

## Base con raffigurazioni delle province d'Asia (base di Pozzuoli) di anonimo del I secolo d.C.

raccontata da **Paolo Liverani**

30 d.C.  
altorilievo su  
marmo  
cm 123 × 167 × 130  
Napoli, Museo  
Archeologico  
Nazionale

L'opera che ho scelto per questo museo nazionale è un monumento di grandi dimensioni, costituito da almeno 2 metri cubi di marmo, forse di più: è la base di Pozzuoli, un'opera davvero imponente perché è alta 1,20 m mentre i lati sono di 1,70 m per 1,20 m. Si trova nel chiostro del Museo Nazionale di Napoli dalla metà dell'Ottocento. Il ritrovamento avvenne a Pozzuoli, come dice il nome convenzionale, alla fine del Seicento: durante i lavori di scavo per una cantina, un privato rinvenne questo blocco di marmo, decorato con altorilievi sui quattro lati.

Dopo la scoperta questo grande basamento venne esposto in una piazzetta a fianco al Duomo per diversi secoli, praticamente fino al suo trasferimento a Napoli: torreggiava su una base alta un paio di metri, e rimase lì a fare bella mostra di sé colpendo la fantasia degli artisti che ce lo illustrano in una serie di interessanti incisioni del Settecento.

Si tratta della base di una statua dell'imperatore Tiberio; sui quattro lati è decorata ad altorilievo e su uno di essi, tra due figure femminili, compare l'iscrizione dedicatoria all'imperatore. Questa risulta essere particolarmente interessante perché si configura come una sorta di opera d'arte al quadrato, vista la commemorazione di un'altra opera d'arte. Che cos'era successo nel 17 d.C.? Per capirlo dobbiamo partire dall'iscrizione che appare sul lato principale a lettere capitali: si tratta di una dedica all'imperatore Tiberio da parte degli Augustali, il collegio sacerdotale – composto generalmente di liberti – incaricato in ogni città di curare le onoranze alla famiglia imperiale e agli imperatori defunti dichiarati "Divi". Nel fregio che avvolge la base è raffigurata invece una serie di personificazioni di città, ognuna identificata con il nome inciso sul listello sotto ai suoi piedi. Mettendo insieme questi elementi si è potuto collegare tutto il monumento con un tragico evento risalente al 17 d.C. In quell'anno si era verificato un terribile terremoto in Asia minore, nell'antica regione della Lidia, cioè quella di Creso, nell'entroterra di Smirne, la città più nota di quella regione della Turchia.

Secondo Tacito, il celebre storico romano della prima età imperiale, il terremoto era stato il peggiore che lui ricordasse in questa vallata: aveva distrutto almeno dodici città, tutte di grande importanza. Questa regione, chiamata dai romani Asia Minore, era sia dal punto di vista economico che culturale una delle più rigogliose e antiche dell'Impero, posta nella sua parte orientale, quella di lingua greca. Il sisma provocò danni terribili, documentati anche archeologicamente, e l'imperatore Tiberio si mosse a commozione. Mandò un suo rappresentante sul posto, un propretore, un certo Marco Ateius. Il nome non è attestato univocamente, perché riferito in maniera contraddittoria dalle fonti, ma portò dieci milioni di sesterzi per aiutare Sardi, la città principale tra quelle colpite dal terremoto, e altre donazioni furono corrisposte alle città minori. Decretò inoltre l'esenzione da tasse e balzelli per cinque anni; poi – in un secondo momento – sappiamo anche di provvidenze per un altro paio di città: Efeso e Cibira. Non è del tutto chiaro se ci fossero state ulteriori scosse di terremoto di qualche anno successive oppure se semplicemente gli aiuti fossero arrivati in ritardo, ma forse si trattò effettivamente di uno sciame sismico.

Le singole città, per esprimere la propria gratitudine, promossero l'erezione di una serie di monumenti sul posto. Altre invece, come membri di questa dodecapoli, cioè come gruppo delle dodici città aiutate dall'imperatore, decisero di fare una dedica a Roma, posta nel Foro di Cesare, di fronte al tempio di Venere Genitrice, la dea progenitrice della *gens Iulia*, cioè della prima dinastia imperiale fondata da Augusto.

Il nostro monumento è raffigurato anche in un sesterzio del 22-23 d.C. e vi si vede un Tiberio colossale, seduto in trono. Dalle fonti sappiamo che attorno al monumento c'erano quattordici statue che rappresentavano le città, cioè le dodici che erano state danneggiate dal terremoto del 17, più le altre due che erano state aiutate dall'imperatore negli anni successivi. Quindi sotto il Campidoglio era presente un monumento molto





ricco, fastoso, imponente: quattordici statue che circondavano una scultura colossale, troneggiante, dell'imperatore.

Questo monumento venne riproposto in una forma, diciamo così, 'sintetica' a Pozzuoli, un porto che aveva dei fortissimi legami commerciali e culturali con l'Asia Minore e con queste città. Quindi noi conosciamo quello che le fonti non ci possono raccontare, lo intravediamo attraverso questa base in cui le quattordici statue, che a Roma dovevano essere a tutto tondo, sono riprodotte ad altorilievo e scandiscono i quattro lati. Grazie a questo blocco di marmo abbiamo la fortuna di poter conoscere un momento storico importante e critico per una regione molto significativa dell'Impero. Intravediamo attraverso questi rilievi tutta una serie di manifestazioni legate alle celebrazioni imperiali e al rapporto tra le province e l'imperatore. Questa premessa serve anche a illustrare meglio cosa fosse in fondo l'arte romana, o perlomeno l'arte romana di carattere pubblico, cioè di rappresentanza – come oggi è definita da alcuni. È un'arte che, a differenza di quella a cui siamo abituati in epoche più recenti dal Rinascimento a oggi, è un po' più ingessata forse, però è anche un'arte pubblica con una capacità di comunicare ben collaudata per chi utilizza schemi, moduli, stili che sono chiaramente

codificati. Si tratta ovviamente di un codice che noi dobbiamo imparare a leggere, e che non è sempre così intuitivo; tuttavia è possibile avvicinarsi un po' alla volta. Tante cose che noi leggeremmo magari come capricci dell'artista, come espressione di passioni, devono essere interpretate in un'altra maniera: bisogna dunque resistere alla tentazione di una lettura soggettiva, psicologizzante, per vederla piuttosto in un contesto di tipo pubblico, alla luce di codici socialmente condivisi. In altre parole, questo serve per dare il quadro generale, per aiutarci in questa decodifica.

L'opera è costituita da una base rettangolare, come dicevo, un grosso parallelepipedo sulla cui sommità doveva esserci una cornice e ancora al di sopra la statua di Tiberio, ma restano solo le impronte dei perni che legavano gli altri blocchi e la base della statua al basamento principale. Sui quattro lati c'è una teoria di figure a rilievo che riproducono le personificazioni, ciascuna dedicata ad una delle quattordici città. Sul lato che nel Sette-Ottocento era esposto verso il mare, quindi quello più rovinato ma pur sempre leggibile, ci sono due di queste figure disposte ai lati del pannello centrale, con l'iscrizione di dedica a Tiberio. La dedica si può datare al 30 d.C., quindi è alquanto successiva al terremoto e all'intervento dell'imperatore. Si può datare perché gli



imperatori avevano una titolatura complessa, con una serie di titoli che venivano ad accrescersi man mano negli anni; per questa ragione gli epigrafisti possono ricostruire che la XXXII potestà tribunizia di Tiberio gli viene attribuita nel 30. Siamo fortunati in questo caso: possiamo avere una data precisa e nella storia dell'arte antica non sempre questo avviene con facilità.

Sulle quattro facce della base ci sono quattordici figure, quattordici immagini che raffigurano dei personaggi a metà tra il mitologico, il divino e l'umano. Partiamo dalla faccia principale, quella con l'iscrizione: alla sinistra del pannello iscritto è rappresentata una matrona con una ricca veste che rimanda a dei prototipi classici ed ellenistici. Questo era un meccanismo che i Romani sapevano applicare con molta abilità: in fondo è lo stesso che noi oggi utilizziamo in maniera scientifica e sistematica con le pubblicità, che sfruttano tutta una serie di allusioni a immagini e modelli consolidati, a cui spontaneamente si associano certe idee, certe storie, certe intenzioni. I Romani lo facevano più intuitivamente, ma non meno professionalmente. Vedere una donna con la sua lunga veste suggerisce subito l'idea dell'autorevolezza matronale, e questo è l'unico caso tra tutte le quattordici personificazioni presenti sulla base in cui più che di una singola figura si tratta di

un piccolo gruppo: la matrona, infatti, tiene un bambino con la destra e sul braccio sinistro regge un bambino di pochi mesi. Fortunatamente a tutte le quattordici figurazioni è associata un'iscrizione lungo la cornice che corre ai loro ai piedi, perché altrimenti non sarebbe facile identificarle. Incrociando i dati delle fonti letterarie con le iscrizioni – a volte malridotte ma ancora leggibili – possiamo dare un nome a ciascuna città. Questa città è una delle più importanti, Sardi, la capitale della Lidia, che a destra tiene per mano *Tyrrenos*, c'è scritto sotto, e con il braccio sinistro regge un altro bambino, *Peloponnesos*. Che cosa significa? C'era tutto un gioco sottinteso: la mitologia infatti aveva una funzione politica all'epoca. Chi era Tirreno? Secondo una leggenda che risale già a Erodoto, Tirreno era il fondatore del popolo etrusco, che era una componente essenziale della popolazione dell'Italia augustea e che aveva una particolare fama di cultura e di religiosità. Pelope era invece il figlio del re di Lidia che aveva conquistato il Peloponneso, un nome che significa 'la penisola di Pelope', anzi 'l'Isola' a tradurla con precisione. Insomma Sardi si presenta come una matrona che è la mamma dell'Italia e della Grecia. Adesso certamente è solo un ingranaggio del grande Impero Romano, però è un ingranaggio con una patente di nobiltà molto



1

elevata, o perlomeno lei si gioca queste carte che evidentemente fanno parte di una cultura comune all'Oriente greco e all'Italia. Il visitatore del Foro di Cesare – che vedeva il monumento originale – o anche il puteolano dotato di un minimo di cultura – che si trovava di fronte alla replica – riuscivano a decifrare questo codice e capivano l'allusione un po' pretenziosa di questa città, che dice “noi siamo stati aiutati in maniera più forte degli altri, perché siamo stati danneggiati in maniera drammatica, ma anche perché in fondo era nostro diritto avere questa attenzione da parte dei nostri figli”: senza la città di Sardi, la Grecia e l'Italia non sarebbero esistite.

Sull'altro lato dell'iscrizione abbiamo Magnesia, anch'essa una città importante che fu aiutata in maniera particolare. La posizione sul monumento è preminente, ma mentre per Sardi la ragione è più chiara, non conosciamo dettagli storici che ci aiutino a comprendere l'entità dei danni e di conseguenza degli aiuti. La logica dell'arte romana, però, con la gerarchia delle posizioni, ci aiuta in ogni caso: se lo scultore mette in una collocazione così onorevole accanto all'iscrizione dedicatoria sulla facciata principale del monumento due città, significa che queste spiccano per importanza, valore e significato.

Le altre città seguono sugli altri tre lati, ma non si è riusciti a identificare propriamente un ordine né gerarchico, né alfabetico, né geografico. Purtroppo non possiamo leggere il codice fino in fondo, rimane qualche mancanza nella nostra conoscenza, però in linea di massima il discorso è chiaro.

Che cosa vediamo sulle altre facce? Sulla faccia opposta a quella dell'iscrizione dedicatoria c'è

un gruppo di ben sei città; la prima sulla sinistra è una figura maschile, le altre sono tutte figure femminili – anche su questa scelta converrà spendere due parole. Compare la città di Temnos, vestita con un manto che le avvolge le reni e le copre le gambe, sale sulla spalla sinistra e ridiscende lungo il braccio, ma lascia tutto il petto nudo. Si tratta di una connotazione iconografica di tipo divino o eroico: quando ci si presentava in questa maniera non si era una persona qualunque, poiché l'aspetto rimandava ai modelli eroici della scultura classica. Inoltre ha nelle mani un lungo bastone con un'infiorescenza all'estremità: un tirso, attributo tipico di Dioniso. È una personificazione, ma è anche una divinità: è possibile che sia la divinità principale della città, in gergo la divinità poliade. Pensiamo ancora oggi ai santuari dei santi patroni con cui si identifica una città. Ad esempio se noi scegliessimo di raffigurare San Gennaro, sarebbe facile da riconoscere l'immagine di Napoli: è un parallelo forse un po' forzato, però rende l'idea.

Abbiamo poi altre figure: almeno un paio di queste città sono raffigurate con le vesti caratteristiche delle Amazzoni, le donne guerriere raffigurate con un seno scoperto. In particolare è interessante quella di Efeso che, oltre alla scritta e all'iconografia dell'amazzone, ha alle spalle un pilastro, una colonnina scanalata con in cima una statuina piccola, ma molto ben connotata che chiunque, nel mondo antico, avrebbe riconosciuto come l'Artemide di Efeso. In fondo anche chi ha un minimo di confidenza con i musei di arte romana riconoscerà nella statuina quella donna con una serie di protuberanze sul torso. Si discute di cosa siano, se un gran numero di seni oppure genitali dei tori sacrificati. Era l'importantissima dea dell'Artemision di Efeso, il santuario principale della città: anche nelle *Lettere di San Paolo* se ne parla. Il santo, infatti, aveva suscitato grande malumore in città. Gli argentieri che facevano i *souvenir* dell'Artemision, infatti, si erano sentiti insidiati dalla sua predicazione: se Paolo avesse convertito gli Efesini, li avrebbe lasciati senza clienti. Per questo organizzarono una rivolta popolare che quasi uccide l'apostolo. L'Artemide di Efeso costituiva una connotazione veramente molto forte per la città. Non solo: per questo santuario era stato bandito nel V secolo a.C. il *certamen* efesino, cioè un concorso tra i maggiori scultori dell'epoca, per decidere chi dovesse scolpire una statua di amazzone. Fidia e Policletto erano due degli artisti invitati alla gara, e alla fine vinse Policletto. Un'immagine come questa per lo spettatore antico era molto

semplice da riconoscere; le altre personificazioni invece sono meno connotate: c'è una figura – quella della città di Mirina – che ha l'aspetto di una Venere, ma una Venere molto pudica, vestita con un manto e una lunga veste sottile al di sotto – un chitone – raffigurata mentre si appoggia a un tripode, che evidentemente allude al culto di Apollo. Devono essere queste le due divinità particolarmente rappresentative dell'identità urbana di Mirina. Adesso non elenchiamo tutte le città, perché oggi non sono così note, anche se all'epoca forse la situazione era diversa. C'è quindi una serie di ulteriori città, tutte più o meno caratterizzate. Ce n'è perfino una che ricorda Dioniso – sarebbe la seconda che si richiama a questo dio – una figura che ha alle spalle una vite che si alza con i suoi grappoli.

Si è già accennato che saremmo tornati sulla presenza di personificazioni maschili e femminili. Questo è un caso abbastanza interessante, se osserviamo altri monumenti paragonabili al nostro da un punto di vista iconografico, cioè quelli che raffigurano una serie di comunità, di città o di popoli in una dedica all'imperatore. Se ne conserva un discreto numero soprattutto nel I secolo d.C. in età giulio-claudia, perché in questi monumenti le personificazioni rappresentano l'unità dell'Impero e celebrano la buona amministrazione dell'imperatore. I monumenti appartenenti a questa categoria si possono dividere in due gruppi a seconda del tipo di immagini: ci sono le immagini astratte, cioè le personificazioni ideali che sono tutte sempre femminili, perché l'idea è femminile. Ci sono poi le personificazioni che probabilmente hanno un legame più diretto con il luogo di origine, tra cui, per esempio, le raffigurazioni della divinità tutelare, oppure quelle degli eroi fondatori. Penso al rilievo dei Popoli Etruschi, conservato nel museo ex Lateranense in Vaticano, di cui è rimasto assai meno. Doveva essere un monumento appartenente a questo stesso tipo: possiamo ricostruire un altare con una quindicina di immagini, ma purtroppo ne resta solo mezza lastra. È interessante sottolineare questo aspetto, perché ci fa capire che l'idea del monumento non viene dal centro, dall'imperatore. Altrimenti l'artista non avrebbe saputo quale fosse il simbolo tipico, l'immagine caratteristica, connotante per raffigurare Cibira, Mostene, Philadelphia, Molos. Appare evidente, invece, che alle spalle c'è una committenza locale, che decide di promuovere queste onoranze all'imperatore; di conseguenza, queste immagini si qualificano come un'autorappresentazione, anche se mediata attraverso artisti romani. I modelli sono stati scelti



2

verosimilmente dalle città stesse: in altre parole riusciamo a intravedere qualcosa del carattere di queste città dell'Oriente greco anche se in maniera sfocata, come attraverso una nebbia, perché la base di Pozzuoli è solo la copia del monumento originale e questo sarà stato commissionato dai cittadini dell'Asia Minore, ma è stato realizzato a Roma. Questo è un ulteriore elemento di interesse per questa base: non si tratta solo di un monumento che rispecchia la volontà celebrativa dell'imperatore, che incoraggia i suoi sudditi a proclamarlo *Soter*, Salvatore, padre della patria, ma c'è anche l'espressione delle identità civiche, c'è una polifonia di voci.

## 📖 BIBLIOGRAFIA

- V. Spinazzola, *La base figurata di Tiberio*, «Atti dell'Accademia di Archeologia di Napoli», 22, 1902, pp. 121-153.  
*Il Museo archeologico nazionale di Napoli*, a cura di S. De Caro, Napoli, 1994.  
 P. Liverani, *'Nationes' e 'civitates' nella propaganda imperiale*, «Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung», 102, 1995, pp. 219-249.