

Bassorilievi nel tardo impero romano

I bassorilievi di tarda età romana sono esempi significativi dell'evoluzione della struttura interpretativa dello spazio, nel passaggio dalla figurazione classica a quella paleocristiana.

Nel recinto dell'Ara Pacis Augustae (fig. 1) si può osservare una discreta eterogeneità nelle figurazioni dei differenti registri che partiscono i suoi lati (riscontrabile ad esempio confrontando il soggetto processionale superiore e la decorazione inferiore, all'esterno): ciò denota un distacco dall'omogeneità compositiva greca e quindi una caratterizzazione *romana* di quest'opera.

La composizione del fregio superiore (la processione) mantiene peraltro alcune caratteristiche greco-classiche: bene definita è la restituzione della figura umana; di carattere lineare la trasformazione proiettiva che consente di passare dalle figure contratte, nel limite con il piano di fondo, alle figure in primo piano, emergenti in tutta la loro complessità tridimensionale (e di importanza ufficiale) a partecipare del processo luminoso.

A partire dal I secolo d.C. inizia, probabilmente favorito dall'insinuarsi di correnti provinciali nella

tradizione figurativa classica, un allentamento del rigore della interpretazione sintetico-prospettica dello spazio e quindi della sua restituzione bidimensionale. Insieme, si rileva in alcuni modelli locali (la figura umana o le architetture) una restituzione maggiormente approssimativa dal punto di vista iconografico.

Tale processo favorisce peraltro nuove sperimentazioni nella interpretazione bidimensionale della realtà, che si differenziano anche sostanzialmente dalla tradizionale traduzione prospettica, che stabilisce una gerarchia tra le parti della scena solamente in relazione ai parametri della distanza e dell'angolo della visione.

Queste tendenze troveranno poi sviluppo nel lungo percorso che collega l'arte paleocristiana a quella bizantina, alla romanica e infine a quella gotica.

Si può osservare qui allora un passaggio dal controllo dello spazio metrico-tridimensionale, alla sperimentazione delle potenzialità di quello che può essere definito lo spazio relazionale tra gli elementi della composizione.

Il processo di scomposizione dell'unità prospettica e il passaggio da una definizione iconografica-



1. Ara Pacis Augustae. Roma



2. Tomba degli Haterii. Roma. Museo Gregoriano Vaticano

mente realistica a una definizione *simbolica* delle parti della rappresentazione si può rilevare da tre caratteristiche essenziali.

1. La traduzione dalla realtà al modello figurativo non è più effettuata con una globale, omogenea trasformazione di tipo prospettico, ma con una trasformazione topologica a carattere discontinuo che conduce spesso a una disloca-

zione delle parti nel rilievo differente dalla dislocazione originaria delle parti nella realtà. Porzioni di spazio locale possono presentare trasformazioni assonometriche di tipo laterale, utili quindi per definire l'essenza geometrico-formale dell'oggetto.

2. La trasformazione di scala dalla realtà al modello in rilievo segue parametri differenti per le diverse

parti della scena, in relazione all'importanza del significato della singola parte rispetto al significato generale della composizione. Ciò vale anche per gli indizi di profondità: la loro presenza o rilevanza è subordinata alle necessità complessive. Una conseguenza di ciò è il riporto alla stessa scala di figure e architetture.

3. Alcuni elementi della scena subiscono un'accentuata semplificazione e una conseguente essenzializzazione degli indizi di riconoscimento rispetto alla realtà. Tipico è il caso di elementi architettonici (le mura di un castello, la struttura di un tempio) o di elementi naturali (l'acqua, le montagne) oppure di dettagli delle figure umane.

Nel particolare della tomba degli Haterii (fig. 2) si rileva una generale eterogeneità spaziale della composizione: macchine, architetture e persone si collocano nello spazio del rilievo a seconda dell'importanza del loro significato. Un'omogeneità nella trasformazione geometrica (assonometria laterale) è presente solo nello spazio dell'edificio centrale: la deformazione, effettuata in modo da avere una visione contemporanea del fronte e del lato del tempio, è funzionale a una lettura descrittiva, non più sintetica dello spazio. In tal modo, infatti, l'oggetto è presentato direttamente, nella sua essenza metrica, non c'è mediazione dello spazio prospettico.

In questa struttura della composizione le informazioni provengono solamente dall'oggetto, non più dall'oggetto considerato assieme al suo spazio.

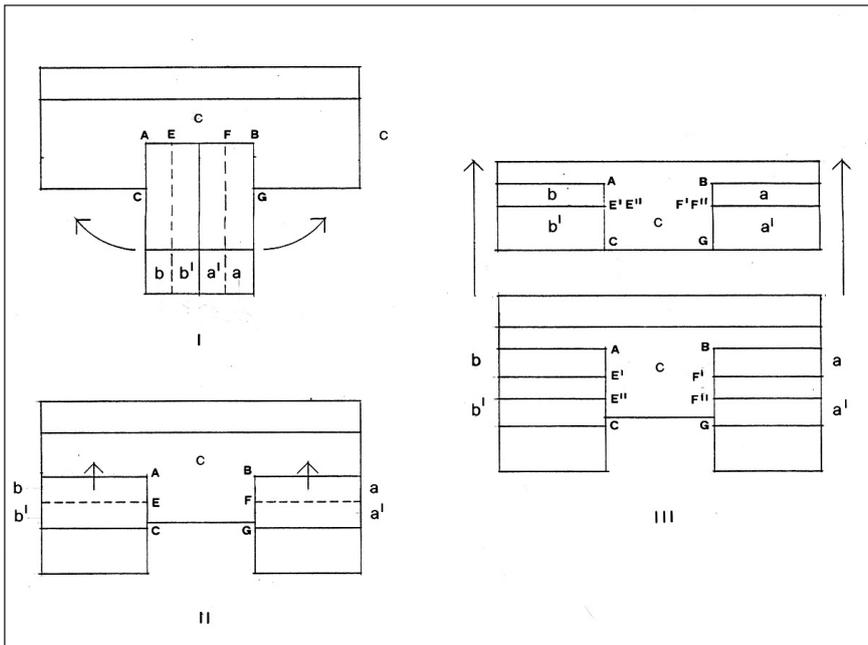
Il particolare della Allocuzione di Costantino, nel Fregio dell'Arco omonimo (fig. 3) presenta invece particolare chiarezza nell'ordine compositivo delle parti nella scena e nella trasformazione spaziale non-prospettica. L'immagine, simmetrica, ha una distribuzione degli elementi funzionale alla descrizione precisa della scena. Sebbene lo spazio complessivo possieda unitarietà, le parti sono quasi allocate in differenti, autonomi registri.

La trasformazione spaziale si può sintetizzare in alcune fasi (fig. 4). Da un ordinamento schematico delle figure a terra, tale che esse si dispongano in quattro file di fronte alla loggia, la trasformazione inizia con una riduzione di scala dello spazio delle architetture, in misura tale da ottenere un determinato rapporto con lo spazio delle figure. Segue quindi la rotazione di 90 gradi degli spazi (a, a') e (b, b') contenenti ognuno due file di figure a terra, attorno agli assi AC e BD (fase I). Si ha successivamente una dislocazione verticale degli spazi contenenti singole file di figure (b, a, fase II). Infine si ha la proiezione parallela quasi-bidimensionale dello spazio risultante finale, effettuata per contrazione dei singoli spazi e successivo appoggio di tali strati sul piano del rilievo (fase III). Ciò che si osserva è infatti un digradare a quinte delle parti della scena. L'evoluzione verso nuovi tipi di figurazione e trasformazione spaziale si percepisce più decisamente dal III-IV secolo, assieme all'instaurarsi di temi religiosi cristiani nelle rappresentazioni.

Si considerino alcuni particolari



3. Arco di Costantino. Fregio con allocuzione di Costantino. Roma



4. Arco di Costantino. Fregio con allocuzione di Costantino. Geometria del bassorilievo

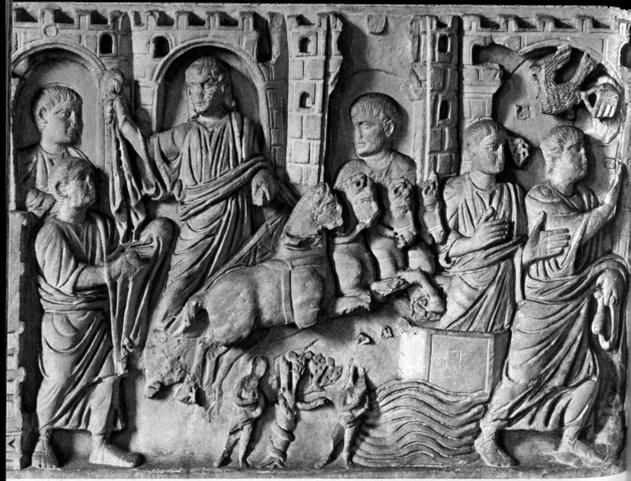
di un sarcofago del IV sec. (fig. 5) e di un cofanetto reliquario dello stesso periodo (fig. 6).

In entrambi si rilevano un'unità proporzionale tra figure e architetture, tale che lo spazio definito da queste contiene esattamente una o più figure.

Nel sarcofago le tre figure a sinistra in secondo piano hanno infatti ognuna un proprio spazio, costituito dal vuoto racchiuso entro l'arco del muro o della torre del castello: è proprio questo preciso rapporto tra cornice architettonica, vuoto e figura, che misura il significato e l'importanza dei

personaggi e determina il ritmo della composizione. Lo stesso arco appare deformato verticalmente oltre ogni proporzione realistica, proprio per subordinarlo alla necessità iconografica della figura. Si può inoltre osservare la essenzializzazione degli indizi di riconoscimento delle architetture: una traccia di bugnato, piccole aperture, poche merlature sono sufficienti a definire l'icona della città turrata.

Caratteristiche analoghe si ritrovano nei particolari del reliquario: osservando ad esempio la forma che assume la volta di destra in



5. *Ascensione di Elia, Adamo ed Eva.*
Sarcofago. Milano. Sant' Ambrogio

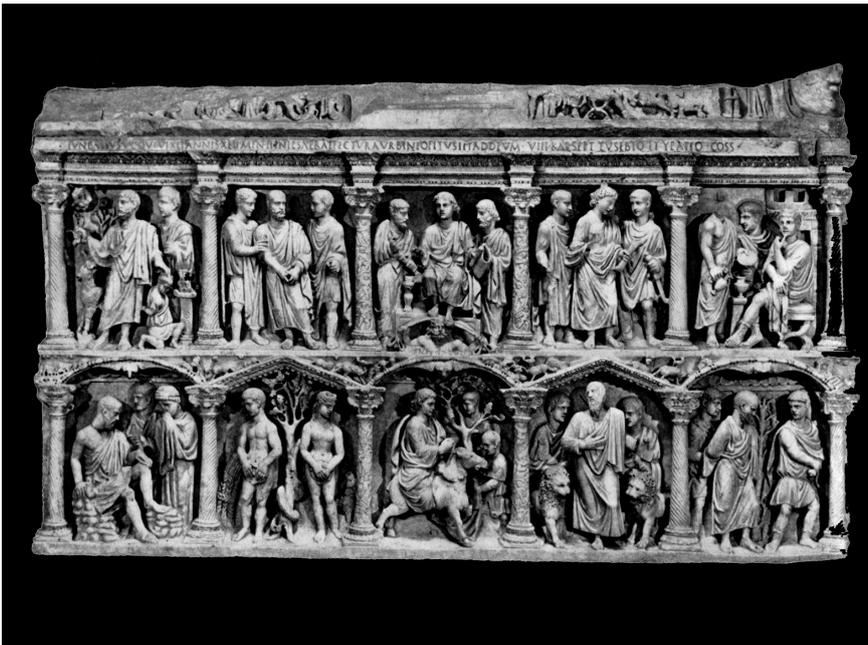


6. *Cofanetto reliquario detto*
"lipsanoteca". Brescia. Museo cristiano
nazionale

relazione alla figura in essa contenuta, si nota come le architetture sono sottoposte anche alla trasformazione assonometrica laterale: nell'edificio centrale si ha una composizione di due assonometrie laterali opposte, nei lati sinistro e destro, con direzioni convergenti (delle due torrette si percepisce infatti simultaneamente il lato sinistro dell'una e il lato

destro dell'altra). Oltre alla completezza delle informazioni geometrico-formali sulle parti, ottenute in questo modo, l'intervento della simmetria accresce il significato della scena centrale rispetto alle altre zone.

Tutto ciò si raggiunge con un procedimento praticamente opposto alla tradizionale trasformazione prospettica: si potrebbe assimilare



7. Sarcofago di Giunio Basso, scene dei due Testamenti. Roma, Vaticano. Grotte di San Pietro

questa costruzione complessiva ad una *proto-prospettiva inversa* (divergente anziché convergente) ad asse di fuga, giungendo in maniera altrettanto efficace a controllare la gerarchia tra gli elementi della composizione.

Oltre alla rottura dell'omogeneità globale della trasformazione dello spazio del modello si assiste, in alcuni casi, al processo di frantumazione della stessa unità della figurazione in un insieme di spazi locali distinti; ciò si presenta in maniera evidente in casi come il Sarcophago di Giunio Basso (fig. 7).

La narrazione qui è divisa in singoli episodi temporalmente differenti. Tale divisione si riproduce nella allocazione di queste scene entro dieci registri nel lato del sarcophago. La separazione tra una scena e l'altra è netta; tuttavia, poiché gli spazi a disposizione sono distribuiti negli intercolumni dei due ordini di una precisa struttura architettonica, tale iniziale separazione non è assoluta, ma è ricon-

dotta a un'unità sintetica superiore nella composizione complessiva.

Gli spazi si presentano singolarmente, ma questa cornice sembra condurre all'unificazione temporale tutti gli eventi rappresentati.