

3974
GASPARI, C.
1972

IL SARCOFAGO ROMANO DEL MUSEO DI VILLA GIULIA (*)

Nota di CARLO GASPARI, presentata (**) dal Socio G. BECATTI

Il sarcofago del Museo di Villa Giulia⁽¹⁾ che qui si riproduce alla Tav. I a stenta evidentemente ancora, come dimostrano i cauti dubbi sollevati sulla sua autenticità, nonché la sua assenza nella recente riedizione dell'*Helbig*, a trovare un posto nella letteratura archeologica pur avendovi fatto comparsa già all'inizio di questo secolo ed avendo trovato in tempi più recenti proposte di datazione nella prima metà del I sec. d. Cr.

(*) Questo lavoro è stato concepito e scritto durante la mia permanenza, grazie ad una borsa di studio del C.N.R., presso l'Istituto di Archeologia dell'Università di Tübingen nell'anno accademico 1970-71. Al prof. G. Becatti, che ha curato la pubblicazione del presente lavoro in questa sede; al prof. U. Haasmann, che nell'Istituto di Tübingen mi ha durante tale periodo cordialmente ospitato e assistito con i suoi continui insegnamenti e consigli, vorrei qui esprimere la mia più viva gratitudine. Un debito particolare di riconoscenza ho anche verso il prof. W. Fuchs, che mi è stato largo di suggerimenti e di amichevole attenzione; al prof. G. Neumann e al dr. D. Heilmeyer, per tutto il loro sollecito aiuto, vanno anche i miei ringraziamenti più sinceri.

Fra tutti coloro che mi hanno cortesemente concesso fotografie di materiali inediti ed il permesso di riprodurle, desidero in particolare ringraziare il prof. G. Carattoni, dr. F. Corelli, prof. L. Cozza, prof. P. Crino, prof. C. Pietrangeli, dr. E. Rohde, prof. M. Floriani Squarapino; le Direzioni della Biblioteca Vaticana, della Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz di Berlino, delle Kunstsammlungen Veste Coburg. L'identificazione del frammento mancante dal sarcofago nei depositi del Museo Nazionale è frutto dell'interessamento e della cortese collaborazione della dr. E. Caronia Lissi. Dei tanti colleghi e amici che mi hanno in vario modo aiutato nella raccolta del materiale fotografico o che mi hanno fornito utili indicazioni mi è grato ricordare G. Dahlrop, B. von Freytag, P. Gerlach, A. Gallina, P. Guzzo, G. e U. Hieron, P. Kronz, M. Mancinella, E. Zevi. Per la trascrizione dal codice chigiano mi sono rivolto alla maggiore esperienza di mio fratello Stefano.

(**) Nella seduta dell'8 aprile 1972.

(1) G. DE NICOLA, *Sarcofago con motivi della Nekyia di Polignone*, *RAI*, 2, 1908, p. 88 segg.; F. CUMONT, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, Paris 1902, p. 21, n. 3; M. GIARDINO, *Documenti del Museo della necropoli Vaticana*, *RdPont*, 10, 20, 1950-51, p. 129 segg., fig. 12; K. SCHAMKEBERG, *Die Totengötter in der Unteritalischen Vasenmalerei*, *MI*, 73, 1958, p. 50, n. 15 e 50, n. 31; F. L. BASTET, *Das Bostoner Relief*, *RAArch*, 38, 1963, p. 24, fig. 27-28, nn. 174 e 175; B. ANDREAU, *Studien zur römischen Grabkunst*, *RM*, 9, *Fig. II*, Heidelberg 1963, p. 61; A. GALLINA, in *F. L. v. V.*, Roma 1963, s.v. *Okeanos*; da ultimo M. LAWRENCE, *The Villa Giulia Sarcophagus*, *J. J. A.*, 60, 1968, p. 118, n. 70, che sembra ritenere moderno il sarcofago.

GASPARI C., *Il sarcofago romano del Museo di Villa Giulia*: RAL XXVII 1972 95-139. | La redécouverte d'un fragment perdu de ce sarcophage mentionné dans des mss. du xv^e et du xvi^e s. justifie un nouvel examen de cette pièce intéressante. La face principale est ornée d'un relief représentant une psychostasia devant les portes de l'Hadès où figurent les Danaïdes, Oknos, Cerbère, Kairos, Cronos et Aion (?). Ce thème teinté de néo-pythagorisme, peu commun dans l'art sépulcral romain, peut se rattacher à une série d'autels funéraires de la fin de la République inspirés des mêmes idées eschatologiques. Il obligea le sculpteur à recourir à des traditions plastiques alexandrines. Le sarcophage date des débuts de l'époque augustéenne.

Prendendo occasione dalla ricomparsa del sarcofago, dopo lunga assenza ora di nuovo esposto nel giardino di Villa Giulia, e dal riconoscimento nei depositi del Museo Nazionale Romano di un ampio frammento della fronte (Tav. I 6), da tempo considerato perduto, è parso il caso di riprenderne l'esame, con l'auspicio di veder presto reintegrato nel suo aspetto originario il monumento e nel tentativo di eliminare quell'atteggiamento di diffidenza che da qualche tempo sembra essersi formato intorno ad esso.

Le prime vicende del sarcofago non sono, benché lontane, del tutto oscure. Sulle circostanze del ritrovamento siamo, come è noto⁽²⁾, informati da un passo del codice vaticano Chigi II H 22 (fol. 240 r e v; 243 r), dove, insieme a un disegno del pezzo (Tav. IV, 7), è data una dettagliata descrizione che, poiché inedita, si ritiene qui interessante trascrivere nei suoi punti salienti:

« Effossa fuit ante aliquot dies in rudibus Plateae Vaticanae circum gradus, quibus ascenditur ad Basilicam Sancti Petri Arca Sepulchralis pedem novem oblonga, sed concava, et contracta, cuiusmodi erant cae, quae ex Assio Lapide, qui ex Asse Troadis Urbe devchi solebat, et Sarcophagus vocabatur, quia cadavera in eo condita intra quadragesimum diem solis dentibus exceptis absorbentur (...). Haec autem arca recens inventa marmorea est, in eaque rudi satis opere insculpta, lateris anterioris conceptacula seu loculamenta septem visuntur.

In primo exprimuntur ex Danaïdibus duae, seu ex Belidibus quae eum essent quinquaginta filiae Danaï, et Neptes Beli totidem filii Aegypti Patruclibus suis collocatae ipsa nocte nuptiarum viros suos singulae, excepta Hyperminestra, quae Lynceum servavit jugularunt fingunturque apud Inferos eo supplicii genere damnatae, ut dolium pertusum aqua conentur implere unde tantum effluit, quantum infunditur, de his canit Ovidius⁽³⁾:

Molirique suis lethum Patruclibus ausae
Assiduae repetunt, quas perdant Belides undas.

Ut certe designant ambae mulieres diffundentes suis ex uris aquas in dolium pertusum inanes, et insatiabiles cupiditates, de quibus iactatur adagium⁽⁴⁾ dolium Danaïdum.

In duobus aliis asella funem corrodens, qui torquetur ab homine, sella insidente refert Oenon, qui quod domi haberet uxorem prodigam frustra laborabat de illo Propert. lib. 4 Elegiarum⁽⁵⁾:

Dignior obliquo funem, qui torqueat Oeno
Aeternaque tuam pascat Asella famem.

(2) GUARDUCCI, *loc. cit.*

(3) *Met.* IV, 402-3.

(4) *Adagium* è forse inserzione del copista.

(5) *Prop.*, IV, 3, 21-22.

Denotat etiam, ut vulgaris fert peramia⁽⁶⁾ cum qui non profuturam collocat operam in re aliqua.

Effictus est in quarto Cerberus triceps, de quo Virgilius⁽⁷⁾:

Cerberus haec ingens latratu regna trifucae
personat etc.

Et tria guttura pandens inexplabilem aviditatem demonstrat, et terrae voracitatem, in absorbenda carne humana.

Quintum continet Ixionem insistentem Rotae imposito pede qui volvitur ex Ovidio⁽⁸⁾; et se sequiturque fugitque, manu praefrens pyraustam, et mala mentis gaudia fugacesque voluptates exhibet.

Subinde in 6^o senex efformatus est barba prolixa, et Alatus laeva trutin⁽⁹⁾ bilancem gestans, at dextra clepsydrum, tempusque significat volvere, cuius momenta expenduntur, et sicut aqua dilabuntur.

Denique in septimo stat vir macie confectus et vix ossibus haerens seculo similis, maciem malis additam comitem morbis quibus homo cruciatur, quaeque cum nova febrium cohorte terris incubuit ex Horatio signat ista⁽¹⁰⁾.

Macie confecta suprema,
Ignoti nova forma viri,

ex Virgilio lib. 3. Aeneidos⁽¹¹⁾.

Ad coronidem summam in angulis, sive intercolumniis horum loculamentorum eminent larvae septem exiguae⁽¹²⁾, quibus hominum aetates septem intelliguntur. Infantia scilicet, Pueritia, Adoloscencia, Virilis, Senectia, Senium et Decrepita; larva ingens a tergo personatas et larvatas res omnes mortalium declarat, ut apud Petronium in Satyrice⁽¹³⁾.

Crediderim vero fuisse sepulcrum istud alicuius ethnici propter figuras illas fabulosas, quae tamen morales cum sint, humanamque vitam vanitati, morbis, macieque obnoxiam brevissimo tempo diffuere, et evolare studiis, et gaudiis inanis occupatam, et a terra tamen devorato corpore terminari ostendent, forsitan alicui Christiano, deinde attributa fuit ruinisque veteris Basilicae obruta, usque ad hoc qui delituit⁽¹⁴⁾.

La redazione che noi possediamo è evidentemente una copia della notizia originale, forse tolta da un contesto più ampio, inserita senza indicazione d'autore tra due carte riguardanti avvenimenti dell'anno 1667 nel manoscritto

(6) Forse errore del copista per: *vulgaria fert praemia*.

(7) *Aen.* VI, 417-18.

(8) *Met.* IV, 461.

(9) Così il testo, se non è da leggere, con rispetto della grammatica, *trudinum*, in cui la *m* finale sia stata abbreviata dal copista per mancanza di spazio.

(10) *Carm.* I, iii, 30-31.

(11) *Aen.* III, 590-1.

(12) In realtà sei; vedi oltre nota 29.

(13) Probabile allusione a *Satyr.*, 34.

(14) Forse errore del copista per *ad hunc diem delituit*?

chigiano, che accoglie materiali di varia provenienza riguardanti la fabbrica di S. Pietro. Le didascalie apposte sotto due disegni del XVII sec. raffiguranti le due parti in cui fu rinvenuto spezzato il sarcofago, conservati nel codice Barb. Lat. 4426 (fol. 19 r e 21 v), sembrano precisare il senso della prima frase. Da essi (Tav. IV, a-b) il ritrovamento risulta avvenuto in coincidenza con lavori compiuti per la costruzione delle scale di S. Pietro.

È difficile dire a quale momento della complessa storia edilizia della basilica il ritrovamento sia collegabile⁽¹⁵⁾. Un dato sicuro è offerto dal Libro XLIX delle Antichità romane di Pirro Ligorio, dove al capitolo intitolato «Delle Belide e del Tempo» si può leggere una esatta e dettagliata descrizione del sarcofago⁽¹⁶⁾, con indicazione del suo luogo di conservazione: «Nel giardino dei Melangoli del palazzo dell'Arcipretorato di S. Pietro...». Se non risulta difficile identificare la posizione del palazzo, che sorgeva sul lato sinistro dell'atrio della basilica vecchia fino all'inizio del XVII secolo, quando fu demolito nella prima sistemazione della piazza, e che è ben visibile nelle piante di Roma del XVI sec.⁽¹⁷⁾, non altrettanto chiara è la collocazione del giardino citato. In ogni caso dal testo del Ligorio risulta chiaramente che il sarcofago era già visibile in Roma verso la metà del '500. Ma di una sua presenza in Roma circa un cinquantennio prima di tale data è forse possibile riconoscere una traccia in una notizia di Ermolao Barbaro a margine del libro XXXV di Plinio⁽¹⁸⁾, dal quale risulta che al tempo del soggiorno romano

(15) M. GUARDUCCI, *loc. cit.*, ha creduto di fissare la data del rinvenimento al 1667, probabilmente indotta dalla posizione nel codice chigiano delle carte contenenti la descrizione del sarcofago, e pensando quindi ai rifacimenti delle gradinate di S. Pietro ad opera del Bernini sotto Alessandro VII (cfr. oltre p. 100); ed ha attribuito il testo a Giacomo Grimaldi. In realtà il codice non fa parte dei manoscritti vaticani del Grimaldi (che muore nel 1623; cfr. E. MÜNTZ, *Ricerche intorno ai lavori archeologici di Giacomo Grimaldi*, Firenze 1881), né in questi, ora in via di pubblicazione, è contenuta notizia del sarcofago. Lo stesso vale per gli scritti, riguardanti il periodo anteriore, dell'Albanus (cfr. T. ALPHARACIUS, *De Basilicae Vaticanae antiquissima et nova structura*, ed. a cura di M. Cerrati, Roma 1914) o del Veggio (cfr. Cod. Chig. G III 76).

(16) *Cod. Vat. Barb. Lat. 4426*, fol. 136 r; non se ne riporta qui il contenuto perché si trova già trascritto, in forma riassunta, in H. DESSAU, *Römische Reliefs, beschrieben von Pirro Ligorio*, SB. Berlin, 40, 1883, pp. 1099 sgg., n. 26. Sui manoscritti di Pirro Ligorio si veda da ultimo E. MANDOWSKY - C. MITCHELL, *Pirro Ligorio's Roman Antiquities*, London 1963.

(17) Cfr. la pianta di Leonardo Bufalini (1551) o quella del Du Pérou (1557) in A. P. FRUTAZ, *Le piante di Roma*, Roma 1962, rispettivamente tav. 205 e 251 (in cui è forse visibile il recinto di un giardino).

(18) H. BARBARUS, *De C. Plinii Naturalis Historiae libros castigatos*, Basileae 1534, in lib. 35, c. 11, p. 398; cfr. J. J. BACHOFEN, *Oknos, der Seilflechter*, in *Gesammelte Werke II*, Basel 1954, p. 355, dove però si segue l'idea del Visconti di riconoscere la seconda delle due raffigurazioni nel monumento riprodotto in un disegno del *Codex Pighianus* (tav. XIII, c). In questo (vedi sotto p. 109) già lo Jaln aveva creduto di poter riconoscere le diverse scene di un sarcofago; il disegno in realtà ha tutta l'aria di riferirsi invece ad una decorazione pittorica, ad esempio al soffitto di un monumento funerario, del tipo di quello disegnato nello stesso codice ai foll. 332-337; cfr. O. JAHN, *Ein römische Deckengemälde des Codex Pighianus*, s.l. 1809.

dell'umanista (1490-93) due erano le raffigurazioni esistenti in marmo del mito di Oknos, l'una conservata sul Campidoglio, l'altra in Vaticano. Poiché il numero delle raffigurazioni scolpite di questo mito non si è a tutt'oggi accresciuto, e quella oggi visibile nei Musei Vaticani⁽¹⁹⁾ vi è entrata solo per acquisto nel XVIII secolo (e nulla vieta di pensare che prima si trovasse sul Campidoglio) è abbastanza probabile che nel secondo rilievo cui il Barbaro allude sia da riconoscere il sarcofago che una cinquantina d'anni più tardi era ancora visibile nel palazzo adiacente all'atrio di S. Pietro.

Se la presenza del sarcofago sembra documentata a Roma sino dalla fine del XV secolo, come interpretare allora la notizia del codice chigiano? Se in esso si allude alla prima scoperta del sarcofago, bisognerebbe pensare alla trascrizione di un testo della metà del XV sec., poiché gli unici lavori edilizi riguardanti le gradinate di S. Pietro da prendere in considerazione sarebbero quelli compiuti nel 1440 sotto Pio II⁽²⁰⁾. Si potrebbe osservare che l'autore della descrizione sembra essersi servito, per l'identificazione delle Danaidi e di Issione, e per le citazioni relative, delle *Genealogiae Deorum gentilium* del Boccaccio⁽²¹⁾, e può essere indicativo il fraintendimento della iconografia del Kairòs, che è invece chiaramente descritta e commentata nelle iconologie del XVI sec.⁽²²⁾; così come la fantasiosa attribuzione alla figura del vecchio alato di una clessidra è avvenuta certo dietro suggestione di una immagine del Tempo che è del tutto estranea al mondo classico ed invece già diffusa nell'illustrazione allegorica della seconda metà del XV secolo⁽²³⁾.

D'altro canto alcune espressioni del codice chigiano (*in rudibus Plateae Vaticanae...; ruinis veteris basilicae obruta...*) potrebbero più semplicemente far pensare ad una «riscoperta» di un sarcofago da tempo dimenticato ed abbandonato tra le macerie del palazzo demolito in attesa di essere sgomberate; e ad una redazione della notizia nel XVII secolo sembra più consona l'identificazione allegorica proposta alla fine della descrizione, con l'immagine delle sette età dell'uomo⁽²⁴⁾. In tal caso la riesumazione del sarcofago potrebbe

(19) Vedi sotto, p. 109, n. 1.

(20) S. SCHÉLLER PIROLI, *3000 Jahre Sankt Peter*, Olten 1950, p. 468.

(21) Cfr. G. BOCCACCIO, *Genealogiae deorum gentilium*, a cura di V. Romano, Bari 1951, libro II, 23 per le Danaidi; libro IX, 27 per Issione.

(22) Come ad esempio nelle Immagini del Cartari; cfr. V. CARTARI, *Le immagini con la sposizione degli dei antichi*, Venezia 1556, p. 426 e figura a p. 423. Per il concetto di Kairòs, che nel Rinascimento è trasferito nel termine latino *Occasio* ed ha quindi forma femminile cfr. E. PANOWSKY, *Studies in Iconology, III*, New York 1939 p. 71 sgg. L'iconografia di Oknos, ben nota nel XVI sec. (cfr. ad esempio A. ALCIATI, *Emblemata libellus*, Parisii 1553, p. 21) era comunque stata individuata anche da prima, attraverso il passo di Propertio; cfr. l'osservazione del Barbaro citata in nota 18. P. Ligorio, che pure descrive il mito di Oknos nel libro XIV delle Antichità nella serie torinese (cfr. il codice vaticano Barb. Lat. 5085, fol. 188 r), non lo riconosce quando lo vede effigiato sul sarcofago.

(23) Cfr. PANOWSKY, *op. cit.*, p. 73.

(24) Cfr. ad esempio l'incisione (1694) di C. M. MINELLI, *La vita humana*, in D. BRIESEMESTER, *Bilder des Todes*, Unterschneidheim 1970, tav. 82.

essere messa in relazione con i lavori per la costruzione delle prime scalinate della basilica nuova, compiuti intorno al 1616 sotto il pontificato di Paolo V, ai quali meglio si addice l'espressione «con occasione di fare le gradinate» del codice Barberiniano, piuttosto che alle successive modifiche, di limitata entità, che vennero compiute sotto Alessandro VII entro il 1667, in un momento in cui ruderi di vecchi edifici nella piazza di S. Pietro non dovevano essere più visibili (25).

Il sarcofago venne evidentemente di nuovo dimenticato, se di esso non è traccia nelle successive descrizioni delle antichità di Roma, e fece la sua ricomparsa all'inizio di questo secolo in proprietà privata (26). Presso un antiquario romano lo vide il Cumont intorno agli anni quaranta (27), e da questo passò in proprietà dello Stato.

* * *

Il sarcofago (Tav. I a, II-III), ora esposto nel giardino del Museo, è in pessimo stato di conservazione. Le molte e recenti fratture permettono di identificare il materiale, che è, come del resto indicano le descrizioni antiche, un marmo bianco a grana cristallina piuttosto sottile, forse non italico; e non pietra, come veniva sempre detto, indotti in errore dallo stato di corrosione della superficie.

Già al momento della sua riapparizione in Roma l'aspetto originario del sarcofago, quale risultava dai disegni seicenteschi, era mutato: la scomparsa di un'ampia parte del frammento raffigurato nel codice Barberini, fol. 21 (Tav. IV, a), comprendente i due archi con la scena di Oknos e l'asina, era stata riparata da un restauratore moderno in modo da ricongiungere i due tronconi del sarcofago. All'atto del restauro il frammento mancante doveva essere sparito da tempo, e dimenticato il significato originario della scena; così anche l'altro margine della frattura doveva essersi ulteriormente deteriorato, e perduto il corpo di Cerbero. Il restauratore cercò di far combinare quanto restava sui due frammenti, inventando a sinistra una figura in atto di abbeverare un cavallo, in parte copia del personaggio sotto il terz'ultimo arco a destra, e da intendere forse come un Bellerofonte, e trasformando quanto restava del Cerbero in un gruppo di tre cani. Il sarcofago venne così anche ad essere ridotto in lunghezza, avendo perduto un arco.

La riscoperta del frammento al Museo Nazionale (Tav. I, b) restituisce quasi per intero la parte mancante al troncone sinistro del sarcofago (28); perduta

(25) Per le gradinate di Paolo V, cfr. G. GRIMALDI, *Cod. Barb. Lat. V. 50*, fol. 207.

(26) DE NICOLA, *loc. cit.*

(27) CUMONT, *loc. cit.*

(28) Misure attuali del sarcofago: altezza cm. 53, lunghezza cm. 1,67, larghezza cm. 57. Misure del frammento con Oknos: altezza cm. 49, larghezza massima conservata cm. 52, spessore della lastra cm. 5 circa. Provenienza e data di acquisizione del frammento al Museo

resta pertanto solo la parte inferiore dell'arco contenente Cerbero, con il corpo dell'animale, e un angolo dell'arco successivo. I pezzi rimasti e i disegni pervenuti del sarcofago non lasciano comunque incertezze sulla ricostruzione del suo aspetto originale (29).

La raffigurazione dei sette archi sulla fronte è contenuta tra due semplici modanature composte di un listello piatto e di una gola che delimitano i margini superiore e inferiore della cassa, interrompendosi di netto allo spigolo. Sulle due facce laterali la stessa semplice modanatura incornicia uno

sono ignoti. Sia il frammento con Oknos, che il resto del sarcofago a Villa Giulia mostrano la superficie fortemente corrosa dall'esposizione all'aperto, e rivestita da una spessa patina giallastra, che nasconde il colore e la grana del marmo. Non è escluso che il sarcofago sia stato a lungo impiegato in una fontana: il suo stato attuale è comunque tale da impedire l'esame e la descrizione precisa delle sue caratteristiche tecniche; ci si limita qui pertanto a segnalare solo i fatti più evidenti in attesa di un restauro che lo liberi da integrazioni moderne, stuccature e rappezzi. Certo in relazione al restauro della fronte che comportò, una riduzione in lunghezza del sarcofago, venne inserita al centro del lato posteriore, regolarizzando i margini della frattura con un taglio verticale, una lastra di marmo di qualità diversa e priva della cornice sul margine superiore, che invece è visibile nella parte antica. Le due parti originali a destra e a sinistra della lastra moderna presentano ciascuna due fori rettangolari disposti l'uno sotto l'altro, destinati all'inserimento di grappe o raupini di ferro: uno in parte ancora conservato in uno dei fori, di funzione non precisabile e probabilmente relativi alla sistemazione del sarcofago dopo la sua scoperta. Il fondo stesso del sarcofago presenta al centro un rattoppo moderno, mascherato in parte da cemento. Ugualmente integrata sembra la maschera sul lato destro. Che il sarcofago fosse già in cattivo stato di conservazione al momento della scoperta lo dimostra l'incertezza stessa dei disegni a proposito di alcuni particolari: vedi sotto nota 29. Il frammento attacca certamente al sarcofago con il suo margine sinistro, dove ha sofferto solo la perdita di una parte dello spicchio; il suo margine destro sembra invece arretrato rispetto alla frattura che appare nel disegno del codice Barberini, soprattutto nell'angolo a destra in basso, dove doveva essere la parte posteriore del Cerbero.

(29) I disegni divergono in alcuni dettagli e soprattutto nella raffigurazione del portico. Mentre il codice Barberini presenta, conformemente all'aspetto attuale del sarcofago, all'estremità del portico due semipilastrini con due farfalle nei semispicchi superiori, il codice chigiano ha negli angoli due pilastrini interi, uguali agli altri, e negli spicchi due teschi. Nello stesso codice Barberini nello spicchio sinistro era stato prima disegnato un teschio, poi corretto in farfalla. La modanatura sul margine superiore del disegno del Chigiano sembra girare lungo il lato, mentre nel Barberiniano essa termina allo spigolo, così come appare oggi. Che questo secondo disegno sia in generale più veritiero appare evidente dal confronto col sarcofago, che non mostra tracce di rifilatura lungo i lati minori; alcune esitazioni nel disegno, che potrebbe fatto di fronte all'oggetto stesso, possono essere giustificabili con lo stato di cattiva conservazione del rilievo, e del resto l'errore del teschio è stato corretto. Il disegno del codice chigiano ha tutta l'aria di una «restituzione grafica» condotta a tavolino e di seconda mano, con conseguenti abbellimenti e correzioni di particolari secondari. È un peccato pertanto che l'unico disegno del lato sinistro sia quello conservato nel codice chigiano, poiché sarebbe stato interessante controllare se questa faccia avesse subito dei restauri: il tassello circolare sotto la bocca della maschera sembra infatti un rattoppo moderno. Anche per quello che riguarda le singole figure più precise è il disegno del manoscritto Barberini, a parte la figura dello scheletro, che qui riacquista aspetto e proporzioni di un vivo.

spazio quadrato, che sul lato sinistro è rimasto vuoto, mentre in quello destro contiene una maschera alata e barbata, la *larva ingens* che appare riprodotta nel codice chigiano a piè del foglio 243 r (Tav. III, b e IV, c). Il lato posteriore presenta solo la modanatura lungo il margine superiore. Il vano interno del sarcofago ha i lati brevi ricurvi, con a destra il rialzo del cuscino, sul quale un incavo circolare indica la posizione della testa; il bordo superiore del sarcofago ha un listello rialzato che gira tutt'intorno al margine esterno, entro il quale veniva incassata la lastra rettangolare che fungeva da coperchio.

Il sarcofago era destinato quindi ad essere collocato lungo la parete del sepolcro; la circostanza che dei due lati brevi solo il destro sia stato decorato potrebbe far pensare ad una sistemazione d'angolo, all'estremità sinistra di una parete; ci si potrebbe anche chiedere se la incorniciatura rimasta vuota sul lato sinistro non servisse a contenere una iscrizione dipinta, per la quale non c'era posto sul lato anteriore, occupato dai rilievi.

Questo (Tav. I, a) presenta la raffigurazione di un portico ad archi continui sorretti da pilastri lisci e senza base, con capitello a volute laterali tra le quali emerge un piccolo fiore a tre petali. Negli spicchi tra gli archi trovano posto sei teschi; nei due angolari sono due farfalle. Gli archi presentano una modanatura composta da un listello piatto rilevato e da una gola.

L'identificazione proposta nel codice chigiano per le figure rappresentate sotto i primi quattro archi a partire da sinistra è esatta. Nelle due figure femminili in chitone (Tav. II, a) che versano acqua da due anfore in un grosso *pithos*, non è difficile riconoscere una raffigurazione ridotta ai suoi elementi essenziali del mito delle Danaidi, mito così spesso ricorrente nella decorazione di destinazione funeraria in Italia Meridionale ed introdotto in ambiente romano fin dal I sec. av. Cr. (30). Più che le composizioni pittoriche di età romana, in generale assai più complesse e articolate, il gruppo del sarcofago di Villa Giulia ricorda se mai il rilievo tarantino di Monaco (31) dove anche la composizione, inserita in una serie di personaggi dell'al di là, è ridotta a due soli elementi; il motivo dell'anfora in luogo delle usuali idrie o oinochoai ritorna invece solo sul soffitto della Basilica di Porta Maggiore (32).

Come in tutta una serie di monumenti funerari romani, al mito delle Danaidi è affiancato quello di Oknos e Pasina, che occupava qui i due archi successivi (Tav. I, a-b); la scena è interessante come una delle rare rappresentazioni di questa figura allegorica che, a differenza di altri tipici «dannati» dell'al di là come - oltre alle Danaidi - Issione, Sisifo, ecc., non sembra avere prima delle più antiche testimonianze di età romana una

(30) ANDREAE, *op. cit.*, p. 60 sgg., con bibliografia anteriore; P. H. VON BLANKENHAGEN, *The Odyssey Frieze, RM*, 70, 1963, p. 130, n. 88; F. L. BASTET, *Quelques remarques relatives à l'hypogée de Porte Majore, B&B*, 45, 1970, p. 168. Vedi anche oltre p. 109.

(31) K. KLUMBACH, *Tarentinische Grabkunst*, Reutlingen 1937, *B&B*, A, 42.

(32) G. BENDINELLI, *Il monumento sotterraneo di Porta Maggiore, MonAnt*, 31, 1926, Tav. 37.

tradizione iconografica in ambiente italico, e tanto meno in quello greco (33). Data la scarsità della documentazione, di impossibile ricostruzione resta l'originale che doveva essere dietro queste rielaborazioni e adattamenti, il noto quadro di Sokrates descritto da Plinio (34); della scena sul sarcofago si può in ogni caso osservare come sia più vicina a quella sull'ara circolare del Museo Vaticano (35) sulla quale si tornerà più avanti, dove anche Pasina intenta a mangiare la corda è nascosta dietro le spalle di Oknos, e non, come in altre più tarde versioni, davanti. Contrariamente ai dati della tradizione letteraria, sul sarcofago Oknos era raffigurato di aspetto giovanile, sbarbato.

La figura di Cerbero sotto l'arco successivo (Tav. II e IV) mostra una differenziazione tra la testa centrale più massiccia, leonina, e le due laterali più affilate, di cane, differenziazione che non si trova ancora nei rilievi e nella pittura vascolare di ambiente italico, e che invece appare fin dai primi rilievi di età romana (36). Come custode dell'Ade, *Ἄϊδος κύων*, e non già come preda incatenata e trascinata via da Eracle, questa volta Cerbero occupa da solo il centro della composizione: alle sue spalle è il regno degli Inferi, caratterizzato dalle figure dei dannati; davanti a lui, e quindi ancora al di fuori dell'Ade, si svolge una scena tra tre personaggi non altrettanto chiaramente identificabili (Tav. I a, II b e III a).

La prima delle tre figure davanti a Cerbero, un giovane nudo con un corto mantello avvolto sul braccio sinistro, la gamba sinistra poggiata su una ruota quasi in atto di salirvi, non è certo Issione come l'anonimo del codice chigiano vorrebbe, forse per suggestione del passo stesso di Ovidio citato a proposito delle Danaidi (37), bensì Kairòs, come indica la ruota (38). La mancanza di altri attributi caratteristici del dio (39), come ad esempio la bilancia, che è invece tenuta dalla figura sotto l'arco seguente, e l'atteggiamento stesso della figura, diverso da quello consueto del Kairòs in corsa o in instabile equilibrio sulla ruota, si spiegano per il fatto che in questo caso non abbiamo una raffigurazione isolata del dio, ma un gruppo in cui il Kairòs è legato a una seconda figura, alla quale porge col braccio teso un oggetto. Questo, più che per la vaga traccia ancor oggi visibile sul

(33) Se si eccettua la *lekkythos* a figure nere di Palermo, dove già è affiancato al mito delle Danaidi; cfr. GALLINA, *art. cit.*, con elenco dei monumenti; SCHAUENBURG, *art. cit.*, p. 64. Per una serie di mosaici falsi, con i miti di Oknos e delle Danaidi, cfr. *AtI*, 40, 1925, p. 281 sgg., fig. 2.

(34) *Nat. Hist.* XXXV, 137.

(35) LIPOLD, *Pal. Kat.*, III, 2, n. 43, p. 307 sgg., Tav. 140; vedi oltre p. 109.

(36) Vedi oltre p. 112 sgg., n. 5 b.

(37) Vedi nota 3.

(38) Così già DE NICOLO, *art. cit.*, p. 91.

(39) I più importanti documenti relativi all'iconografia del dio, che resta problematica, sono fondamentalmente già raccolti in E. CURTIUS, *AtI*, 33, 1875, p. 1 sgg., Tav. 1 e 2, 1-4; vedi anche H. ABRAHAM, *ÖfA*, 20, 1930, p. 1 sgg., Tav. 1. Per la fortuna successiva del tipo Ch. BURAS, *Ἀλλεγορική παράσταση τοῦ Βίω-Καιροῦ σὲ μὴ μεταβαλλομένη τοιοῦτα εἶδη*, *Δελτ.*, 21, 1966, p. 26 sgg.

marmo, è da identificare sulla scorta dei disegni e delle descrizioni antiche con una farfalla, elemento del resto non estraneo all'iconografia di Kairòs, ma collegato almeno con un suo tipo su una piccola serie di gemme⁴⁰.

Per la figura che riceve dal Kairòs la farfalla (Tav. III, a) - un vecchio alato, stante, vestito di una corta tunica con maniche lunghe e, forse, con calzoni, che regge nella sinistra una bilancia con i piatti vuoti e sembra tendere verso il Kairòs un mazzolino di tre fiori o boccioli - sono state proposte diverse identificazioni ugualmente insoddisfacenti. La presenza della bilancia che è attribuito di Kairòs, oltre che di Nemese, delle Parche, ecc.⁴¹, non sembra in un primo momento costituire un elemento determinante. I fiori del mazzolino, oggi fortemente corrosi, sembrerebbero però tuttora (come anche appariva nel '600 a giudicare dai disegni del codice Barberini) identificabili con papaveri; questi e la presenza delle ali hanno fatto pensare a un Hypnos⁴²; ma, a parte l'insolita connessione con Kairòs e la presenza della bilancia, una rappresentazione di Hypnos vecchio, barbato, in abito frigio, resta in ambiente romano un fatto isolato⁴³. L'identificazione con Thanatos, apparentemente la più ovvia, resta in realtà solo genericamente motivabile. Al di là dell'innegabile riecheggiamento di figure di geni inferi rintracciabili nella pittura apula o in ambiente etrusco⁴⁴, una stretta affinità con questa figura offre solo quella del vecchio alato, seduto di fronte a una tomba in atto di leggere un rotolo, raffigurato su un lato dell'urna di Protarchus al Museo delle Terme, nel quale è stato riconosciuto il *Fatus*, personificazione del destino attestata nella tradizione popolare e nelle fonti letterarie⁴⁵. L'affinità non risiede solo nell'abbigliamento e nella presenza delle ali, ma nel significato consimile dei due diversi attributi: in un caso il rotolo, nel quale viene letto il *fatum* dell'uomo; nell'altro la bilancia, sulla quale il *fatum* dell'uomo viene pesato. Che la figura sfugga a una immediata e meccanica identificazione è evidente; la stessa sovrabbondanza di elementi simbolici indica che il gruppo e l'azione da esso compiuta non sono di per sé stessi intelligibili senza una lettura in senso allegorico di tutta la scena. Se si tien conto del valore simbolico implicito nella farfalla che il Kairòs porge alla figura alata⁴⁶, non si può fare allora a meno di vedere

40. A. FURTWÄNGLER, *Die Antiken Gemmen*, Berlin 1900 in seguito *At.*

41. B. SCHWETZER, *Dea Nemesis Regum*, *Jdl.*, 46, 1931, p. 175 sgg.

42. BASTET, *loc. cit.*, che pensa a una assimilazione Hypnos Thanatos.

43. L'unico parallelo che si può trovare è quello della gemma di Berlino in A. FURTWÄNGLER, *Beschreibung der geschlittenen Steine*, Berlin 1896, tav. 42, n. 6210, p. 227 *At.*, tav. 30, 29, la cui interpretazione però mi pare problematica.

44. SCHWENK, *art. cit.* p. 53, n. 23 e 24 con bibliografia.

45. E. BRIZIO, *Pittura e sepolcri scoperti sull'Esquilino*, Roma 1876, p. 30, tav. 34; F. MESSERSCHMIDT, *Die schwebenden Gottheiten in der Etruskischen Religion*, *RM.*, 20, 1931, p. 60 sgg., tav. IV, 7, dove l'abito è descritto come di tipo frigio (ugualmente in abito frigio, con berretto, è il genio alato con fiaccola rovesciata sul lato opposto dell'urna).

46. O. BREDEL, *Untersuchungen zur Allegorie des Pompejanischen Totenkopf Mosaikes*, *R.M.*, 49, 1934, p. 162 sgg.; H. SEUTERMANN, *Ἐργὸς ἡρώωνος*, *R.M.*, 76, 1960, p. 298 sgg.

nella scena lo svolgimento di una *ψυχοστασία* condotta sulla soglia dell'Ade. Il motivo della *ψυχοστασία* e la scelta, come elementi caratterizzanti l'Al di là, proprio delle figure mitiche di Oknos e delle Danaidi, forniscono una indicazione precisa. Che questi due miti, nella loro forma ultima, siano prodotto della speculazione pitagorica, è stato da tempo indicato⁴⁷, ed è stato chiarito il loro valore simbolico, rappresentativo di due opposti « vizi » dell'uomo: l'affannosa insensata ricerca dei beni, nel vano tentativo di saziare i desideri dell'anima umana; l'incapacità dell'apatia di impegnare la propria energia per raggiungere un fine degno. Il motivo della *ψυχοστασία* d'altro canto è uno dei temi orfici che viene assimilato dalla speculazione pitagorica più antica⁴⁸, come esame che determina per l'anima giusta l'uscita dal ciclo delle reincarnazioni, per l'empia invece la lunga attesa nell'Ade in vista di una successiva occasione. Implicito nella reincarnazione è il motivo della dimenticanza della precedente esperienza⁴⁹, alla quale qui i fiori di papavero alludono.

In questo ambito concettuale trovano una spiegazione anche le altre figure che completano la scena. Chi compie insieme al Kairòs il giudizio non è altro che un secondo, complementare aspetto del tempo: Chronos, il tempo fatale che porta a compimento il destino dell'uomo⁵⁰. La figura stante,

[47] U. WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, *Der Glaube der Hellenen*, v. II, Berlin 1932, p. 183; Id., *Homeric Untersuchungen*, Berlin 1884, p. 202 sgg.; H. MEAULTIS, *Recherches sur le Pythagorisme*, Neuchâtel 1922, p. 80; J. CARCOPINO, *La Basilique Pythagoricienne de la Porte Majence*, Paris 1936, p. 290.

[48] W. STETTNER, *Die Seelenwanderung bei Griechen und Römern*, Tüb. Beitr. zur Altertumsk., 22, 1934, p. 19 sgg.; F. CUMONT, *After Life in Roman Paganism*, New Haven 1923, p. 172. Per l'assimilazione di questo motivo nella filosofia platonica, STETTNER, *op. cit.* p. 35.

[49] A. DIETERICH, *Nekyia*, Leipzig Berlin, 1913, p. 94; STETTNER, *op. cit.* p. 21.

[50] L'unica raffigurazione sicuramente identificabile, per la presenza dell'iscrizione, con Chronos, è quella sul rilievo di Archelaos di Priene. In generale vedi S. ACCAME, *La concezione del tempo nell'età omerica e arcaica*, *Riv-Filol.*, AN, 39, 1961, p. 360 sgg.; R. BROXTON ONIAN, *The origins of the European Thought*, Cambridge 1954, *passim*. Sulla saggezza e imperscrutabilità di Chronos PINDARO, *Ol.* II, 17; X, 55; ancora più esplicito l'epigramma della battaglia di Cheronea: Ὡ Νέφε, παντοίων ἀνθρώπων παντοκράτωρ δαίμων... cfr. D. LEVI, *Aten. Hesperia*, 13, 1944, p. 274. Che Chronos sia comunemente immaginato vecchio risulta da una serie di fonti: cfr. O. WASSER, *RE.*, III, 2481, s.v. *Chronos*. Per la connessione con gli orfici nel VI sec. a. C., cfr. ACCAME, *art. cit.*, p. 386; inoltre LEVI, *art. cit.* L'identificazione proposta dal Messerschmidt per l'urna di Protarchus non esclude una assimilazione Chronos/Fatus: si tratta evidentemente di motivi iconografici non canonici; il gruppo del Kairòs con farfalla e del vecchio alato con bilancia appare come lo sdoppiamento del Kairòs barbato con farfalla e bilancia, che appare su alcune gemme; cfr. nota 40. Sull'assimilazione Chronos/Kairòs vedi anche R. HUXES, *Myth and Allegory in ancient Art*, London 1939, p. 37 sgg. Già il BRIZIO, *loc. cit.* aveva proposto di riconoscere nell'urna delle Terme la figura del *Tempus*; e gli elementi estranei alla religiosità tradizionale nel sepolcro degli Statili sono stati sottolineati dal CARCOPINO, *op. cit.*, p. 66 sgg., che vuole ricollegare il sepolcro alla figura di Saviio Tauro, condannato da Claudio sotto accusa di aderire alla setta pitagorica. Nella figura del sarcofago M. GUARDUCCI, *loc. cit.*, riconosce *Kronos*.

appoggiata alla lunga torcia accesa rovesciata, sotto l'ultimo arco a destra (Tav. III, a), il *vir macie confectus sceletro similis*, in realtà raffigurazione di un vero e proprio scheletro, appena ricoperto da una pelle disseccata⁽⁵¹⁾, è la spoglia mortale dell'anima di cui si sta giudicando la sorte, o forse quella vuota forma, εἶδολον o *umbra*, in cui l'anima vive nel mondo infero⁽⁵²⁾. La grande maschera alata (Tav. III, b) che riempie quasi completamente il lato destro del sarcofago (quello ove giace il capo del defunto) richiama ancora con i suoi attributi - le ali, la barba - una serie di figure connesse con l'Ade, come Thanatos, Hypnos, Caronte; con l'accentuato carattere demonico, espresso mediante l'agitarsi scomposto delle chiome e della barba arruffata, il dischiudersi della bocca, l'affossarsi delle sopracciglia, e la sua posizione apotropica farebbe quasi pensare ad un precendente di quelle maschere alate e barbute che in funzione di aeroterio decorano i sarcofagi di età imperiale, nelle quali si suole riconoscere Borea⁽⁵³⁾. Ma se nella contrapposizione dei due volti del tempo, quello indivisibile e fatale di contro a quello contingente e umano, riconosciuta nel gruppo della ψυχοστασία, si ha un riflesso di quelle speculazioni sulla ripartizione del tempo di cui è già traccia nelle più antiche credenze orfico-pitagoriche, e dalle quali maturerà la distinzione tra Kairos, Chronos e Aion⁽⁵⁴⁾, si è allora tentati di vedere nella maschera sul lato a completamento della scena raffigurata sulla fronte la raffigurazione di Aion stesso, tempo assoluto e eterno⁽⁵⁵⁾.

(51) La raffigurazione di uno scheletro come quella di un cadavere mummificato e disseccato, ma ancora coperto dalla pelle, è caratteristica in età romana; cfr. in generale G. TREU, *De ostium humorum lorumque apud antiquos imaginibus*, Berlino 1874; A. MAURY, *Le Personnage de la Mort et de ses représentations dans l'Antiquité et au Moyen Age*, R.A. I. S., 5, 1848, p. 287 sgg.; E. LE BLANT, *De quelques objets antiques représentant des squelettes*, MEFR, 7, 1887, p. 251 sgg. In particolare si veda il rilievo di stucco da Pompei, TREU, p. 27, n. 80 e MAURY, p. 297; il rilievo della collezione D'Épinay, E. LE BLANT, p. 252, tav. VIII; quello del Louvre, TREU, p. 28, n. 82; - CLARAC, II, tav. 180, n. 335; Para di Antonia Pannice, SICHTERMANN, *art. cit.*, tav. 95, 1; il rilievo del British Museum, *Brit. Mus. Cat.* III, 2301; e lo stucco nella tomba cumana in I. OLFERS, *Über ein merkwürdiges Grab bei Kuma*, AbhBerlin, 1830, p. 1 sgg.

(52) Per la ripartizione pitagorica degli elementi componenti l'uomo in *μαζα* (εἶδολον, *umbra*), *σώμα* e *ψυχή* cfr. CUMONT, *op. cit.*, p. 167; anche in Lucrezio III, 106 ss.

(53) Cfr. ad esempio ASR, III, 2, n. 182, tav. 58; M. GUARDUCCI, in *RdPontAcc.*, 23/24, 1947-49, p. 210, fig. 1; E. PARRISI, in L. SALERNO, *Palazzo Rondanini*, Roma 1964, p. 260, fig. 164-65; in generale cfr. CUMONT, *op. cit.*, p. 162 sg.; T. BRENNKE, *Kopf und Maske*, Berlin 1970, p. 154 s.

(54) LEVI, *art. cit.*

(55) *Ibidem*, gli elementi dell'iconografia di Aion; si veda però anche il rilievo con nome iscritto da Afrodisia in E.A.I. v. I, p. 176, fig. 262, dove Aion è raffigurato come vecchio barbuto. Aion ha il capo alato, ma aspetto giovanile, nel mosaico dal Mitreo di Sentino a Monaco; cfr. LEVI, *art. cit.*, p. 288, fig. 14. Nell'iconografia di Aion non è possibile evidentemente individuare una tradizione unitaria, poiché il tipo mostra di aver subito di tempo in tempo modificazioni e contaminazioni diverse. Se l'identificazione della figura sul sarcofago è esatta, questa sarebbe una delle prime raffigurazioni di Aion, priva di elementi di confronto coevi e non dovrebbe stupire il non trovarvi elementi e attributi che saranno

A più abituali motivi decorativi vengono sostituiti negli spicchi tra gli archi i sei teschi e le due farfalle; a prescindere dal loro valore allusivo essi contribuiscono già a collocare l'architettura al di fuori di ogni realtà terrena. Come simbolica contrapposizione di *ψυχή* e *σώμα* essi servono ad illustrare il senso della morte⁽⁵⁶⁾ secondo un motivo comune non solo al pensiero orfico e pitagorico, ma, nel I sec. av. Cr. e nella prima età imperiale, presente con diverse sfumature in una larga parte della società colta romana⁽⁵⁷⁾.

caratteristici della figura di Aion nel tardo II e III sec. d. C. La connessione di Aion con il mondo infero è comunque già implicita nel frammento attico di Karlsruhe, dove compare insieme a Orfeo e Euridice; cfr. LEVI, *art. cit.*, p. 280 fig. 7; assente era invece dalla Nekyia polignota.

(56) Cfr. la definizione della morte come *χωρισμός τῆς ψυχῆς ἀπὸ τοῦ σώματος* in Esichio, s.v. θάνατος.

(57) BRENDL, *art. cit.*, p. 160. Oltre ai documenti ivi ricordati, la raffigurazione allegorica della morte mediante giustapposizione del teschio e della farfalla è nella serie delle gemme di Napoli, LIPPERT, *Suppl.* II, 150, p. 131; Monaco, *Antike Gemmen in Deutschen Sammlungen* (in seguito AGD), München, I, 2, 953 (= FURTWÄNGLER, *op. cit.*, 4507-9) e 954; Roma in R. RIGHETTI, *RdPontAcc.* 30/31, 1957-59, p. 217, fig. 27; inoltre TREU, p. 11, n. 27-8 e p. 10, n. 24 (si vedano anche le lucerne in LE BLANT, *art. cit.*, tav. VII, 2-3). Il motivo riaffiora anche nel gruppo delle gemme ricollegabili al tema oraziano *mors omnia aequat*, illustrato dal Brendel a proposito del mosaico di Pompei; si vedano le gemme di Leningrado, TREU, n. 55, p. 21, (uguale alla pasta vitrea di Berlino, TREU, n. 56) e n. 57; di Berlino FURTWÄNGLER, AG, Tav. 29, 51; con una commistione di motivi epicurei gli stessi elementi simbolici nella gemma *ibidem*, v. III, p. 297 e nell'anello in J. BABELON, *Collection Pauvert de la Chapelle*, Paris 1890, n. 100, tav. 9, pp. 57-58. Motivi parentetici chiaramente di origine epicurea sono oltre che nei monumenti raccolti da R. ZAHN, KTM XVI, 81, BWPr., Berlin 1923, nelle gemme di Hannover, AG, Tav. 29, 47; Berlino, AGD, Berlin, n. 421 e quella in TREU, n. 106, p. 37; di Leningrado, TREU, n. 98, p. 34 e 104 p. 36; nell'anello di Firenze, TREU, n. 103, p. 36, nella gemma di Londra, *ivi*, n. 93, p. 33 e nella corniola in FURTWÄNGLER, AG, Tav. 46, 26; come anche nel mosaico del triclinio di Pompei in A. MAURI, *Le peintures romaines*, Genève 1953, p. 115, fig. 61, e in tutta la serie di scheletrini metallici, il cui significato spiega PETRONIO, *Satyr.*, 34, raccolti in E. CAETANI LOVATELLI, *Di una piccola larva conviviale in bronzo*, *MonAnt.*, 5, 1895, p. 6 sgg. (ai quali si aggiungano AA, 4, 1889, p. 106; TREU, n. 85 e 86, p. 30). Difficile dire quanto si debba a elementi epicurei o semplicemente alla skopsi popolare per una serie di documenti che si riaccecano al bicchiere di Berlino in ZAHN, *op. cit.*, e cioè nel caso dei vasi, della stessa famiglia, con *Totentanz* a Orléans, in A. DE WITTE, *Mém. Soc. Ant. de France*, 31, p. 160 sgg.; del Louvre, E. PORTIER, *RA.*, 1, 1903, p. 12, fig. 1; di Leningrado, AA, 26, 1911, fig. 37 (per altri esemplari della stessa classe di ceramica invetriata, v. n. 127); incerto se a questi appartenga anche il vaso di Ginevra in DE WITTE, *art. cit.*, Tav. 3. Vedi inoltre i vasi aretini in H. DRAGENDORFF-C. WATZINGER, *Die Arretinische Reliefkeramik*, Reutlingen 1948, p. 101, e le lucerne in LE BLANT, *op. cit.*, Tav. VII, 1, 5-6. Alla diatriba cinica sono ricollegabili oltre ai bicchieri di Boscoreale, il mosaico con scheletro delle Terme, il rilievo di Anzio al British Museum citato in nota 51; una gemma con scheletro e iscrizione *γῶδὲ σαρτὸν* era nella collezione Praun, cfr. TREU, n. 50 (LIPPERT, *Suppl.* II, IV, 473, p. 165). Al gruppo dei vasi con *Totentanz* e con soggetti grotteschi è forse collegabile la serie di gemme con scheletri e contorno « pastorale »: Berlino, TREU, n. 111, p. 39 e FURTWÄNGLER, AG, XXIX, 50; Londra, H. B. WALTERS, *Catalogue of the engraved Gems and Cameos*, London, 1926, n. 2270, p. 233; di Bruxelles, TREU, n. 92, p. 32; di Firenze, LIPPERT, *Suppl.* I, 241, p. 55; e quella in MAURY, *op. cit.*, p. 296, fig. p. 295. Più difficile precisare il senso delle gemme con « resurrezione » di scheletro da

Il tema della scena sulla fronte del sarcofago è, secondo l'espressione di Giamblico, quella $\pi\lambda\acute{\alpha}\nu\epsilon\iota\varsigma\ \epsilon\upsilon\ \tau\alpha\delta\epsilon\omega$ che attende l'anima dopo la morte⁽⁵⁸⁾; i motivi in essa impliciti (dimenticanza, reincarnazione, ecc.), non sono solo motivi originari del pitagorismo più antico dell'Italia Meridionale, ma sono presenti anche al momento della sua «rinascita» in Roma nel I sec. av. Cr. nei circoli formati intorno a Vatinio, Nigidio Figulo, Varrone⁽⁵⁹⁾. Va tenuto conto però che di questi nuovi gruppi pitagorici sarà tipica una nuova concezione dell'Ade, elaborata forse già dal II sec. av. Cr. in ambiente alessandrino (e si veda nel sarcofago l'insistenza su figure come quelle delle Danaidi, di Oknos, di Aion, ricollegabili o addirittura localizzate dal mito in Egitto), ambiente dove proprio si manifesta questa ripresa di interesse erudito per la dottrina pitagorica, la fase filologica della riscoperta dei testi dottrinari, l'interpretazione in senso allegorico del mito⁽⁶⁰⁾. In questa nuova visione che, conformemente anche all'atteggiamento critico di tutta la cultura filosofica romana del I sec. av. Cr.⁽⁶¹⁾, prevede lo smantellamento della visione tradizionale dell'Ade e l'elaborazione del concetto di «Ade terreno», come stadio che l'anima attraversa dopo la morte non nel mondo sotterraneo, ma nell'aria e sulla terra stessa⁽⁶²⁾, riacquista significato la presenza delle Danaidi e di Oknos, come emblemi rappresentativi di quell'inferno umano che l'anima empia deve riattraversare in vista del nuovo giudizio⁽⁶³⁾.

Che tutte le figure che compongono la scena siano sentite solo in funzione simbolica lo dimostra il loro stesso disporsi staccate l'una dall'altra a mo' di emblemi sotto i diversi archi. Lo schema architettonico risolve il pro-

un vaso. New York, G. M. A. RUTHER, *Catalogue of the engraved Gems*, Roma 1950, n. 317; altra in C. W. KING, *Handbook*, Tav. XXVIII, 3, p. 210; altre ancora in A. EVANS, *JHS*, 43, 1923, p. 62, fig. 53, e quelle con Eroi e teschi, TREI, n. 48-49, p. 17. Tutto il materiale, soprattutto per quanto è possibile controllato dalle lucerne e dalla ceramica, appartiene alla fine del I sec. a. C. e all'inizio del successivo, non molto oltre l'età augustea.

⁵⁸ De vita Pit., XVIII, 86.

⁵⁹ Sul pitagorismo romano in particolare A. GLASOLA, *La fortuna di Pitagora presso i romani*, Catania 1921; L. FERRERO, *Storia del pitagorismo nel mondo romano*, Torino 1953, con bibliografia anteriore; M. TIMPANARO CARDINI, *Pitagorici*, Firenze, 1958-64, con raccolta delle fonti; H. HESSE, *An introduction to the Pythagorean Writings of the Hellenistic Period*, Abn 1961, con ipotesi dell'origine italica invece che alessandrina del neopitagorismo; W. BURKERT, *Hellenistische Pseudopythagorica*, *Philologus*, 105, 1961, pp. 16 sgg., 226 e sgg.; J. A. PHILIP, *Pythagoras and early Pythagoreanism*, Toronto 1960.

⁶⁰ Per il rapporto di Aion e Chronos con Alessandria, LEVI, *art. cit.*, p. 309 e sgg. Per la questione delle origini alessandrine del neopitagorismo vedi sopra.

⁶¹ Sulla concezione dell'Ade a Roma alla fine della Repubblica FERRERO, *op. cit.*, p. 31, n. 74; F. COMONT, *After Life in Roman Paganism*, New Haven, 1923, p. 17 sg.

⁶² L'identificazione dell'Ade con la vita terrena tormentata dalle passioni umane è in Filone, cfr. FERRERO, *op. cit.*, p. 383. La corrente pitagorica tradizionale, in cui l'Ade mantiene il suo carattere di reale luogo di pena, è limitata ad Alessandria Polistore, che nega anche la metempsicosi, e pochi altri, vedi FERRERO, *op. cit.*, p. 383 sg.; e STETTNER, *op. cit.*, p. 51 per Virgilio e i *Moti* di Plutarco.

⁶³ DILIBRI, *op. cit.*, p. 143; FERRERO, *op. cit.*, pp. 96 e 275.

blema di «legare» in una composizione unitaria queste figure, altrimenti isolate in uno spazio assai più grande di loro, alcune appena instabilmente poggiate su una lista di terreno, ma senza conferire alla scena una dimensione spaziale e prospettiva reale.

Anche prescindendo dal significato allegorico della scena rappresentata sulla fronte del sarcofago, questa resta una delle più complesse e interessanti raffigurazioni dell'*Unterwelt* che la decorazione funeraria romana ci abbia lasciato. Una «Nekyia» più completa e ricca di personaggi si avrà solo nel sarcofago di Velletri.

Per cercare di comprendere come si sia formato un simile programma decorativo, che sembrerebbe altrimenti isolato, è opportuno riprendere in considerazione un gruppo di are, che costituiscono un gruppo omogeneo e da tempo individuato⁽⁶⁴⁾, ma sempre insufficientemente riprodotto:

1. - Il c.d. «*pulea*» del Vaticano, Galleria dei Candelabri, IV, 42⁽⁶⁵⁾, con Oknos e le Danaidi (Tav. VIII). Qui la figura di Oknos (Tav. VIII, a), che intreccia la fune seduto su una roccia con l'asina alle spalle, è molto vicina a quella del sarcofago di Villa Giulia e a quella (Tav. XIII, c) di un perduto monumento di cui si conservano i disegni nel *Codex Pighianus*⁽⁶⁶⁾, che però è specularmente rovesciata. La sparizione della parte superiore del fero impedisce di sapere se anche qui, come nei due casi precedenti, Oknos era raffigurato di aspetto giovanile, o di aspetto senile come in tutti gli altri casi⁽⁶⁷⁾. Diversamente dai due esempi citati, dove indossa una corta tunica, qui ha un mantello che gli copre solo le spalle e la parte inferiore del corpo. La scena con le Danaidi (Tav. VIII, b), alla quale quella di Oknos in parte si sovrappone, comprende sei figure femminili, di cui quattro intente a portare l'acqua, una intenta a vuotare la brocca nel *pitthos*, una che si allontana, priva del vaso, in atto pensoso. Di nuovo la scena mostra affinità con una del monumento scomparso disegnato nel *Codex Pighianus*, dove il gruppo è aumentato di due, ma si ripetono in sostanza le stesse figure, compresa la Danaide perplessa, priva del vaso⁽⁶⁸⁾. Si noti come la raffi-

⁽⁶⁴⁾ Da ultimo in PARIBENI, *op. cit.*, p. 226.

⁽⁶⁵⁾ LIPPOLD, *Ital. Kult.* III, 2, n. 42, p. 307 sg., inv. 140; *Helbig*, n. 5431 (von Steuben). Misure: diametro cm. 79; altezza cm. 85. Acquisato tra il 1773/4 da Celestino Ramaldi; cfr. LIPPOLD, *op. cit.*, p. 549.

⁽⁶⁶⁾ Berlino, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Ms. Lat. Fol. 61, fol. 47 r; cfr. L. BEGER, *Poetae infernales Itonis, Sisopli, Oeni et Danaidum ex delineatione Pighiana*, Coloniae March., 1703; O. JAHN, *SBLeipzig*, 8, 1856, 270 sgg., tav. 2; Id., *SBLeipzig*, 20, 1868, p. 218, n. 184.

⁽⁶⁷⁾ GALLINA, *art. cit.*

⁽⁶⁸⁾ Si veda anche nelle pitture dell'Esquilino, nella scena dell'Ade, la figura di Danaide seduta, appartata in atto di meditazione; cfr. A. GALLINA, *Le pitture con paesaggi dell'Odisea dell'Esquilino*, *StAMis Roma* 6, Roma 1964, tav. VIII, 15 r.

gurazione poggi semplicemente su uno zoccolo liscio, certamente più basso che in antico, essendo stato segato e adattato ad una base moderna.

2. - L'ara, collocata di fronte alla precedente, nella Galleria dei Candelabri ⁽⁶⁹⁾ (Tav. IX, b-c).

La scena unitaria che occupa tutta la superficie del monumento (e che meglio che nelle fotografie si comprende nello sviluppo dell'ara conservato in alcuni disegni del XVI secolo) ⁽⁷⁰⁾, raffigura, come è stato già visto, l'arrivo di un gruppo di defunti (una famiglia?) nell'Ade. Da un alto scoglio emerge la poppa della barca di Caronte (Tav. IX, b), sulla quale è ancora in piedi in attesa di scendere, una defunta, a capo velato; avanti a lei Caronte, vestito solo di un mantello che gli lascia scoperto il busto, e con il capo coperto da un berretto, sembra accennarle di scendere per la passarella, appresso ai due compagni già sbarcati, un bambino e un uomo, vestiti di tunica e mantello. L'uomo è accolto da una figura femminile che indossa un chitone coperto da un mantello, riconoscibile per il fuso retto nella sinistra per una Moira, Klotho; questa lo prende per la mano e sembra guidarlo verso una seconda figura femminile, vestita ugualmente, ma con il capo cinto da diadema, che porge all'uomo un cratere, certo appena riempito con la brocca che tiene nella sinistra. Si tratta (Tav. IX, c) di Lethe, che non solo testi orfici e pitagorici, ma Platone stesso collocano nell'Ade, ad offrire ai defunti in arrivo il suo *πρωτόγονον ποτήριον* ⁽⁷¹⁾. Anche in questo caso le figure poggiano su uno zoccolo liscio, ora in parte incassato nel pavimento della Galleria ⁽⁷²⁾; la parte superiore dell'ara, qui conservata, ha una modanatura composta di una gola e di un listello piatto aggettante.

3. - L'ara circolare (Tav. XI, a-c) della villa di Montemaggiore sulla Via Salaria, già proprietà Sciarra, poi Lante, oggi sede di una scuola militare di cavalleria ⁽⁷³⁾. È praticamente una replica della precedente: il

(69) LIPPOLD, *Unt. Nat.* III, 2, n. 73, p. 331, tav. 146-7; *Helbig* 4, n. 552 (von Steuben). Misure: diametro cm. 50, altezza cm. 90. Dalla collezione Giustiniani; cfr. *Galleria Giustiniana*, tav. 126.

(70) C. C. VERMEULE, *The Dal Pozzo Alinari Drawings in The Royal Library at Windsor Castle*, Philadelphia 1906, p. 19, n. 8313, fig. 47, fol. 58; *Codex Pighianus* (qui Tav. IX, a), fol. 107, su cui O. JAHN, *SBLsP*, 20, 1968, n. 107, p. 203; *Codex Coburgensis* (Kunstsammlung Veste Coburg, *Codex Coburgensis A17*), fol. 99r, non descritto in F. MATZ, *Monatsh. Akad. Berlin*, 1871, p. 445 ss.

(71) W. KRÖNIG, *RE*, XII, 2, 2141 sg. Per l'origine orfica del motivo del *potulum obliuionis* e delle Moire che accolgono i defunti, cfr. DIETTERICH, *op. cit.* p. 94 a 69; STETTNER, *op. cit.* p. 21. Anche in Luciano è Klotho ad accogliere i defunti nell'Ade; cfr. *Dialoghi dei morti*, 30, 3. Sulla sopravvivenza di questi motivi in ambiente romano, cfr. M. GIARDUCCI, *Tracce di Pitagoreismo nelle iscrizioni ostiensi*, *RdPontAec.* 23-24, 1947-49, p. 209 sgg.

(72) Come risulta dai disegni citati, dove appare più alto.

(73) N. PERSICHETTI, *NSc*, 1907, p. 428 sg.; *Id.*, *La Via Salaria nei circondari di Roma e di Rieti*, *RAI*, 24, 1909, p. 139 fig. 13, dove Caronte è scambiato per Ulisse; ANDREAE, *op. cit.* p. 75, n. 7, nota 280g (con erronea indicazione dalla Via Prenestina). TILASHEV,

gruppo di Caronte e della defunta mostra solo rispetto alla base del Vaticano leggere varianti nella raffigurazione della poppa. La due figure discese, anche qui un uomo e un bambino, sono accolte da una figura femminile vestita di tunica coperta da un mantello; la pettinatura con i capelli raccolti in un nodo dietro la nuca, differisce da quella della Moira del Vaticano, che li aveva sciolti e ricadenti sulle spalle. La seconda figura femminile, con analogo abbigliamento e pettinatura, recava certo qualcosa in mano, probabilmente anche qui un cratere, ma oggi l'attributo è scomparso. L'interpretazione di queste due ultime figure è resa difficile dal pessimo stato di conservazione dell'ara, che sembra in questo punto anche più rozza e lavorata ⁽⁷⁴⁾. La modanatura superiore dell'ara è identica alla precedente.

4. - L'ara circolare (Tav. X) nella stessa villa, raffigurante alcuni dannati nell'Al di là ⁽⁷⁵⁾. Sebbene l'ara sia molto rovinata, e mancante della parte superiore, è tuttavia riconoscibile la scena di Issione nudo ed inchiodato alla grande ruota a otto raggi; a sinistra, di profilo e leggermente ricurva verso Issione è una seconda figura maschile, che sembrerebbe anch'essa nuda: si potrebbe pensare a Efesto, in atto di inchiodare l'empio alla ruota, come è attestato anche da altre raffigurazioni ⁽⁷⁶⁾. A destra della scena con Issione è visibile Sisifo, anch'esso nudo e di profilo, il ginocchio sinistro puntato in avanti, in atto di spingere o sorreggere un masso di un grosso scoglio che gli si erge davanti, anche qui secondo un atteggiamento già attestato su vasi apuli ⁽⁷⁷⁾. Le figure di Sisifo e di Issione hanno anche qui una vaga corrispondenza con quelle raffigurate sul perduto monumento del *Pighianus* (Tav. XIII, c), dove, accanto a Issione, compare Hermes. Tra la scena di Sisifo e la successiva è una zona del marmo solo rozza e rifi-

The Roman Campagna in Classical Times, 8. ed. London 1970, p. 75, dubita, forse a torto, che l'ara, insieme alla seguente, provengano dalla Via Salaria (nelle vicinanze della casa venne però rinvenuto un colubario, cfr. PERSICHETTI, *loc. cit.*) e ritiene piuttosto che siano state portate lì da Roma dal principe Sciarra; cfr. anche E. MARTINORI, *Via Salaria*, Roma 1931, p. 49, nota 1. Oggi spostata fuori del museo di *Lacus Feroniae*. Misure, secondo il Persichetti: diametro cm. 80, altezza circa m. 1.

(74) Non avendo potuto vedere direttamente l'ara, mi sono dovuto limitare ad un esame delle fotografie fatte per la Fototeca dell'Istituto Archeologico Germanico negli anni 1950-57. Mi sembrano comunque ingiustificati i dubbi raccolti in ANDREAE, *loc. cit.* sulla autenticità del pezzo.

(75) PERSICHETTI, *loc. cit.*, fig. 14. A differenza della prima, l'ara è ancora conservata nella villa, il rilievo ormai quasi illeggibile e mancante della parte superiore. L'altissima della superficie superiore fa pensare che sia stata usata come piede di tavolo, sovrapponendovi una lastra di pietra. La parte emergente dal terreno è alta cm. 70, il diametro cm. 76.

(76) E. SIMON, *Lykon und die Schlangen*, *ÖJh.* 42, 1955, p. 5 sgg.; ai monumenti ivi citati si aggiungano la coppa lucana di Tübingen, degli inizi del IV sec. a. C., in *Italische Antiken*, Tübingen 1971, n. 51, p. 25; la metopa in A. MAIURI, *Una metopa del tempio del foro triangolare in Pompei*, *ParPas*, N, 1955, p. 50 sgg.; il rilievo di Isernia in *EAAI*, v. IV, fig. 290, molto vicino all'ara di Montemaggiore.

(77) Per l'iconografia di Sisifo in ambiente romano, ANDREAE, *op. cit.*, p. 59 sg.

nita, destinata forse a rimanere invisibile. Qui sono appena abbozzate con un soleo inciso alcune figure (Tav. XI, d): una grossa testa, con un lungo ciuffo ricadente sulla fronte ed un altro più breve sulla nuca; una testa di uccello dal becco adunco; un oggetto indefinibile al di sotto. Si potrebbe qui proporre di riconoscere una raffigurazione molto abbreviata della pena del gigante Tityos, il cui fegato è nell'Ade eternamente divorato da avvoltoi, e del quale sarebbe qui indicata solo la testa, gigantesca, dalla pettinatura scomposta che ricorda quella dei satiri (78). Oltre ad una testa di avvoltoio sicuramente identificabile, una seconda è forse da riconoscere nel disegno di incerto significato al di sotto. Ancora a destra, con le spalle rivolte alla scena in cui compare Iffione è un'altra figura maschile nuda, di profilo, stante, le mani unite tenute sul ventre, la gamba sinistra leggermente avanzata, quasi in atto di muovere un passo. Alle spalle della figura è un rilievo verticale, in forma di asta, o sottile bastone cilindrico, di cui manca la sommità; pur con qualche incertezza, si sarebbe tentati di vedere in questa terza figura di daumato, o completamente della serie, quella di Tantalo, condannato a soffrire la fame sotto un albero di cui non raggiunge i frutti, e la sete di fronte ad un ruscello di cui non arriva a raccogliere l'acqua. L'elaborata definizione della condanna, precisamente descritta solo nelle fonti letterarie e non attestata figurativamente (79), trova qui delle vaghe corrispondenze, nella presenza dell'albero alle spalle dell'uomo (se è da interpretare come un tronco sottile, di cui sia oggi perduto il fogliame, l'asta verticale), e nel gesto delle mani raccolte, quasi a portare alla bocca l'acqua, che vagamente ricorda quello del Tantalo sul lato del sarcofago di Protesilao in Vaticano (80).

5. - L'ara circolare (Tav. XII, già nella collezione Giustiniani, oggi murata a lato dello scalone di Palazzo Rondanini in Roma (81). Al centro sono rappresentati stanti i due sovrani dell'Ade: a sinistra Persefone appoggiata con la destra a un lungo scettro, il capo velato dall'*himation* indossato sul chitone; a destra Plutone, appoggiato anch'egli con la sinistra a uno scettro, la parte superiore del corpo nuda che emerge da un mantello ricadente sulla spalla sinistra, il braccio destro puntato sul fianco. Alla sinistra di Persefone è una specie di ara quadrangolare sulla quale è appesa una ghirlanda e su cui è un alto *thymiaterion*, sul quale arde il fuoco; oltre a questo, molto danneggiata e parzialmente nascosta nel muro è tuttavia riconoscibile la figura di Hermes, con i piedi alati, caduceo e *petasos*. A destra di Plutone è Cerbero, con tre teste; la centrale più massiccia è legata a una corda retta da un personaggio seduto, oggi non più visibile perché nella parte murata. Si

(78) Sembrissime le raffigurazioni della pena di Tityos nell'arte romana; per la putrela dell'Esquilino cfr. GALLINA, *op. cit.*, tav. VIII, 151.

(79) I. E. HYLÉN, *De Tantalo*, Upsalae 1806, p. 63 sgg.; ANDREAE, *op. cit.*, p. 58 sg.

(80) LARROLD, *Vol. Cat.* III, 2, p. 205, n. 72, tav. 97.

(81) E. PARIBENI, *op. cit.*, n. 30, p. 126, fig. 120-30; *Galleria Giustiniana*, 120. Misura: altezza cm. 92.

potrebbe pensare a Eracle che trascina via Cerbero, se la posizione stessa di questo rispetto alla figura mancante, e soprattutto il confronto con l'ara successiva, non suggerissero una diversa interpretazione.

6. - L'ara circolare, con scena simile alla precedente, nella collezione di Ince Blundell Hall (82). Tra le principali varianti la forma del *thymiaterion*, dall'aspetto di cono allungato, poggiante su di un basamento cilindrico; a sinistra è ben visibile la figura di Hermes, nudo, con petaso, caduceo, le spalle coperte solo da una corta clamide. La figura che regge la corda legata alla testa centrale di Cerbero, è un uomo barbato, seduto su una roccia, la parte inferiore del corpo e le gambe avvolte in un mantello. La posizione inerte, rilasciata, le mani abbandonate in grembo, l'aspetto un po' cascante della muscolatura proprio di un vecchio portano ad escludere l'identificazione con Eracle, ed hanno suggerito l'identificazione con uno di quei giudici infernali che risiedono nell'Ade, più verosimilmente con Eaco (83). Il confronto con la figura di uno di questi giudici sullo stucco di una tomba cumana, e con la figura, sicuramente identificabile con Eaco per la presenza dell'iscrizione, del vaso di Monaco rende plausibile l'identificazione (84).

Le sei are sono molto vicine, oltre che per la scelta dei temi, per lo stile del rilievo. Caratteristiche sono le proporzioni allungate delle figure, quelle femminili dal sobrio panneggio indicato con poche elementari pieghe longitudinali: si confronti ad esempio la figura di Persefone sull'ara Rondanini e quella della Moira sull'ara del Vaticano; e si veda anche la somiglianza tra la figura di Caronte e quella di Plutone. Nelle are n. 2-6 coincidono anche le misure, la modanatura sotto l'orlo superiore, l'alto zoccolo liscio sotto la fascia figurata. Divergono dalle altre per misure e forse per stile solo l'ara n. 1 e la n. 6; ma il cattivo stato di conservazione in un caso, la probabile rilavorazione nell'altro impediscono un confronto preciso.

Stilisticamente le are descritte presentano una stretta affinità con la base di Civita Castellana (85). In esse si nota quello stesso linguaggio manieristico ricco di elementi arcaistici caratteristico dell'età di Cesare e del secondo triumvirato: si notino le stesse proporzioni irrealmente allungate, l'aspetto

(82) A. MICHAELIS, *Ancient Marbles in Great Britain*, Cambridge 1892, p. 400, n. 306; B. ASHMOLE, *A Catalogue of the Ancient Marbles at Ince Blundell Hall*, Oxford 1929, tav. 45, n. 306, p. 111. Oggi col resto della collezione nel Museo Archeologico di Liverpool. Altezza conservata cm. 74. In ASHMOLE, *loc. cit.*, si accenna ad una rilavorazione delle figure.

(83) Così già MICHAELIS, *loc. cit.*

(84) Per la tomba cumana OLFFERS, *op. cit.*; per il vaso di Caposa a Monaco O. JAHN, *Beschreibung der Vasensammlung*, München 1854 n. 849; *Heuer Var.* Bl. E, 1.

(85) R. HERBIG, *Römische Basis in Civita Castellana*, RM, 42, 1927, p. 129 sgg.; G. KASCHITZ VON WEINBERG, *Römische Kunst*, II, Reinbeck 1961, p. 38 sg.; H. VON HEINTZE, in *Propyläen Kunstgeschichte*, II, Berlin 1967, n. 177, p. 222 sg.; ST. WEINSTOCK, in *RE*, VIII A2, *Nachträge*, col. 2504 e 2513, dove ne è sottolineato il carattere di opera di propaganda romana di età cesariana.

quasi instabile delle figure, il rigido ricadere del panneggio in pieghe verticali (nella *Victoria* della base di Civita Castellana), il disporsi dei lembi in pieghe convenzionali, le scorciature prospettiche delle membra⁽⁸⁶⁾. Intorno agli anni quaranta si colloca quindi in Roma un gruppo di are che con ogni probabilità provengono da una sola bottega⁽⁸⁷⁾ una bottega dalla produzione molto caratteristica, del tutto estranea alla coeva produzione neoattica⁽⁸⁸⁾, e che riprende e rielabora modelli di un ambito molto preciso: motivi cioè che avevano avuto quasi tutti solo una limitata diffusione in età tardo arcaica nell'arte greca, quasi ignorati dopo la grande Nekyia polignotea dove per la prima e ultima volta si erano raccolti in una composizione unitaria, ed avevano avuto invece fin dal periodo arcaico in ambiente italico una più ampia fortuna, di cui la pittura apula del IV sec. costituisce la testimonianza più evidente e più vicina alle are citate. Da sottolineare le corrispondenze della produzione di questa bottega, oltre che con il monumento perduto del *Coulex Pighianus*, con la Nekyia dell'Esquilino, eseguita anch'essa nello stesso periodo e illustrante una significativa interpolazione del testo omerico⁽⁸⁹⁾. La produzione di queste are, che cade proprio nel momento della « rinascita » del pitagorismo, nel momento in cui fioriscono le raccolte e le falsificazioni dei testi pitagorici, in cui vengono composte le opere dotte e oscure di Nigidio Figulo, costituisce una delle prime testimonianze del riflesso di questi interessi nelle arti figurative: su di esse non sono solo raffigurate Eaco, le Danaidi, e, forse per la prima volta a Roma, Oknos, cioè figure tipicamente pitagoriche⁽⁹⁰⁾, ma la scena stessa dell'arrivo dei defunti nell'oltretomba, con l'offerta del bere, riproduce un motivo del rituale infero che appartiene alla più antica tradizione orfico-pitagorica e che ha

(86) Si vedano anche gli stessi elementi stilistici in genere di età cesariana: M.-L. VOLLENWEIDER, *Die Steinschneidekunst und ihre Künstler in spätrepublikanischer und augusteischer Zeit*, Baden Baden 1966, p. 18, nota 13.

(87) Uno stesso modello veniva copiato più volte con minime varianti, come si vede dalla coppia di basi con Caronte e dalla coppia con divinità infero. Se, come sembra probabile, le due basi già nella Galleria Giustiniani provengono da un solo ritrovamento, e lo stesso è per le due di Montemaggiore, allora le are venivano anche collocate in posto a coppia.

(88) Si vedano però anche pezzi neoattici molto vicini alla serie delle are descritte, ad esempio l'ara in LIPOLD, *Ital. Kat.*, III, 2, (Sala della Biga), p. 77, n. 614, tav. 39, anch'essa dalla collezione Giustiniani, dove la pettinatura è identica a quella della Moira sull'ara di Montemaggiore; la base *ibidem*, p. 177, n. 33, tav. 83; la base del Museo Nazionale Romano n. 125564.

(89) Che la Nekyia sia già nell'originale ellenistico delle pitture, è indubbio; e sia esso da attribuire ad ambiente alessandrino o della Magna Grecia (cfr. per le opposte posizioni recentemente GALLINA, *op. cit.*, p. 34 sgg.; P. H. VON BLANCKENHAGEN, *The Odyssey Frieze*, *RM.*, 70, 1963, p. 129 sgg.), in ogni caso resta la connessione con un ambiente influenzato dalla filosofia pitagorica.

(90) Cfr. note 47 e 60. Per Eaco, DIETERICH, *op. cit.*, p. 92; MÉAUTIS, *op. cit.* p. 10. Da notare la frequenza con cui queste figure di giudici compaiono nella letteratura augustea: cfr. le fonti in L. RUIJ, *De mortuorum iudicio*, Gissal 1903 (*Religionsgesch. Versuche und Vorarb.*, II).

una lunga sopravvivenza in età romana⁽⁹¹⁾. Bisogna vedere in che rapporto si ponga il sarcofago con questo improvviso risorgere di interesse che si determina in Roma intorno alla metà del I sec. av. Cr. per miti e figure dell'oltretomba che finora erano stati tipici dell'ambiente italico, in un momento in cui a personaggi già da tempo entrati a far parte del numero canonico degli abitanti dell'al di là si affiancano figure raramente attestate, addirittura prive nell'arte italica di una tradizione iconografica.

* * *

Che il sarcofago sia difficilmente pensabile in un'epoca in cui i diversi centri di produzione dei sarcofagi di età imperiale abbiano iniziato una regolare attività, quando cioè si sia già definita una tipologia ben precisa ed operata una scelta dei temi figurativi destinati a questa classe di monumenti, è apparso subito chiaro a chi di esso si è occupato finora. La datazione in età tiberiana finora avanzata sembra fondamentalmente basata sull'esame dello schema architettonico sotto il quale trovano posto le figure⁽⁹²⁾.

Non c'è dubbio che qui ci troviamo di fronte ad una delle più antiche applicazioni a scopo decorativo di quel motivo architettonico della fila continua di archi girati su colonne o pilastri che ha la maggiore diffusione dal II sec. d. Cr. in poi, ma di cui sono noti esempi almeno dal I sec. av. Cr. non solo nella decorazione parietale e nelle arti minori, ma nella architettura monumentale stessa⁽⁹³⁾. Per quello che riguarda la pittura parietale qui ci si limiterà

(91) D. COMPARETTI, *Laminette orfiche*, Firenze 1910; N. M. BERDERER, 'Oppozá ἑδωπατὰ ἐκ Κρήτης', *EpApz.*, 1953-4, n. 2, p. 56; GUARUCCI, *art. cit.* in nota 71.

(92) GUARUCCI, *loc. cit.* in nota 1.

(93) A. MAURI, *Le origini del portico ad archi girati su colonne*, *Palladio*, 1, 1937, p. 121 sgg.; G. KASCHNITZ WEINBERG, *Italisch-Römische Struktur*, *RM.*, 59, 1944, p. 120; H. G. BEYEN, *Die Pompejanische Wanddekoration*, II, 1, Haag 1960, p. 168 sgg.; J. ENGEMANN, *Architekturdarstellungen des frühen zweiten Stils*, *RM.*, 12, *Erg.-H.*, Heidelberg 1967, p. 58; n. 247. Per le prime realizzazioni monumentali del motivo degli archi continui G. DELBRÜCK, *Hellenistische Bauten in Latium*, v. 1, Straßburg 1907, tav. XIV (santuario inferiore di Paestum); vol. II, 1912, p. 143, fig. 75 (Pompei, Casa della Regio III, 7, 2) e fig. 76 (Casa di Melagros). Per i precedenti nell'architettura ellenistica. H. LAUTER, *Die hellenistische Agora von Abundus*, *BjB.*, 170, 1970, p. 77 sgg. L'affermazione in ENGEMANN, *op. cit.*, nota 247, che prima dell'età severiana manchino esempi di archi continui nell'architettura monumentale è inesatta; basti pensare ad esempio al c.d. Casino di Villa Adriana, H. KÄHLER, *Hadrian und seine Villa bei Tivoli*, Berlin 1950, p. 55 sgg., tav. 10. Per l'applicazione di questo motivo a sarcofagi e urne si vedano i sarcofagi in legno C. WATZINGER, *Griechische Holzsarkophage*, Leipzig 1905, n. 35, p. 54, fig. 116-17; *JA.*, 28, 1913, col. 191, fig. 23; le urne in argilla in WATZINGER, *op. cit.*, n. 61, p. 60, fig. 119; l'urna etrusca in G. M. HANF-MANN, *An Etruscan Terracotta Urn*, *Worcester Art Mus. Ann.*, 5, 1946, p. 15, la cui datazione è però da portare alla metà del I sec. a. C. (cortese segnalazione di B. von Freytag). Il motivo ad archetti usato come bordura di mosaici è spiegato di solito come imitazione di acquedotti; si veda però il caso dell'atrio della Casa di Cuspio Pansa, V. SPINAZZOLI, *Pompei alla luce degli scavi nuovi in via dell'Abbondanza*, v. 1, Roma 1953, fig. 337 e 347, dove gli archi servono a inquadrare motivi simbolici e forse un ritratto.

a ricordare come elementi di paragone più significativi per lo schema a pilastri lisci del sarcofago le decorazioni di II stile dell'edera 25 della Casa del Menandro e del *Cubiculum* 16 della Villa dei Misteri a Pompei⁹⁹. Una traduzione di questo motivo decorativo in rilievo si ha già, come è stato notato¹⁰⁰ nella serie delle lastre Campana con i c.d. *Nilbilder*, genericamente databili in età augustea, e si veda in particolare il tipo documentato dalla lastra di Leida o da quella del Museo Capitolino (Tav. V, a) dove le arcate poggiano su pilastri lisci con capitelli a volute laterali e foglia intermedia, molto vicini a quelli del sarcofago¹⁰¹.

Un simile adattamento del motivo architettonico del portico a pilastri ed archi si trova sul puteale di marmo da Pozzuoli, ora al Museo di Napoli¹⁰² (Tav. V, b-c). Il portico è qui a pilastri lisci (il capitello non è conservato), tra i quali si inseriscono archi poggiati su semipilastri, anch'essi lisci, con solo un semicapitello, formato da una voluta; la modanatura degli archi è composta di due fasce lisce, una gola rovescia e un listello piatto. Sotto i sei archi trovano posto, poggiati a mezz'aria su una lista sporgente a indicare il terreno, le seguenti figure: un'anatra accoccolata davanti ad una pianticella acquatica; un ippopotamo con la zampa sollevata e la bocca aperta in atto di barrire; un uccello, simile a gru, che lotta a beccate contro un serpente.

⁹⁹ Casa del Menandro: BEYEN, *op. cit.*, v. II, 1, fig. 69, tav. col. II, p. 162 sgg. Villa dei Misteri: *Ibid.*, v. I, fig. 16-19. Si veda anche la decorazione di tardo secondo stile nella casa di Ancona in *A.I.*, 74, 1959, p. 187, fig. 47, con archi continui poggiati su colonne. Anche in questo caso sono associati a motivi decorativi del repertorio nilotico, non in mosaico, come nel caso della Casa del Menandro, ma dipinti sul podio del portico. Cfr. BEYEN, *op. cit.*, v. II, p. 170 sg.

¹⁰⁰ GUARDUCCI, *loc. cit.*

¹⁰¹ BEYEN, *op. cit.*, II, 1, fig. 83. Sulle lastre Campana con *Nilbilder* l'unica trattazione sistematica è ancora quella di H. ROHDEN - H. WINNEFELD, *Architektonische römische Tonreliefs der Kaiserzeit*, Berlin 1911, p. 155 sgg., dato che solo fuggacemente sono citate da A. H. BORREIN, *Campanareliefs*, R.M. 14 Erg. II, Heidelberg 1968, p. 199. Dalla pubblicazione del Rohden in poi il materiale è sensibilmente aumentato; oltre ai pezzi ivi descritti si considerino: del tipo I (variante con due archi su pilastri lisci, senza la donna giacente) le lastre di Budapest, in T. GY. SZILAGYI - L. CASTIGLIONE, *Die Griechisch-römische Sammlungen*, Budapest 1957, tav. XXVI, 1; di Francoforte (inedita); cfr. Foto Ist. Arch. Tübingen 51397; e l'esemplare di Minturno, in *Univ. Mus. Bull. Pennsil.*, 5, 1, 1934, p. 43. La lastra menzionata in ROHDEN, p. 150, come del Museo Capitolino è ora al Museo Gregoriano, cfr. *Helbig*, 492. Del tipo I (variante con donna giacente) oltre all'esemplare citato di Leida, i frammenti del Vaticano in *Helbig*, 844, e di Bonn in H. MIELSCH, *Römische Architekturreliefs in Wandmalereien im Akadem. Kunstmuseum Bonn*, Berlin 1972, n. 14. L'acquisizione più importante resta comunque quella della lastra del Museo Nazionale Romano edita da R. PARIBENI, *BSI*, 12, 1918, p. 54 (su cui anche: P. WILLIAMS LEHMANN, *Roman Wall Paintings from Boscoreale*, Cambridge Mass., 1953, p. 156 fig. 70; A. ADRIANI, *Dinamica intorno a una coppa paesistica del Museo di Alessandria*, Roma 1959, tav. 42, 123; BORREIN, *loc. cit.*, che permette di attribuire allo stesso tipo i frammenti in ROHDEN, p. 160, fig. 305 e 306, ai quali va aggiunto anche il frammento a Tübingen, *A.I.*, 37, 1927, fig. 9, e quello in MIELSCH, *op. cit.*, n. 15.

¹⁰² O. ELIA, *NS*, 1930, p. 395 sgg., tav. XVIII.

arrotofolato su un arboscello; di nuovo un'anatra e un ippopotamo simili ai precedenti; infine il gruppo di un coccodrillo, con le zampe posteriori su una roccia, quelle anteriori poggiato su un'anfora e con a fianco un pigmeo gesticolante. I motivi sono quelli correnti del repertorio nilotico, qui privati della necessaria cornice paesistica, sospesi a mezz'aria senza più peso reale, addirittura meccanicamente ripetuti. Il rapporto con i *Nilbilder* appare comunque ancora abbastanza stretto e forse troppo bassa la datazione in età adrianea proposta per il puteale nella sua prima edizione⁹⁸. Un elemento utile per la datazione potrebbe essere offerto dal *kyma* lesbico alla base del puteale, che oggi forse appare un po' appiattito dall'alliscamento che questi per usura ha subito. Dove il *kymation* conserva il suo aggetto originario acquista rilievo il motivo dei due archetti a lato della punta della foglia mediana, elemento non frequente ma rintracciabile in età augustea⁹⁹.

Lo stesso schema di un portico ad archi continui attraverso i quali si vede un paesaggio o lo svolgersi di un'azione è attestato da un altro rilievo in marmo, già da tempo noto ma ancora praticamente inedito, e al quale pertanto ci sembra consentito dedicare un maggiore spazio.

Si tratta del rilievo con caccia di Erosi del quale sopravvivono oggi solo due frammenti nel Museo Chiaramonti¹⁰⁰ (Tav. VI, a) e uno a Berlino (Tav. VI, b) nel Pergamon Museum¹⁰¹, ma che assai meglio conservato appariva nella prima metà del XVI secolo come documentano tre disegni nel

⁹⁸ *Ibidem*, p. 399, sulla base di un confronto possibile del *kyma* con modanature di sarcofagi adrianei, che non mi sembra però verificabile.

⁹⁹ In particolare il frammento di *kymation* in F. TOEBELMANN, *Römische Götter*, I, Heidelberg 1923, p. 23, fig. 28, dai pressi della Regia e con ogni probabilità pertinente all'Arco di Augusto. Lo stesso motivo è in elementi architettonici di più incerta datazione come la cornice del Museo Chiaramonti, AMELUNG, *Val. Kat.*, I, p. 769 sg., sotto i pezzi n. 670, 731, tav. 82, e quella del Giardino del Museo Nuovo Capitolino, in D. MUSTILLI, *Il Museo Mussolini*, Roma 1938, Giardino n. 91, p. 187, tav. CXX, 466 e CXXI, 471.

¹⁰⁰ AMELUNG, *Val. Kat.*, I, n. 72, p. 350, tav. 38. I due frammenti sono murati l'uno di seguito all'altro e racchiusi in una cornice in stucco moderna. Antica è la parte inferiore del primo arco a sinistra, i due seguenti e il quarto tranne che l'angolo inferiore destro (primo frammento); del secondo frammento, al quale appartengono gli ultimi due archi a destra, è moderna la parte inferiore. Per collegare i due pezzi all'estremità del primo fu ricavato il bucranio, trasformandolo in una mezza anfora, e all'inizio del secondo il vaso allungato per trasformarlo in mezza crina. L'altezza attuale del rilievo (cm. 23) è inferiore a quella originaria, poiché sono state tagliate le modanature, che ancora restano nel frammento di Berlino.

¹⁰¹ Pergamon Museum, *Inv. Nr. Sk.*, 957; *Beschreibung* n. 957, p. 388 sg., con fig. Altezza cm. 37-39; larghezza cm. 62, spessore cm. 7-9; Altezza del portico, senza modanature, cm. 25; altezza della modanatura superiore cm. 7,5, di quella inferiore cm. 6,5 e. Larghezza della fascia non lavorata a destra cm. 10,5 e. Ricomposto da due frammenti. Il margine destro è certamente quello antico, antico sembra anche quello di sinistra. Dei vari fari che il rilievo presenta lungo il margine superiore e inferiore, i due piccoli cilindrici sul margine superiore sono dovuti alla sua originaria collocazione nel museo; tre al di sotto verosimilmente ad una sua precedente sistemazione in Roma, dove fu acquistato; solo un incasso a coda di rondine sul margine superiore sembra antico.

Codex Pighianus (Tav. VII) due dei quali replicati nel *Codex Coburgensis* ⁽¹⁰²⁾. I frammenti rimasti mostrano un portico a leggeri archi continui poggianti su erme barbute alternate a elementi di forma allungata simili a vasi affusolati; al di là del portico si svolgono scene con Eroti in caccia di animali selvatici. Le basi delle erme e dei vasi sono finemente decorate e modanate; gli archi semicircolari hanno una modanatura composta da una fascia liscia più interna lungo la quale corre una fila di piccolissimi fori fatti a trapano ⁽¹⁰³⁾, seguita da una fila di perle e da una fascia baccellata. Negli spicchi sono alternativamente raffigurati bucrani e anfore dal piede alto e sottile; dal centro degli archi pendono, appese a lunghe bende svolazzanti maschere teatrali alternate a oggetti rituali; tutto il portico è compreso tra due fasce modanate, quella superiore in funzione quasi di una trabeazione, composta da architrave a due fasce lisce e una fila di perle, fregio liscio e cornice composta da una gola e da un listello piatto; nella modanatura inferiore una gola, una fascia liscia, due listelli piatti.

La comune provenienza dei tre frammenti da Roma, la corrispondenza delle misure e dello schema decorativo prima ancora che l'identità dello stile non permettono di dubitare che essi facessero parte dello stesso fregio decorativo. L'alternanza dei bucrani e delle anfore negli spicchi del portico delle erme e dei vasi allungati a sostegno degli archi, consente una ricomposizione del fregio originario basata oltre che sui frammenti conservati, anche sui disegni cinquecenteschi. I numeretti apposti alle figure delle Tavole VI e VII faciliteranno la lettura delle osservazioni seguenti.

La parte sinistra del rilievo è rappresentata dagli archi disegnati nel *Codex Pighianus*, fol. 350 (= *Coburgensis*, fol. 16) ai quali si aggiungono quelli del fol. 348 sempre del *Pighianus*; la contiguità dei due disegni è provata dal frammento del Vaticano che conserva la fine dell'uno e l'inizio dell'altro. È improbabile che il primo arco a sinistra del *Pighianus*, fol. 350 costituisse originariamente l'inizio del rilievo: la scena dell'Erote e il cane in corsa verso sinistra presuppone almeno un altro arco prima con la raffigurazione della preda; ma le ragioni più sotto esposte suggeriscono di supplire all'inizio due archi. Dando a questi una numerazione progressiva, gli oggetti appesi vengono ad essere: nell'arco n. 3 (il primo conservato) una maschera di eroe barbuto, la testa cinta da una benda, con i capelli lunghi - o i lembi della stessa benda - spioventi ⁽¹⁰⁴⁾; nel n. 4 una patera dalla quale sembrano pendere tre spighe; nel n. 5 una maschera di eroe tragico con alto *kolpos* e lun-

ghi boccoli ⁽¹⁰⁵⁾; nel n. 6 una anforetta a collo lungo e sottile, appesa alle bende per i due manici allungati; nel n. 7 una maschera di giovane dai lunghi capelli lisci e spioventi ⁽¹⁰⁶⁾; nell'arco n. 8 una cista appesa per due corde, il coperchio dischiuso. In questa prima metà del rilievo le maschere si trovano sempre nell'arco a destra dello specchio col bucranio, gli oggetti rituali quindi a sinistra. L'arco n. 9, raffigurato nel *Codex Pighianus*, fol. 348, e sotto il quale pende una maschera di giovane con capelli lunghi ⁽¹⁰⁷⁾ si trova tra due bucrani. Poiché non c'è motivo per dubitare della veridicità del disegno, non resta che vedere in esso l'arco centrale del rilievo, unico motivo che può giustificare l'interruzione dell'alternanza degli elementi decorativi ⁽¹⁰⁸⁾; come conseguenza si ha nella metà destra del fregio che le maschere si trovano a destra dei bucrani invece che a sinistra, e viceversa gli oggetti rituali; il che è confermato dagli altri disegni e dal frammento di Berlino. Appresso all'arco 10, sotto il quale pende una siringa, va quindi collocata la serie degli archi disegnati nel *Codex Pighianus*, fol. 349 (= *Coburgensis* fol. 128), che conservano la seconda metà della figura del cane, quindi il secondo frammento del Vaticano e quello di Berlino. La contiguità di questi ultimi archi è giustificata dalla logica del racconto, oltre che dalla alternanza dei motivi decorativi. Questi sono: nell'arco n. 11 una maschera maschile barbata, nel n. 12 due crotali; nel n. 13 una maschera di vecchio dalla lunga barba a pizzo ⁽¹⁰⁹⁾; nel n. 14 di nuovo un'anforetta; nel n. 15 una maschera di giovane ⁽¹¹⁰⁾; nel n. 16 ancora una coppia di crotali, nell'ultimo arco, il n. 17, una maschera barbata, forse con i capelli cinti da una benda ⁽¹¹¹⁾. A questo segue la zona non lavorata a destra, che rappresenta certo l'inizio del rilievo e contro la quale si andava ad attestare forse una lastra perpendicolare.

La lunga scena di caccia sotto agli archi si concentra in una serie di singoli episodi che tendono a ripetersi in una composizione equilibrata ma non meccanicamente simmetrica. Il fregio comincia a sinistra con una scena, lacunosa, di un animale assalito da un Erote armato di elmo e lancia e da un cane (n. 3); sotto l'arco n. 1 forse un altro Erote e altri cani lo affrontavano; segue una coppia di cervi dei quali la femmina in piedi, il maschio dalle

(105) *Ibidem*, fig. 575.

(106) Cfr. la maschera da commedia *Ibidem*, fig. 563, p. 155.

(107) Forse una maschera di schiavo; non è chiaro se la maschera ha la barba o no.

(108) È difficile pensare che nel foglio 348 del *Pighianus* siano stati giuntati, nell'arco n. 9 che in pratica è occupato interamente da una lacuna, due frammenti diversi: i disegni sono per il resto molto esatti. Resterebbe inoltre da spiegare perché nella seconda serie i motivi decorativi appesi abbiano una posizione scambiata rispetto a quelli del portico. Ammesso invece l'arco n. 9 come quello centrale, questa viene giustificata e ne deriva una integrazione di due archi all'estremità sinistra, in modo da avere otto archi per parte.

(109) Probabilmente il tipo del padre nelle maschere da commedia; cfr. BIEBER, *op. cit.*, fig. 562 e 564.

(110) Cfr. il tipo del figlio *Ibidem*, fig. 563.

(111) Cfr. la maschera tragica *Ibidem*, fig. 577, p. 159.

(102) *Codex Pighianus*, fol. 348 v, 349 r e 350 r; LAHN, *SHLeipzig*, 20, 1868, p. 161, n. 34. *Codex Coburgensis*, fol. 16 e 128; MATZ, *ult. cit.*, in nota 70, n. 19 p. 464.

(103) Questi mancano nei disegni del *Codex Coburgensis*, fol. 128, probabilmente per dimenticanza, e nel frammento di Berlino (l'estremità destra del rilievo) che sembra lavorato meno accuratamente del resto; cfr. anche l'ultima erma a destra rispetto a quelle dei frammenti in Vaticano.

(104) Cfr. il tipo di maschera tragica in M. BIEBER, *The History of the Greek and Roman Theatre*, Princeton 1961, fig. 573 a, p. 158.

lunghe corna accosciato invece sulle zampe posteriori, in atto di alzarsi su quelle anteriori, volgendo indietro la testa, allarmato (n. 4). Davanti si svolge la scena di un cinghiale assalito da cani che lo mordono alle gambe, uno da davanti e uno da dietro (n. 5-6); la bestia azzanna a sua volta la zampa dal cane davanti, ma è già colpita da dietro da un Erote che la incalza con la lancia. Alla scena voltano la schiena due stambecchi, uno accosciato l'altro già eretto in atto di minaccia verso un Erote che, accompagnato da due cani, porta via un piccolo (n. 7-8). Segue la scena di un cervo assalito da davanti da un cane (n. 10); l'arco n. 9, lacunoso, doveva avere la figura dell'Erote che lo colpiva da dietro; quindi di nuovo una coppia di stambecchi che si lanciano contro due Eroti in atto di portar via loro il piccolo (n. 11-12). Appresso si ripete il motivo impiegato all'inizio per il cinghiale, questa volta con uno stambecco circondato dai cani, uno dei quali gli è balzato già sul dorso, e assalito dalle due parti da due Eroti armati di lancia (n. 13-15); chiude la composizione una coppia di cerbiatti in piedi (n. 16) verso i quali un Erote aizza un grosso cane o piuttosto leone (n. 17)¹¹².

Il motivo della caccia di Eroti, tipico delle decorazioni parietali di IV stile¹¹³, è qui inserito in uno schema architettonico che riprende il motivo del portico ad archi continui sorretti da erme o vasi di fantasia caratteristici delle pareti di II stile¹¹⁴; a queste fa pensare anche la serie degli oggetti culturali, che di solito pendono da ghirlande tese tra le colonne del portico, e qui invece sono appese e legate con lunghi nastri. All'ambito dionisiaco rinviano le varie maschere teatrali; gli oggetti e i vasi culturali¹¹⁵ richiamano in parte anche il culto di Demetra. Alternati alle erme, che vagamente ricordano delle erme di Dioniso, sono quegli elementi che abbiamo detto simili a vasi di forma affusolata, in realtà più vicini a quei betyloi o pilastri cultuali, dalle forme eleganti e ricercate, che sono al centro dei paesaggi sacrali di tradizione

¹¹² Tale almeno sembra nel rilievo di Berlino, per quanto incongrua sembra questa immissione di una belva nella scena: ad un grosso cane sembra comunque più difficile pensare, dato che si vede bene la criniera.

¹¹³ Cfr. la Casa dei Vettii, in V. SPINAZZOLA, *Le arti decorative in Pompei*, Milano, 1828, fig. 139 (per l'arco n. 6 e fig. 143 a 'archi n. 5 e 6); la caccia alla cervo nella Casa di D. Ottavio Quirione, *Id.*, *Pompei alla luce degli scavi nuovi in Via dell'Abbondanza*, Roma 1953, v. I, fig. 424; quella al cinghiale nella Casa di Giuseppe II in L. CURTIS, *Die Wandmalerei Pompeji*, Leipzig 1929, fig. 108. Altri esempi presso R. STÜVERAS, *Le Auto dans l'Art Romain*, Bruxelles 1969 (Coll. Latomus 99), in particolare fig. 161, 171, 173.

¹¹⁴ Cfr. la Casa del Criptoportico di Pompei, BEYEN, *op. cit.*, v. II, 1, fig. 32; o quella di Cesio Blando, dove le erme hanno anche una base che si va svassando in fondo, come in quelle del rilievo; *Ibidem*, fig. 90-7; inoltre la Casa del Menandro, *Ibidem*, fig. 59 e 61 a.

¹¹⁵ Un vaso avente una precisa funzione rituale dovrebbe essere anche l'anforetta con i manici allungati appesa sotto l'arco n. 6 e il n. 14; si veda la pittura della Casa di Sulpicio Rufo in LEHMANN, *op. cit.*, fig. 59, dove un'anforetta di forma identica è appesa allo stesso modo sotto un portico che si deve immaginare fiancheggiante un sacello di Artemide.

ellenistica come oggetto del culto di una divinità agreste¹¹⁶; come in altri casi su essi poggiano vasi a lungo piede, di funzione evidentemente cultuale. Le misure del rilievo, troppo basso e lungo¹¹⁷, escludono che possa trattarsi di un sarcofago. Date le allusioni al culto di Dioniso e Demetra si potrebbe pensare ad un elemento decorativo di un sacello dedicato alle due divinità, o, attribuendo un preciso valore simbolico alla scena della caccia con gli Eroti, ad un elemento del rivestimento di un edificio funerario¹¹⁸.

All'aggetto più marcato degli elementi architettonici e decorativi del portico, con i suoi più forti contrasti chiaroscurali, si contrappone un rilievo bassissimo delle figure in caccia, a volte appena accennate nei particolari e nei secondi piani solo disegnati sul fondo mediante una linea di contorno; così come in parte solo disegnate con una linea incisa sono le leggere bende ondeggianti degli oggetti appesi¹¹⁹. Il sovrapporsi delle figure su più piani in un rilievo che si mantiene bassissimo ricorda l'intaglio di un cammeo, e si pensa agli amorini vendemmianti dell'anfora di vetro blu di Pompei¹²⁰; lo stile del rilievo comunque, più libero e pittorico, ricorda più da vicino certi quadretti in stucco con Eroti della prima metà del secolo¹²¹. Per lo stile e il tipo degli Eroti il fregio è certo ancora lontano dai rilievi di età traianea o adrianea¹²², e va accostato invece ad opere come l'urna Mattei in Vaticano, l'urna di Lucius Felix nel Museo Capitolino, e soprattutto all'altare delle quattro stagioni ora a Würzburg¹²³. I lucrani del portico, con le corna oriz-

¹¹⁶ Si vedano le osservazioni in ADRIANI, *op. cit.*, nota 101 e da ultimo in E. SIMON, *Der Vierjahreszeiten Altar in Würzburg*, Stuttgart 1967, p. 25 sgg. Simile al betylos di Würzburg è quello in C. GASPAROTTO, *Padova Romana*, Roma 1951, fig. 50, di età tiberiana, quello dell'ara di C. Iulius Saccularis al Museo Nazionale, in SICKTERMANN, *op. cit.*, p. 300, tav. 95, 2; per il coronamento cfr. la pittura della Casa di Livia, in M. TH. PICARD-SCHMITTER, *Mon Piot*, 57, 1971, p. 43 ss.

¹¹⁷ Calcolando che ogni archetto ha la larghezza di cm. 10 circa, si avrebbe per tutto il rilievo una lunghezza di m. 2,70, con un'altezza di c. cm. 38 (controllabile sul frammento di Berlino).

¹¹⁸ Basti pensare al monumento raffigurato sul noto rilievo del mausoleo degli Hateri, il cui esterno è lateralmente tappezzato di fregi con Eroti che reggono ghirlande, o inseriti in tralci, ecc. Per un significato allegorico del motivo della caccia di Eroti con valore funerario cfr. L. M. C. TOWNLEE, *The Hadrianic School*, Cambridge 1934, p. 214; di contro STÜVERAS, *op. cit.*, p. 102 sg.

¹¹⁹ Il rilievo era probabilmente completato con la policromia che dava risalto ai particolari delle armi, delle maschere, ecc.; dal coperchio semiaperto della cista usciva probabilmente un serpente dipinto.

¹²⁰ E. SIMON, *Die Portlandruse*, Mainz 1957, tav. 21, p. 47 sg.

¹²¹ E. WARDSWORTH, *Stucco Reliefs of the first and second Centuries*, *Mon. Ant. Ic.*, 4, 1924, tav. XI; vedi anche la caccia al cervo nello stucco da Pozzuoli in V. SPINAZZOLA, *Le arti decorative in Pompei*, Milano 1928, fig. 167-8; *Ibidem* anche fig. 174.

¹²² F. MATZ, *Ein römisches Meisterwerk*, *JdI*, 19, *Fig. H*, Berlin 1958, p. 45 sgg.

¹²³ Urna Mattei LIPPOLD, *Ud. Kat.*, III, 2, p. 215, tav. 102; da ultimo SICKTERMANN, *op. cit.*, p. 277, tav. 97, 1-2. Urna di Lucius Felix: STUART-JONES, *Mus. Cap.*, p. 91, tav. 26, 10; *Hebige*, 1252 (SIMON); per la datazione in età rinascimentale è solo il WEISER, *Rh.*, 161, 1961, p. 274. Altare delle quattro stagioni di Würzburg, SIMON, *op. cit.* in nota 116; *Kat. A.I.*, 83, 1968, p. 155.

zontalmente allungate e l'orbita sporgente e rilevata come un anello, sono simili a quelli del sarcofago Caffarelli, delle urne rotonde del sepolcro dei Platorini, dei monumenti funerari di età claudia e neroniana⁽¹²⁴⁾. A questa età appartiene anche il rilievo, con il suo sfumato pittoricismo, il suo fresco, appena sovrabbondante spirito decorativo, i diretti riecheggiamenti di motivi ellenistici⁽¹²⁵⁾.

Se si confronta lo schema architettonico del sarcofago di Villa Giulia con quelli dei rilievi citati si riconosce come esso, con i suoi pilastri lisci, i suoi capitelli ancora di tradizione italica, l'assenza di ogni intento di superficiale decorativismo, è ben lontano dal rilievo, per così dire, «di quarto stile» con gli Eroti, e accostabile solo alle architetture dipinte di secondo stile e alle lastre Campana con *Nilbilder*. Il puteale di Napoli rappresenta una ripresa degli elementi decorativi di queste ultime, dove il levigato linguaggio dell'avanzata età augustea maschera appena l'impovertimento e la meccanicità dell'invenzione. Il carattere evidentemente «esotico» di questi leggeri portici ad archi, ormai tradizionalmente legati al paesaggio nilotico e alle figure alessandrine, fanno sì che nel sarcofago il motivo venga adottato per incorniciare figure mitiche sentite come estranee alla religiosità ufficiale e provenienti invece da quello stesso ambiente egiziano.

Le figure inserite nello schema architettonico, *rudi satis opere insculptae*, come le giudica il commentatore del codice Chigiano, sono indicative di uno stile consapevolmente indipendente da modelli classicistici. La semplificazione dei panneggi, la caratterizzazione dei volti con occhi profondamente infossati, barbe e capelli rapidamente accennati; certa durezza nelle posizioni, particolarmente infelice ad esempio nella torsione del busto del Kairòs, la dislocazione paratattica delle figure su di un sfondo neutro e la rinuncia ad organizzarle in uno spazio avente una dimensione prospettica reale, concorrono a creare un rilievo per alcuni aspetti non lontano da prodotti italici e tardo-etruschi⁽¹²⁶⁾, e in questo senso si può capire la incongrua collocazione del sarcofago in un museo come quello di Villa Giulia. Questa «rozzezza»

⁽¹²⁴⁾ G. ROSENWALD, *Der Sarkophag Caffarelli*, 83 BWP., Berlin 1925, fig. 16. *Ibidem*, fig. 17, l'altare di Napoli del 18 d. C.; urne dei Platorini: W. ALTMANN, *Die römische Grabaltäre der Kaiserzeit*, Berlin 1905, fig. 34-35, p. 45 sgg. (altare anche l'altare di Giulia Paullina in Vaticano, *Ibidem* n. 11, p. 66, fig. 59; *Helbig* 4, 336); monumenti funerari: G. DALTRUP, *Ein Rundgrab bei Vicovara*, *RechtPantAec* 41, 1968-69, fig. 8-11, p. 133 sgg. (*Ibidem*, fig. 19 il monumento di P. Clitius Gallus, forse però già dell'inizio dell'età flavia).

⁽¹²⁵⁾ Si veda il gruppo del cinghiale già su vasi del primo ellenismo: S. REINACH, *MonPiot*, 10, 1903, p. 39 sgg., tav. VI-VII, con il vaso a rilievo di Lausacco, ancora forse della fine del IV sec. a. C.; e l'adattamento del tema della caccia alle figure di Eros su coppe calenae: R. PAGENSTRECHER, *Die Calenaeische Reliefkeramik*, Berlin 1900, p. 80, n. 123, tav. 26 (*Ibidem* anche i nn. 68 e 69, p. 59).

⁽¹²⁶⁾ Basti pensare a rilievi come quello con il trasporto funebre del Museo dell'Aquila, o a tardi sarcofagi etruschi, come il sarcofago Casuccini, *ASR*, VII, n. 76, quello di Volterra, *Ibidem*, n. 200 e 61, ecc.

di linguaggio, impossibile ad essere intesa come tale in un'opera eseguita per commissione di un uomo di censo e di cultura elevati, che ne aveva dettato certo anche il programma decorativo, va spiegata quindi nella particolare situazione dello scultore che, per illustrare la scena richiestagli ha potuto solo in parte attingere ad un repertorio figurativo diffuso già in Roma in un ambito molto ristretto (si veda il gruppo delle arc funerarie), in parte, soprattutto per la figura del Chronos, ha dovuto rielaborare tipi che nella tradizione figurativa etrusca e italica dovevano avere avuto un più ampio favore popolare; non potendo attingere al tradizionale repertorio classicistico, spinto dal carattere inconsueto del soggetto, egli ha preferito rinunciare alle ovvie eleganze formali di stampo neoattico. Le figure, con il loro aspetto magro e legnoso, l'innaturale assottigliamento degli arti che giunge, nella figura dello scheletro, al rinsecchimento cadaverico, all'instabile, disarticolato equilibrio di una marionetta, derivano invece da un ambito figurativo del tutto diverso, da quello delle figure grottesche e scheletriche del mondo «alessandrino» che nella tarda età ellenistica erano diffuse nelle arti minori non solo di Alessandria stessa, ma dell'Asia Minore e dell'Italia meridionale⁽¹²⁷⁾. A fianco dei pigmei questi tipi di acrobati, suonatori, pescatori, schiavi che vanno al mercato, ecc., alla fine del I sec. a. C. sono riprodotti a Roma sulla ceramica, sulle gemme, sulle lastre Campana, nella decorazione parietale

(127) Cfr. ad esempio le figure di schiavo che porta due cesti appesi a bilanciere sui tappi di anfora in P. GRAINDOR, *Torres cultes de l'Egypte greco-romaine*, Anversa 1939, p. 190 n. 94, tav. 31 e P. PERDRIET, *Les terres cuites grecques d'Egypte de la Collection Fouquet*, Paris 1921, p. 136, n. 363, tav. 106; inoltre Poinchoe a rilievo con figura di acrobata dal lungo fallo, in *Expedition von Sieglin*, II, 3, fig. 89, B, 77 sg., e il frammento di ceramica, *Ibidem*, p. 86, fig. 103. L'oinchoe a rilievo del Louvre, anch'essa di fabbrica alessandrina, in E. A. ZERVOUKAKI, *Attische polykrome Reliefkeramik des späten 5. und des 4. Jhd. v. Chr.*, *AM*, 83, 1968, p. 35, n. 72, ha probabilmente una delle prime raffigurazioni di pescatore seduto sullo scoglio. Lo stesso motivo sui rilievi in osso, anch'essi probabilmente alessandrini, di età augustea da Kinnia in *BCH*, 93, 1969, p. 482 sg. fig. 107. Per la toreutica alessandrina con motivi grotteschi: H. B. WATERS, *Catalogue of the Silver Plate in the British Museum*, London 1921, tav. XII, n. 70; *AM*, 20, 1905, p. 69, fig. 4. Di probabile produzione asiatica, anche se ancora di incerta cronologia, sono le ceramiche a invetriatura verde, alle quali appartiene il noto bicchiere con scheletro e grotteschi danzanti a Berlino, R. ZAHN, *op. cit.*, (vedi anche: U. GEHRIG - A. GREIFENHAGEN - N. KUNISH, *Führer durch die Antikenabteilung*, Berlin 1968, p. 204, tav. 101, dove è dato per intatto, mentre invece è abbondantemente restaurata la parte superiore e ampiamente ripresa l'invetriatura; per lo stato originale del vaso la foto Ist. Arch. Tübingen K 680-1), e la oinochoe del Metropolitan Museum, in G. M. A. RICHTER, *Handbook of the Classical Collection in New York*, 1927, p. 316 sg. (per il bicchiere a foglie di vite dello stesso gruppo recentemente scoperto a Kenchrae, cfr. *BCH*, 87, 1963, p. 728, fig. 13); altri esempi in nota 57; si veda inoltre il frammento di ceramica pergamena dipinta con figura di schiavo che reca il bilanciere con le ceste, ancora di età ellenistica, in *AM*, 81, 1966, p. 425, fig. 7. Per l'Italia Meridionale si veda l'assimilazione di questi motivi, tramite Alessandria, nella tomba tarantina con danzatori in F. TINÉ BERTOCCHI, *La pittura funeraria apula*, Napoli 1964, n. 16, p. 62, fig. 41.

tale, nei mosaici¹²⁸. Se si considerano i vasi aretini con scheletri o figure grottesche di Perennio Bargathe, vi si troverà quello stesso rendimento delle carni rinsecchite, l'innaturale allungamento degli arti, il rendimento espressionistico dei tratti del viso. Quello stesso tipo di figure, espresse sempre con un rilievo basso, quasi schiacciato, è tipico di certi *oscilla*, o di alcuni dei rilievi decorativi a due facce¹²⁹, ed è molto probabile che questi rappresentassero una parte della più abituale e corrente produzione della bottega da cui è uscito il sarcofago.

Il pezzo comunque più chiaramente accostabile al sarcofago di Villa Giulia è forse il fregio con *thiasos* dionisiaco del quale alcuni blocchi si conservano al Museo Nazionale Romano (Tav. XIII, a) ed uno sull'ingresso al Gabinetto delle Maschere in Vaticano¹³⁰ (Tav. XIII, b). Troppo scarsi gli ele-

[128] Vasi aretini: H. DRAGENDORF C. WATZINGER, *op. cit.*, p. 107 sgg.; per i rapporti con le ceramiche asiatiche *Ibidem*, p. 109. Una nuova coppa con figure grottesche, sempre di Perennio Bargathe, in *Art Antiqua, Auction* 5, n. 137. Lastre Campaniae: cfr. nota 99 e in generale le osservazioni in ADRIANI, *op. cit.*, p. 28 sgg. e p. 79, n. 238. Si vedano anche le lucerne in F. FRIEDRICH, *Römische Bildlampen*, Leipzig 1922, fig. 4, n. 17 e fig. 9, 25-26, dell'inizio del I sec. d. C. Di più incerta datazione gli esempi della torrenica: cfr. ad esempio la brocca in A. DE RIDDER, *Catalogue des bronzes antiques du Louvre*, II, Paris 1915, n. 2705, tav. 99; altra simile in G. M. A. RICHTER, *Catalogue of the Greek and Roman Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection*, Cambridge 1956, p. 37, tav. 17 C. In età augustea o comunque all'inizio del I sec. d. C. vengono anche datate le gemme del medesimo soggetto: si vedano quelle con danzatori in AGD, *München* I, 2, n. 962, p. 60 (II sec. n. C.); G. LIPPOLD, *Gemmen und Kameen*, Stuttgart, 1922, tav. 62.6, p. 177; FURTWÄNGLER, *Beschreibung*, n. 8273; F. FIKORONI, *Dissertatio de laevis sceutis et figuris cuneis antiquorum romanorum*, 2^a ed., Roma 1754, tav. VIII. Gemme con lo schiavo che porta i vesti appesi alla stanga: AGD, *München*, I, 2, n. 1883, p. 195; per il motivo del pescatore AGD, *München*, I, 2, n. 1883, p. 195; per pitture e stucchi, gli esempi citati in ADRIANI, *loc. cit.*; in particolare le pitture del colonnato di Villa Pamphili in G. BENDINELLI, *Monumenti della Pittura Antica*, Serie III, 5, Roma 1941 e gli stucchi di Porta Maggiore, *Id.*, *op. cit.*, in nota 32.

[129] Vedi ad esempio gli *oscilla* di Monaco, *K.A.*, 2961 e 2963; quello di Tegel, *Ibidem*, 2995.

[130] Blocchi del Museo Nazionale: R. PARIBENI in *ANR*, 1926, p. 286; rinvenuti presso la stazione ferroviaria di Frattocchie in Tenuta Casa Bianca, impiegati in un muro tardo di recinzione di un campo. Blocco del Vaticano: AMELUNGO, *Vol. Kat.* II, Gabinetto delle Maschere 421 a; provenienza ignota. Il blocco del Vaticano è stato privato delle due fasce lisce al di sopra e al di sotto dei due listelli che delimitano il fregio; ma l'altezza di questo, cm. 44, più due listelli sarebbe uguale a quella degli altri blocchi. Il primo blocco del Museo Nazionale, lungo m. 1,04 è lavorato su due lati: il lato breve di sinistra, di cm. 30, presenta la raffigurazione molto rovinata di un albero contorto che sovrasta un piccolo altare o forse solo una roccia con un'erica. Sul lato lungo si susseguono da sinistra una Menade e un Satiro danzanti verso una cista semiaperta, da cui esce un serpente. Il secondo blocco del Museo Nazionale, lungo m. 1,22, ha di nuovo una Menade e un Satiro danzanti, quest'ultimo accompagnato da una pantera; sul margine sinistro resta la parte finale di un tirsos; su quello destro il resto di una figura stante, di cui si conserva solo una fetta del braccio e di una corta veste; dalla mascolatura si direbbe una figura maschile. Il terzo blocco, frammentario (m. 0,58 di lunghezza), presenta solo una Menade danzante con alle spalle un'erica infallita poggiata su una roccia. L'altezza dei blocchi è di cm. 0,55. Il pezzo in Vaticano, di

menti conservati per proporre una ricostruzione della intera composizione (si può solo osservare che con ogni probabilità il blocco del Vaticano precedeva il secondo del Museo Nazionale, come sembra indicare il tirsos diviso fra i due pezzi), essi bastano comunque a dare l'idea di una composizione monotona, dove figure di Satiri e Menadi danzano accompagnati dai loro animali, tra le rade indicazioni di un paesaggio di alberi ritorti rocce ed erme; figure in parte sospese nell'instabile equilibrio della danza, in parte schiacciate nel campo troppo basso del rilievo, sotto una cornice che impedisce loro di drizzarsi in tutta l'altezza. La composizione dalle magre figure troppo distanti l'una dall'altra sul fondo neutro, dalla espressionistica caratterizzazione dei volti (si vedano le teste dei satiri in confronto a quella del Kairós), dai pameggi estremamente semplificati, ricorda in maniera evidente il sarcofago; nuovo è qui se mai, e giustificabile nella diversa destinazione del monumento, proveniente da una villa suburbana, un certo quasi caricaturale intento decorativo, che traduce le eleganze dei modelli classicistici in un linguaggio volutamente rustico.

Alla stessa bottega, oltre al rilievo dionisiaco, si sarebbe tentati di attribuire anche la citata urna di Protarchus¹³¹, e, soprattutto, la bella urna, ancora praticamente inedita, del Museo del Duomo di Orvieto¹³². Questa, assunta a funzione di acquasantiera per il significato simbolico attribuito in età cristiana alla figura del pescatore (come dimostra l'affiscatura subito da questa faccia), ripropone le stesse figure scurrili ed oscene che già si erano viste sulle lastre con *Nilbilder*: il pescatore seduto sullo scoglio, il *pilum* appuntito in capo, la canna da pesca in mano, il canestro già pieno di pesci sull'altro braccio; il suonatore, anch'esso con berretto a punta, il lungo fallo che esce dal *subligandum*, in atto di suonare il doppio flauto; lo schiavo, nello stesso abbigliamento, che porta a spalla due canestre appese ad una stanga a mo' di bilanciere; il danzatore, anch'esso nudo e con berretto a punta, che salta roteando le bacchette¹³³. Qui ritroviamo la stessa dislocazione delle figure in uno spazio neutro vasto e astratto; lo stesso rilievo schiacciato, lo stesso rendimento dell'anatomia che era nel sarcofago; più fresco è però il rilievo, più liberamente impressionistico il trattamento delle figure

lunghezza leggermente superiore a quella degli altri (m. 1,34), termina a destra con la raffigurazione del tirsos il cui completamento è sul blocco n. 2 del Museo Nazionale; su di esso da sinistra sono una figura di Pan danzante verso una roccia sormontata di nuovo da una piccola erica infallita, e sulla quale si alza un albero contorto; e due Satiri.

[131] Cfr. nota 45.

[132] R. ZAHN, *Antliche Berichte aus d. K. Kunstsammlungen*, 35, 1914, col. 306 s.; M. ROSTOWZEFF, *Antiquarische Denkmäler aus dem Museum von Orvieto*, 1914, p. 388, fig. 68-69, nota 3; V. TARCHI, *Arte etrusca romana nell'Umbria e nella Sabina*, Milano 1936, tav. LXXI.

[133] Più che di un doppio flauto dovrebbe trattarsi invece di una coppia di bacchette rotate o battute nella danza, motivo che torna in numerose altre raffigurazioni del genere; oltre agli esempi citati in nota 128, vedi anche il rilievo egittizzante da Ameria, in R. PARIBENI, *ANR*, 1919, p. 100 sgg.

isolate e danzanti nel campo liscio e vuoto, che richiamano un po' alla mente, anche per l'insolita scelta del tema figurativo, le analoghe figure grottesche danzanti sulle pareti bianche del colombario di Villa Pamphili¹³⁴.

Al termine di questa rassegna di materiali di confronto, di valore assai disparato e di datazione spesso incerta, è necessario riassumere gli elementi sui quali si può basare la datazione del sarcofago. Questo è ispirato da una concezione escatologica di impronta pitagorica che viene rielaborata in Roma durante il corso del I sec. a. C., e che trova illustrazione nella produzione artistica di destinazione funeraria già poco dopo la metà del secolo stesso. La sua decorazione si ricollega per lo schema architettonico a decorazioni parietali databili tra la metà e l'ultimo venticinquennio del secolo. Gli elementi simbolici della raffigurazione (scheletro, teschi, farfalle) hanno un momento di diffusione che comincia in questo periodo, ma dura certamente anche all'inizio del secolo successivo; così anche le lastre Campana potrebbero appartenere alla tarda età augustea. Il sarcofago sembra d'altro canto difficilmente pensabile dopo l'esperienza artistica di questa età, oltre che per i rapporti abbastanza stretti con il gruppo delle arc funerarie, soprattutto per la sua totale indipendenza dall'arte neoattica, il suo linguaggio volutamente anti-classicistico. Quando in età tiberiana, sulla base dello stesso atteggiamento filosofico ed in parte con gli stessi temi figurativi viene elaborata la decorazione della Basilica sotterranea di Porta Maggiore, i suoi rilievi in stucco dimostrano di non poter prescindere dalle raffinatezze formali della scultura neoattica. Se è esatto il legame del sarcofago con l'ambiente neopitagorico giova allora anche tener conto della persecuzione che questo ebbe a subire da parte di Augusto fin dai primi tempi del suo regno¹³⁵. La datazione che qui si vorrebbe proporre per il sarcofago è verso la fine del terzo venticinquennio del I sec. a. C., non molto oltre l'inizio del regno di Augusto. Non molto posteriori al sarcofago possono essere le urne di Orvieto e delle Terme; con la loro inconvenzionalità nella scelta dei temi decorativi esse si collocano in un momento iniziale della produzione delle urne funerarie in marmo, quando ancora essa non è obbligata alla monotona ripetizione di temi ormai canonici. Contemporaneo al sarcofago è invece con ogni probabilità il rilievo dionisiaco del Vaticano e del Museo Nazionale.

* * *

L'esistenza a Roma di un sarcofago alla fine del I sec. a. C. per un personaggio legato all'ambiente neopitagorico costituisce una conferma ai risultati dell'ampia raccolta di fonti antiche compiuta dal Nock e comprovante la diffusione dell'inumazione presso gli aderenti ai circoli neopitagorici¹³⁶.

(134) BENVENUTI, *op. cit.* in nota 128, tavv. agg. 4-5; tavv. color. A B etc.

(135) Cfr. FERRERO, *op. cit.*, p. 385; CARCOPINO, *op. cit.*, p. 205 sg.

(136) A. D. NOCK, *Cremation and Burial in the Roman Empire*, *Harvard TheolRev* 25, 1932, p. 32, sg.

per i quali il rifiuto della distruzione del proprio corpo a mezzo del fuoco, insieme ad una complessa serie di prescrizioni rituali, era ancora vincolante norma religiosa.

Il sarcofago di Villa Giulia viene così ad aggiungersi al ristretto numero di quelli che, dal sarcofago Caffarelli in poi, e non senza contrasti, sono stati datati anteriormente al II sec. d. C.¹³⁷. Posto accanto agli altri contribuisce, dato il suo carattere affatto peculiare, non tanto a creare quel «ponte», la cui latente esistenza si è sempre presupposta tra i sarcofagi etruschi e repubblicani e quelli di età imperiale¹³⁸, quanto piuttosto a confermare l'eccezionalità di questo tipo di monumenti nel periodo intermedio. D'altro canto esso trova una coincidenza così precisa nelle fonti letterarie, che ne documentano un uso più vasto di quello che a noi non appaia dai documenti superstiti, e non comunque esclusivamente legato ad una particolare osservanza religiosa¹³⁹, da far desiderare una nuova, sistematica raccolta del materiale.

Un primo nucleo di sepolture a inumazione databili con sicurezza nel corso del I sec. d. C. è, come noto, quello documentato dall'esistenza della serie di coperchi con figura del defunto sdraiato i cui ritratti si lasciano latere con una certa precisione nel corso del I sec. d. C.¹⁴⁰. In questo caso ci

(137) In generale RODENWALDT, *op. cit.* in nota 124 (su cui C. WEICKERT, *Gnomon*, 3, 1927, p. 215 sgg.; J. TOYNBEE, *Note on a Roman Sarcophagus in the Campo Santo, Pisa*, *JRS*, 18, 1928, p. 215 sgg.; M. GÜTSCHOW, *Sarkophagstudien I*, *RM*, 46, 1931, p. 93 sgg.; NOCK, *art. cit.*; G. RODENWALDT, *Sarkophagprobleme*, *RM*, 58, 1943, p. 1 sgg.; A. D. NOCK, *Sarcophagi and Symbolism*, *AJA*, 50, 1946, p. 160 sgg.; R. TURCAN, *Origines et sens de l'inhumation à l'époque impériale*, *REA*, 60, 1958, p. 323 sgg.; J. TOYNBEE, J. WARD PERKINS, *The Shrine of St. Peter*, London 1956, p. 105 sg.; A. AUDIN, *Inhumation et incineration*, *Latomus*, 19, 1960, p. 312 sgg.; 518 sgg.; A. W. BYWANCK, *Le début des sarcophages Romains*, *EAesch*, 35, 1960, p. 91 sgg.; H. GABELMANN, *Der Sarkophag der Peducaea Hilara in Modena*, *MarbWPr*, 1966, p. 37 sgg. Oltre agli esemplari ivi discussi una datazione anteriore all'età traianea è stata saltuariamente proposta, sulla base di criteri disparati, per un certo numero di sarcofagi di vario tipo. Si veda in particolare, datati in età augustea, quelli di Q. Soccinius Aelianus Gallus (Ravenna, Museo Nazionale e Venezia, Museo Correr; cfr. H. DÜTSCHKE, *Ravennatische Studien*, Leipzig, 1909, p. 35, n. 35); i sarcofagi con bucrani e ghirlande di Sarno (*NSc*, 1932, p. 320, fig. 9) e di Roma (Via del Pozzetto 117; cfr. VERMEULE, *op. cit.*, p. 35, n. 8528, fig. 122 per il disegno di Cassiano dal Pozzo a Windsor, e MATZ-DUHN, 2403; *CHL*, VI, 2, 9098); il sarcofago di Palazzo Corsini (W. AUTMANN, *Architektur und Ornamentik der Antiken Sarkophagen*, Berlin 1902, p. 68; MATZ-DUHN, 3005); il sarcofago da Ferentum (*NSc*, 1903, p. 228) e quelli in *ASR*, III, 1, n. 98 e 99. Della metà o seconda metà del I sec. d. C. il sarcofago strigolato di Albano GÜTSCHOW, *art. cit.*, fig. 1. Inclassificabile e comunque irrilevante il sarcofago di La Spezia (*NSc*, 1930, p. 285, fig. 1).

(138) Cfr. nota precedente, in particolare RODENWALDT, *Sarkophagprobleme*, p. 10 sgg., TURCAN, *art. cit.*, p. 333; GABELMANN, *art. cit.*, p. 44.

(139) Cfr. NOCK, *art. cit.* in nota 136.

(140) Si vedano i coperchi di sarcofago in Roma, Museo Nazionale, *Helbig*⁴, 2398; B. M. FELLETTI MAJ, *Museo Nazionale Romano, I Ritratti*, Roma 1953, n. 121 (claudio); cfr. *Helbig* 2398 e WEICKERT, *Gnomon*, 3, 1927, p. 215; n. 122 (neroniano); n. 147 (flavio); *NSc*, 1908, p. 244, fig. 14 (manca della testa, flavio secondo WEICKERT, *loc. cit.*);

troviamo di fronte ad un'altra delle ragioni, che pure emergono dall'esame delle fonti, per l'uso dell'immaginazione in questa età: il mantenimento di una tradizione familiare presso determinate casate gentilizie vincolate da tempo immemorabile al rispetto esclusivo di uno dei due riti (9). Che però questo atteggiamento conservatore non sia da riferirsi tanto a famiglie aristocratiche romane, come al esempio quella dei Corneli, presso la quale quest'uso è documentato nelle fonti, lo lascia intendere oltre che la distanza tipologica il vuoto che esiste tra i sarcofagi repubblicani da tempo noti e quelli considerati, vuoto che i pochi simili ritrovamenti recenti non riescono a colmare (10). Per i sarcofagi con figure giacenti sul coperchio bisogna quindi pensare piuttosto alla tradizione in forme classicistiche, in alcuni casi direttamente influenzate dalla ritardistica adifica, di un tipo di sepoltura tradizionale di alcune zone dell'Etruria marittima e meridionale, ancora sopravvissute in forme estremamente impolverate alla fine del I sec. a. C., che segue determinate famiglie nel loro trasferirsi dalle zone d'origine in Roma fin dai primi anni del regno di Augusto (11). È da lamentare in questo caso che l'interesse dei ricercatori e dei collezionisti si sia in passato concentrato solo sulla parte scopolita del monumento, provocando la scomparsa o la dispersione delle casse, evidentemente liscie, che certo dovevano esistere a completamento dei coperchi; e tanto più spicciole è che questo atteggiamento abbia fatto sì che in tempi assai più recenti, all'atto del rinvenimento di un intero tipo con sarcofagi di questo tipo sulla Via Nomentana, solo un coperchio scopolito sia stato assicurato alle collezioni statali (12), quello con bambino giacente ora al Museo Nazionale Romano. Evidente è il carattere monumentale, quasi di piccolo *heroon* che il sarcofago così assumeva, sormontato dalla figura del defunto, spesso di proporzioni inferiori a quella del sarcofago stesso, che non finge quindi più da letto, ma da basamento; e nel caso della Via Nomentana sarebbe stato interessante poter controllare se la cassa conteneva veramente il cadavere o le spoglie di un corpo cremato (13). È chiaro in ogni caso perché le casse in

questi casi non si siano conservate e perché solo in via di ipotesi si possano ricondurre a questo tipo di sepoltura alcuni sarcofagi di marmo lisci, come nel esempio uno del Museo Nazionale Romano (Trav. XIX, b) (14).

Ad un ambito concettuale vicino a quello in cui si spiega il sarcofago di Villa Giulia è possibile invece ricollegare un secondo gruppo di sarcofagi, che con questo hanno in definitiva in comune anche un particolare decorativo non secondario: la modanatura composta da una gola e da un listello piatto che corre lungo i margini dei lati lunghi e che incornicia uno spazio quadrato sui lati minori. Che questo sia uno dei mezzi più comuni per incorniciare un rilievo o una iscrizione in età imperiale è tanto ovvio che risulta difficile fissarne il primo apparire (15); e qui comunque basterà notare che questo tipo di incorniciatura è già attestato su una serie di iscrizioni e rilievi funerari romani databili nell'ultimo trentennio del I sec. a. C. (16).

Si tratta dei seguenti sarcofagi:

1. - Il sarcofago di bambino, in marmo lunense, conservato al Museo delle Terme, è visibile in una vecchia foto d'archivio con il coperchio ancora in posto (Trav. XIV, 1009). La cassa, liscia, con le pareti lavorate a gradina non perfettamente levigate, bordata lungo il margine inferiore sui quattro lati da una gola rovescia e da uno zoccolo piatto, è adorna oggi a vasca di fontana nell'Area VIII delle Terme. Il vano ha i lati brevi ricurvi e il rialzo per il cuscino. Il coperchio, da lungo tempo separato dalla cassa e solo ora ritrovato nell'Area XI, si incassava nel listello rilevato che corre lungo il bordo di questa, assicurato mediante quattro grappe, una al centro di ogni lato, e sigillato con quattro chiodi di ferro pionibato imperniati nei quattro angoli, e ancor oggi, salvo uno, conservati. La lastra presenta nello spessore una modanatura composta da un listello leggermente convesso e da una gola dritta al di sotto. La faccia superiore è occupata per quasi due terzi dalla rappresentazione, di evidente valore simbolico, di una porta a 4 pannelli verticali sormontati, con fasce longitudinali e trasversali loricizzate, e due pic-

1. - Lo stesso coperchio della Via Nomentana appare in fotografia più sotto del sarcofago su cui poggia.

(14) V. M. SIRONI, in *Atti della Scuola*, IV, p. 92, sembra restringere la presenza a parte dell'area del I sec. d. C., in poi.

(15) O. VESSELY, *Studien zur Ausgestaltung der kaiserlichen Republik*, Lund, Leipzig 1941, *Fontes Antiqui Romani Regni Suevici*, VII, tav. XI, n. 1, p. 109, tav. XII, n. 1 e XIV, n. 2, p. 202 segg. Meno sicura la datazione nel caso di semplici listelli, si veda comunque C. BARBERIS, in *Scavi di Ostia*, III, t. Roma 1955, p. 150, tav. XXIV, 1 e XVII, 1, con esempio della metà del I sec. a. C., in poi.

(16) Misura della cassa: altezza cm. 44, lunghezza cm. 1,32, spessore cm. 50. Misura del coperchio: lunghezza cm. 1,44, larghezza cm. 54,5, spessore cm. 6. Altezza della porta: cm. 92, lato del quadrato cm. 32. Sui lati brevi che il coperchio non porta di numero di incorniciatura, poiché segue l'angolo sul sarcofago ancora databile solo a lav. XIV, 4.

Hadrian, 1917, p. 97, fig. 2 non incluso nel catalogo della *Follies of the* (non è secondo il WICKER, *loc. cit.*, Museo Vaticano, *Antiquarium*, *Tab. Ant.*, II, p. 149, tav. 10, n. 58, si veda anche il coperchio della *Colonna Traiana*, *Hadrian*, I, tav. 22, n. 47). Insieme vanno prese in considerazione le altre dello stesso tipo: Museo Chiaramonte, *Hadrian*, I, tav. 70, n. 533, p. 662; Museo Capitolino, *STRAVINO JONES*, *Museo*, tav. 15, II, p. 72, e i rilievi funerari, *Hadrian*, tav. 23, n. 65, p. 138 e Museo Laterano, *Hadrian*, 1910, Tav. ultimo II, *Hadrian*, R.M. 78, 1971, p. 132, n. 30.

(14) Cfr. *Hadrian*, *loc. cit.*, p. 322.

(15) Il *Hadrian*, *loc. cit.*, p. 318 segg. Sulla più tarda produzione di sarcofagi etruschi veda:

(16) *Hadrian*, *loc. cit.*, p. 318 segg. Sulla più tarda produzione di sarcofagi etruschi veda: per la tomba dei *Salvi*, *Hadrian*, 1921, 210 segg.; A. DE GROSSI, *Rivista*, *Hadrian*, I, tav. 34, 1961, p. 39 segg.; per il sarcofago di Albano, *Hadrian*, *loc. cit.*, n. 122.

(17) *Hadrian*, *loc. cit.*, p. 132, per i sarcofagi etruschi del I sec. d. C.

(18) *Hadrian*, *loc. cit.*, p. 132, per i sarcofagi etruschi del I sec. d. C.

cole maniglie rotonde a battente, al centro delle quali sono due rosette ¹⁵⁰. Lo spazio al di sopra della porta è occupato da un meandro che borda su tre lati un quadrato, tracciato mediante un listello piatto bordato da una gola, nel quale è inscritto un cerchio disegnato nello stesso modo. Lo spazio all'interno del cerchio è privo di decorazione e semplicemente afficiato. L'estremità del coperechio con il quadrato era collocata in modo che questo venisse a trovarsi in corrispondenza della testa del morto. Non si hanno purtroppo notizie sulla provenienza e sul contenuto del sarcofago.

2. - Il sarcofago (Tav. XV, a) oggi al Museo Capitolino, rinvenuto all'interno di un monumento funerario a tumulo circolare situato sulla Via Casilina, intatto al momento della scoperta. Dalle foto e dalle brevi notizie anticipate sul ritrovamento, i cui dati attendono la pubblicazione integrale ¹⁵¹, risulta che il monumento era costruito in opera a sacco con scaglie di tufo e basalto, la porta chiusa in *opus reticulatum* con ricorsi in blocchetti rettangolari di tufo. Il tumulo conteneva solo il sarcofago, collocato al centro, il coperechio ancora assicurato agli angoli della cassa con perni piombati; all'interno era il cadavere di un uomo, nudo e avvolto in pelli, immerso in sostanze resinose, quasi un rudimentale tentativo di mummificazione. Oltre il corpo il sarcofago non conteneva il benché minimo oggetto. La decorazione è limitata al coperechio, che si incassava nel margine superiore rilevato della cassa, bordata solo in alto da una modanatura composta da una gola e da un listello piatto. La lastra piatta di forma rettangolare che costituisce il coperechio è bordata lungo il margine da un listello che gira tutt'intorno formando una cornice rettangolare; due archi di cerchio tangenti al centro i lati minori delimitano all'interno di questa uno spazio rettangolare con i lati brevi semicircolari. All'interno di questo spazio e dei triangoli angolari così ricavati il listello è bordato da una gola. Dislocato verso una estremità del coperechio, in corrispondenza del punto ove all'interno veniva a giacere la testa del morto, è un quadrato con cerchio inscritto, tracciato nello stesso modo con modanatura uguale alla precedente. L'esame della Tav. XV, a permette di comprendere, meglio che ogni descrizione, il semplice sistema decorativo della lastra. Incorniciature a parte il sarcofago è perfettamente liscio e accuratamente levigato, senza traccia di pitture, *appliques* o rivestimenti in stucco; il materiale è un marmo bianco a grana molto fine, probabilmente lunense.

3. Il sarcofago (Tav. XV, b) identico al precedente, rinvenuto nel 1962 a Ostia, nella contrada di Pianabella, durante le arature. Già spostato dai

¹⁵⁰ Per il valore simbolico della porta sul sarcofago, intesa come "Αἶθρᾱ πύλη", cfr. C. MONT, *op. cit.* in nota 1, p. 39 e *passim*. A parte le stele funerarie di ambiente asiatico con raffigurazione di porta, si vedano piuttosto i cippi con analogia calligrafica sul retro, a Massa d'Alba, *Jdl.* 28, 1913, p. 98, fig. 18; a Firenze, DITSCHEKE, *ILL.* p. 129 n. 217; in particolare simile la porta sul cippo delle Terme, N. m.v. 10609, in *ASc.* 1924, p. 47-52.

¹⁵¹ Vedi *Archaeologia*, 6, 1967, p. 365. *Ibidem.* 7, 1968, p. 251. Misure: altezza cm. 61, larghezza cm. 65,5, lunghezza cm. 101.

rinventori, non risulta contenesse più le ossa o l'eventuale corredo del defunto; il coperechio era in frammenti ¹⁵². Unica differenza con il sarcofago dalla Via Casilina è che in luogo del quadrato con cerchio inscritto, il coperechio presenta un'apertura quadrata di dimensioni corrispondenti, leggermente incassata rispetto al piano della lastra, e chiusa da un vetro, rinvenuto anch'esso in frammenti. L'esecuzione irregolare del taglio, che contrasta con la fattura assai accurata del sarcofago, farebbe però pensare ad una modifica relativa ad una riutilizzazione posteriore di questo.

4. - Il sarcofago (Tav. XVI, a-b) in marmo bianco, rinvenuto intatto negli scavi per il sottopassaggio di Corso d'Italia e conservato nel magazzino comunale di Via della Ferratella ¹⁵³. Il sarcofago ha in questo caso la forma di una vasca, con le pareti leggermente rientranti al fondo e i lati minori curvi secondo l'andamento della cavità interna; il bordo invece è piatto e aggettante, con un listello rilevato tutt'intorno, per accogliere la lastra rettangolare del coperechio, uguale a quello dei precedenti. In questo caso il disegno è in parte tracciato con un solo solco inciso, ed eseguito un po' meno accuratamente; le pareti della vasca non sono rifinite esternamente. Il sarcofago non è ancora stato aperto.

5. - Il sarcofago (Tav. XVI, c) oggi nel nartece della Basilica inferiore di S. Clemente e rinvenuto negli scavi sotto la chiesa. Il sarcofago è purtroppo collocato con il lato lungo lavorato contro una parete, ma si riesce a vedere ugualmente il motivo del rettangolo con i lati brevi semicircolari, scolpito questa volta sulla fronte. Manca probabilmente il quadrato col cerchio inscritto. Almeno uno dei lati minori, quello visibile, ha la cornice modanata. Il sarcofago è attualmente coperto da un lastrone di marmo irregolarmente lavorato, certo appartenente ad una riutilizzazione successiva del sarcofago ¹⁵⁴.

6. - Il sarcofago simile (Tav. XVII, a) oggi privo di coperechio, utilizzato come vasca nella fontana costruita da Pio IX nel 1864 come fronte di un lavatoio in Piazza S. Clemente e oggi collocata in fondo a Via Annia in Roma ¹⁵⁵. La provenienza e le condizioni del ritrovamento del sarcofago sono

¹⁵² Cortese comunicazione epistolare della prof. M. Floriani Squarciapino, Misure: lunghezza m. 2,19; larghezza cm. 95, altezza cm. 61.

¹⁵³ N. Inv. VF 200; da un monumento funerario appartenente di età augustea (cortese comunicazione orale di F. Coarelli).

¹⁵⁴ Misure del sarcofago: lunghezza m. 1,05, altezza cm. 60, spessore cm. 60.

¹⁵⁵ Alcuni cippi, contenenti incertezze, sulla fontana sono in F. MASTRITTI, *Acque, acquedotti e fontane di Roma*, Roma 1928, p. 468 sgg. Da *Le scienze e le arti sotto il pontificato di Pio IX*, Roma 1863, e da *Triple omaggio alla santità di Papa Pio IX nel suo giubileo episcopale*, Roma 1877, II, p. 42, si ricava che la fontana fu creata dall'architetto Vespignani su commissione del Pontefice, come fronte di un lavatoio ad uso degli abitanti delle case popolari fatte costruire sempre da Pio IX in Piazza di S. Clemente nel 1862. La

per quanto mi risulta ignoti. Anche in questo caso il motivo caratteristico della modanatura che disegna un rettangolo con i lati brevi arrotondati è sulla fronte del sarcofago; manca il motivo del quadrato col cerchio iscritto e la gola all'interno dei triangoli angolari; i lati minori sono lisci. La spazzatura del coperchio impedisce di sapere se il disegno si ripetesce anche lì sopra.

7. - Il sarcofago, in marmo lunense, situato oggi nel parco della Villa Pamphili (Tav. XVII, b). Il coperchio manca; la provenienza del sarcofago mi è ignota (106). Mentre sui lati lunghi la cornice forma un semplice rettangolo, sui lati brevi si ripete il motivo del semicerchio. Gli spazi all'interno delle cornici non hanno ricevuto l'ultima liscatura.

8. - Il sarcofago bisomo di P. Paquius Scavea e della moglie Flavia, già nella cappella di S. Tommaso nella chiesa all'Annunziata di Vasto, oggi conservato nel locale Museo civico (107). La cassa ha i lati modanati e all'interno due vani comunicanti di forma rettangolare con lati brevi ricurvi. Lungo il margine superiore delle pareti corte, verso l'interno, un listello rilevato destinato ad accogliere il coperchio. Due iscrizioni, collocate sulla faccia interna dei lati lunghi e dalla quale risulta che il marito aveva alla sua destra la moglie, forniscono il nome dei defunti ed il *cursus honorum* di P. Paquius Scavea, procuratore per due anni consecutivi a Cipro tra il 15 e il 13 a. C. (108).

Interna stessa, costruita su iniziativa adierente, fu inaugurata il 12 gennaio 1863, in forma diversa dall'attuale, come risulta da *Trifone omaggio*, tav. 14. Nella pianta di Roma del 1900 il lavatoio è ancora esistente (cfr. *Perizon, op. cit.*, tav. 573) col lato lungo sulla colonna Via Labrona e la fronte all'angolo della piazza, in faccia alla chiesa. In un momento anteriore al 1938 il lavatoio fu demolito e la fontana ricostruita con sacrificio di alcune sue parti in fronte a Via Antonia. È poco probabile che il sarcofago provenisse dagli scavi per la costruzione del lavatoio stesso, che era poco più di una semplice testata; più probabilmente l'Amministrazione pontificia avrà deciso, per decorare un'opera di utilità pubblica, intesa come atto di beneficenza verso i poveri, di riutilizzare un sarcofago di poco valore dei tanti che aveva a disposizione. Misure del sarcofago: lunghezza m. 2,27, altezza cm. 57, spessore cm. 60.

150. Misure del sarcofago: lunghezza cm. 2,15, altezza cm. 50, larghezza cm. 58, 157. *CVL*, IX, 2845-46, *PIR*, III, 12, 01; altra labelegrafia in M. Hoffmann, *RI*, 90, 2, 1130 segg. s.v. *P. Paquius Scavea*; inoltre: L. Azzurro, *Hypothèse sur le type*, Vasto 1934, p. 11 con figura. Il sarcofago, notevolmente segnalato da E. La Rocca, mi è noto solo dalla labelegrafia e dalle foto dell'Istituto Archeologico Germanico n. 62, 47, 20-25; in marmo lunense, è lungo m. 2,10, largo m. 1,17, alto m. 0,67. Non so se il sarcofago sia modanato anche sul secondo lato lungo, non visibile nelle foto.

158. P. Paquius Scavea, ignorato dalle fonti storiche e a me noto solo per l'iscrizione sul sarcofago, sembra aver avuto incarichi e poteri particolari nel suo procuratorato a Cipro, in relazione all'opera di prosunzione e riorganizzazione messi in essere a seguito del terremoto che aveva colpito l'isola devastandola e distruggendo per intero Pafos. Alquanto più troppo infatti esplicitamente comprovanti una particolarezza diretta di P. Paquius Scavea all'elaborazione del cad. Calcedonio di Pafos, la cui introduzione è databile negli stessi anni del procuratorato sulla questione Hoffman, *op. cit.*, 1123. Nel caso questo rapporto, comunque probabile, fosse più esattamente verticale, la personalità di Paquius Scavea acqui-

La data della morte di questi è collocabile con buone ragioni poco dopo il procuratorato, carica con la quale si interrompe luscamente la carriera del funzionario, la sepoltura in Vasto, anziché a Roma, nel sepolcro di famiglia fuori Porta Latina (109), contribuisce a rafforzare l'impressione di una morte prematura e improvvisa, sopravvenuta nel luogo forse di origine di Paquius Scavea, o dove comunque egli aveva possedimenti (106). In tal caso il sarcofago potrebbe rappresentare il prodotto di una officina, anziché urbana, locale, eseguito secondo precise indicazioni del committente, databile con sicurezza immediatamente dopo il 13 a. C., esso è importante anche per la singolare posizione delle due iscrizioni, che dovevano risultare invisibili a chi entrava avvenuta.

9. - Il sarcofago di marmo lunense oggi impiegato come fontana nel giardino antistante il Ministero dei Trasporti (Tav. XVII, b). Privo anche esso di coperchio, proviene probabilmente dalla Via Nomentana stessa e dagli scavi eseguiti per la costruzione del ministero (110). La modanatura si limita a incorniciare i quattro lati; gli spazi all'interno mostrano ancora, come nei casi precedenti, i segni della lavorazione a gradina.

10. - Il sarcofago, identico al precedente, anch'esso in marmo lunense e privo di coperchio, di provenienza ignota, attualmente nel giardino comunale di Albano, ex Villa Doria. Ancora più evidente in questo caso la mancanza di rifinitura degli spazi all'interno delle modanature (111) (Tav. XIX, a).

11. - Il sarcofago, dello stesso tipo del precedente, ma decorato solo sui tre lati, conservato nel giardino epigrafico del Museo Nazionale (112). Anche in questo caso lo spazio all'interno delle incorniciature non ha ricevuto l'ultima rifinitura (Tav. XVII, c).

12. - Il sarcofago, conservato nell'Antiquarium Comunale del Celio, dello stesso tipo del precedente, con la incorniciatura rettangolare solo su un lato lungo e sul lato minore destro; gli spazi interni sono anche in questo caso non rifiniti (113) (Tav. XVIII, a).

sterile, contenuti precisi, quale quella di un uomo dotato di una ampia cultura letteraria e antiquaria, non ignaro di problemi di archeologia, attento da un lato alle tradizioni religiose locali, dall'altro interpretare della politica religiosa di Augusto; una figura insomma di efficiente funzionario, esente da tratti polemici, ma anche tollerante da una parte almeno di quelle opere e di quegli autori che erano anche familiari al committente del sarcofago di Villa Trinità.

(109) Attestato epigraficamente: *CVL*, VI, 1483-4.

(110) Bolla letizia da Vasto (*CVL*, IX, 6078, 128) documentano una fabbrica di laterizi, forse in commissione con una villa romana, di proprietà di Paquius Scavea.

(111) Misure del sarcofago: altezza cm. 40, larghezza cm. 2,10, larghezza cm. 60,

(112) *CVL*, IX, 2845-46, *PIR*, III, 12, 01; con proposta di datazione al II sec. d. C.

Misure: lunghezza m. 2,10, altezza cm. 50, spessore cm. 52.

(113) Misure: lunghezza m. 2,22; altezza cm. 54, spessore cm. 65. Ritratto sulla

Via Pretestura, presso For. de' Scelvi ed entrato al Museo nel 1947. N. inv. 125279.

(114) N. inv. 14340. Misure: lunghezza m. 2,30, altezza cm. 47, larghezza cm. 75.

Forse lo stesso citato in ROLLEWAT, *op. cit.* in nota 124, nota 27.

Dei dodici sarcofagi, alcuni sono lavorati su tutte e quattro le facce (nn. 1-3, 7-10), ed erano quindi concepiti per una collocazione al centro di un sepolcro, come si è potuto controllare col ritrovamento della Via Casilina. Il sarcofago di Corso d'Italia, pur molto vicino a questo, era forse rivestito da un'opera in muratura, eventualmente poi ricoperta in stucco, più probabilmente incassato in terra. Il sarcofago di Via Annia, quelli di S. Clemente e del Celio non furono certo più fatti per essere collocati in una tomba a tumulo circolare, ma fanno pensare a collocazioni di fortuna in un'angolo di una tomba a camera o di un colombario, o in una nicchia. In quest'ultimo caso il coperchio perde di importanza, perché poco visibile, ed è forse rappresentato solo da una lastra liscia; il motivo decorativo si sposta allora sul lato lungo, ed è abbandonato il quadrato col cerchio iscritto, forse perché meno diretta la connessione con il capo del morto. I primi tre sarcofagi elencati, decorati su quattro lati secondo l'uso greco, potrebbero essere i più antichi; gli altri tradiscono nell'andamento della decorazione in facciata la modificazione secondo l'uso romano del tipo greco decorato su quattro lati.

Per gli ultimi cinque sarcofagi elencati, come per altri dello stesso tipo che qui si ritiene inutile elencare¹⁶⁵, si potrebbe avanzare l'obiezione che si tratti semplicemente di esemplari privi di coperchio del tipo caratteristico dell'Italia Settentrionale. Ma che con questi i sarcofagi citati non abbiano nulla a che vedere è dimostrato, a parte il particolare del bordo rilevato, fatto per incassarsi nella lastra piatta del coperchio, soprattutto dalle diverse proporzioni¹⁶⁶. Il loro rapporto con i primi tre esemplari citati, per i quali i sarcofagi n. 4-6 costituiscono il tipo intermedio, con il sarcofago di Villa Giulia, che lo stesso tipo di incorniciatura presenta sui lati minori, e con il sarcofago Caffarelli stesso, dove questa si arricchisce di un *kyma* lesbico, è evidente. Che essi rappresentino la tappa finale di un processo di semplificazione che parta dal tipo dei sarcofagi della Via Casilina e di Ostia (il sarcofago del Museo delle Terme occupa evidentemente un posto a sé), è difficile dire, e in che misura essi possano

¹⁶⁵ Vedi ad esempio: a) il sarcofago Tav. XVIII, c) di Palazzo Odescalchi in Roma, cfr. H. SIEFELMANN, *Statt Endgültiger Sarkophage*, Baden-Baden, 1966, p. 105, fig. 64, la cui fronte è stata rilavorata, evidentemente proprio perché non vi era alcuna precedente decorazione che valesse la pena di conservare, con una scena di Atenide dormiente. Il lato sinistro, dove anteriormente alla rilavorazione della fronte già era stata scolpita una cornice quadrata con cappello, cardinalizza al centro, mostra nell'unica parte intatta, nell'angolo in alto a sinistra, la caratteristica incorniciatura con gola e listello; b) il sarcofago del colombario Codini citato in RODENWALDT, *op. cit.* in nota 124, nota 27; c) il sarcofago adiacente a quello descritto sotto il n. 11, nel giardino del Museo delle Terme, con modanatura lungo il margine superiore e pilastri angolari privi di iscrizione; d) il sarcofago fuori la chiesa di S. Antonio sulla Via Nomentana a Roma, che però presenta tracce di rilavorazione difficili da giudicare. La fronte ha una incorniciatura rettangolare, solo parzialmente conservata, in cui in luogo della gola è un *kyma* lesbico; al centro una zona ribassata di forma rettangolare con i lati lunghi sondaicolari, che potrebbe essere traccia di una iscrizione abrasa, o anche lavoro recente. Cfr. Foto Ist. Arch. Germanico 92.1053; e) il sarcofago modanato del Cimitero protestante di Roma; f) un altro simile nel Museo di Arezzo.

¹⁶⁶ GÜTSCHOW, *loc. cit.*

essere presi in considerazione come precedenti per il tipo ansato o per quello dell'Italia settentrionale è impossibile stabilire con certezza, data la difficoltà di stabilirne la successione cronologica e la durata nel tempo.

Nella scarsità di elementi stilistici e decorativi cronologicamente valutabili, gli unici dati certi sono offerti dai sarcofagi di Vasto, della via Casilina e di Corso d'Italia. La datazione in età augustea che il contesto di provenienza sembra suggerire per gli ultimi due non è controllabile, mancando ancora la pubblicazione dei dati di scavo; ma nel caso del n. 2 il tipo della tomba e la muratura impiegata nella chiusura rendono assai plausibile la datazione proposta¹⁶⁷. Con una datazione tra l'età augustea e giulio-claudia si accorda anche il confronto con una serie di osteoteche, o contenitori di ceneri con più posti, in forma di sarcofago sparse in musei e colombari di Roma, la più nota delle quali è quella delle Terme (Tav. XIX, c)¹⁶⁸. L'esame del motivo decorativo stesso applicato sui coperchi porta ad analoghe conclusioni. Il precedente di questa combinazione di elementi rettilinei e curvilinei va cercata infatti in quelle osteoteche stesse, dove la modanatura che circonda gli orifizi delle singole urne dà luogo appunto ad un motivo di cerchi iscritti e tangenti il bordo rettangolare dell'osteoteca; gli esempi finora editi databili con una certa sicurezza appartengono agli inizi dell'età augustea¹⁶⁹.

Al quesito, se gli spazi incorniciati ospitassero iscrizioni dipinte o addirittura composizioni dipinte; o se le superfici non rifinite attendessero un rivestimento in stucco dipinto o a rilievo, forniscono una risposta negativa i ritrovamenti dei sarcofagi n. 2-4, avvenuti (soprattutto nel caso della Via Casilina e di Corso d'Italia) nella situazione originaria e in condizioni controllabili, ritrovamenti in cui non si è constatata traccia di simili completamenti¹⁷⁰. Che questi sarcofagi venissero realizzati senza una decorazione figurata più complessa nell'intento di offrire un prodotto più corrente ed economico, è impossibile pensare nel caso di oggetti comunque costosi a causa del materiale, e tali da richiedere in ogni caso un acquirente di censo elevato. La cura estrema e la rifinitura con cui appaiono eseguiti i primi tre sarcofagi tolgono ogni dubbio in proposito.

¹⁶⁷ Vedi per la muratura G. LA GLI, *La tecnica edilizia romana*, Roma 1957, p. 505 sgg.

¹⁶⁸ RODENWALDT, *op. cit.* in nota 124, p. 15, fig. 11 (per una datazione più tarda, WED. KERT, *ult. cit.*). Altri esempi citati ivi, pp. 15-16; si veda anche l'urna per Aurelia Prifera (con tre posti) a Vigna Corsini, in G. B. PIRANESI, *Antichità di Roma*, II, tav. LXIII.

¹⁶⁹ M. FLORIANI SOUARCAPINO, in *Scavi di Ostia*, III, 1, Roma 1955, tav. VI, 1 e XIX, 3-5, p. 46 e G. BARRIÈRE, *ibidem*, p. 139 (Tomba degli Ovil).

¹⁷⁰ Il motivo del quadrato con cerchio iscritto, che ricorda la forma di certe cornici di specchio (cfr. *Studi Miscellanei*, 16, Ostia II, Roma 1970, p. 256, tav. XLVI, 657), avrebbe potuto far pensare a un tondo con ritratto dipinto del defunto. La spiegazione delle superfici lasciate non finite potrebbe anche essere trovata nella necessità di approntare rapidamente il sarcofago, che, dato il suo carattere inconsueto, non si trovava già pronto nella bottega, ma che veniva eseguito appositamente al momento della morte di colui cui era destinato.

Le cornici modanate avevano quindi valore per sé stesse come elemento decorativo autonomo; la rinuncia ad ogni elemento figurato risponde ad un intento programmatico che si può solo chiarire tenendo conto di elementi collaterali, quali l'uso della mummificazione, la voluta assenza di corredo e il particolare rituale della deposizione; l'adozione infine, come elementi decorativi in posizione di forte rilievo, di motivi aventi un valore simbolico evidente (come nel caso della porta), o anche solo sospettabile, come nel caso del quadrato e del cerchio iscritto¹⁷¹. Il rigore geometrico, puramente funzionale della decorazione corrisponde ad un atteggiamento mentale del committente, ad una norma di vita la cui caratterizzazione resta difficile ma che non dovette essere troppo distante da quella attestata dal sarcofago di Villa Giulia. Sia o no, come questo, direttamente collegabile agli ambienti neopitagorici, il gruppo raccolto lascia intuire, nella scelta deliberata di motivi decorativi inusitati, di valore oscuramente allusivo, una volontà di differenziazione, di isolamento settario che ad esso è molto vicino.

Il rifiuto delle concezioni religiose ufficiali non impediva ancora nel primo caso di ricorrere a temi figurativi sia pure indipendenti dai repertori decorativi più tradizionali e utilizzati solo in funzione allegorica: negli altri sarcofagi comporta una rinuncia ad ogni elemento figurato carica di evidente contenuto polemico.

È probabile che il ristretto gruppo presso il quale questo atteggiamento era diffuso sia stato disperso dalla politica religiosa restauratrice di Claudio, e dai suoi provvedimenti fortemente repressivi; e si ha l'impressione che il gruppo di sarcofagi citati sia da concentrare in un ristretto ambito cronologico e rappresenti forse il prodotto di un'unica bottega, possibilmente la stessa del sarcofago di Villa Giulia, la cui produzione si sia sospesa o almeno fortemente limitata e impoverita dopo la metà del I sec. d. C.¹⁷².

In attesa di una ricerca sistematica su questa classe qui importava citarne, senza alcuna pretesa di completezza, solo gli esempi più significativi per due ragioni. In primo luogo essi invitano ad una ricognizione del materiale noto e meno noto sparso per Roma e dintorni, nei giardini delle ville e nei magazzini dei musei, e ad una riconsiderazione di alcune classi di materiali, come i sarcofagi con defunto giacente sul coperchio, le osteoteche in forma di sarcofago, il gruppo stesso dei sarcofagi con *tabula ansata*, la cui

datazione attende ancora di essere precisata¹⁷³. In secondo luogo essi contribuiscono a precisare il quadro del rituale funebre a Roma nel I secolo dell'impero¹⁷⁴, e permettono di chiarire meglio la posizione del sarcofago di Villa Giulia, togliendogli - si spera definitivamente - quel fastidioso e sospetto carattere di *unicum*.

¹⁷¹ Ignorati nei cataloghi sono anche quelli conservati nei maggiori musei di Roma, come il sarcofago di Giulia Epigone in Vaticano, Giardino della Pigna; quelli di L. Rumeius Chresimus e di Porcia Posilla nel Museo del Conservatori, ecc. Ora alcune osservazioni in W. D. ALBERT, *Die Tabula ansata aus Pergamon, Pergamentische Forschungen I*, Berlin 1972, p. 15 s.

¹⁷² Si veda ancora la schematica presentazione di F. MATZ, in *E.A.I.* VII, Roma 1966, s.v. *Sarcofago* o, ancora più recentemente, quella di J. TOYNBEE, *Death and Burial in the Roman World*, London, 1971, p. 39 ss.

[Licenziato dall'autore per la stampa il 13 marzo 1973]

¹⁷¹ Si veda presso i pitagorici l'uso di simboli e segni di riconoscimento, TIMPANARO, *op. cit.*, p. 253; per il valore del cerchio e del quadrato cfr. *Ibidem*, p. 39 sgg.

¹⁷² Una tarda e popolare versione di questo tipo di sarcofagi, può essere rappresentata dal gruppo in travertino rinvenuto nella tomba n. 86 della necropoli dell'Isola Sacra; cfr. G. CALZA, *La Necropoli del porto di Roma nell'Isola Sacra*, Roma 1940, p. 165, fig. 80 e p. 343 sg. La tomba è una delle più antiche della necropoli, di età adrianea. Da notare i coperchi dei sarcofagi, del tipo a doppio spiovente con acroteri. Particolare non privo di significato è che il motivo al centro del pavimento a mosaico raffigura in forme molto rozze la barca di Caronte che trasporta una defunta.

SPIEGAZIONE DELLE TAVOLE I-XIX

TAVOLA I.

- a) Sarcofago del Museo di Villa Giulia (Inst. Neg. 7412; foto del 1920).
- b) Frammento nel Museo Nazionale Romano (*Foto Caspari*).

TAVOLA II.

- a, b) Sarcofago del Museo di Villa Giulia, particolari della fronte (*Foto Caspari* 1971).

TAVOLA III.

- a) Sarcofago del Museo di Villa Giulia, particolare della fronte (*Foto Caspari* 1971).
- b) Sarcofago del Museo di Villa Giulia, lato destro (*Foto Caspari* 1971).

TAVOLA IV.

- a, b) Carl. Barb. 4430, fol. 19 r e 21 v (Inst. Neg. 7313-4).
- c) Carl. Chig. II 11 23, fol. 243 r (Archivio Fotografico Biblioteca Apostolica Vaticana).

TAVOLA V.

- a) Rilievo architettonico in terracotta nel Museo Capitolino (Inst. Neg. 504359).
- b, c) Frontale nel Museo Nazionale di Napoli. (Inst. Neg. 08-275 00).

TAVOLA VI.

- a) Rilievo nel Museo (Uffizi) Archivio Fotograf. Carl. Mus. Vaticano.
- b) Rilievo del Pergamon Museum di Berlino (*Foto Staatliche Museen zu Berlin*).

TAVOLA VII.

- a, c) Ms. Lat. Fol. 60 (*Index Pignorum*, fol. 350 r, 348 r, 349 r) (*Foto Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz*).

TAVOLA VIII.

- a, b) Ara circolare nella Colonna dei Candidati in Vaticano (Inst. Neg. 3353 e 4021).

TAVOLA IX.

- a) Ms. Lat. Fol. 60 (*Index Pignorum*, fol. 320 r, *Foto Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz*).
- b, c) Ara circolare nella Colonna dei Candidati in Vaticano (Inst. Neg. 4018 e 3334).

TAVOLA X.

- a, d) Ara circolare nella Villa di Montemaggiore (*Foto Soprintendenza* 1971).

TAVOLA XI.

- a, c) Ara circolare nel Museo di *Lacus Perennis*, già nella Villa di Montemaggiore (Inst. Neg. 57-1343; 57-1545-6).
- b) Particolare dell'area della tav. X (*Foto Soprintendenza* 1971).

TAVOLA XII.

- a-c) Ara circolare in Palazzo Rondanini (Inst. Neg. 58-1081-3).

TAVOLA XIII.

- a) Rilievo nel Museo Nazionale Romano (*Foto Caspari* 1971).
- b) Rilievo del gabinetto delle stampe (Archivio Fotograf. Carl. Mus. Vaticano).
- c) Ms. Lat. Fol. 60 (*Index Pignorum*, fol. 47 r) (*Foto Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz*).

TAVOLA XIV.

- a) Sarcofago nel Museo Nazionale Romano (*Foto Soprintendenza*).
- b) Copertina del sarcofago precedente (*Foto Caspari* 1971).

TAVOLA XV.

- a) Sarcofago della Via Cassina nel Museo Capitolino (*Foto Savio*).
- b) Sarcofago di Ostia (*Foto Soprintendenza*).

TAVOLA XVI.

- a-b) Sarcofago da Corso d'Italia nel magazzino di Via della Fornatella (*Foto Caspari* 1971).
- b) Sarcofago nella Basilica inferiore di S. Clemente (*Foto Caspari* 1971).

TAVOLA XVII.

- a) Sarcofago in Via Annia (*Foto Caspari* 1970).
- b) Sarcofago in Villa Loria Paupoli (*Foto Caspari* 1970).
- c) Sarcofago nel Museo Nazionale Romano (*Foto Caspari* 1971).

TAVOLA XVIII.

- a) Sarcofago nell'Antiquarium del Circo (*Foto Caspari* 1971).
- b) Sarcofago davanti al Ministero dei Trasporti (*Foto Caspari* 1971).
- c) Sarcofago nel cortile di Palazzo Odescalchi (Inst. Neg. 65-1422).

TAVOLA XIX.

- a) Sarcofago di Albano (Inst. Neg. 33-1204).
- b) Sarcofago nel Museo Nazionale Romano (scampato) (Inst. Neg. 0-318).
- c) Ostroca nel Museo delle Terme (Inst. Neg. 0-127).

Rend. della CL. di Sc. mor., st. e fil.,
Vol. XXVII.

CARLO CASPARI - *Il sarcofago romano del
Museo di Villa Giulia* - TAV. I.

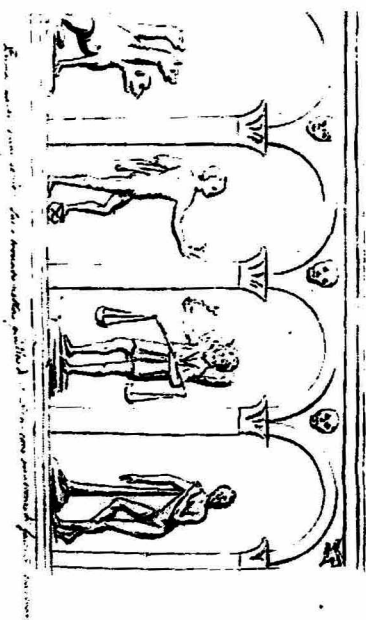
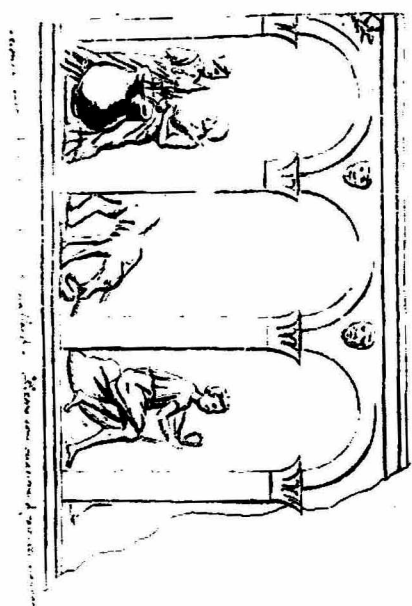


a

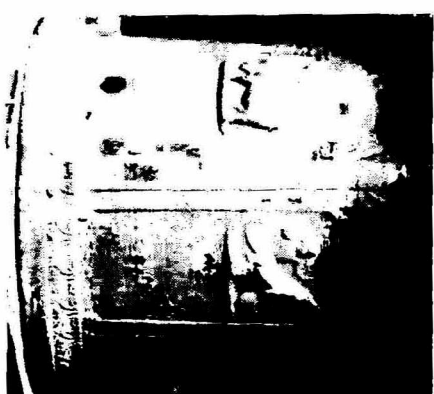
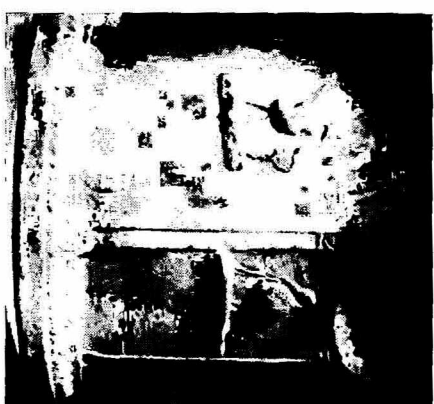
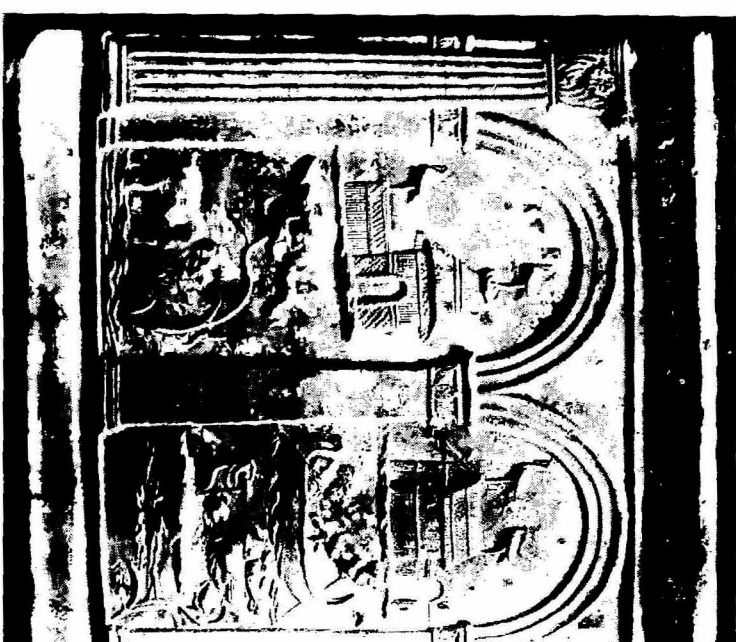


b





Area sepulcralia



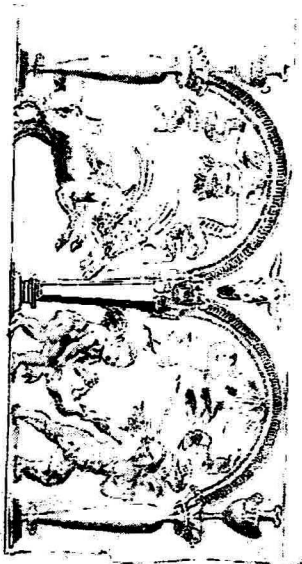
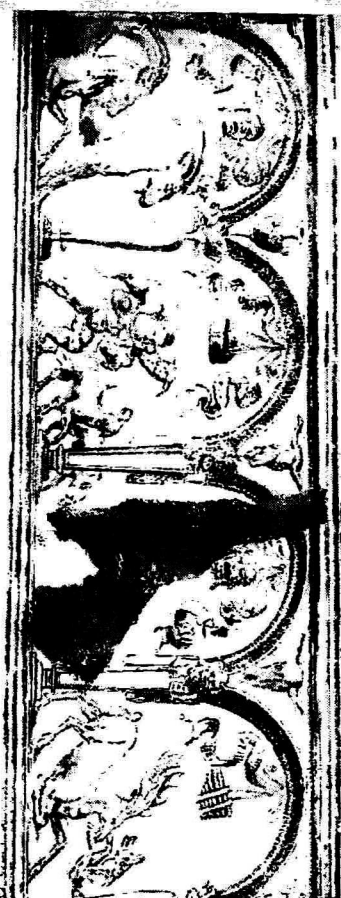
Rend. delle Cl. di Sc. mor., st. e fil.,
Vol. XXVII

CARLO CASPARI - *Il sarcofago romano del
Museo di Villa Giulia* - TAV. VI.



Rend. delle Cl. di Sc. mor., st. e fil.,
Vol. XXVII.

CARLO CASPARI - *Il sarcofago romano del
Museo di Villa Giulia* - TAV. VII.





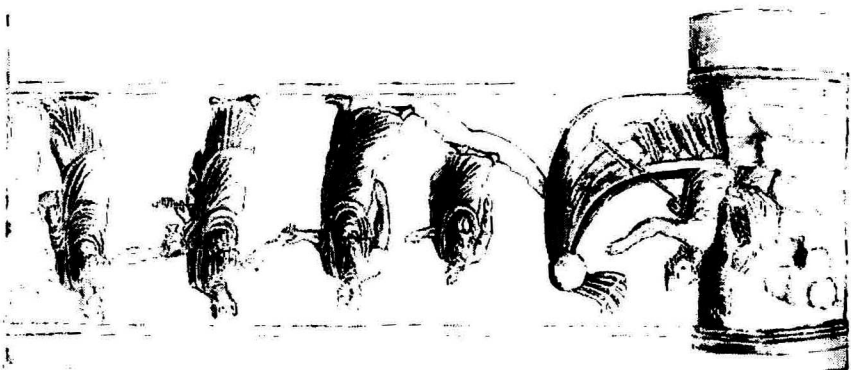
Rend. della C. di S. mor., st. e fil.
TAV. XXVII.
CARLO CASPARRI - Il santuario romano del
Museo di Villa Giustiniana - TAV. VIII.



Rend. della C. di S. mor., st. e fil.
TAV. XXVIII.



CARLO CASPARRI - Il santuario romano del
Museo di Villa Giustiniana - TAV. IX.



Rend. della C. di Sc. mor. st. e fil.
Vol. XXVII.

CARLO CASPARI - *Il sepolcro romano del*
Museo di Villa Giulia - TAV. X.

Rend. della C. di Sc. mor. st. e fil.
Vol. XXVII.

CARLO CASPARI - *Il sepolcro romano del*
Museo di Villa Giulia - TAV. XI.



a



b



a



b



a



b



a



b



17

18

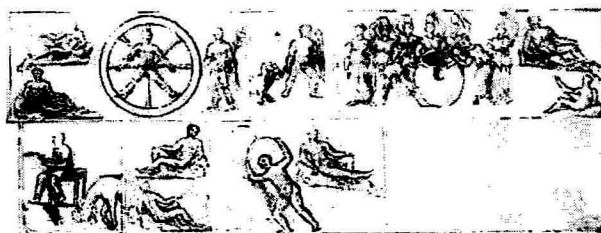
19



20



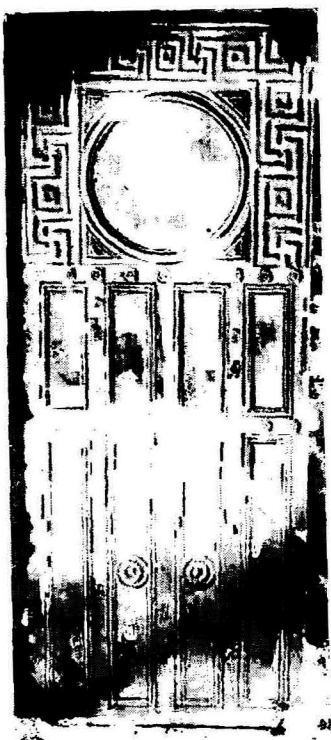
21



22

Handwritten: *Handwritten text, possibly a signature or name, written vertically.*

**CALDO CASTALDI - Il santuario romano del
Museo di Villa Giuda TAV. XIV.**



Revised Edition of the Standard Edition
Vol. XXVI

Monna di Villa Sanfelice 1878

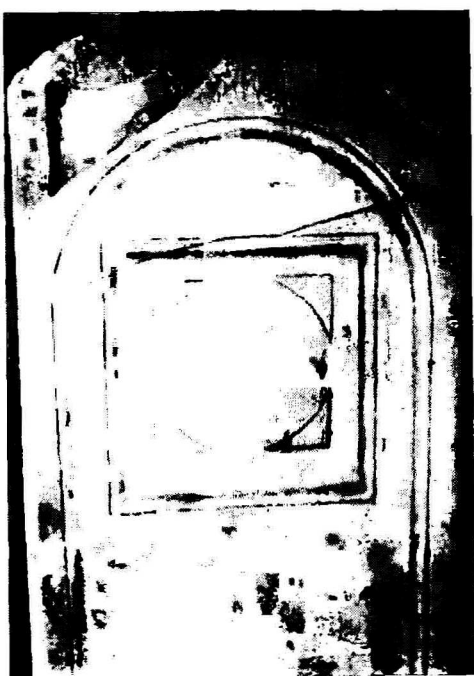


Rend. della C. di S. mar. et. e fil.
Vol. XXVII.

CARLO CASPARI. *Il sarcofago romano del*
Museo di Villa Ludovica TAV. XVI.



1



2



3

Rend. della C. di S. mar. et. e fil.
Vol. XXVII.

CARLO CASPARI. *Il sarcofago romano del*
Museo di Villa Ludovica TAV. XVII.



1



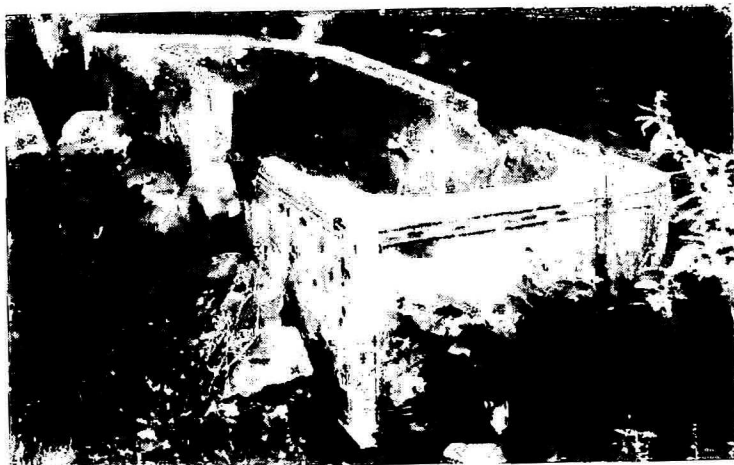
2



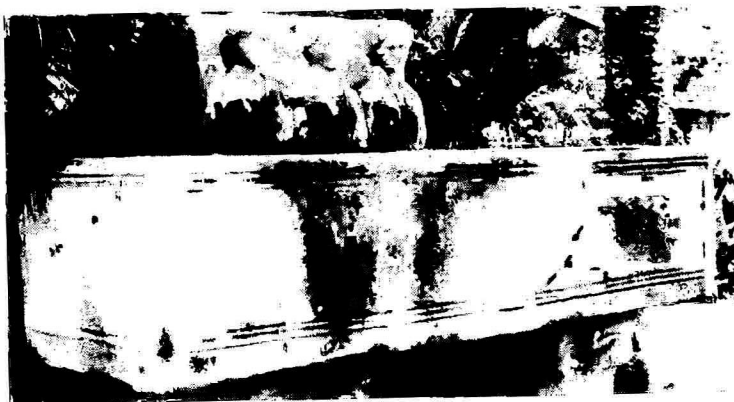
3

Rend. della CI di Se. mor., st. e fil.,
Vol. XXVII.

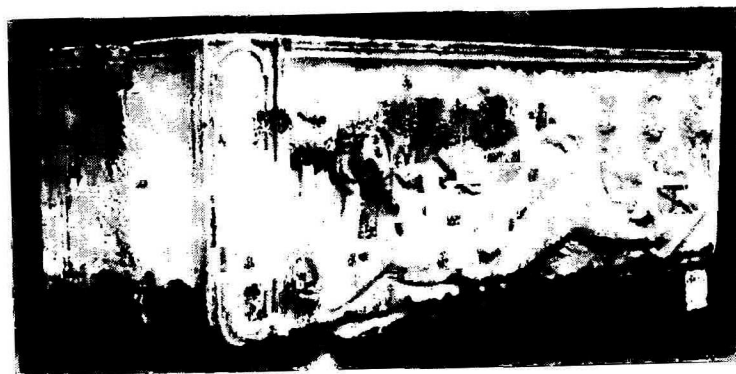
CARLO GASPARRI *Il sarcofago romano del*
Museo di Villa Giulia - TAV. XVIII.



a



b

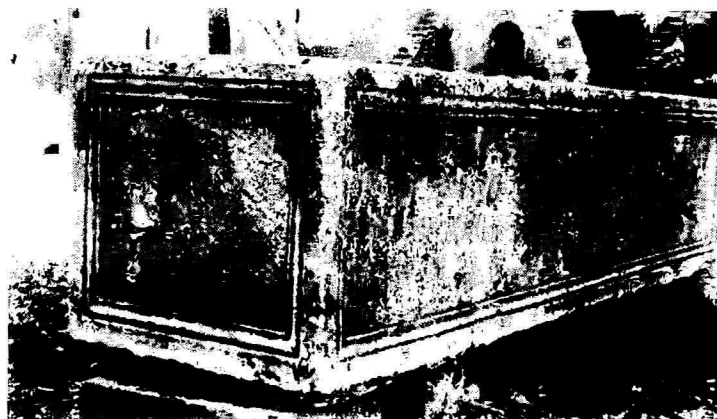


c

REDAZIONE
DELLA
CIVILTÀ
CATTOLICA

Rend. della CI di Se. mor., st. e fil.,
Vol. XXVII.

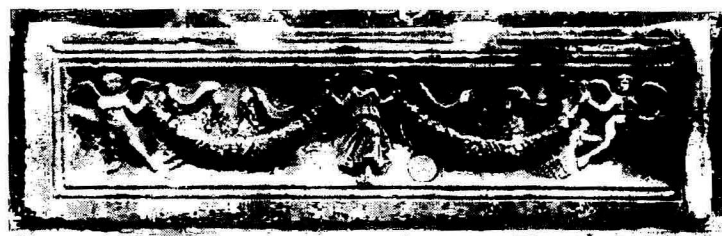
CARLO GASPARRI *Il sarcofago romano del*
Museo di Villa Giulia - TAV. XIX.



a



b



c