricordare che, mentre questa moneta fu ricondotta dal Lugli a tale struttura, il Donaldson invece la collega al Tempio di Pomona.⁷⁷

Riferimento monetale: Gnechchi, II, 22, 118

⁷⁴ FEDERICA SMITH, *Iconografia. Monumenti sulle monete romane repubblicane ed imperiali. Fascicolo 6*, Centro Culturale Numismatico Milanese, Milano 2001, pag. 20

⁷⁵ GIUSEPPE LUGLI, *Roma antica. Il centro monumentale*, Giovanni Bardi Editore s.r.l., Roma maggio 1992, pag. 177

⁷⁶ Ivi, pag. 219

⁷⁷ THOMAS LEVERTON DONALDSON, *Ancient Architecture on greek and roman coins and medals. Architectura Numismatica*, Argonaut Library of Antiquities Publishers, Chicago 1965, pag. 130

15.21 *Templum Divae Faustinae*

Attualmente chiamato San Lorenzo in Miranda, dopo la sua conversione in chiesa fra il VII e VIII, questo tempio fu costruito da Antonino Pio in onore della defunta moglie Faustina, anche se in un secondo momento il Senato decretò dovesse essere dedicato ad entrambi i coniugi. Ubicato nel Foro romano di fronte alla Basilica Aemilia, attualmente del nucleo antico conserva le dieci colonne corinzie in cipollino (di cui sei di facciata)⁷⁸, le pareti esterne in peperino di entrambi i lati lunghi e la cella in *opus quadratum* con parte dei fregi. L'attuale forma visibile con timpano barocco è stata data alla struttura nel 1602 dal pontefice Paolo V.⁷⁹



Figura 168. Chiesa di San Lorenzo in Miranda, sui resti del Tempio della Diva Faustina

Riferimento monetale: B.M.C., IV, 305, Tav. 70, 16

B.M.C., IV, 1454, Tav. 35, 3

B.M.C., IV, 331, Tav. 8, 3

B.M.C., IV, 339, Tav. 8, 14

B.M.C., IV, 1508

15.22 *Templum Divi Augusti*

Il tempio in onore del Divo Augusto venne costruito da Tiberio e Livia, ma venne ultimato e dedicato all'ascesa al trono di Caligola.⁸⁰ È localizzato nel Foro Romano nell'area a sud della *Basilica Iulia*, con fronte rivolto verso il *Vicus Tuscus*.⁸¹ Questo tempio, che in origine era esastilo, andò in fiamme durante il regno di Tito, venendo poi ricostruito dal fratello Domiziano ed infine restaurato da Antonino Pio, il quale lo mutò da esastilo ionico a ottastilo corinzio.



Figura 169. Sesterzio di Caligola raffigurante il Tempio del Divo Augusto

⁷⁸ GIUSEPPE LUGLI, *Roma antica. Il centro monumentale*, Giovanni Bardi Editore s.r.l., Roma maggio 1992, pag. 220

⁷⁹ CHRISTIAN HULSEN, *Il foro romano. Storia e Monumenti*, Quasar Edizioni, Roma aprile 1982, pag. 186

⁸⁰ GIUSEPPE LUGLI, *Roma antica. Il centro monumentale*, Giovanni Bardi Editore s.r.l., Roma maggio 1992, pag. 186

⁸¹ CHRISTIAN HULSEN, *Il foro romano. Storia e Monumenti*, Quasar Edizioni, Roma aprile 1982, pag. 155

Riferimento monetale: Cohen, I, 9/11
 B.M.C., IV, 924
 B.M.C., IV, 2063/2064, Tav. 50, 2

15.23 *Templum Divi Romuli*

Questo tempio venne dedicato da Massenzio nel 307 d.C. al figlio, morto in giovane età, e si ergeva in un'area triangolare fra la Via Sacra e il Foro della Pace; per questo motivo l'architetto scelse per il tempio una pianta circolare, fiancheggiata da rettangoli ed absidi semicirculari di varia profondità⁸². L'ingresso è decorato da due colonne di porfido e da un epistilio, riccamente decorato, reimpiegato da una struttura più antica. Venne trasformato dal papa Felice IV nel vestibolo della chiesa di Ss. Cosma e Damiano, il quale alterò l'apparato decorativo interno, mantenendo però inalterato il portone d'accesso coevo all'epoca di costruzione, la cui serratura ancora oggi risulta funzionante⁸³. È opportuno menzionare che alcuni studiosi non identificano l'edificio rappresentato sulla moneta con quello ubicato nel foro, ma con il mausoleo di Romolo sulla via Appia Antica.



Figura 170. Tempio del Divo Romolo nel Foro

Riferimento monetale: R.I.C., VI, 249

15.24 *Templum Divi Traiani*

Eretto per volere del popolo romano e del Senato in onore del culto dell'imperatore, tale architettura iniziò ad essere edificata durante il regno dello stesso Traiano, ma venne ultimata dal suo successore Adriano.⁸⁴ Sorgeva nel Foro a lui dedicato, nell'area occupata dal palazzo della Prefettura (palazzo Valentini) e dalla chiesa di Santa Maria di Loreto,⁸⁵ ed era



Figura 171. Sezione di colonna appartenente al Tempio del Divo Traiano rinvenuta negli scavi sotto Palazzo Valentini

⁸² GIUSEPPE LUGLI, *Roma antica. Il centro monumentale*, Giovanni Bardi Editore s.r.l., Roma maggio 1992, pag. 225

⁸³ CHRISTIAN HULSEN, *Il foro romano. Storia e Monumenti*, Quasar Edizioni, Roma aprile 1982, pag. 197

⁸⁴ THOMAS LEVERTON DONALDSON, *Ancient Architecture on greek and roman coins and medals. Architectura Numismatica*, Argonaut Library of Antiquities Publishers, Chicago 1965, pag. 34

⁸⁵ GIUSEPPE LUGLI, *Roma antica. Il centro monumentale*, Giovanni Bardi Editore s.r.l., Roma maggio 1992, pag. 295

ottastilo, periptero, con pronao formato da grandi colonne di granito dal diametro di due metri. Alcuni resti di tali colonne e di capitelli corinzi sono stati trovati durante la musealizzazione delle stalle di Palazzo Valentini.

Riferimento monetale: B.M.C., III, 863, Tav. 32, 8

15.25 *Templum Iovis Optimi Maximi*

Questo tempio era sicuramente uno dei più importanti per la città di Roma, sorgendo sulla sommità del colle del Campidoglio. Venne costruito da Tarquinio il Superbo⁸⁶ ma venne ricostruito quattro volte a colpa di incendi che ne compromisero la stabilità strutturale, soprattutto della prima edificazione in legno con decorazioni in terracotta. Le ricostruzioni avvennero sotto Silla, Augusto, Vespasiano e Domiziano, e di quest'ultima edificazione si possono ancora vedere alcuni resti delle fondazioni di tufo e parte della parete posteriore a nord.



Figura 172. Resti delle fondamenta del Tempio di Giove Ottimo Massimo ai Musei Capitolini

Riferimento monetale: Crawford, 385/1, Tav. XLIX

Crawford, 487/1, Tav. LVIII

Bernhart, Tav. 90, 1

R.I.C., II, n. 222, Tav. V, 89

R.I.C., II, n. 385

B.M.C., II, 242, Tav. 67, 8

15.26 *Templum Iovis Tonanti*

Di questo tempio, di cui attualmente non ne rimane traccia, si sapeva dovesse sorgere sul Campidoglio, che fosse stato votato durante la guerra cantabrica e che infine venne edificato nel 22 a.C. da Ottaviano Augusto⁸⁷. Questo tempio, distrutto da un incendio l'80 d.C. e ricostruito durante il regno di Domiziano, il quale mutò l'ordine delle colonne da corinzio a composito, era adornato da opere d'arte poste in esso dallo stesso Augusto, come ad esempio simulacri di Castore, Polluce, Igia e la statua della divinità stante con in mano uno



Figura 173. Sezione del rilievo degli *Haterii* identificata con il Tempio di Giove Tonante

⁸⁶ Ivi, pag. 20

⁸⁷ Ivi, pag. 32

scettro e un fascio di fulmini.

Riferimento monetale: B.M.C., I, 362, Tav.7, 14

15.27 *Templum Iovis Ultoris*

Se si fosse percorso il *Clivus Palatinus* e poi saliti tramite la scalinata rinvenuta sotto l'attuale Via di S. Bonaventura, si sarebbe giunti a una porta monumentale a cinque fornici (detta *pentapylum*) che ci avrebbe fatto entrare in un quadriportico che contornava il Tempio di Giove Ultore.⁸⁸ Questa struttura, che sorgeva su una terrazza rettangolare nell'angolo nord-ovest del Palatino, venne eretta



Figura 174. Vista aerea delle fondazioni rinvenute nei pressi della chiesa di San Sebastiano

da Alessandro Severo sulle rovine di un tempio edificato dal suo predecessore Eliogabalo al dio siriano omonimo. Alcuni saggi di scavi, nella zona a sud della chiesa di San Sebastiano, hanno messo in luce le fondazioni di un tempio periptero di 60/70 metri di lunghezza e 40 di larghezza, attribuibili a questa struttura.

Riferimento monetale: B.M.C., VI, 208, Tav. 8

B.M.C., VI, 207, Tav. 8

B.M.C., IV, 209

15.28 *Templum Isidis et Serapidis*

Il santuario dedicato ad Iside e a Serapide venne votato nel 43 a.C. dai triumviri Marco Antonio, Cesare Ottaviano e Marco Emilio Lepido, ma venne distrutto da Tiberio e le statue del culto vennero gettate nel Tevere. Venne ricostruito da Caligola e poi restaurato da Vespasiano, ed essendo stato danneggiato nell'incendio dell'80 d.C. venne restaurato da Domiziano. Infine venne restaurato da Alessandro Severo. L'ubicazione è ricavata dalla *Forma Urbis* severiana dalla quale si riesce a capire che era collocato nel Campo Marzio⁸⁹, dove



Figura 175. Ricostruzione *Forma Urbis* con ubicazione il Tempio di Iside e Serapide

⁸⁸ ANDREA CARANDINI, *Atlante di Roma antica. Vol. 2 Tavole e indici*, Mondadori Electa S.p.a., Verona 2012, Tav. 87

⁸⁹ Ivi, Tav. 236

attualmente sorgono le chiese di Santo Stefano del Cacco e la chiesa di Santa Maria alla Minerva.

Riferimento monetale: R.I.C., II, p.70, n 453

B.M.C., II, 238, Tav. 67,4

15.29 *Templum Matidiae*

Questo edificio era ubicato nel Campo Marzio, nei pressi della attuale Piazza Colonna e del tempio di Adriano. È l'unico esempio di tempio dedicato a una suocera da parte di un Imperatore, difatti Adriano volle divinizzare la madre di sua moglie Sabina per legittimare il suo potere tramite la discendenza dalla famiglia Ulpia, di cui sua moglie e sua madre facevano parte. La struttura periptera centrale era circondata su tre lati da un portico ed attualmente non ne rimane alcuna traccia.⁹⁰

Riferimento monetale: Gnechi, III, 89, 154



Figura 176. Pianta del tempio di Matidia (Carandini 2012)

15.30 *Templum Minervae Chalcidicae*

Come racconta Svetonio, l'imperatore Domiziano era particolarmente devoto al culto della dea Minerva, a tal punto che dopo l'incendio del 80 d.C. fece costruire nel Campo Marzio un tempietto rotondo a lei dedicato, affianco al tempio di Iside e Serapide⁹¹. Appare localizzato sulla *Forma Urbis* severiana fra il tempio di Iside e Serapide e il *Porticus Divorum*, architettura che diede il nome alla



Figura 177. Ricostruzione *Templum Minervae Chalcidicae* (da Carandini 2012)

divinità *Chalcidicae*, ovvero Portiera. Di questo tempio attualmente non ne rimane traccia, ma dalla pianta severiana e dalle rappresentazioni monetale si può percepire che fosse un tempio circolare periptero, con quattro scalinate d'accesso disposte a croce.

Riferimento monetale: B.M.C., II, 241, Tav. 67, 7

⁹⁰ Ivi, Tav. 241

⁹¹ Ivi, Tav. 238 b

15.31 *Templum Veneris et Romae*

La costruzione del tempio di Venere e Roma venne iniziata da Adriano nel 121 d.C.⁹² nell'area compresa tra la basilica di Massenzio e la valle del Colosseo, dove attualmente sorge il convento di Santa Francesca Romana, il quale ne ha inglobato una parte della cella. Per rendere attuabile la



Figura 178. Resti del Tempio di Venere e Roma

costruzione, si dovette demolire una parte delle strutture neroniane e spostare più in basso il grosso colosso di Nerone. Era un tempio a due celle ad orientamento opposto, decastilo di ordine corinzio, diptero e pseudodiptero lungo i lati, con pronao *in antis* e tetrastilo⁹³. Venne infine ultimato da Antonino Pio, sul progetto disegnato dallo stesso Adriano.

Riferimento monetale: B.M.C., III, 1490, Tav. 87, 6

B.M.C., IV, 1279, Tav. 29, 10

B.M.C., IV, 1324, Tav. 31, 4

B.M.C., VI, 535, Tav. 18

R.I.C., V, n. 185

R.I.C., VI, n. 106

R.I.C., VI, n. 113, Tav. 5

R.I.C., VI, n. 312

⁹² GIUSEPPE LUGLI, *Roma antica. Il centro monumentale*, Giovanni Bardi Editore s.r.l., Roma maggio 1992, pag. 235

⁹³ FEDERICA SMITH, *Iconografia. Monumenti sulle monete romane repubblicane ed imperiali. Fascicolo 6*, Centro Culturale Numismatico Milanese, Milano 2001, pag. 29

Legenda abbreviazioni

Bernhart = *Die Munzen der romischen Kaiserzeit* by Max Bernhart

B.M.C. = *Coins of the Roman Empire in the British Museum* by Harold Mattingly/ Carlson e Hill

Carandini = *Atlante di Roma antica. Vol. 2. Tavole e indici* by Andrea Carandini

Cohen = *Monnaies frappées sous l'empire romain* by Henry Coen

Crawford = *Roman Republican Coinage* by Michael Crawford

C.R.R. = *The coinage of the Roman Republic* by Edward A. Sydenham

Dattari = *Numi Augg. Alexandrini. Catalogo della collezione Giovanni Dattari* by Giovanni Dattari

Donaldson = *Ancient Architecture on greek and roman coins and medals. Architectura Numismatica* by Thomas Leverton Donaldson

Gnecchi = *I Medaglioni Romani, descritti ed illustrati* by Francesco Gnecchi

R.I.C. = *The Roman Imperial Coinage* by Mattingly e Sydenham/ Sutherland e Carson

Sear = *Greek Imperial Coins and their values* by David R. Sear

ThurLOW - Vecchi = *Italian cast coinage, Italian aes grave, Italian aes rude, signatum and the aes grave of Sicily* by Italo Vecchi e Bradbury K. ThurLOW

Conclusione

In queste pagine si è cercato di presentare il reperto numismatico quale fonte storica utile alla ricostruzione delle vicende e delle caratteristiche architettoniche di alcuni edifici distrutti o lesionati dal trascorrere delle epoche.

Al fine di fornire regole certe per l'utilizzo metodologico di tale fonte, è stato opportuno analizzare convenzioni e metodi rappresentativi, mettendoli in relazione alle condizioni storiche che li hanno determinati, influenzando così la quantità e la qualità delle informazioni percepibili dalla singola moneta. In tal modo, oltre ad esplicitare potenzialità e limiti del reperto numismatico, si è riuscito ad evidenziare la correlazione fra numismatica e scienza storica, dimostrando il rapporto di dipendenza della prima nei confronti della seconda. Difatti ogni moneta, oltre alle informazioni che può fornire tramite l'iconografia su di essa incisa, può descrivere un determinato periodo storico solamente attraverso il numero di esemplari in circolazione o tramite le percentuali dei materiali utilizzati per crearla.

Si è dunque analizzato due casi esemplificativi dei diversi tipi di dipendenza fra monete e architetture, in base al rapporto fra anno di coniazione e anno di edificazione, esaminando sia il caso in cui la moneta acquisti valore di testimonianza storica del progetto originale poiché la coniazione anticipa la realizzazione, sia il caso in cui la coniazione segua alla fine dei lavori di costruzione e quindi acquisti valore di celebrazione e testimonianza del realizzato.

Successivamente si è passato ad un'analisi sull'architettura romana, dimostrando l'importanza specifica che il reperto numismatico acquista nel fornire dati per la ricostruzione di edifici di quest'epoca, creando un catalogo di tutte le costruzioni presenti in Roma e raffigurate su monete. Tale regesto, oltre a essere accompagnato da una breve descrizione del singolo edificio, con esplicitato (ove possibile) anno di costruzione e localizzazione, riporta riferimenti di

catalogazione monetale, riconducibili ai testi più famosi e comuni fra gli esperti del settore. Fra queste opere ne sono state analizzate due (più una nella parte iniziale) per meglio spiegare le potenzialità del percorso metodologico da me approfondito, lasciando potenzialità di ulteriore sviluppo a tale ricerca. In coda al testo inoltre, mi è sembrato utile riportare alcuni allegati che, tramite differenziazioni cromatiche, identifichino in modo chiaro il diverso apporto delle scienze alla conoscenza dei monumenti, menzionando dunque l'importanza del contributo fornito dalla numismatica.

Ritengo che attualmente si faccia ancora un uso limitato della numismatica in rapporto con la ricerca storica ed architettonica, le quali potrebbero giovare dell'apporto fornito da essa, integrando le informazioni in nostro possesso su di un edificio con un'ulteriore fonte coeva all'epoca di edificazione. In conclusione, ricordo che tutti i temi analizzati nello scritto sono stati scelti e trattati al fine di dare una visione globale e completa della numismatica non come una scienza isolata e autoreferenziale, bensì come scienza di fondamentale importanza per la storia, ed in particolare per la storia dell'architettura.

Bibliografia

- LEON BATTISTA ALBERTI, *De Re Aedificatoria*, Vol. VI, traduzione ad opera di Cosimo Bartoli, Lionardo Torrentino, Nel Monte Regale agosto 1565
- LUIGI CANINA, *L'architettura antica descritta e dimostrata coi monumenti. Architettura romana. Parte II*, Per i tipi dello stesso Canina, Roma 1840
- HENRY COHEN, *Monnaies frappées sous l'empire romain*, Vol. I, Rollin e Feuardent, Paris 1880
- GIOVANNI DATTARI, *Numi Augg. Alexandrini. Catalogo della collezione Giovanni Dattari*, Vol. I, Arnoldo Forni Editore, Cairo 1901
- FRANCESCO GNECCHI, *I medaglioni romani, descritti ed illustrati*, Vol. I, Ulrico Hoepli, Milano 1912
- FRANCESCO GNECCHI, *I medaglioni romani, descritti ed illustrati*, Vol. II, Ulrico Hoepli, Milano 1912
- FRANCESCO GNECCHI, *I medaglioni romani, descritti ed illustrati*, Vol. III, Ulrico Hoepli, Milano 1912
- HAROLD MATTINGLY, *Coins of the Roman Empire in the British Museum*, Vol. I, Spink and Son, Londra 1923
- CORRADO RICCI, *Il Tempio Malatestiano*, Casa editrice d'arte Bestetti e Tumminelli, Milano – Roma 1924
- MATTINGLY e SYDENHAM, *The Roman Imperial Coinage*, Vol. II, Spink and son, Londra 1926
- MATTINGLY e SYDENHAM, *The Roman Imperial Coinage*, Vol. I, Spink and son, Londra 1927

- MATTINGLY e SYDENHAM, *The Roman Imperial Coinage*, Vol. V, Spink and son, Londra 1927
- HAROLD MATTINGLY, *Coins of the Roman Empire in the British Museum*, Vol. II, Spink and Son, Londra 1930
- MATTINGLY e SYDENHAM, *The Roman Imperial Coinage*, Vol. III, Spink and son, Londra 1930
- G. LUGLI, *Monumenti Greci e Romani*, Avsonia editore, Roma 1934
- HAROLD MATTINGLY, *Coins of the Roman Empire in the British Museum*, Vol. III, Spink and Son, Londra 1936
- MATTINGLY e SYDENHAM, *The Roman Imperial Coinage*, Vol. IV, Spink and son, Londra 1936
- HAROLD MATTINGLY, *Coins of the Roman Empire in the British Museum*, Vol. IV, Spink and Son, Londra 1940
- MAX BERNHART, *Die Munzen der romischen Kaiserzeit*, Vol. I, Monaco di Baviera 1944
- MAX BERNHART, *Die Munzen der romischen Kaiserzeit*, Vol. II, Monaco di Baviera 1944
- HAROLD MATTINGLY, *Coins of the Roman Empire in the British Museum*, Vol. V, Spink and Son, Londra 1950
- EDWARD A. SYDENHAM, *The coinage of the Roman Republic*, Spink and Son, Londra 1952
- R. A. G. CARSON e PHILIP. V. HILL, *Coins of the Roman Empire in the British Museum*, Vol. VI, Spink and Son, Londra 1962
- LAURA BREGLIA, *Numismatica antica, storia e metodologia*, Feltrinelli, Novara 14 maggio 1964

- THOMAS LEVERTON DONALDSON, *Ancient Architecture on greek and roman coins and medals. Architectura Numismatica*, Argonaut Library of Antiquities Publishers, Chicago 1965
- VITTORIO PICOZZI, *La monetazione imperiale romana*, P. & P. Santamaria Editori, Roma 1966
- GIUSEPPE MORETTI, *L'ara pacis augustae*, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1967
- SUTHERLAND e CARSON, *Roman Imperial Coinage, Vol. VI*, Spink and son, Londra 1967
- LAURA BREGLIA, *L'arte romana nelle monete dell'età imperiale*, "Silvana" Editoriale d'Arte, Milano 1968
- MICHAEL CRAWFORD, *Roman Republican Coinage, Vol. I*, Cambridge University Press, Cambridge 1974
- MICHAEL CRAWFORD, *Roman Republican Coinage, Vol. II*, Cambridge University Press, Cambridge 1974
- JOHN PEARSON, *Il Colosseo. Storia del monumento più rappresentativo dell'età romana*, U. Mursia editore, Milano 1975
- MARTIN JESSOP PRICE and BLUMA L. TRELL, *Coin and their cities, Architecture on the ancient coin of Greece, Rome, and Palestine*, V. C. Vecchi and Sons, London 1977
- BRADBURY K. THURLOW e ITALO VECCHI, *Italian cast coinage, Italian aes grave, Italian aes rude, signatum and the aes grave of Sicily*, Vecchi and Sons, Londra 1979
- CARLO GASPARRI, *Aedes Concordiae Augustae*, Istituto di Studi Romani Editore, Città di Castello settembre 1979

- SUTHERLAND e CARSON, *Roman Imperial Coinage, Vol. VIII*, Spink and son, Londra 1981
- CHRISTIAN HULSEN, *Il foro romano. Storia e Monumenti*, Quasar Edizioni, Roma aprile 1982
- ITALO INSOLERA e FRANCESCO PEREGO, *Archeologia e città. Storia moderna dei Fori di Roma*, Editori Laterza, Bari aprile 1983
- EUGENIO LA ROCCA, *Ara Pacis Augustae. In occasione del restauro della fronte orientale*, L'Erma di Bretschneider, Roma gennaio 1986
- ALBERTO BANTI, *I grandi bronzi imperiali*, vol. IV-2, Elagabalus, Alexander S. Maximius, Gordianus III, A. Banti Editore, Firenze 1987
- A. M. BURNETT e M. H. CRAWFORD, *The Coinage of the Roman World in the Late Republic*, BAR, Oxford 1987
- FRANCO BORSI, *Leon Battista Alberti. L'opera completa*, Electa editore, Martellago (VE) 1989
- PHILIP HILL, *The monument of ancient Rome as coin Types*, Seaby Publications, London 1989
- JOHN BRYAN WARD PERKINS, *Architettura Romana*, Electa Editore, Milano 1989
- AUTORI VARI, *Portraits and propaganda. Faces of Rome*, Brown University, Providence/Rhode Island, gennaio 1989
- DAVID R. SEAR, *Greek Imperial Coins and their values*, Seaby Publications Ltd., Londra 1991
- HUBERT DAMISH, *L'origine della prospettiva*, Guida Editori, Napoli 1992
- GIUSEPPE LUGLI, *Roma antica. Il centro monumentale*, Giovanni Bardi Editore s.r.l., Roma maggio 1992

- ROBERTO LUCIANI, *Il Colosseo*, Istituto Poligrafico DeAgostini, Novara 1993
- AUTORI VARI, *Archeologia in posa. Cento anni di fotografie del Foro Romano*, Sovrintendenza archeologica di Roma, Roma maggio 1993
- AUTORI VARI, *Leon Battista Alberti*, Olivetti/Electa editori, Milano 1994
- ERWIN PANOFSKY, *La prospettiva come forma simbolica e altri scritti*, Feltrinelli Editore, Milano marzo 1994
- ANGIOLO FORZONI, *La moneta nella storia. Vol I. Dalle origini a Giulio Cesare*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1995
- LIDIANO BACCHIELLI e MARGHERITA BONANNO, *Studi Miscellanei 29*, L'Erma di Bretschneider, Roma 1996
- ROBERTO BARTOLONI, *Monete di Roma imperiale*, Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., Milano settembre 1996
- PAOLA ZANZARRI, *La concordia romana: politica e ideologia della monetazione dalla tarda repubblica ai Severi*, Gangemi Editore, Roma settembre 1997
- TINA SQUADRILLI, *Roma. Storia e monumenti*, Rusconi Editore, Milano settembre 1997
- MARVIN TAMEANKO, *Monumental coins: Buildings & Structures on Ancient Coinage*, Krause publications, Stati Uniti d'America 1999
- ADA GABUCCI, *Il Colosseo*, Electa Editore, Milano 1999
- AUTORI VARI, *Accumulare denari in un tesoro da Poestum due secoli di storia*, Ingegneria per la Cultura editore, Roma aprile 1999
- AUTORI VARI, *Storia, civiltà e vita ai tempi di Roma antica, Vol.1*, De Agostini Editore, Novara 2000

- AUTORI VARI, *Storia, civiltà e vita ai tempi di Roma antica*, Vol.2, De Agostini Editore, Novara 2000
- AUTORI VARI, *Storia, civiltà e vita ai tempi di Roma antica*, Vol.3, De Agostini Editore, Novara 2000
- AUTORI VARI, *Storia, civiltà e vita ai tempi di Roma antica*, Vol.4, De Agostini Editore, Novara 2000
- ANTONIO MORELLO, *Piccoli bronzi con monogramma tra tarda antichità e primo medioevo (V – VI d.C.)*, Editrice Diana, Pontone di Cassino settembre 2000
- PIER GIORGIO PASINI, *Il Tempio malatestiano. Splendore cortese e classicismo umanistico*, Skira Editore, Ginevra – Milano settembre 2000
- AUTORI VARI, *Storia, civiltà e vita ai tempi di Roma antica*, Vol.5, De Agostini Editore, Novara 2001
- FEDERICA SMITH, *Iconografia. Monumenti sulle monete romane repubblicane ed imperiali. Fascicolo 6*, Centro Culturale Numismatico Milanese, Milano 2001
- JAMES E. PACKER, *Il Foro di Traiano a Roma. Breve studio dei monumenti*, Editore Quasar, Roma 2001
- G. CAVARRETTA, P. GIOIA, M. MUSSI, M.R. PALOMBO , *La terra degli elefanti, Atti del 1° Congresso internazionale*, Istituto Salesiano Pio XI, Roma ottobre 2001
- ANDREA GIARDINA, *Roma antica. Storia di Roma dall'antichità a oggi*, Editori Laterza, Bari novembre 2002
- CHRISTOPHER HOWGEGO, *La storia antica attraverso le monete*, Edizione Quasar, Roma Dicembre 2002
- KARL-WILHELM WEEBER, *Vita quotidiana nell'antica Roma*, Newton & Compton editori S.r.l., Roma 2003

- ROMOLO A. STACCIOLI, *La vita quotidiana nel mondo romano*, DeAgostini Rizzoli periodici, Milano aprile 2003
- RANUCCIO BIANCHI BANDINELLI, *Introduzione all'archeologia classica come storia dell'arte antica*, Editori Laterza, Bari gennaio 2004
- FRANCESCO PAOLO FIORE, *La Roma di Leon Battista Alberti. Umanisti, architetti e artisti alla scoperta dell'antico della città del Quattrocento*, Skira Editore, Roma 2005
- GIORGIO GRASSI e LUCIANO PATETTA, *Leon Battista Alberti Architetto*, Banca di Firenze, Firenze 2005
- MASSIMO SCOLARI, *Il disegno obliquo. Una storia dell'antiprospettiva*, Marsilio Editori, Venezia marzo 2005
- RANUCCIO BIANCHI BANDINELLI, *Roma. L'arte nel centro del potere. Dalle origini al II secolo d.C.*, Rizzoli Editore, Milano aprile 2005
- CARLO PAVIA, *Roma antica in 3Dimensioni: Storia e tecnica della fotografia stereoscopica in ambito archeologico*, Gangemi Editore, Roma aprile 2005
- AUTORI VARI, *Leon Battista Alberti e l'architettura*, Silvana Editoriale Spa, Cinisello Balsamo (Mi) 2006
- LUCA BERTOLINI, *Materiali da costruzione, Vol I – Struttura, proprietà e tecnologie di produzione*, Città Studi edizioni, Lissone (MI) febbraio 2006
- CARLO PAVIA, *Roma antica com'era: Storia e tecnica costruttiva del grande plastico dell'Urbe nel Museo della Civiltà Romana*, Gangemi Editore, Roma giugno 2006
- C. BOZZONI, V. FRANCHETTI PARDO, G. ORTOLANI, A. VISCOGLIOSI, *L'architettura del mondo antico*, Editori Laterza, Bari novembre 2006

- CETTY MUSCOLINO e FERRUCCIO CANALI, *Il tempio della meraviglia: gli interventi di restauro al Tempio Malatestiano per il giubileo 1990-2000*, Alinea Editrice, Firenze 1 gennaio 2007
- AUTORI VARI, *Lineamenti di storia dell'architettura*, Sovera edizioni, Ronciglione (VT) ottobre 2007
- DAMIANO IACOBONE, *Gli anfiteatri in Italia tra tardo antico e medioevo*, Gangemi Editore, Roma giugno 2008
- AUTORI VARI, *Storia dell'architettura italiana. Architettura romana. I grandi monumenti di Roma*, Electa Editore, Verona 2009
- PAOLO MORACHIELLO e VINCENZO FONTANA, *L'architettura del mondo romano*, Editori Laterza, Bari ottobre 2009
- AUTORI VARI, *Bollettino dei musei comunali di Roma, XXVI*, Gangemi Editore, Roma 2012
- ANDREA CARANDINI, *Atlante di Roma antica. Vol. 1. Testi e immagini*, Mondadori Electa S.p.a., Verona 2012
- ANDREA CARANDINI, *Atlante di Roma antica. Vol. 2. Tavole e indici*, Mondadori Electa S.p.a., Verona 2012
- GERARDO SANGERMANO, *Schola Salernitana-Annali XVI* 2011, Laveglia Carlone s.a.s., Salerno maggio 2012
- GIORGIO RAVEGNANI, *La caduta dell'impero romano*, Società editrice Il Mulino, Bologna settembre 2012
- LUCIA TRAVAINI e GIAMPIERA ARRIGONI, *Polis, urbs, civitas: moneta e identità, atti del convegno di studio del Lexicon Iconographicum Numismaticae (Milano 25 ottobre 2012)*, Edizioni Quasar, Roma 2013

- MARIA GRAZIA ERCOLINO, *La città negata. Il Campo Carleo al Foro Traiano: genesi, crescita e distruzione*, Ginevra Bentivoglio Editoria, Città di Castello (PG) ottobre 2013
- PIETRO CORRAO e PAOLO VIOLA, *Introduzione agli studi di storia*, Donzelli Editore, Pomezia (Roma) gennaio 2014
- QUINTO FLACCO ORAZIO, *Epistole e Ars poetica*, Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano settembre 2015
- MARIA PIA PAOLI, *Nel laboratorio della storia. Una guida alle fonti dell'età moderna*, Carocci Editore, Città di Castello (Perugia) ottobre 2015

Riviste

- E. WILL, *Reflexion et hypothèses sur les origines du monnayage*, in "Revue Numismatique", n. 17, 1955, pag. 9-10
- O. L. RICHMOND, *The temples of Divus Augustus and Apollo in Rome*, in "Essays and studies presented to W. Ridgeway", n. 1, 1966, pag. 200
- ARIANO SAVIO, *Moneta romana imperiale e propaganda*, in "Cronaca Numismatica", n. 11, (gennaio – febbraio – marzo) 2000, pag. 35

Sitografia

- www.archeoroma.beniculturali.it
- www.archeoroma.com
- www.dfpp.univr.it
- www.egramma.it
- www.istitutoveneto.org
- www.khm.at

- www.lamoneta.it
- www.lanzone.it
- www.luzappy.eu
- www.museicapitolini.org
- www.numismaticaantica.it
- www.prog-res.it
- www.repubblica.it
- www.roth37.it
- www.sesterzio.eu
- www.sovrintendenzaroma.it
- www.treccani.it
- www.wikipedia.it
- www.wildwinds.com

Indice delle figure

Figura 1.	I due storici greci Erodoto e Tucidide	1
Figura 2.	Esempio di fonte non intenzionale: patera romana rinvenuta in via Cairoli a Novara	3
Figura 3.	Esempi di coni da fusione falsi (detti Padovanini) creati dal falsario Giovanni Cavino	6
Figura 4.	Esempio di raccolta di stemmi araldici bolognesi	9
Figura 5.	Esempio di Sigillo ecclesiastico raffigurante un castello	10
Figura 6.	Esempio scavo archeologico con traccia di edificio	11
Figura 7.	Esempio di documento diplomatico	12
Figura 8.	Theodor Mommsen in un ritratto di Ludwig Knaus, Nationalgalerie Berlin, A I 315	14
Figura 9.	Ritratto di J.J. Winckelmann dipinto da Anton Raphael Mengs (1755)	15
Figura 10.	Asse di Domiziano raffigurante Ara Saluti Augusti	19
Figura 11.	Traccia dello stadio di Domiziano, attuale piazza Navona	20
Figura 12.	Denario di Traiano commemorativo della vittoria di Dacia	20
Figura 13.	Arco di Traiano a Benevento	21
Figura 14.	Statua equestre di Marco Aurelio in Campidoglio a Roma	22
Figura 15.	Medaglia forgiata da Matteo de' Pasti raffigurante il Tempio Malatestiano di Rimini	24
Figura 16.	Tempio Malatestiano di Rimini progettato da Leon Battista Alberti	25
Figura 17.	Arco del Cavallo a Ferrara	26
Figura 18.	Campanile di Ferrara	27
Figura 19.	Costruzione secondo regole geometriche dalla facciata del tempio malatestiano	29
Figura 20.	Ipotesi di ricostruzione grafica del tempio sulla base delle ipotesi di Franco Borsi	30
Figura 21.	Pianta e prospetto laterale del tempio Malatestiano	32

Figura 22.	Arco di Augusto a Rimini	33
Figura 23.	Follis di Romulus raffigurante un tempio	34
Figura 24.	Raffigurazione del tempio malatestiano ed asse di Augusto, entrambi recanti la scritta PROVIDENT SC	35
Figura 25.	Sesterzio di Domiziano raffigurante l'arco con doppia quadriga di elefanti	38
Figura 26.	AE 33 di Alessandria d'Egitto coniata da Domiziano con doppia quadriga di cavalli	39
Figura 27.	Probabile ubicazione della porta trionfale (da Carandini 2012)	40
Figura 28.	Frontale del portico Triumphalis nell'area di Sant'Omobono	41
Figura 29.	Sesterzio battuto sotto Tiberio in onore della morte di Augusto	42
Figura 30.	Ricostruzione primi insediamenti sui colli di Roma	45
Figura 31.	Pianta della prima edificazione del tempio di Giove Ottimo Massimo sul Campidoglio	46
Figura 32.	Esempio di opus caementicium, utilizzato in una muratura a sacco con casseforme a perdere in opus testaceum	47
Figura 33.	Ricostruzione pianta e prospetto Basilica Giulia	48
Figura 34.	Rovine del Tempio di Saturno a Roma	50
Figura 35.	Pianta del foro di Augusto	51
Figura 36.	Pianta del foro di Cesare, rimaneggiato da Augusto e adiacente al foro dell'erede	52
Figura 37.	Pozzolana utilizzata per il calcestruzzo romano	53
Figura 38.	Volta a padiglione della Domus Aurea (pianta e sezione)	54
Figura 39.	Sezione Pantheon adrianeo	55
Figura 40.	Arco di Settimio Severo nella valle del Foro a Roma	58
Figura 41.	Resti dei mercati traiane	59
Figura 42.	Sesterzio di Volusiano: si possono notare i numerosi dettagli inseriti dall'incisore	62
Figura 43.	Denario di Antonino Pio: le colonne sono state allontanate per portare in primo piano la statua di Augusto e Livia	63

Figura 44.	AE Siriano di Treboniano Gallo e Volusiano con raffigurata la divinità sotto un'architrave arcuata	64
Figura 45.	AE di Neocesarea di Alessandro Severo, raffigurante due templi affiancati	65
Figura 46.	Sesterzio di Vespasiano del 71 d.C. coniato grazie a parte del bottino della prima guerra di Giudea	68
Figura 47.	Asse di traino celebrativo della vittoria di Dacia	69
Figura 48.	Maiorina di Decenzio con simbolo cristiano del <i>Chi-Rho</i>	70
Figura 49.	Maiorina di Giuliano l'Apostata con raffigurato il bue pagano	70
Figura 50.	Sesterzio di Macrino con impersonata la Securitas	71
Figura 51.	Sesterzio di Adriano destinato alla circolazione in Britannia	71
Figura 52.	Antoniniano di Probo con corona radiata simbolo del sole	72
Figura 53.	Denario repubblicano senza scritte se non la firma della famiglia Plauta Plancus: esempio di arte iniziatica	74
Figura 54.	Asse di Augusto: si può notare che lo stile appare ancora grezzo	76
Figura 55.	Cartina geografica espansione Impero Romano nel 117 d.C.	77
Figura 56.	Il porto Traineo di Ostia: una delle opere più importanti realizzate fra I e II secolo d.C.	78
Figura 57.	Resti delle colonne delle terme Alessandrine in Via Sant'Eustachio a Roma	80
Figura 58.	Esempio di stile diverso di rappresentazione in retri dello stesso imperatore	83
Figura 59.	Schema proto-prospettico di una tetradracma di <i>Himera</i>	86
Figura 60.	Schema assonometrico di un AE di <i>Heliopolis</i>	87
Figura 61.	Ribaltamento su prospetto in un asse di Nerone	88
Figura 62.	Schema prospettico di un AE 29 di <i>Zeugma</i>	88
Figura 63.	Schema prospettico di un sesterzio di Traiano	89
Figura 64.	Schema misto assonometrico e prospettico di un sesterzio di Traiano	90

Figura 65.	Schema misto assonometrico e prospettico di un sesterzio di Tito	90
Figura 66.	Ricostruzione Colosso di Nerone da parte di Ernest Georges Coquart (1863)	93
Figura 67.	Plastico di Roma Antica: si possono notare le strutture ludiche come il Colosseo e il Teatro di Marcello.	94
Figura 68.	Pianta dei quattro piani dell'anfiteatro Flavio	95
Figura 69.	Prospetto Colosseo	96
Figura 70.	Bassorilievo del sepolcro degli <i>Haterii</i> custodito ai Musei Vaticani	97
Figura 71.	<i>Velarium</i> e vecchia ipotesi di funzionamento	98
Figura 72.	Immagine della "città ideale"(1470-1480) conservata a Baltimora alla Walters Art Gallery. Sullo sfondo si può notare una ricostruzione virtuale dell'anfiteatro flavio.	100
Figura 73.	Progetto di riuso del Colosseo ad opera di Carlo Fontana (1707)	103
Figura 74.	Contrafforti di consolidamento Colosseo	105
Figura 75.	Sesterzio di Tito	106
Figura 76.	Ricostruzione Meta Sudans	107
Figura 77.	Ricostruzione virtuale della Domus Aurea	108
Figura 78.	Sesterzio di Alessandro Severo	109
Figura 79.	Medaglione di Gordiano III	109
Figura 80.	Sesterzio commemorativo ai <i>Ludi Saeculares</i>	110
Figura 81.	Disegno del sigillo d'oro di Ludovico il Bavaro	111
Figura 82.	Disegno anonimo custodito al Sir. John Soane's Museum	112
Figura 83.	Incisione attribuita a Giovanni Maggi e raffigurante il Colosseo (1625)	113
Figura 84.	Ricostruzione della sezione del Colosseo ad opera di Carlo Fontana (1725)	114
Figura 85.	Litografia di Giovanni Battista Piranesi raffigurante il Colosseo (1756)	115
Figura 86.	Foto di fine XIX secolo raffigurante il Colosseo, Meta Sudans e Arco di Costantino	116

Figura 87.	Ricostruzione del tempio augusteo di Christian Hulsen	118
Figura 88.	Pianta scavi del 1837 (Angelini - Fea)	119
Figura 89.	Foto del tempio della Concordia prima del 1882 (Gasparri)	120
Figura 90.	Tempio della Concordia (stato attuale)	121
Figura 91.	Gemma augustea al Kunsthistorisches Museum di Vienna	122
Figura 92.	Pianta ricostruttiva del tempio augusteo (G. Bracale)	124
Figura 93.	Disegno del sistema decorativo del tempio ad opera di L. Rossini	125
Figura 94.	Ricomposizione della trabeazione del tempio custodita nel Tabularium	126
Figura 95.	Ricostruzione della trabeazione esterna del tempio (L. Canina)	127
Figura 96.	Rilievo murato nella base del gruppo dei Niobidi, oggi ai Musei Vaticani	128
Figura 97.	Sesterzio di Tiberio raffigurante il Tempio della Concordia	130
Figura 98.	Disegno del medaglione di Orbiana raffigurante il Tempio della Concordia	134
Figura 99.	Ara del Tempio della Concordia con la Diaconia di Ss. Sergio e Bacco nel 1535 (M. van Heemskerck)	135
Figura 100.	Disegno del frammento della <i>Forma Urbis</i> raffigurante un pezzo del tempio	136
Figura 101.	Area retrostane il Palazzo Senatorio: prima e dopo gli scavi francesi del 1810-12 (da Tournon)	137
Figura 102.	Frammenti dell'acquedotto dell'Acqua Marcia nei pressi di Tivoli	139
Figura 103.	Acquedotto di Traiano	139
Figura 104.	Ricostruzione virtuale arco Aziaco sulla base delle incisioni monetali	140
Figura 105.	Ricostruzione virtuale dell'arco di Traiano all'accesso del foro	140
Figura 106.	Aureo di Claudio rappresentante l'arco in onore della vittoria di Britannia	141
Figura 107.	Quadriga dell'arco di Nerone, custodita a Venezia	141

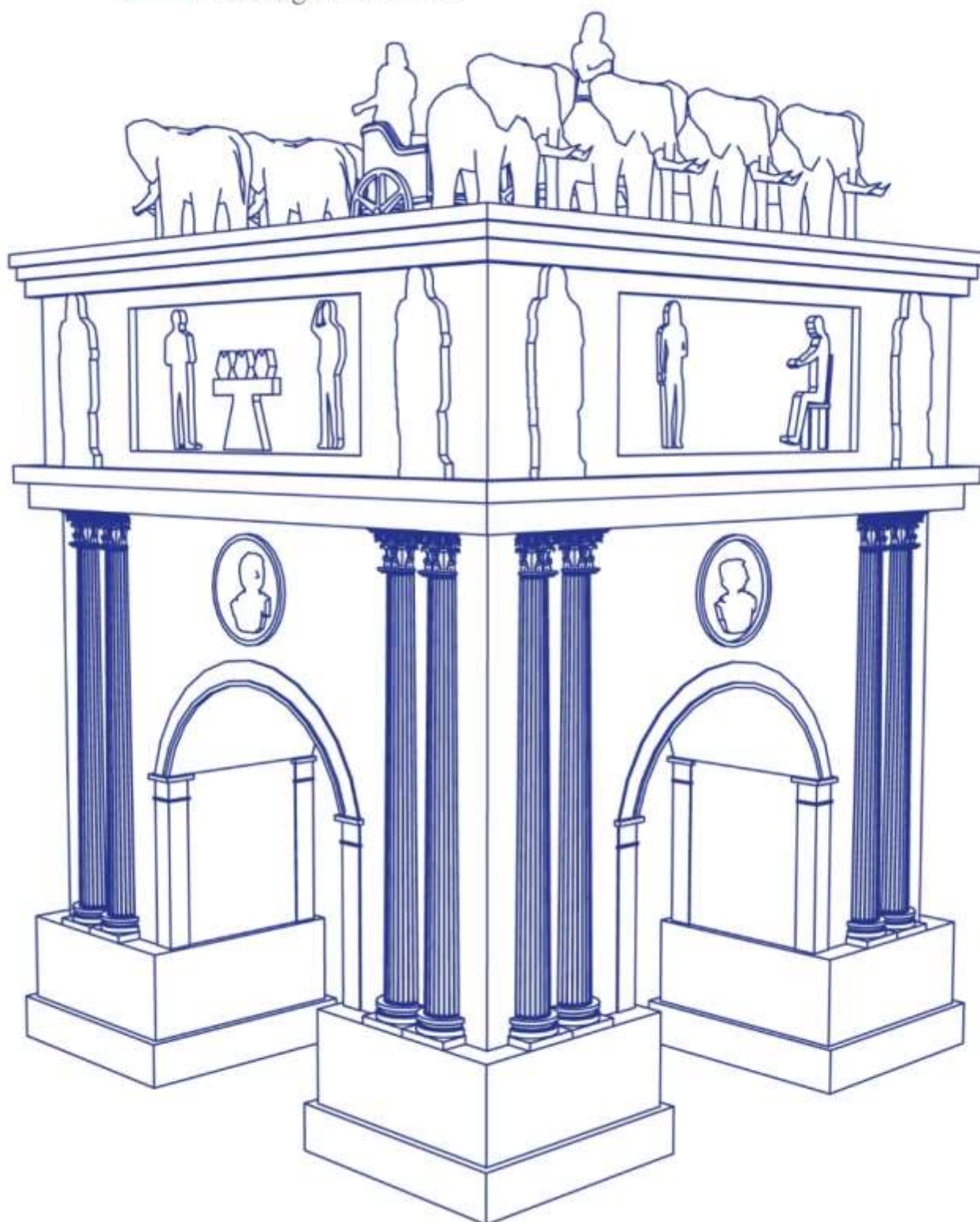
Figura 108.	Ricostruzione arco di Claudio da parte di Pirro Ligorio (1573-1580)	142
Figura 109.	Prospetto dell'arco di Settimio Severo disegnato da Pietro Paolo Girelli (1692)	142
Figura 110.	Denario di Augusto raffigurante l'arco di Nauloco	143
Figura 111.	Denario di Augusto raffigurante l'arco Partico	143
Figura 112.	Esempio di cippo miliare romano	144
Figura 113.	Basamento della colonna Antonina nei Musei Vaticani	144
Figura 114.	Incisione monetale con la colonna Minucia	145
Figura 115.	Ricostruzione della Colonna Rostrata di Gaio Duilio al museo della civiltà romana	145
Figura 116.	Colonna Traiana	146
Figura 117.	Medaglione di Treboniano Gallo e Volusiano	146
Figura 118.	Denario d'Augusto raffigurante l'Edicola di Marte Ultore	147
Figura 119.	Asse di Augusto raffigurante l'Altare Provident	147
Figura 120.	Denario repubblicano con inciso l'altare Puteal Scribonianum	148
Figura 121.	Antoniniano di Claudio il Gotico con l'altare di consacrazione	148
Figura 122.	Ara Pacis nel nuovo museo progettato da Richard Mayers	149
Figura 123.	Resti della Domus Augustana	149
Figura 124.	Ripresa aerea del Circo Massimo	150
Figura 125.	Resti delle colonne della Basilica Aemilia	151
Figura 126.	Porticato di Ingresso della Basilica Ulpia (ricostruzione virtuale dal Packer)	151
Figura 127.	Piazzale dei Comizi	152
Figura 128.	Curia Iulia	152
Figura 129.	Il Macellum Magnum nella Forma Urbis Romae dell'archeologo Rodolfo Lanciani	153
Figura 130.	Ricostruzione dei fori di Augusto (Hulsen 1982)	153
Figura 131.	Vasca in granito delle terme di Nerone e riutilizzata nelle terme Alessandrine	154
Figura 132.	Incisione monetale raffigurante la Villa Publica	154

Figura 133.	Resti della Meta Sudans prima della demolizione	155
Figura 134.	Resti del ninfeo di Alessandro Severo	155
Figura 135.	Resti castra pretoria in viale del Policlinico	156
Figura 136.	Resti delle mura Severiane a Piazza Fanti sull'Esquilino	156
Figura 137.	Porta Fontinalis	157
Figura 138.	Sesterzio di Faustina con la pira funeraria	157
Figura 139.	Ustrina di Antonino Pio nel Plastico di Gismondi (1933)	158
Figura 140.	Ponte Sant Angelo a Roma	158
Figura 141.	Ricostruzione del Ponte Sublicio di Luigi Canina	159
Figura 142.	Ponte Milvio	159
Figura 143.	Arcata del Ponte Rotto	160
Figura 144.	Porto di Ostia di Neorne e di Traiano in un incisione cinquecentesca di Sebastian Munster	160
Figura 145.	Plastico del porto di Traiano al Museo della Via Ostiense a Roma	161
Figura 146.	Via Appia Antica in provincia di Roma	161
Figura 147.	Tratto della Via Traiana nei pressi di Egnazia	162
Figura 148.	Basolato della Via Flaminia	162
Figura 149.	Incisione del Piranesi raffigurante la isola tiberina e i resti delle strutture romane su di essa	163
Figura 150.	Denario di Sepullius Macer raffigurante il tempio della Clemenza di Cesare	163
Figura 151.	Pianta dei due tempietti (Carandini 2012)	164
Figura 152.	Ripresa aerea dei resti del tempio del Divo Giulio	164
Figura 153.	Denario repubblicano raffigurante il tempio di Giove Feretrio	165
Figura 154.	Resti del tempio di Ercole Vincitore nel Foro Boario	165
Figura 155.	Ricostruzione del Tempio di Onore e Virtù	166
Figura 156.	Resti del podio del Aedes Magnae Matris	166
Figura 157.	Sesterzio di Marco Aurelio, unica fonte iconografica pervenutaci	167
Figura 158.	Tempio di Minerva in un incisione di Du Pérac, prima della sua demolizione avvenuta nel 1606	167

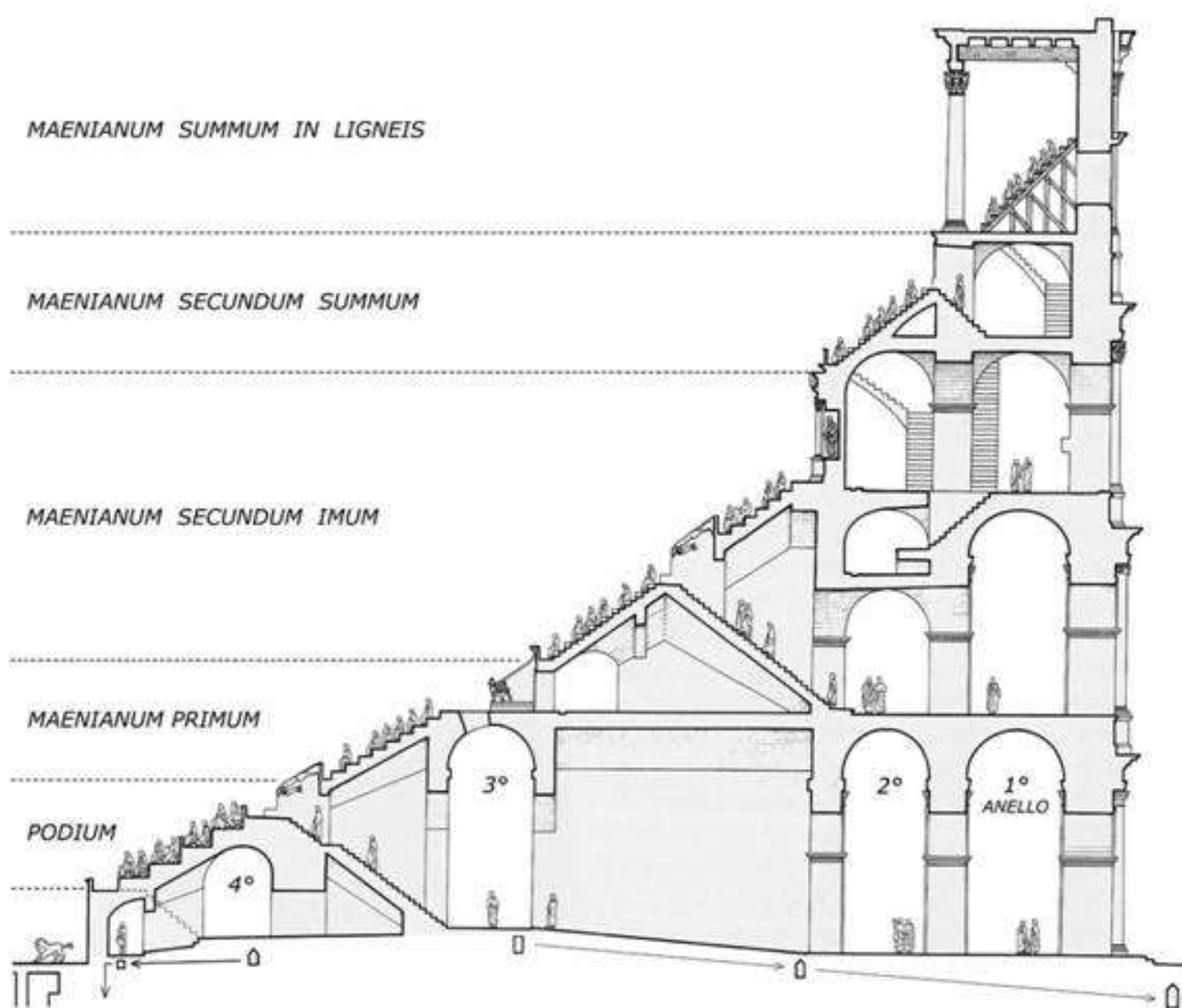
Figura 159.	Aureo repubblicano raffigurante il Tempio di Nettuno	168
Figura 160.	Resti del tempio di Vesta nella valle dei Fori	168
Figura 161.	Pianta del Aedes Vulcani (Carandini 2012)	169
Figura 162.	Resti del Hadrianeum in Piazza Pietra	170
Figura 163.	Raro Aureo di Augusto raffigurante il sacello di Diana	170
Figura 164.	Ricostruzione del sacello di Giano in un incisione di un artista sconosciuto (firmato H.W.B.)	171
Figura 165.	Denario repubblicano raffigurante il sacello di Giove e Libertà	171
Figura 166.	Ricostruzione del sacello di Venere Cloacina (da Hulsen 1982)	172
Figura 167.	Ricotruzione Tempio di Bacco (da Carandini 2012)	172
Figura 168.	Chiesa di San Lorenzo in Miranda, sui resti del Tempio della Diva Faustina	173
Figura 169.	Sesterzio di Caligola raffigurante il Tempio del Divo Augusto	173
Figura 170.	Tempio del Divo Romolo nel Foro	174
Figura 171.	Sezione di colonna appartenente al Tempio del Divo Traiano rinvenuta negli scavi sotto Palazzo Valentini	174
Figura 172.	Resti delle fondamenta del Tempio di Giove Ottimo Massimo ai Musei Capitolini	175
Figura 173.	Sezione del rilievo degli Haterii identificata con il Tempio di Giove Tonante	175
Figura 174.	Vista aerea delle fondazioni rinvenute nei pressi della chiesa di San Sebastiano	176
Figura 175.	Ricostruzione Forma Urbis con ubicazione il Tempio di Iside e Serapide	176
Figura 176.	Pianta del tempio di Matidia (Carandini 2012)	177
Figura 177.	Ricostruzione Templum Minervae Chalcidicae (da Carandini 2012)	177
Figura 178.	Resti del Tempio di Venere e Roma	178

Allegato A - Ricostruzione prospettica dell'arco di trionfo di Domiziano

■ Iconografia antica

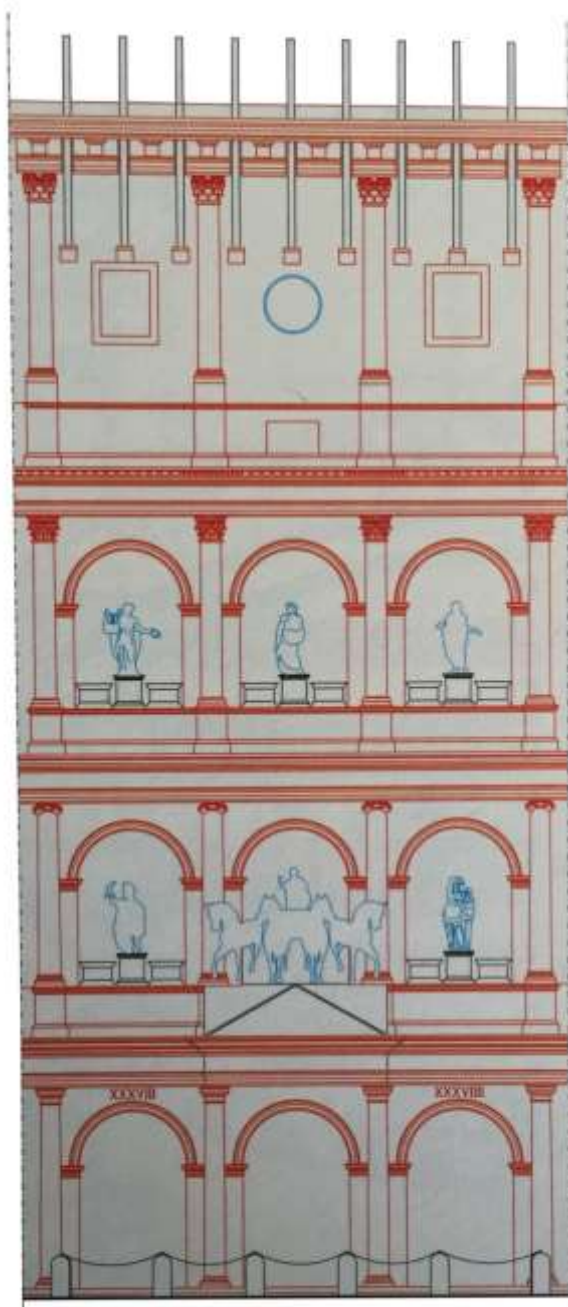


Allegato B – Sezione ricostruttiva del Colosseo con suddivisione della cavea

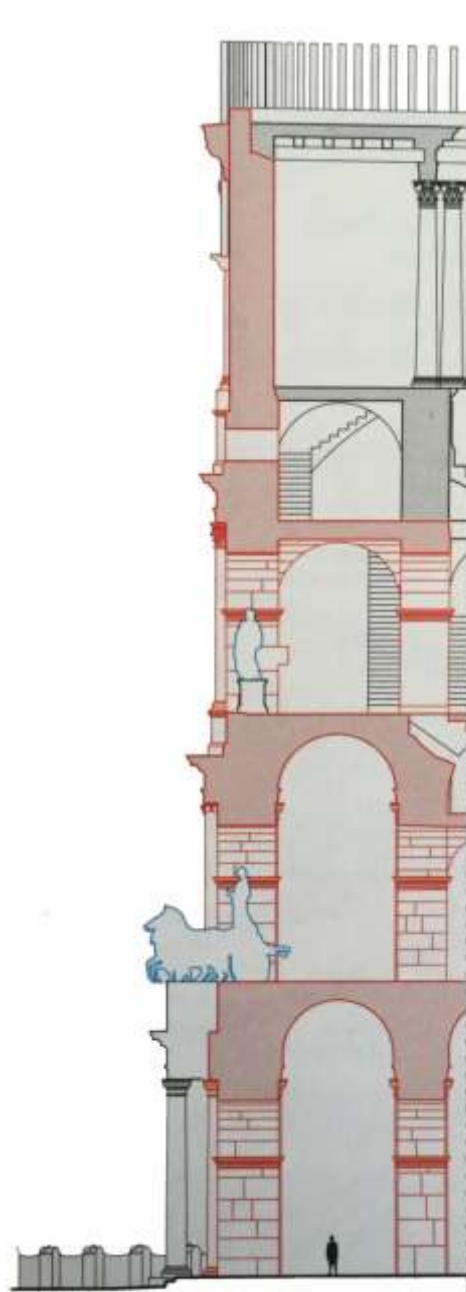


Allegato C – Ricostruzioni grafiche dell’Anfiteatro Flavio con evidenziato l’apporto iconografico fornito dalle monete (da “*Atlante di Roma antica. Vol. 2 Tavole e Indici*” di Andrea Carandini)

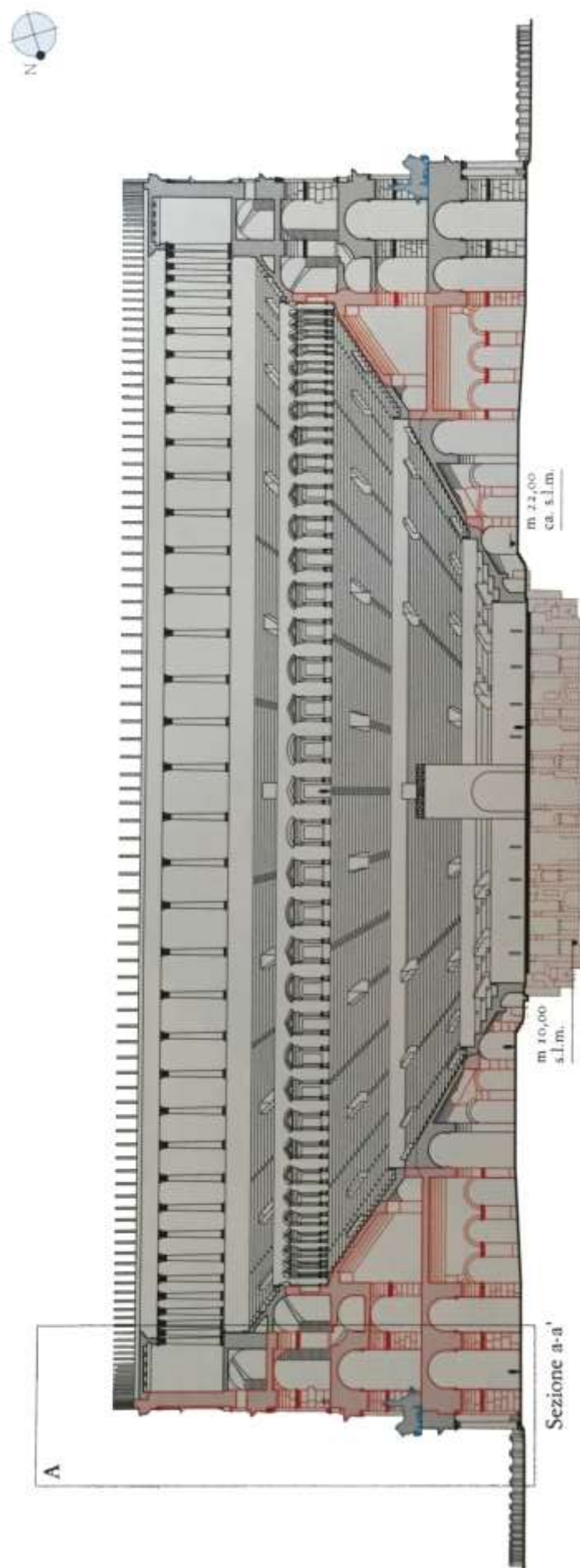
- Dato archeologico
- Dato archeologico, strutture sotterranee
- Iconografia antica
- Ricostruzione
- Ricostruzione, strutture sotterranee



Prospetto ingresso nord



Dettaglio A



Allegato D - Riassunto descrittivo del sesterzio di Tiberio raffigurante l'Aedes Concordiae Augustae (da *"La Concordia romana"* di Paola Zanzarri)

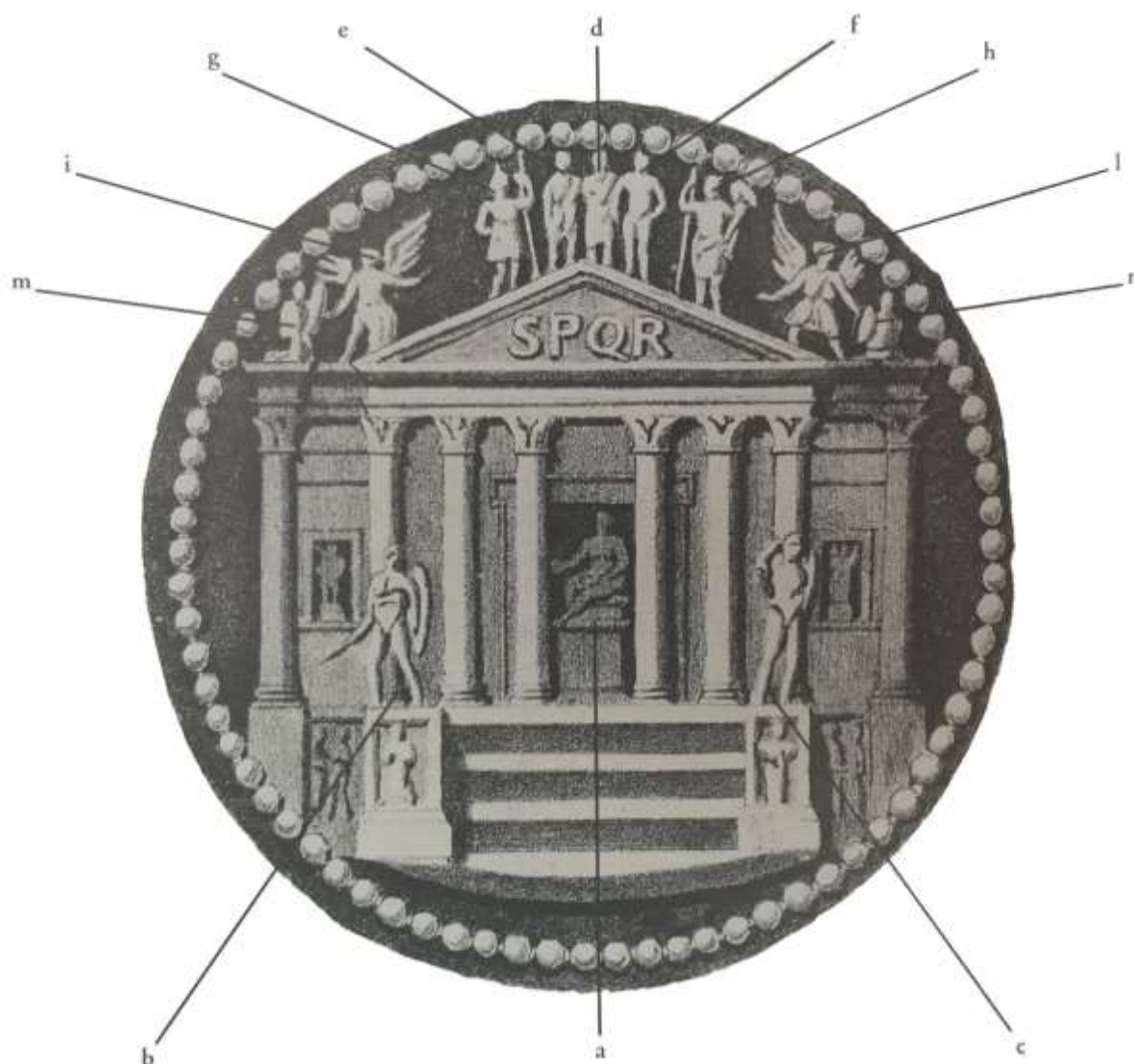


Figura 1. Disegno del sesterzio di Tiberio tratto da *"Architectura Numismatica"* di T. L. Donaldson

a) La statua centrale alla cella è stata identificata dal Cohen con quella raffigurante il Divo Augusto, dal Donaldson con una figura femminile non meglio specificata, e da Gasparri (tesi più accreditata) con la Concordia seduta, grazie ai suoi attributi caratteristici quali la patera nella mano destra e la cornucopia nella sinistra.

b) La statua sopra l'anta a destra della Concordia è identificabile con Mercurio, poiché nella mano destra stringe un caduceo e nella sinistra una borsa, tutti tratti tipici di questa divinità.

c) Un'attribuzione incerta del Hill intravede in questa figura sull'altra anta il dio Apollo, riconoscendo nella mano sinistra una lira. Più probabile l'identificazione con Ercole (Heracle) con la mano destra alzata e quella sinistra stringente una clava.

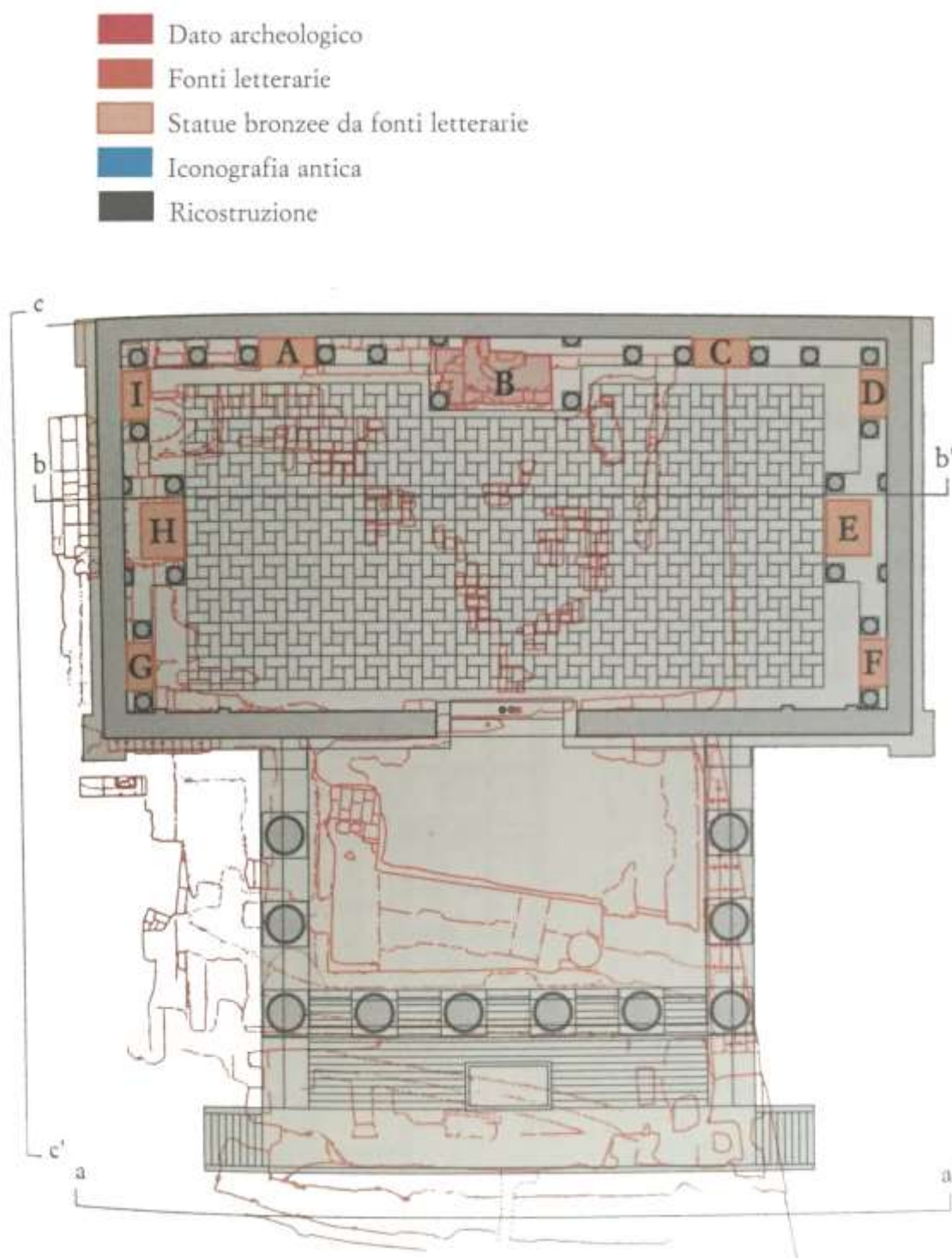
d/e/f) La Triade di statue poste sulla sommità del tempio è stata identificata con la triade capitolina (Giove centrale con Giunone e Minerva), anche se il Richmond l'ha identificata con la triade palatina, con al centro Apollo tra Diana e Latona.

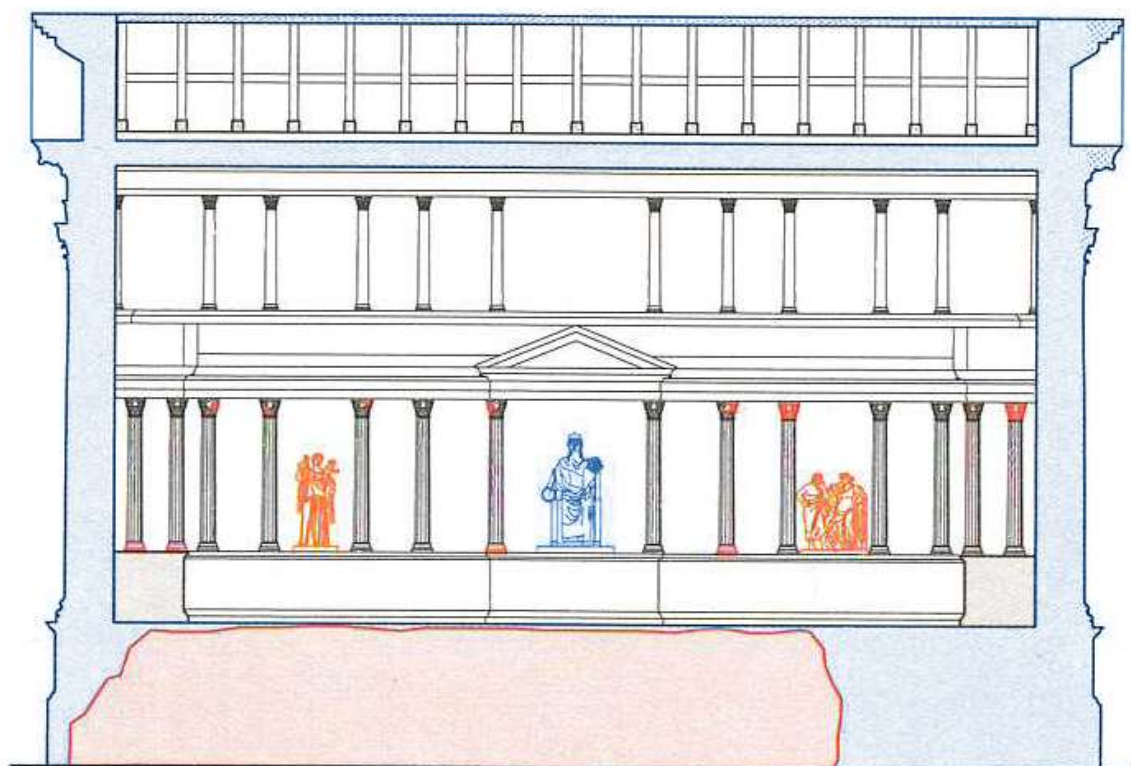
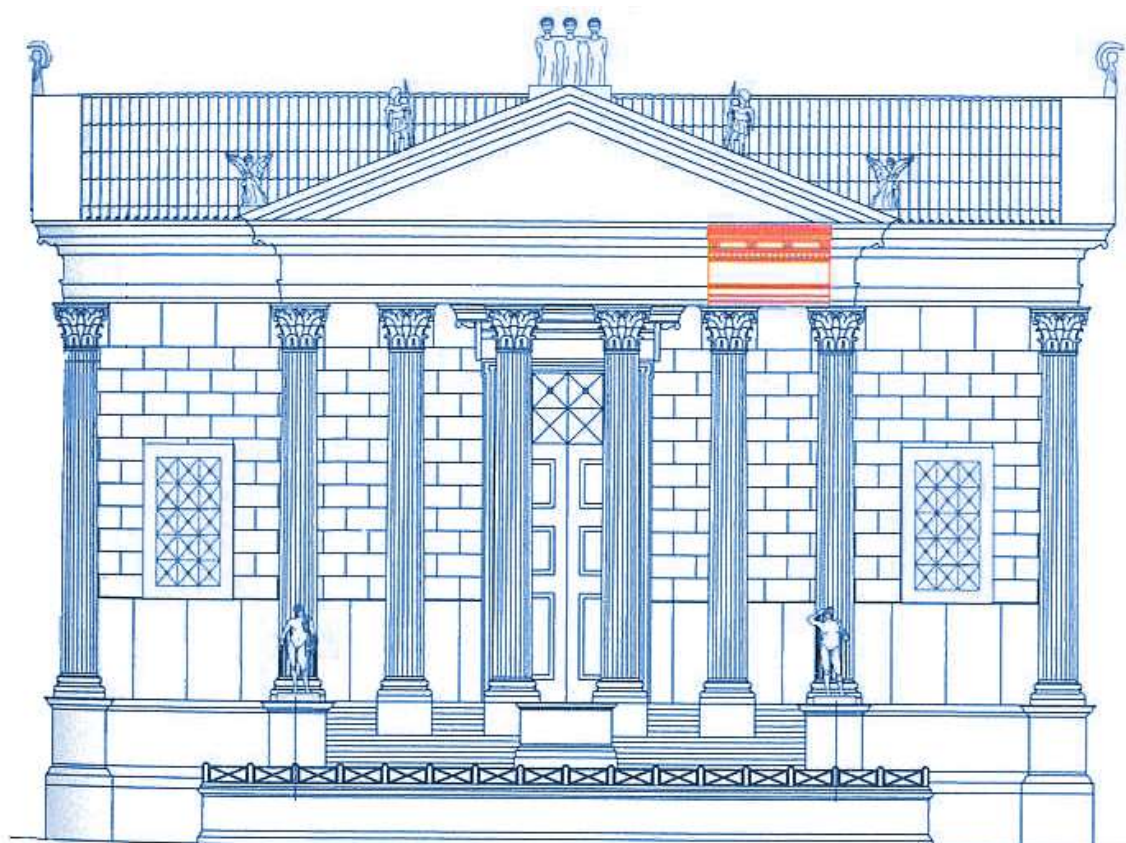
g/h) Statue ai lati della triade: accanto a Giunone è raffigurata Diana con la faretra sulla schiena e la lancia nella mano sinistra, affianco a Minerva invece è raffigurata Cerere, con asta o lungo scettro nella destra e cornucopia nella sinistra. Hill riconosce in Diana, Marte Ultore mentre in Cerere, il Genio del Popolo Romano. Interpretazione particolare invece ne fa Gasparri, identificando nelle due figure Tiberio e Druso.

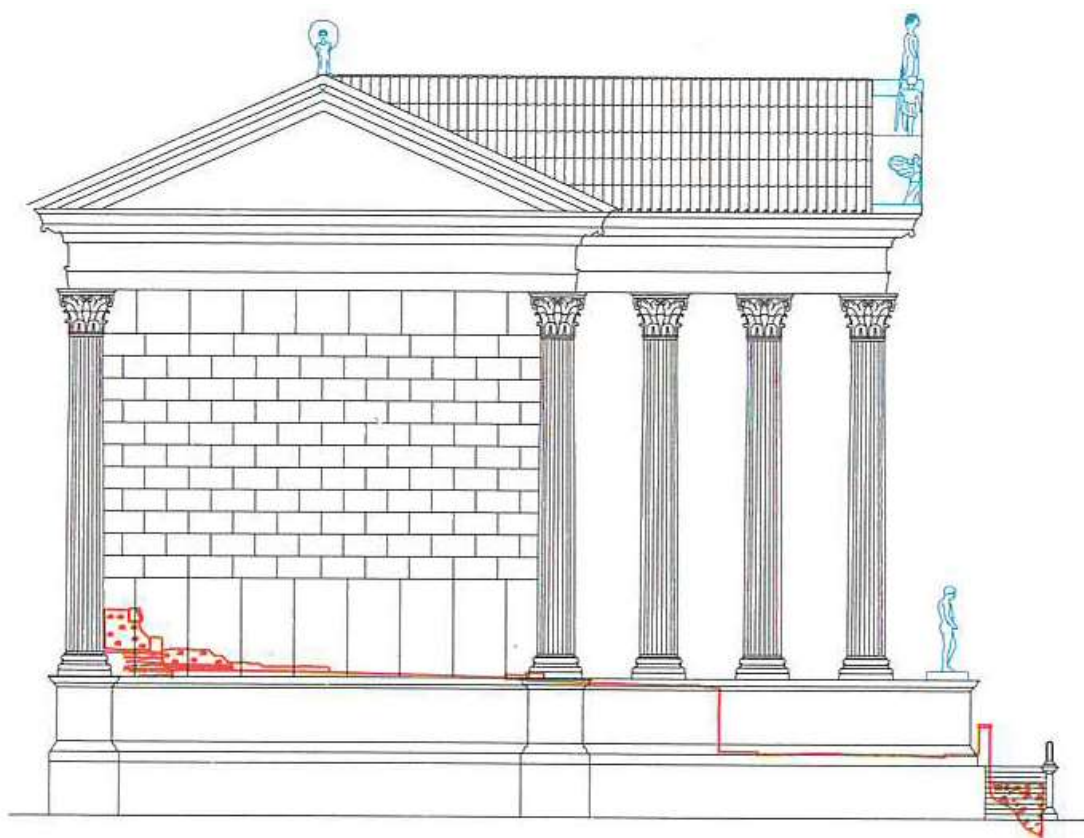
i/l) Statue alate di due vittorie, ritenute dal Hill due nudi maschili di atleti.

m/n) Statue acroteriali identificabili anch'esse con due vittorie, anche se il Donaldson attribuisce loro valore di trofei.

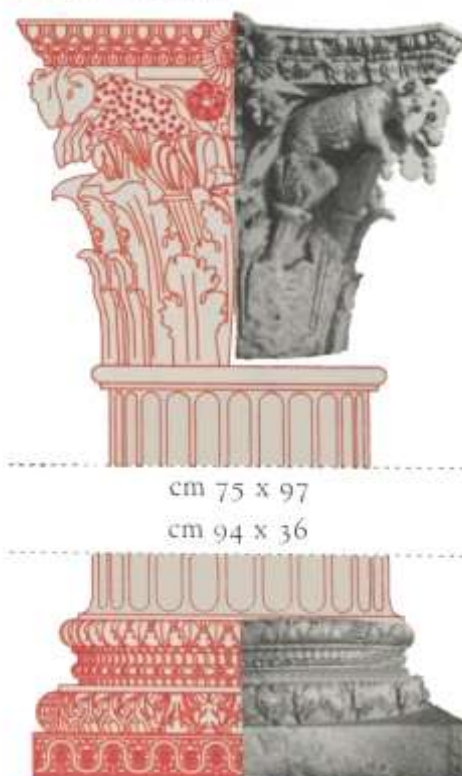
Allegato E – Ricostruzioni grafiche del tempio della Concordia con evidenziato l’apporto iconografico fornito dalle monete (da “*Atlante di Roma antica. Vol. 2 Tavole e Indici*” di Andrea Carandini)







Ordine interno, capitello
con arieti e base



Ringraziamenti:

Professor Iacobone per la disponibilità dimostratami e per avermi dato la possibilità di affrontare un tema a me molto caro come quello della numismatica di epoca romana,

Marco, Renato, Walter, Giulio e Luciano, per avermi aiutato a coltivare questa passione,

il personale della biblioteca, sempre disponibile per le mie ricerche,

il Signor Montenegro per avermi concesso di consultare la sua biblioteca privata,

La famiglia e la fidanzata che mi sono sempre stati vicini anche nei momenti di difficoltà.