

CHIARA O. TOMMASI
LUCIANA GABRIELA SOARES SANTOPRETE
HELMUT SENG (Hg.)

Hierarchie und Ritual

Zur philosophischen
Spiritualität
in der Spätantike



Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg



BIBLIOTHECA CHALDAICA

Herausgegeben von
Helmut Seng

Band 7



Hierarchie und Ritual

Zur philosophischen Spiritualität
in der Spätantike

Herausgegeben von

CHIARA O. TOMMASI

LUCIANA GABRIELA SOARES SANTOPRETE

HELMUT SENG

Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung
der Alexander von Humboldt Stiftung
und der Università di Pisa.

ISBN 978-3-8253-6933-0

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes
ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt ins-
besondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen
und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2018 Universitätsverlag Winter GmbH Heidelberg
Imprimé en Allemagne · Printed in Germany
Druck: Memminger MedienCentrum, 87700 Memmingen
Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlorfrei gebleichtem
und alterungsbeständigem Papier.

Den Verlag erreichen Sie im Internet unter:
www.winter-verlag.de

Inhalt

Vorwort der Herausgeber	7
Fabio Guidetti: Gerarchie visibili: la rappresentazione dell'ordine cosmico e sociale nell'arte e nel cerimoniale tardoromani	9
Andrei Timotin: Hiérarchies théologiques, hiérarchies physiques. Lectures médio-platoniciennes du <i>Timée</i>	43
Chiara Ombretta Tommasi: Mithras between Isis and Osiris in Apuleius' <i>Metamorphoses</i> : solar syncretism and ritual patterns towards a hierarchical ascent	65
Anna Van den Kerchove: Dieu, monde et l'humain. Les hiérarchies dans les écrits hermétiques	89
Giulia Sfameni Gasparro: Tra scrittura e rituale. Scrivere, dialogare, pregare: i tre aspetti dell'esperienza ermetica	111
Jean-Daniel Dubois: La ritualité de l'ascension de l'âme selon le traité copte <i>Zostrien</i>	141
Luciana Gabriela Soares Santoprete: L'Intellect, les intelligibles et l'ignorance : hiérarchie et polémique antignostique dans le <i>Traité</i> 32 [V 5] 1 - 3, 2 de Plotin	157
Fabienne Jourdan: Une mystique de Numénius inspirant celle de Plotin ? Analyse du fragment 2 (des Places) du <i>Περὶ τὰ γὰθοῦ</i>	195

Christoph Elsas: Iranische und griechische Verständnismöglichkeiten der Fragmente des Numenios von Apameia und der <i>Chaldaeischen Orakel</i>	225
Helmut Seng: <i>Ilias</i> 14, 291 und die <i>Chaldaeischen Orakel</i>	251
Daniel Muhsal: Die spätantike Homer-Deutung im Kontext der neuplatonischen <i>Timaios</i> -Interpretation bei Proklos	259
Miguel Herrero de Jáuregui: Riti neo-antichi: gli orfici dei neoplatonici e le loro uova	275
Rainer Thiel: Aufstieg der Seele und Theurgie bei Olympiodor	289
Mariangela Monaca: «Angeli, cosiddetti dèi, e demoni malvagi» nella visione <i>terapeutica</i> di Teodoreto di Cirro	303
Irmgard Männlein-Robert: Stimmen des Göttlichen: Die Orakeltexte der spätantiken <i>Tübinger Theosophie</i> im christlichen (Kon-)Text	323
Caterina Schiariti: <i>No Name and Every Name</i> . Ralph Cudworth e la religione egizia. Fra influenze neoplatoniche e polemiche contemporanee	337
Namensregister	361

Vorwort der Herausgeber

Il lato oscuro della Tarda Antichità. Marginalità e integrazione delle correnti esoteriche nella spiritualità filosofica dei secoli II-VI lautete der Titel eines von den Herausgebern geleiteten Forschungsprojekts, das in Form von trilateralen Arbeitstreffen durchgeführt wurde, die 2013-2015 in der Villa Vigoni (Lovenò di Menaggio) stattfanden und dabei von der Deutschen Forschungsgemeinschaft, der Fondation Maison des Sciences de l'Homme und dem Centro Italo-Tedesco per l'Eccellenza Europea di Villa Vigoni gefördert wurden.¹ Nachdem erste Resultate bereits veröffentlicht worden sind,² enthält der vorliegende Band nun die Ergebnisse der Treffen von 2014 und 2015 zu den Themen „Gerarchie“ und „Testi, rituali, esperienze spirituali“, die auch wegen thematischer Übergänge und Kontinuitäten zusammen publiziert werden. Weiterhin wurden einige Beiträge von Wissenschaftlern aufgenommen, die zwar nicht persönlich teilgenommen haben, aber in ihren Forschungen ähnliche Interessen verfolgen.

Der vorliegende Band zielt darauf, das Phänomen hierarchischer Strukturierung, wie sie auch für die historische und soziale Realität der Spätantike charakteristisch ist, theoretisch verallgemeinernd in den philosophischen und spirituellen Strömungen der Zeit herauszuarbeiten und dabei insbesondere Vorstellungen in den Blick zu nehmen, wie sie zur Himmelsreise der Seele oder einer gestuften Theologie und Ontologie gehören. Die Spannung zwischen einer Gottheit oder einem Prinzip, dessen Transzendenz immer stärker akzentuiert wird, und einer anschwellenden Fülle von Mittelwesen, denen es zukommt, die abnehmende Vollkommenheit und vorfindliche Materialität der Welt zu erklären (für Henri Corbin das „Paradox des Monotheismus“), geht Hand in Hand mit einer breiten Entfaltung im Bereich der Dämonologie und von Praktiken des Aufstiegs, die auf Heil und Erlösung zielen.

Komplementär zu diesem Schwerpunkt befassen sich weitere Beiträge mit dem Verhältnis von Ritual und Text und insbesondere der Frage,

¹ Tommasi, C. O. - Soares Santoprete, L. G. - Seng, H.: „Il lato oscuro della tarda antichità. Marginalità e integrazione delle correnti esoteriche nella spiritualità filosofica dei secoli II-VI.“ *Revue de l'histoire des religions* 234 (2017) 133-142.

² Seng, H. - Soares Santoprete, L. G. - Tommasi, C. O. (ed.): *Formen und Nebenformen des Platonismus in der Spätantike*. Heidelberg 2016. (Bibliotheca Chaldaica 6).

inwiefern dieser als getreue Dokumentation kodifizierter Praktiken gelten kann oder eher rein literarische Ausarbeitungen vorliegen. Dabei überlagern sich verschiedene Ebenen von theoretischen Vorstellungen, Ritualen und religiöser Praxis. Die Fülle der Zeugnisse (theurgische Texte, Orakel, orphische und hermetische Schriften, Zauberpapyri, aber auch Interpretationen der homerischen Epen) zeigt einen entsprechend doppelten Charakter: Die Exegese der Texte, die nicht selten mit der Aura und Autorität des Heiligen überfrachtet werden, dient der Rechtfertigung existierender Ritualpraxis; andererseits ist sie charakteristisch für die sozio-kulturellen Milieus der spirituellen Strömungen, von denen hier die Rede ist, und kann somit Versuchen zu deren Rekonstruktion dienen. Nicht zu unterschätzen ist ferner der Aspekt innerlicher Aneignung, insofern solche Texte ein Mittel zur Annäherung an die Gottheit und den schrittweisen Aufstieg der Seele darstellen.

Der vorliegende Band verfolgt nicht das Ziel einer systematischen Aufarbeitung der umrissenen Themen, sondern legt den Schwerpunkt auf die Vertiefung einzelner Aspekte. Dieser Ansatz folgt zunächst aus der Beteiligung von Autoren mit unterschiedlicher Sprache, Ausbildung, Methodologie und Ausrichtung. Zugleich aber ergibt sich eine Komplementarität zu der kürzlich erschienen Monographie von Heidi Marx-Wolf: *Spiritual Taxonomies and Ritual Authority. Platonists, Priests, and Gnostics in the Third Century C.E.* Philadelphia 2016. Themen und theoretische Ansätze dieses Buches berühren sich zum Teil eng mit einigen Aspekten des vorliegenden Bandes.

Unser Dank gilt den Organisationen, deren finanzielle Unterstützung die Drucklegung dieses Bandes ermöglicht hat: der Alexander-von-Humboldt-Stiftung und der Università di Pisa. Ferner danken wir Dott. Stefano Fanucchi für die Mitarbeit bei der Schlussredaktion und das Erstellen des Namensregisters.

Während der Fertigstellung dieses Bandes verstarb Anna Multari, junges Mitglied der religionsgeschichtlichen Schule von Messina, die sich an einem unserer Treffen mit einem Beitrag zu Porphyrios und den orientalischen Religionen beteiligt hatte. Wir wissen uns einig mit den Kollegen, die an diesem Band mitgearbeitet haben, wenn wir an dieser Stelle unserer Trauer und Erschütterung Ausdruck geben.

Pisa – Paris – Frankfurt am Main, Ostern 2018

Chiara Ombretta Tommasi
Luciana Gabriela Soares Santoprete
Helmut Seng

Fabio Guidetti

Gerarchie visibili: la rappresentazione dell'ordine cosmico e sociale nell'arte e nel cerimoniale tardoromani

Nella *Lettera al senato e al popolo degli Ateniesi*, redatta nell'autunno del 361 con l'intento di ottenere l'appoggio di quella città nella guerra civile che lo opponeva al cugino Costanzo, l'imperatore Giuliano ricorda in termini neppure troppo velatamente ironici il suo ingresso ufficiale a corte, avvenuto sei anni prima. Dopo aver atteso a lungo il ritorno di Costanzo, impegnato in una campagna militare contro l'usurpatore Silvano, Giuliano viene finalmente ammesso alla presenza del principe, che intende cooptarlo nel collegio imperiale con il titolo di Cesare. Prima, però, il personale palatino si incarica di rendere presentabile il nuovo arrivato, in vista dell'incontro con l'augusto cugino (Iul. Imp., Or. V Ad Athen. 274 b-d):

Μικρὸν δὲ ὕστερον ἐπελθόντος τούτου [*scil.* Κωνσταντίου] (καὶ γάρ τοι καὶ τὰ περὶ Σιλουανὸν ἐπέπρακτο), λοιπὸν εἴσοδος τε εἰς τὴν αὐλὴν δίδοται, καὶ τὸ λεγόμενον ἢ Θετταλικὴ περιβάλλεται πειθανάγκη. Ἀρνούμενου γάρ μου τὴν συνουσίαν στερεῶς ἐν τοῖς βασιλείοις, οἱ μὲν ὥσπερ ἐν κουρείῳ συνελθόντες ἀποκείρουσι τὸν πάγωνα, χλανίδα δὲ ἀμφιεννύουσι καὶ σχηματίζουσιν, ὡς τότε ὑπελάμβανον, πάνυ γελοῖον στρατιώτην. Οὐδὲν γάρ μοι τοῦ καλλωπισμοῦ τῶν καθαρμάτων ἤρμोजεν· ἐβάδιζον δὲ οὐχ ὥσπερ ἐκεῖνοι περιβλέποντες καὶ σοβοῦντες, ἀλλ' εἰς γῆν βλέπων, ὥσπερ εἰθίστην ὑπὸ τοῦ θρέψαντός με παιδαγωγοῦ. Τότε μὲν οὖν αὐτοῖς παρέσχον γέλωτα, μικρὸν δὲ ὕστερον ὑποψίαν, εἶτα ἀνέλαμμεν ὁ τοσοῦτος φθόνος.

Poco più tardi, al rientro di Costanzo (a quel punto, infatti, anche la faccenda di Silvano era stata risolta), mi viene concesso da quel momento in poi l'accesso a corte, e, come dice il proverbio, mi circonda la persuasione forzata dei Tessali. Infatti, sebbene io mi rifiutassi categoricamente di dare confidenza ad alcuno nel palazzo, quelli, come se si fossero dati appuntamento nella bottega del barbiere, mi radono la barba, poi mi rivestono di una clamide e mi danno l'aspetto, così ritenevano allora, di un militare decisamente ridicolo. In effetti, nulla dell'abbigliamento di quella feccia mi stava bene: del resto non camminavo come loro, guardando tutto intorno con aria tronfia, bensì tenendo gli occhi a terra, come mi era stato insegnato dal pedagogo che mi aveva educato. In quel momento, quindi, fornivo loro materia di riso, che però dopo poco tempo si mutò in sospetto: più tardi divampò quella così grande invidia.

Il passo di Giuliano testimonia il ruolo fondamentale attribuito, nella cultura tardoromana, all'immagine pubblica dell'individuo: dal portamento al modo di vestire, dalle insegne di ceto agli eventuali attributi di potere, tutto ciò che concerneva l'apparenza esteriore di una persona era considerato come la necessaria manifestazione visibile del posto che egli occupava nella società. Così, al momento di essere introdotto a corte, il giovane Giuliano viene rasato e vestito con una clamide, il mantello indossato dai funzionari dell'amministrazione militare, in modo da assumere un aspetto coerente con il suo nuovo ruolo di principe della casa imperiale. Per diventare tale, Giuliano deve abbandonare il modello ideale a cui si era precedentemente uniformato, quello del filosofo, caratterizzato dalla barba lunga e dagli occhi bassi, in atteggiamento insieme rispettoso e riflessivo. La metamorfosi del giovane principe avviene, significativamente, per mano del personale palatino, vertice della casta burocratica tardoromana, rispetto al quale peraltro Giuliano rivendica con orgoglio di aver rifiutato ogni confidenza: sono questi anonimi personaggi, che hanno accesso dall'interno ai meccanismi del potere e della sua autorappresentazione, a garantire il buon funzionamento del protocollo di corte e la sua corretta corrispondenza con la realtà effettiva della società. La rasatura della barba e l'assunzione della clamide marciano il passaggio di Giuliano dalla vita privata a quella pubblica, dallo studio della filosofia alla *militia*, al servizio di Roma e dell'Impero: questo suo nuovo ruolo rende necessaria infatti l'adesione ad un preciso codice autorappresentativo, requisito indispensabile per occupare il posto a lui destinato nel mondo in cui egli si accinge ad entrare. La nuova immagine di Giuliano è quindi pronta per essere resa pubblica dinanzi alla corte, all'esercito e ai cittadini: le zecche di tutto l'Impero cominciano subito a coniare monete a nome di Giuliano Cesare, allo scopo di presentarlo e legittimarlo come nuovo membro del collegio imperiale. Per ottenere tale scopo, gli incisori monetali agiscono, significativamente, secondo le medesime modalità che abbiamo visto all'opera nell'anticamera del palazzo imperiale: anch'essi, infatti, presentano Giuliano esattamente come tutti i Romani si aspettano che egli debba apparire, vale a dire secondo l'iconografia canonica di un giovane principe della dinastia costantiniana [fig. 1].¹

L'aneddoto appena narrato permette di comprendere quanto fosse sentita, per la sensibilità tardoromana, la necessità di una corrispondenza

¹ Per un profilo dell'evoluzione dell'immagine di Giuliano mi permetto di rimandare a Guidetti, «I ritratti ...», in part. 13-20 sulla costruzione dell'immagine di Giuliano Cesare.

accurata tra l'immagine esteriore dell'individuo e il ruolo da lui rivestito nella società. Si tratta di un bisogno di ordine e chiarezza da sempre connaturato alla cultura romana, ma che nella tarda antichità sembra farsi ancora più pressante (forse proprio come reazione ai cambiamenti epocali in atto in questo periodo), assumendo forma concreta in diversi ambiti della società. In questo come in numerosi altri aspetti della civiltà romana, le riforme di Diocleziano costituiscono un momento centrale, di riflessione sul passato e, contemporaneamente, di preparazione per il futuro. L'importanza del ruolo storico di Diocleziano, se da un lato è universalmente riconosciuta, dall'altro appare tuttavia difficile da definire in modo preciso, dal momento che le fonti pervenuteci tendono a sovrapporre la sua azione di governo con quella di Costantino, distinguendo semmai i due imperatori sul piano del giudizio morale: così gli autori cristiani tendono in generale ad attribuire a Costantino i provvedimenti da essi considerati in modo positivo e a Diocleziano quelli considerati dannosi; all'opposto, le fonti pagane invertono semplicemente i termini della questione, senza essere per questo più obiettive. Nel mezzo, personaggi pur di notevole spessore, quali Galerio o Licinio, risultano come schiacciati tra questi due giganti, e la loro autonoma fisionomia è per noi estremamente difficile da ricostruire. Se le interpretazioni storiografiche più recenti tendono a vedere in Diocleziano un fautore della continuità con i principi soldati del III secolo, piuttosto che un innovatore,² bisogna tuttavia riconoscere che, almeno per quanto riguarda l'aspetto cerimoniale e l'autorappresentazione del potere imperiale, le fonti letterarie attribuiscono inequivocabilmente a lui molte delle innovazioni che poi caratterizzeranno tutta la storia dell'Impero tardoantico. Una buona illustrazione della concezione del potere nel periodo tetrarchico è offerta dalla prefazione al cosiddetto *Editto dei prezzi*, promulgato nel 301, il cui *incipit* costituisce un esempio eloquente della *self-justification* tipica della legislazione tardoimperiale (Edict. imp. Diocl., praef. 5).³

² In attesa della pubblicazione del volume che raccoglie i contributi presentati al XII Collegio di Diritto Romano, dedicato appunto al principato di Diocleziano, tenutosi a Pavia nel gennaio del 2014 (Eck - Puliatti), rimando per il momento al sunto degli interventi pubblicato da chi scrive: Guidetti, «Cronaca ...». Per una ricostruzione della vita e dell'azione di governo di questo principe cf. anche il recente volume di Roberto.

³ A differenza di quanto accadeva nella prima età imperiale, i provvedimenti legislativi tardoantichi non si limitano ad affermare una previsione di legge, eventualmente corredata delle sanzioni per i trasgressori, ma presentano ai cittadini le

Fortunam rei publicae nostrae, cui iuxta immortales deo(s) bellorum memoria, quae feliciter gessimus, gratulari licet tranquillo orbis statu et in gremio altissima[e] quietis locato, etiam pacis bonis, p[r]opter quam sudore largo laboratum est, disponi fideliter adque ornari decenter honestum publicum et Romana dignitas maiestasque desiderant, ut nos, qui benigno favore numinum aestuantes de praeterito rapinas gentium barbararum ipsarum nationum clade compressimus, in aeternum fundatam quietem [deb]itis iustitiae munimen[t]is saepiamus.

Alla prosperità del nostro Impero, per la quale, ora che la situazione mondiale è tranquilla e mantenuta nell'alveo della più profonda quiete, possiamo rendere grazie dinanzi agli dei immortali ripensando alle guerre che abbiamo vittoriosamente combattuto, il pubblico decoro e la dignità e maestà di Roma richiedono che siano dati ordine in modo conforme, e ornamento in modo appropriato, attraverso i benefici della pace, per ottenere la quale ci si è adoperati con grande sforzo: in modo tale che noi, che grazie al benigno favore dei numi abbiamo posto fine ai saccheggi delle tribù barbare, che da tempo imperversavano, mediante la distruzione di quegli stessi popoli, proteggiamo la quiete da noi stabilita per l'eternità con i necessari bastioni della giustizia.

L'*incipit* dell'Editto contiene una formulazione compiuta degli ideali che ispirano la politica interna di Diocleziano. Una volta ristabilita la sicurezza dell'Impero grazie alle campagne militari che hanno finalmente posto termine alle scorrerie dei barbari, i principi possono e devono dedicarsi alle opere della pace, vale a dire all'emanazione di un insieme coerente di provvedimenti legislativi volti ad accrescere la prosperità e il benessere dei cittadini: solo così la pace, finalmente ristabilita con la sconfitta dei nemici esterni, potrà essere salvaguardata anche sul fronte interno «con i necessari bastioni della giustizia». Alla ritrovata prosperità dovranno quindi essere dati, per mezzo delle leggi, ordine e ornamento: l'ordine dovrà rispecchiare fedelmente il ruolo, il significato, direi perfino l'essenza stessa di ogni elemento della società; così come l'ornamento dovrà essere appropriato al «pubblico decoro» e alla «dignità e maestà di Roma». Questo è il significato con cui ritengo vada intesa l'espressione *disponi fideliter adque ornari decenter*: essa esprime la necessità, profondamente avvertita in questo momento storico, di una società ordinata, in cui ciascuno conosca esattamente il proprio ruolo e i propri compiti e si comporti di conseguenza; soltanto così, nella visione

motivazioni etiche sottese alle decisioni imperiali: al cittadino romano (condizione giuridica estesa, dall'inizio del III secolo, a tutta la popolazione libera dell'Impero) si richiede quindi non soltanto l'obbedienza alla legge, ma anche l'adesione intima e convinta al proposito morale del principe (cf. in proposito Dillon).

di Diocleziano, potranno essere assicurati la coesione interna e il buon funzionamento della macchina pubblica.

Questa necessità che ogni comunità, ogni ceto, ogni individuo sappia occupare il proprio posto nella società, contribuendo per quanto gli spetta ad accrescere la prosperità dell'Impero, rappresenta uno degli aspetti più importanti del connubio tra etica tradizionale romana e precetti morali della filosofia stoica, che erano stati recepiti nella prassi amministrativa e giurisprudenziale ben prima della tarda antichità.⁴ Tale esigenza di ordine si era fatta, tuttavia, particolarmente pressante alla fine del III secolo, in conseguenza della grave crisi politica e istituzionale che aveva sconvolto Roma nei decenni precedenti: la reazione che seguì a tali sconvolgimenti si può comprendere bene, a mio parere, se si tiene presente l'interpretazione del III secolo come *'Age of Ambition'*, proposta da Peter Brown nel suo ormai classico *The Making of Late Antiquity*.⁵ Secondo tale ricostruzione, se nei decenni centrali del secolo Roma era stata più volte sull'orlo di una fine ingloriosa, ciò era avvenuto in primo luogo perché molti elementi della società non avevano saputo accontentarsi del posto che occupavano, ma avevano cercato di ottenere di più: i comandanti delle legioni avevano reclamato per sé stessi la porpora imperiale, le province avevano voluto eleggere da sole i loro principi, le forze sociali (il Senato, l'esercito, il popolo della capitale, le *élites* provinciali) avevano agito per tutelare i propri interessi di parte anziché collaborare al raggiungimento del bene comune; si trattava, osserva ancora Brown, di un'evoluzione del tutto in linea con la competitività da sempre presente nella cultura e nella società greco-romane, ma che nel III secolo aveva compiuto un salto di qualità, unendo alle tradizionali contrapposizioni retoriche e politiche l'elemento militare e il ricorso alla violenza.⁶ La naturale reazione a tale caos istituzionale fu

⁴ Cf. ad esempio, per quanto riguarda gli aspetti più propriamente giuridici, Honoré; sull'influenza dello stoicismo nella vita pubblica delle comunità civiche in epoca imperiale cf. Campanile (con bibliografia precedente).

⁵ Brown 27-53.

⁶ Brown 46: «Wherever we find the evidence, we find the cities and the provincial aristocracies in a scramble of competition – city against city in Asia Minor, great landowner against great landowner, as in Capellianus' suppression of the revolt of the Gordians in North Africa. The "sheer willingness" of *philotimia* came to wear a more unpleasant face through being now openly joined to armed force; but the language remained the same. The army had merely joined the significant others before whom *philotimia* had been shown: emperors who could not keep up the pace came to grief».

quindi la restaurazione del potere imperiale nella sua forma più autoritaria, unita all'instaurazione di una società rigidamente gerarchizzata; e immediatamente si pose il problema di come rendere visibile tale gerarchia, così da organizzarne il funzionamento, assicurarne la comprensione, perpetuarne i valori fondanti. L'invenzione del cerimoniale tardoantico rispose in modo eccellente a tale esigenza.

Un manifesto celeberrimo della concezione del potere imperiale in epoca tetrarchica è rappresentato dalla decorazione a rilievo dell'Arco di Galerio a Salonico, eretto per celebrare il ritorno del Cesare d'Oriente dalle campagne militari contro i Persiani, concluse vittoriosamente nel 298 [fig. 2].⁷ Si tratta di un arco ad otto fornici (il più grande arco onorario di cui si abbia notizia nel mondo romano), i cui quattro pilastri centrali erano avvolti di fregi a bassorilievo rappresentanti episodi delle campagne di Galerio in Oriente; ne resta oggi solo il lato occidentale, comprendente due dei quattro pilastri figurati. L'importanza del rilievo qui esaminato (B II 21 nella numerazione di Laubscher) è garantita prima di tutto dalla sua stessa collocazione: esso si trova infatti sul lato nord del pilastro meridionale, nel secondo registro dal basso. Tale posizione è estremamente significativa: chiunque attraversasse l'Arco provenendo da ovest, cioè dal centro della città, poteva osservare infatti questa scena subito alla sua destra, all'altezza degli occhi. La composizione costituisce una rappresentazione simbolica del potere imperiale, nella quale i quattro principi appaiono circondati e assistiti dalle divinità tutelari di Roma, nonché inseriti in un complesso inquadramento cosmologico [fig. 3].⁸ Al centro siedono in trono i due Augusti, vestiti in abito militare con la tunica corta e la clamide, incoronati ciascuno da una Vittoria: quello a sinistra doveva reggere nella mano sinistra lo scettro lungo e nella destra il globo, attributi della sovranità, e sarà quindi da identificare con il *senior Augustus* Diocleziano; quello sulla destra, che tiene in mano uno scettro corto, sarà da interpretare come Massimiano. Ai piedi degli Augusti si trovano le personificazioni del Cielo e della Terra, ritratti a mezzo busto: essi reggono con le mani i rispettivi mantelli, che si gonfiano sopra le loro teste in forma tondeggiante, ricordando rispettivamente la sfera celeste e la superficie del globo

⁷ Sulla decorazione scultorea dell'Arco di Galerio lo studio di riferimento è Laubscher. Tra i lavori successivi si vedano almeno Pond Rothman; Engemann; Meyer; Kolb 159-176; Raeck; Rees, «Images ...» 181-183.186s.196s.; Mylonas.

⁸ Laubscher 69-78; Pond Rothman 444; Engemann 156s.; Meyer 416-421; Kolb 162-174; Raeck 454-456; Rees, «Images ...» 186s.

terracqueo; gli Augusti sono quindi presentati come sovrani universali, il cui potere si estende ben oltre i confini dell'Impero, non solo su tutta la terra ma addirittura sull'intero universo. Ognuno dei due Augusti è affiancato da uno dei due Cesari, anch'essi vestiti in abiti militari, ma senza attributi che consentano di distinguere l'uno dall'altro. I Cesari sono raffigurati in piedi, in atto di stendere la mano ciascuno verso una figura femminile in ginocchio, per aiutarla ad alzarsi: la corona turrata di quella di destra (la testa di quella a sinistra è troppo danneggiata per riconoscerne gli attributi) permette di identificare le due figure femminili come personificazioni di luoghi, e di interpretare quindi le due scene come rappresentazioni simboliche dell'intervento dei principi in soccorso di una provincia o di una regione dell'Impero.⁹ Completano i riferimenti spaziali del rilievo le figure distese alle due estremità: sulla destra la Terra, attorniata da quattro putti rappresentanti le Stagioni;¹⁰ sulla sinistra le due divinità del mare, Oceano e Teti. In secondo piano si dispongono invece le divinità tutelari dell'Impero, in quattro coppie simmetriche: partendo dal centro troviamo Giove e Serapide, i Dioscuri, Marte e *Virtus* (entrambi armati e con un trofeo in spalla), e infine Fortuna e Iside. Il rilievo costituisce una perfetta rappresentazione allegorica non solo dell'ideologia del potere imperiale, ma in generale dell'intera concezione del mondo dell'epoca tetrarchica: le divinità che assistono gli imperatori garantiscono la continuità del favore divino nei confronti di un sistema politico autenticamente universale, che attraverso le personificazioni geografiche e cosmiche si estende ad includere non

⁹ Difficile è proporre identificazioni più precise, in assenza di attributi distintivi: l'ipotesi a mio parere più verosimile, sostenuta da Laubscher e da Raeck sulla base degli eventi storici del periodo, interpreta le due figure come personificazioni della Mesopotamia (riconquistata da Galerio dopo l'invasione persiana) e della Britannia (riconquistata da Costanzo dopo la sconfitta dell'usurpatore Carausio).

¹⁰ La presenza, nella stessa scena, di due distinte personificazioni della Terra non deve confondere: la figura a mezzo busto sotto i piedi dell'Augusto Massimiano rappresenta infatti la Terra in quanto globo terracqueo (in latino *terra*), contrapposta al Cielo; la figura sdraiata all'estremità destra del rilievo rappresenta invece la Terra in quanto suolo fecondo e fruttifero (in latino *tellus*), contrapposta all'Oceano. Il differente significato delle due figure è ben compreso da Laubscher 76, il quale però assegna alla prima di esse la denominazione, a mio parere fuorviante, di *Oikoumene*. Questo termine indica infatti, nella letteratura geografica in lingua greca, la porzione abitata della superficie terrestre: dunque un concetto che non ha nulla a che fare con concezioni cosmologiche, e che anzi indica una realtà ben più limitata rispetto non solo all'intero globo terracqueo, ma anche all'insieme delle terre emerse inteso come contrapposto all'Oceano.

solo la terra, ma l'universo intero. L'armonia su cui si regge il sistema di governo tetrarchico, qui legittimata dalla presenza dei numi tutelari di Roma, rispecchia infatti l'armonia del cosmo regolarmente ordinato dalla provvidenza divina: la perfetta corrispondenza tra queste due armonie garantisce il benessere e la prosperità dell'Impero (cioè del mondo), nel quadro di un ordine gerarchicamente strutturato e intrinsecamente buono, in quanto voluto e stabilito dalla divinità. L'immaginario simbolico di Roma non è nuovo a questa retorica cosmologica, che anzi è ben presente nella cultura e nell'arte del principato fin dall'epoca augustea; ma il rilievo dell'Arco di Galerio dispiega tale concezione in un modo nuovo, che è allo stesso tempo concettualmente più elaborato e accuratamente didascalico in ognuna delle sue parti. Il rilievo ora esaminato non solo esprime compiutamente la concezione tetrarchica del potere imperiale come riflesso e garanzia dell'ordine cosmico stabilito dagli dei, ma si preoccupa di sviluppare tale analogia in tutti i dettagli della scena raffigurata, con una metodicità resa possibile dalla coerenza stessa della visione teologica sottesa alla rappresentazione artistica.

Resta tuttavia ben presente, anche in quest'epoca, la fondamentale ambiguità della natura dell'imperatore, che appare connaturata al regime del principato fin dalle sue origini, e che troverà parziale soluzione solo con la vittoria del Cristianesimo per opera di Costantino: l'imperatore è in primo luogo colui che è stato scelto dalla provvidenza divina per farsi carico del governo del mondo, ma allo stesso tempo è egli stesso, in prima persona, un dio. Esempari a questo proposito sono le scene raffigurate negli affreschi, databili nella parte finale del principato di Diocleziano, che decorano il santuario del culto imperiale a Tebe, in Egitto. Tale santuario, e la sua decorazione pittorica, vennero realizzati probabilmente in occasione della visita di Diocleziano nella Tebaide, effettuata nel 297/298, all'interno di un grande complesso templare fondato in onore del dio Ammone da Amenofi III, faraone della XVIII dinastia, nel XIV secolo a. C.: nel periodo tetrarchico l'antichissimo tempio, vecchio già di millecinquecento anni, fu oggetto di imponenti lavori di trasformazione, che ne recuperarono l'originario significato di centro cerimoniale, fondamentale per il culto della regalità divina soprattutto durante il Nuovo Regno, attualizzandolo e riadattandolo alle esigenze della ritualità tardoromana.¹¹ L'aula destinata al culto imperiale fu progettata come

¹¹ La pubblicazione fondamentale su questi affreschi è ancora quella di Deckers. Sul valore da attribuire alle trasformazioni del tempio di Ammone realizzate in epoca

fulcro architettonico e visuale dell'intero complesso e decorata da pitture di notevole qualità, realizzate da artisti con ogni probabilità estranei alla cultura figurativa locale. Gli affreschi sulle pareti laterali, oggi quasi del tutto scomparsi ma noti grazie a disegni ottocenteschi, raffiguravano scene pertinenti alla cerimonia dell'*adventus*, con cui si celebrava l'arrivo del principe in una città: tali immagini facevano quindi riferimento probabilmente alle visite imperiali effettuate nella Tebaide prima da Galerio e poi da Diocleziano, durante gli anni Novanta del III secolo. Meglio conservate sono invece le scene raffigurate lungo la parete di fondo dell'aula, nonché nella nicchia che si apre al centro di essa, che conferivano espressione visibile alla duplice natura, umana e divina, del potere imperiale. La parete era decorata con due scene di udienza, disposte simmetricamente ai lati della nicchia centrale: in ciascuna di esse, una coppia di imperatori era raffigurata in atto di ricevere l'omaggio di ufficiali e dignitari. Oggi resta leggibile solo una porzione della scena di sinistra [fig. 4], in cui è raffigurato un gruppo di ufficiali assiepati ai piedi del trono imperiale; della figura di uno dei due principi si conserva soltanto la gamba destra, avvolta nel mantello di porpora, con il piede calzato in una pantofola anch'essa di porpora e poggiato su uno sgabello ornato di gemme. La differenza gerarchica tra il principe e i suoi sottoposti è espressa mediante una sapiente organizzazione dello spazio. I resti conservati permettono infatti di ricostruire una composizione articolata in registri sovrapposti [fig. 5], in cui le figure dei principi occupavano la porzione centrale del registro superiore, mentre al di sotto di essi (e forse in origine anche ai lati) si disponevano i diversi gruppi di dignitari. La simmetria centrale della scena doveva esaltare il movimento centripeto degli sguardi e dei gesti dei personaggi, tutti convergenti verso le figure dei principi.

Le scene di udienza raffigurate sulla parete di fondo del sacello fanno riferimento con ogni probabilità ad eventi cerimoniali realmente accaduti, per quanto trasfigurati nel loro significato rituale e simbolico attraverso i mezzi della rappresentazione artistica: esse consentono di apprezzare le novità introdotte da Diocleziano nel cerimoniale di corte, affermazione visibile e ritualizzata della nuova concezione del potere imperiale propugnata dalla Tetrarchia. Le testimonianze antiche riguardanti tali innovazioni appaiono estremamente coerenti tra loro, tanto da rendere sicura la derivazione da una fonte comune oggi per-

tetrarchica, alla luce dell'importanza di questo santuario per l'ideologia regale egizia, si vedano ora i contributi raccolti nel volume di Jones - McFadden (ed.).

duta.¹² Esse si soffermano soprattutto su due elementi, che vengono confrontati con la maggiore semplicità del protocollo ufficiale in epoca prediocleziana. Particolare impressione dovette suscitare in particolare l'abbigliamento del principe, per le vesti intessute d'oro, e ancor più per le calzature di seta, tinte di porpora e ornate di gemme. Questo nuovo abbigliamento rappresentava infatti un elemento decisamente inaudito per una magistratura che in precedenza si era in genere mantenuta fedele alla sua origine militare; fino ad allora, infatti, l'imperatore era abbigliato come qualsiasi altro ufficiale dell'esercito, a dimostrazione di una contiguità tra potere imperiale e vertici militari che si era andata ulteriormente rafforzando con i principi soldati del III secolo. Unica concessione alla maggiore autorità dell'imperatore, fino a questo momento, era l'onore di indossare un *paludamentum* tinto di porpora; a partire da Diocleziano, il colore della porpora si estende a tutto ciò che riguarda il principe e la sua persona: sia nell'abbigliamento da lui indossato nelle occasioni cerimoniali, sia in quella particolare forma di perpetuazione del rituale rappresentata dai monumenti pubblici, nei quali l'uso del porfido assume, proprio in epoca tetrarchica, un'importanza ed un significato simbolico senza precedenti. La seconda innovazione introdotta nel cerimoniale imperiale da Diocleziano riguarda invece il nuovo modo di rivolgersi al principe, per il quale gli autori latini utilizzano il verbo *adorari*, reso dalle fonti greche con *προσκυνεῖσθαι*: se prima i cittadini si rivolgevano all'imperatore come a un qualsiasi altro magistrato, ora invece il cerimoniale prevedeva che chi era ammesso alla presenza del principe si inchinasse a baciarne l'orlo del mantello, rimarcando in tal modo l'enorme distanza gerarchica che separava l'imperatore non tanto dai privati cittadini (cosa che era sempre stata chiara fin dall'inizio del principato), quanto soprattutto dai senatori, dagli altri magistrati, dai comandanti dell'esercito e persino dai suoi più stretti collaboratori e consiglieri.

Un evento cerimoniale ben preciso, tuttora per noi identificabile nella sua realtà storica, è stato raffigurato, pochi anni dopo i monumenti tetrarchici finora analizzati, nei rilievi dell'Arco di Costantino a Roma. La costruzione di questo monumento fu decretata dal Senato all'indo-

¹² Sulle innovazioni nel cerimoniale introdotte da Diocleziano si veda da ultimo Roberto 65-70. Le fonti storiografiche tardoromane e bizantine che ci conservano memoria di tali provvedimenti sono le seguenti: Aur. Vict., Caes. 39, 2-4; Eutr. 9, 26; Hier., chron. a. Abr. 2312; Amm. 15, 5, 18; Iord., Rom. 299; Theophanes, *Chronographia* p. 9, 17-20 de Boor; Zonaras, *Epitome* 12, 31 (III 162, 8-16 Dindorf).

mani della vittoria di Costantino su Massenzio nella battaglia del Ponte Milvio, avvenuta il 28 ottobre del 312, allo scopo di celebrare la lealtà dell'aristocrazia della capitale nei confronti del nuovo padrone di Roma; l'Arco fu probabilmente completato in occasione dei decennali dell'imperatore, celebrati nel 315, e fu decorato in gran parte con rilievi di spoglio, asportati da monumenti preesistenti originariamente eretti in onore di principi del II secolo quali Traiano, Adriano e Marco Aurelio.¹³ Tra la decorazione eseguita, invece, appositamente per il nuovo Arco spicca il fregio continuo che corre sopra i fornic laterali, in cui sono raffigurati i momenti salienti della campagna militare contro Massenzio, che condusse alla 'liberazione' di Roma dall'usurpatore. La scena conclusiva di tale ciclo rappresenta una distribuzione di denaro al popolo, identificabile con quella effettuata in occasione dell'entrata in carica di Costantino come console, il 1 gennaio del 313; coerentemente con il suo carattere civile, il rilievo è collocato sulla facciata settentrionale del monumento, rivolta verso l'interno della città, mentre la facciata opposta, rivolta verso l'esterno, è occupata dalle scene di battaglia [fig. 6].¹⁴ Il pannello appare organizzato secondo un rigoroso principio di simmetria: la scena è suddivisa orizzontalmente in tre parti di uguale larghezza, ciascuna articolata su due registri sovrapposti. Al centro è raffigurato il principe, assiso su un seggio sopraelevato e vestito, come richiede il protocollo della cerimonia, con la *toga contabulata* tipica dell'ordine senatorio: alla sua destra si avvicina un senatore, con le mani velate da un lembo della toga, per ricevere dall'imperatore il donativo che gli spetta. Ai lati si dispongono, su due registri, i senatori, con la destra levata in atto di acclamazione, mentre, alle estremità del registro superiore, si trovano due portatori di ceri, la cui presenza ribadisce il carattere sacrale della cerimonia. Tutti i personaggi rivolgono lo sguardo e le mani in direzione dell'imperatore, punto focale dell'intera composizione. Nei comparti laterali la scena si amplia a comprendere la raffigurazione del popolo di Roma, o meglio dei suoi cittadini di sesso maschile (uomini e bambini), anch'essi rivolti per la maggior parte in

¹³ Sull'Arco di Costantino è tuttora fondamentale il volume di L'Orange - von Gerkan. La bibliografia su questo monumento è assai abbondante: limitandomi alle sole pubblicazioni più recenti, e in ogni caso senza pretesa di completezza, ricordo almeno i contributi di Faust; Kinney; Mayer i Olivé; Prusac; Sande; Zanker, «Konstantinsbogen ...»; Zanker, «Rilievi ...»; Bravi; Kiilerich; Tortorella; Hughes; Pensabene, «Spolia ...» 225-228; Pensabene, «Arco ...»; Popkin.

¹⁴ Per una descrizione analitica del rilievo nei singoli dettagli cf. L'Orange - von Gerkan 89-102.

direzione del principe e caratterizzati da gesti di acclamazione; i comuni cittadini non hanno la possibilità di accedere direttamente alla persona dell'imperatore, poiché tale privilegio è riservato ai membri dell'ordine senatorio: essi si affollano, invece, davanti ad una serie di uffici, al cui interno alcuni funzionari pubblici controllano l'iscrizione dei loro nomi nelle liste di cittadinanza e assegnano a ciascuno la somma prevista. La centralità della composizione, con il suo movimento a cascata dal centro verso l'esterno e dall'alto verso il basso, corrisponde idealmente al concetto della liberalità imperiale, che sottostava all'evento raffigurato: la generosità del principe si esplica personalmente nei confronti dei membri dell'ordine senatorio, all'interno del quale egli, in quanto console, agisce come *primus inter pares*; essa si amplia poi a raggiungere tutti i cittadini in forma mediata, attraverso l'apparato burocratico a ciò appositamente predisposto. La scena del fregio mette dunque bene in evidenza la struttura gerarchica della società tardoromana: tutta la composizione appare incentrata sulla figura del principe, a cui fa da corona la cerchia ristretta dei senatori; l'apparato burocratico, diretta emanazione dell'autorità centrale, assicura il collegamento tra questo nucleo di responsabilità e i comuni cittadini, rendendo possibile il funzionamento concreto della politica imperiale, e quindi la distribuzione dei suoi benefici effetti fra i membri delle diverse classi sociali.

Torniamo ora agli affreschi tebani per esaminare la seconda raffigurazione dei principi, collocata nella nicchia aperta al centro della parete di fondo e preceduta da una sorta di ciborio sorretto da quattro colonne in granito rosa. Qui gli imperatori sono raffigurati in quanto divinità oggetto di culto [fig. 7]: in piedi l'uno accanto all'altro, con la testa circondata da un nimbo luminoso, i principi sono vestiti soltanto con il mantello di porpora avvolto intorno al corpo, e reggono in mano lo scettro lungo e il globo; in alto, nel catino dell'abside, una grande aquila, simbolo dell'impero di Roma e animale sacro a Giove, il re degli dei, solleva sulle loro teste una corona d'oro ornata di gemme. In questa composizione, i tradizionali attributi della sovranità imperiale (la corona, i mantelli di porpora, il globo) si accompagnano ad elementi iconografici tipici delle immagini divine. I principi, per esempio, indossano soltanto il *paludamentum* purpureo, senza la tunica sottostante, drappeggiato inoltre in una foggia analoga a quella dello *himation*, il mantello greco classico: il risultato è un abbigliamento ibrido, che ricorda il costume tipicamente indossato dai personaggi mitologici, e in particolare dalle divinità paterne, Giove prima di tutto; allo stesso ambito rimanda anche lo scettro lungo, che è l'attributo per eccellenza delle divinità sovrane. I fedeli che si radunavano nel santuario per partecipare a riti religiosi in onore degli

imperatori avevano quindi davanti ai loro occhi la rappresentazione visiva della duplice natura, contemporaneamente umana e divina, dei principi: nelle due scene di udienza lungo la parete di fondo dell'aula essi potevano ammirare gli imperatori nello splendore delle loro insegne, circondati dagli alti ufficiali dell'esercito e dai membri della corte; nella nicchia aperta al centro della parete potevano invece adorarne le immagini divine, trasfigurate su un piano ideale tramite appositi accorgimenti iconografici e incoronate dall'aquila, che si libra sulle teste dei principi a confermare la sanzione divina della loro autorità.

Le pareti laterali dell'aula, come già si è avuto modo di accennare, raffiguravano invece scene pertinenti al rituale dell'*adventus*. Esso costituiva uno degli eventi cerimoniali più caratteristici dell'epoca tardoantica, di fondamentale importanza per l'autorappresentazione dei principi almeno fino alla fine del IV secolo, cioè finché la mobilità rimase una caratteristica del loro stile di governo. Tale cerimonia comincerà invece a perdere importanza a partire dal V secolo, da quando cioè i principi sceglieranno di allontanarsi dalla propria residenza solo in rarissime occasioni: da allora in poi questo rituale diverrà un vero e proprio fossile, utilizzato soltanto in occasione delle incoronazioni imperiali, allorché veniva messo in scena l'ingresso del nuovo principe nella capitale, accompagnato dal Senato e dal prefetto urbano.¹⁵ A differenza dell'udienza imperiale, che costituiva un onore riservato a pochi privilegiati, ma anche di una cerimonia pubblica quale l'elargizione di donativi raffigurata nell'Arco di Costantino, in cui l'accesso al principe era concesso soltanto ai membri dell'ordine senatorio, l'*adventus* rappresentava un'occasione di contatto diretto, almeno visivo, tra l'imperatore e la massa della popolazione: in quanto tale, esso era uno dei momenti più significativi per la manifestazione della presenza fisica del principe dinanzi ai comuni cittadini, e quindi anche per la negoziazione del suo ruolo all'interno dell'ordine sociale.¹⁶ Il rituale dell'*adventus* conobbe anch'esso un notevole sviluppo in epoca tetrarchica, periodo in cui il

¹⁵ Il rituale di *adventus* come parte integrante della cerimonia di incoronazione imperiale a Bisanzio è conservato, ancora nel X secolo, nel *Libro delle cerimonie* redatto dall'imperatore Costantino VII: Const. Porph., *De caer.* I 91, p. 414, 7 - 415, 2 R.; cf. in proposito Sode.

¹⁶ La bibliografia sull'*adventus* e sui significati politici e simbolici ad esso correlati è assai copiosa. Ancora valide restano le considerazioni di Alföldi 88-93. Tra i lavori più recenti, mi limito a citare quelli di MacCormack, «Change ...»; MacCormack, *Art and Ceremony* 15-89; Dufraigne, «Quelques remarques ...»; Dufraigne, *Adventus*; Lehnen; Frascetti; Vitiello; Bérenger - Perrin-Saminadayar (ed.); Kneasey.

carattere itinerante dell'istituzione imperiale raggiunse un'importanza eccezionale: i principi della Tetrarchia, infatti, fecero della mobilità un elemento essenziale del loro stile di governo, nonché una parte integrante della loro autorappresentazione. L'imperatore doveva essere pronto a spostarsi continuamente, ovunque le circostanze richiedessero la sua presenza: tale mobilità si appoggiava su una rete di *Residenzstädte*, in ognuna delle quali era a disposizione un *palatium* in grado di ospitare il sovrano e il suo *comitatus* ogni volta che le necessità contingenti lo imponessero. La notevole mobilità dei principi attraverso le diverse regioni e città dell'Impero portò verosimilmente all'elaborazione di un cerimoniale caratterizzato da un'articolazione in momenti ben precisi, ma dotato in ogni caso di una certa flessibilità, così da poter essere declinato in modi diversi a seconda delle circostanze: per esempio, a seconda che il principe arrivasse in una metropoli o in una città di piccole dimensioni, in una provincia più o meno ricca, in tempo di pace o durante una campagna militare. L'organizzazione dell'evento era infatti essenzialmente demandata ai ceti dirigenti delle comunità locali. Un famoso papiro proveniente da Panopoli, nella Tebaide (P. Panop. Beatty 1), conserva la registrazione di diverse lettere inviate a vari destinatari dal responsabile dell'amministrazione locale, lo stratego Apollinario, in relazione ai preparativi per l'imminente arrivo di Diocleziano in quella città, che non disponeva di infrastrutture adeguate per l'accoglienza del *comitatus* imperiale: era necessario innanzitutto costruire alloggi temporanei per ospitare le centinaia, se non migliaia di persone che costituivano il seguito dell'imperatore, nonché assicurare gli idonei approvvigionamenti di cibo e bevande per nutrirle. Uno degli aspetti più interessanti di questa corrispondenza è la possibilità di osservare i contrasti prodottisi tra lo stratego e i notabili locali, che a quanto pare mettevano in pratica forme di resistenza passiva al fine di eludere gli impegni finanziari richiesti per l'organizzazione della visita imperiale.¹⁷

Nella maggior parte dei casi, l'*adventus* non doveva essere eccessivamente connotato in forme cerimoniali, in particolare quando aveva luogo in centri abitati di piccole o medie dimensioni, o quando le necessità militari richiedevano spostamenti rapidi che non consentivano l'organizzazione di celebrazioni particolarmente complesse. Questo stato di cose è ben documentato soprattutto dalle testimonianze numismatiche: le

¹⁷ <www.trismegistos.org/text/44881> (accesso: agosto 2017). Bibliografia: Skeat; Lewis, «In the World of *P.Panop.Beatty*»; Lewis, «In the World of *P.Panop.Beatty*. Ship Repair»; Lewis, «In the World of *P. Beatty Panop. 1*»; Adams.

serie monetali con legenda ADVENTVS AVG(usti) o AVGG(ustorum), oppure (a partire dall'epoca costantiniana) FELIX ADVENTVS AVG(usti) N(ostri), ripropongono l'immagine tradizionale del principe a cavallo, vestito con corazza e *paludamentum*, con la destra levata in segno di saluto e la lancia nella sinistra [fig. 8].¹⁸ Le fonti letterarie e iconografiche ci forniscono invece informazioni preziose su eventi eccezionali, degni di essere ricordati nelle opere storiografiche o nei monumenti pubblici: questi documenti attestano l'esistenza di una forma più complessa di *adventus*, in cui veniva dispiegato un elaborato apparato cerimoniale. Eventi del genere erano riservati soltanto a speciali occasioni, prima fra tutte l'ingresso del principe in una delle capitali dell'Impero a conclusione di una campagna militare o in altre circostanze festive di particolare importanza. Ad un'occasione di questo tipo fa riferimento la più famosa descrizione di un *adventus* che ci sia conservata da una fonte letteraria; si tratta del celebre passo in cui lo storico Ammiano Marcellino narra l'ingresso in Roma dell'imperatore Costanzo II nel 357, in occasione della celebrazione dei vicennali del suo principato. Non è questa la sede per un'analisi approfondita del passo ammiano, che richiederebbe ben altra ampiezza di trattazione;¹⁹ mi limiterò a sottolineare alcuni aspetti significativi per il tema qui esaminato, e in particolare i modi in cui l'apparato cerimoniale allestito per questa circostanza riflette le motivazioni e i significati dell'auto-rappresentazione imperiale. Particolarmente interessante è la descrizione del corteo che accompagna il principe verso la città (Amm. 16, 10, 6-8):

[6] [...] *Et tamquam Euphraten armorum specie territurus aut Rhenum altrinsecus praeuntibus signis insidebat aureo solus ipse carpento fulgenti claritudine lapidum variorum, quo micante lux quaedam misceri videbatur alterna.* [7] *Eumque post antegressos multiplices alios purpureis subtegninibus texti circumdedere dracones hastarum aureis gemmatisque summitatibus illigati, hiatu vasto perflabiles et ideo velut ira perciti sibilantes caudarumque volumina relinquentes in ventum.* [8] *Et incedebat hinc inde ordo geminus armorum clipeatus atque cristatus corusco lumine radians nitidis loriciis indutus sparsique cataphracti equites ...*

¹⁸ Sull'immaginario dell'*adventus* nelle testimonianze numismatiche cf. almeno Lehnen 77-84.

¹⁹ Ritengo che il brano in esame necessiti ancora di un commento esaustivo in tutte le sue implicazioni storiche e letterarie, nonostante sia frequentemente trattato nella non esigua bibliografia ammiana: tra gli studi più recenti cf. almeno Alonso del Real; Paraschiv; Stenger.

[6] E, come se volesse atterrire l'Eufrate o il Reno con la vista delle armi, mentre le insegne procedevano su due file davanti a lui, egli sedeva, solo, su un carro dorato, che sfolgorava per lo splendore di pietre preziose d'ogni genere e al cui scintillio si vedeva rifrangersi una luce mutevole. [7] Ed eccolo, dopo che una gran quantità di uomini era passata marciando prima di lui, circondato dai draghi, tessuti con fili di porpora, fissati in cima ad aste dalle punte ornate d'oro e di gemme, gonfiati dall'aria che penetrava nell'ampia apertura delle fauci e perciò sibilanti come in preda all'ira, con le spire delle code abbandonate al vento. [8] E marciava da una parte e dall'altra una duplice schiera di uomini armati, equipaggiata con scudi e pennacchi, splendente di riflessi luminosi, rivestita di lucide corazze; e, in ordine sparso, i cavalieri catafratti ...

Anziché descrivere analiticamente l'ordine del corteo, Ammiano focalizza la propria attenzione su due temi principali: il primo, su cui lo storico più volte insiste, è la presenza dell'esercito in armi, fonte per gli spettatori di legittimo orgoglio, in quanto espressione visibile della potenza di Roma, ma allo stesso tempo di apprensione nei confronti di un imperatore che spesso, almeno nella narrazione ammiana, si era dimostrato incline ad usare in modo arbitrario la sua autorità di supremo comandante; il secondo è invece legato alle impressioni visive prodotte dallo spettacolo del corteo imperiale, in particolare all'uso della luce. Immediatamente ci viene descritta la carrozza del principe, che sfila preceduta dalle insegne delle legioni: lo storico si sofferma sugli effetti di luce prodotti dal rivestimento dorato del veicolo e dalle pietre preziose che lo ornano. Questa testimonianza consente di comprendere appieno uno degli intenti principali dell'introduzione di questi materiali preziosi negli attributi e nelle insegne imperiali: gli effetti di luce prodotti dall'oro e dalle gemme trasformavano l'imperatore in una figura abbagliante, autenticamente avvolta da un'aura luminosa. Lo splendore emanato dal principe si riflette tutto intorno a lui, sulla sua carrozza, sulle insegne che lo circondano, sulle armature dei soldati di scorta: tutto ciò che sta vicino all'imperatore appare avvolto in un alone di luce, che durante il movimento del corteo si rifrange continuamente da una superficie all'altra, impressionando lo spettatore con un misto di stupore e timore reverenziale.

Nel seguito della descrizione Ammiano restringe l'obiettivo sulla figura di Costanzo, descrivendo con accenti ammirati l'atteggiamento assunto dal principe durante la cerimonia (Amm. 16, 10, 9-12):

[9] *Augustus itaque faustis vocibus appellatus non montium litorumque intonante fragore cohortuit talem se tamque immobilem, qualis in provinciis suis visebatur; ostendens. [10] nam et corpus perhumile curvabat portas ingrediens celsas et velut collo munito rectam aciem luminum tendens nec dextra vultum nec laeva flectebat tamquam figmentum hominis nec, cum rota concuteret, nutans nec spuens aut os aut nasum tergens vel fricans manumve agitans visus est unquam. [11] Quae licet affectabat, erant tamen haec et alia quaedam in ceteriore vita patientiae non mediocris indicia, ut existimari dabatur; uni illi concessae.*

[9] Perciò, salutato col nome di Augusto da acclamazioni benauguranti, non restò impressionato dal fragore simile a un tuono che si levava dai colli e dalle rive, mostrandosi nello stesso atteggiamento e nella stessa immobilità di quando appariva in pubblico nelle sue province. [10] Infatti, pur essendo di statura decisamente bassa, curvava il corpo passando sotto le altissime porte e, come se avesse il collo chiuso nell'armatura, con lo sguardo fisso davanti a sé non volgeva il viso né a destra né a sinistra, quasi fosse una raffigurazione di una persona, e non fu mai visto muovere la testa al sobbalzare delle ruote, né sputare, né pulirsi o grattarsi la bocca o il naso, né muovere una mano. [11] E, anche se erano volutamente studiati, questi comportamenti e altri che adottava nella vita privata erano tuttavia indizi di un autocontrollo fuori dal comune, concesso, come si dava a intendere, a lui solo.

Il primo dato che Ammiano specifica è il fatto che, durante la cerimonia, Costanzo si sia comportato esattamente come era sua abitudine fare in contesti provinciali, senza lasciar trasparire maggiore emozione per il fatto di trovarsi, per la prima volta nella sua vita, nella capitale dell'Impero. La formulazione utilizzata dallo storico sembra voler suggerire che tale comportamento sia conseguenza di un sentimento di disdegnosa superbia da parte di Costanzo, che fa di tutto per non mostrarsi impressionato dalla grandezza di Roma; bisogna riconoscere, tuttavia, che l'atteggiamento del principe cambierà decisamente nel seguito del brano: Ammiano si soffermerà a lungo sull'ammirazione provata da Costanzo dinanzi ai grandiosi monumenti dell'Urbe e sulla sua adozione di un comportamento improntato al valore della *civilitas* nei confronti dei senatori e del popolo di Roma (Amm. 16, 10, 13-17). Più che come la conseguenza di un cambiamento nell'attitudine del principe, tale diverso atteggiamento si spiega, a mio parere, come il riflesso di un diverso protocollo adottato nelle due fasi della visita imperiale. Il particolare *status* di cui godeva la città di Roma, e che obbligava il principe a comportarsi secondo i dettami della *civilitas* trattando i senatori come un *primus inter pares*, si applicava infatti soltanto all'interno del pomerio, il confine rituale che divideva lo spazio interno della capitale da quello esterno; di conseguenza, se nella prima fase della sua visita, durante la

cerimonia di *adventus* che lo conduce fino al pomerio, Costanzo adotta un atteggiamento non diverso da quello mostrato in qualsiasi altra provincia dell'Impero, ciò avviene semplicemente perché, sia dal punto di vista giuridico che da quello rituale, egli si trova davvero in una normale provincia.²⁰ Soltanto alla conclusione del percorso, una volta giunto al tempio della Fortuna Reduce che segnava l'attraversamento cerimoniale del pomerio, Costanzo abbandonerà la sua carrozza dorata per proseguire a piedi scortato dai senatori, come si addice ad un *civilis princeps* nella capitale dell'Impero.²¹

Il dettaglio su cui si è maggiormente concentrata l'attenzione dei commentatori è senz'altro il fatto che l'imperatore si mostrasse al popolo nella forma di un'icona più che di un essere umano, fornendo agli osservatori della cerimonia una visione immutabile e ieratica del detentore del potere supremo.²² Il carattere sovrumano del principe è espresso, innanzitutto, dal suo completo isolamento: Costanzo appare alla folla «aureo solus ipse carpento» (§ 6); a nessuno è permesso di sedere accanto a lui, in quanto nessuno può essere considerato suo pari. La distanza incommensurabile che divide il principe dalla comune condizione umana trova espressione nella mancanza di tutti quei gesti semplici, il più delle volte involontari, che caratterizzano il normale comportamento delle persone: Costanzo non si guarda attorno, non sputa, non si pulisce il naso, non si gratta, non muove le mani, sembra non sentire nemmeno i contraccolpi del movimento della carrozza. L'unica concessione alla sua umanità è l'atto di inchinarsi al momento di attraversare le porte e gli archi onorari che costellavano il percorso cerimoniale, in un gesto di omaggio alla grandezza dell'Urbe, che la malizia dei detrattori era pronta a interpretare come segno di megalomania: quasi che l'ego del principe, per compensarne la bassa statura, lo portasse a crederci talmente grande da doversi chinare per attraversare le porte di Roma. Per il resto, la totale assenza di movimento colloca Costanzo in una dimensione sovrumana, estranea al divenire delle cose terrene e lontanissima dalla quotidianità dei gesti e della vita delle persone; si trattava, come afferma Ammiano,

²⁰ La provincializzazione dell'Italia, e la perdita del suo *status* privilegiato all'interno della compagine territoriale romana, possono considerarsi un fatto compiuto già a partire dalle riforme amministrative di Diocleziano. Sul tema cf. almeno il quadro tracciato da Porena.

²¹ Sui diversi protocolli cerimoniali adottati dentro e fuori il pomerio della città di Roma ritorno più diffusamente in Guidetti, «I rituali ...».

²² Sul carattere ieratico e iconico dell'autorappresentazione di Costanzo II in questo passo di Ammiano cf. almeno Francis; Rees, «The Look ...».

di comportamenti rituali accuratamente studiati, sui quali però lo storico esprime un giudizio decisamente positivo, poiché la capacità di auto-controllo era considerata, tradizionalmente, una delle virtù più importanti nell'esercizio di un potere privo di limitazioni costituzionali quale quello dell'imperatore romano.

La descrizione ammiana ci fornisce però anche informazioni preziose sullo svolgimento concreto del rituale dell'*adventus*. La più macroscopica è senz'altro la presenza della carrozza imperiale, rivestita d'oro e ornata di pietre preziose, a bordo del quale il principe viaggiava seduto («insidebat») e in posizione sopraelevata, in modo da rimanere sempre visibile. Sulla base di questi dati si può evincere che Costanzo viaggiasse a bordo di una *carruca*, la tipica carrozza di rappresentanza tardoantica: si trattava di un veicolo scoperto, una sorta di cattedra montata su ruote, il cui aspetto è noto da numerose testimonianze iconografiche databili tra gli ultimi decenni del III e la prima metà del V secolo; come ho mostrato in altra sede, l'impiego di questa tipologia di veicolo è attestato a partire dal 270-280 ca. nei sarcofagi urbani (dunque nell'ambito dell'auto-rappresentazione privata)²³ e poco più tardi nel cerimoniale imperiale.²⁴ L'impiego della carrozza può quindi essere interpretato come un'altra delle innovazioni cerimoniali introdotte in età tetrarchica, da porre accanto ai cambiamenti nel vestiario del principe, più frequentemente ricordati dalle fonti. L'introduzione della carrozza e la codificazione del nuovo abbigliamento imperiale sembrano infatti ispirati alla medesima *ratio*: come gli abiti del principe non differiscono da quelli degli alti ufficiali dell'esercito nella foggia, ma soltanto nei materiali utilizzati (porpora, oro e gemme), così anche la carrozza imperiale appare tipologicamente identica a quelle impiegate dagli aristocratici, ma se ne differenzia per l'uso dei materiali (anche in questo caso oro e gemme). In precedenza, durante l'*adventus* l'imperatore procedeva normalmente a cavallo, circondato dai suoi soldati, com'era lecito aspettarsi da parte di un comandante militare:²⁵ da questo punto di vista, il nuovo cerimoniale

²³ Guidetti, «La riscoperta ...».

²⁴ Guidetti, «I rituali ...». La prima attestazione dell'impiego di questa tipologia di veicolo da parte di imperatori riguarda l'incontro di Diocleziano e Massimiano a Milano nel 288, descritto nel panegirico per i quinquennali di Massimiano (Paneg. 11, 11, 3-5).

²⁵ Si confronti ad esempio l'arrivo di Settimio Severo a Roma nel 193 descritto dallo storico Cassio Dione LXXIV 1, 3: πράξας δὲ ὁ Σεουήρος ταῦτα ἐς τὴν Ῥώμην ἐσῆει, μέχρι μὲν τῶν πολλῶν ἐπὶ τε τοῦ ἵππου καὶ ἐν ἐσθῆτι ἱππικῆ ἑλθόν, ἐντεῦθεν δὲ τὴν τε πολιτικὴν ἀλλαξάμενος καὶ βαδίσας· καὶ αὐτῷ καὶ ὁ στρατὸς πᾶς, καὶ οἱ πεζοὶ καὶ οἱ

tardoromano, in cui il principe procedeva in carrozza, riduceva l'aspetto più propriamente militare dell'autorità imperiale in favore di un'auto-rappresentazione più gerarchizzata, che isolava il principe dalla massa degli accompagnatori. Fino alla media età imperiale, durante l'*adventus* l'imperatore si presentava come comandante in mezzo ai suoi commilitoni, che si trovavano, fisicamente e visivamente, alla sua stessa altezza; a partire dall'età tetrarchica, invece, l'imperatore, «solo, su un carro dorato», rappresenta ormai un'entità incommensurabilmente distante non soltanto dagli spettatori che osservano la cerimonia, ma anche da tutti gli altri attori che ad essa prendono parte, e che procedono a piedi ben più in basso di lui. Ad esprimere tale distanza, oltre a questa gerarchizzazione visuale, concorrono anche le nuove norme di comportamento che l'imperatore si impone: l'atteggiamento di Costanzo, presentato quasi come un'icona di sé stesso nella descrizione ammiana, trasmette agli osservatori l'immagine di un essere sovrumano che incarna le virtù imperiali della temperanza e dell'autocontrollo (*patientia*). Tale comportamento corrisponde ad una precisa scelta di comunicazione politica da parte di Costanzo, che, accentuando consapevolmente la propria distanza dalle persone comuni, contribuisce alla sacralizzazione del potere imperiale e quindi al rafforzamento dell'autorità del principe. Non mi pare superfluo notare che questo atteggiamento si rivelerà ben più efficace della familiarità e affabilità ostentate dal successore Giuliano, la cui comunicazione politica andrà incontro a numerose incomprensioni sia nell'ambiente della corte che in varie città dell'Impero:²⁶ le reazioni

ἵππεῖς, ὀπλισμένοι παρηκολούθησαν («Fatto ciò, Severo muoveva verso Roma, procedendo fino alle porte a cavallo e in abito da cavaliere, ma da quel punto in poi cambiandosi in abiti civili e camminando a piedi; e anche l'intero esercito, sia i fanti che i cavalieri, lo accompagnarono armati di tutto punto»).

²⁶ Sull'inefficacia della comunicazione politica di Giuliano cf. gli esempi raccolti da Simons 484. Cf. anche Van Hoof - Van Nuffelen; Guidetti, «I ritratti ...» 43s. Il contrasto tra le autorappresentazioni di Costanzo e Giuliano è espresso da Ammiano anche mediante il tema del *consensus vehiculi*, ovvero l'opportunità o meno, da parte di un personaggio altolocato, di accogliere qualcuno accanto a sé sulla propria carrozza: immediatamente dopo la descrizione del comportamento tenuto da Costanzo in occasione dell'*adventus* del 357, Ammiano aggiunge infatti (Amm. 16, 10, 12) che questo principe *per omne tempus imperii nec in consensum vehiculi quemquam suscepit* («per tutta la durata del suo regno non invitò nessuno a sedere in carrozza con sé»). Giuliano, al contrario, dimostra la propria familiarità con un vecchio compagno di studi proprio decidendo di farlo salire sul suo stesso veicolo in occasione di un *adventus* (Amm. 22, 9, 13): *Itineribus itaque emensis cum ad Pylas venisset, qui locus Cappadocas discernit et Cilicas, osculo susceptum rectorem*

negative suscitate da Giuliano nel suo tentativo di mitigare lo sviluppo in senso gerarchico dell'autorappresentazione imperiale dimostrano come, in poco più di mezzo secolo, le innovazioni cerimoniali introdotte da Diocleziano fossero state accettate e fatte proprie dalle *élites* romane, e facessero ormai parte di una cultura politica condivisa.

La descrizione ammiana di *adventus* di Costanzo II a Roma può essere efficacemente confrontata con la raffigurazione dell'arrivo in città di Costantino nel 312, all'indomani della battaglia del Ponte Milvio, posta sul lato breve orientale dell'Arco di Costantino, significativamente sotto l'immagine del Sole nascente [fig. 9].²⁷ Nel formato lungo e stretto della scena si dispiega la marcia dell'esercito vittorioso, con i soldati che sfilano a piedi su due file e un gruppo di cavalieri al galoppo in ordine sparso, secondo una disposizione che corrisponde a quella descritta da Ammiano. Al centro della scena, sopra i cavalieri, si riconoscono i draghi gonfiati dal vento, che dovremo immaginare, secondo la descrizione ammiana, «tessuti con fili di porpora, fissati in cima ad aste dalle punte ornate d'oro e di gemme». Al termine del corteo (*post antegressos multiplices alios*) giunge finalmente l'imperatore, seduto su una carrozza a quattro ruote tirata da quattro cavalli, formata da un pianale rettilineo sul davanti e arrotondato nella parte posteriore, sul quale si innesta una cattedra dall'alto schienale; la *carruca* non è guidata da un normale cocchiere, bensì dalla Vittoria in persona, seduta su un piccolo sedile sul bordo anteriore del veicolo. Costantino indossa l'abito militare, con tunica a maniche lunghe e clamide, e calza un paio di stivaletti decorati con pietre preziose. Anche la carrozza è riccamente decorata: girali d'acanto corrono in fasce orizzontali all'altezza del pianale e dei braccioli, lungo le fiancate pendono falere ornamentali a forma di foglie d'edera, mentre i braccioli della cattedra terminano con pomelli a forma di globi o pigne; i cavalli che tirano la *carruca* hanno finimenti decorati con pietre preziose e campanelli appesi al collo. Il confronto con il passo di Ammiano permette di animare tale composizione restituendole i colori e soprattutto lo splendore dell'oro e delle gemme, appositamente studiato per abbagliare quanti levassero lo sguardo in direzione del principe; a ciò

provinciae nomine Celsum iam inde a studiis cognitum Atticis ascitumque in consessum vehiculi Tarsum secum induxit («Procedendo quindi con le tappe del viaggio, giunto alle Porte, località che divide la Cappadocia dalla Cilicia, dopo aver accolto con un bacio il governatore della provincia, di nome Celso, che già conosceva dal periodo degli studi ad Atene, e averlo invitato a sedere con lui sulla carrozza, lo condusse con sé fino a Tarso»).

²⁷ L'Orange - von Gerkan 72-80.