

0377

Bendinelli, G.

C12

Basilica

5377

Il Monumento Sotterraneo di Porta Maggiore
in Roma

In: Monumenti Antichi - XXXI - 1926 - p.601 -860
+ tavole

7

0377 Bendinelli Goffredo 1106/1213 54 Fig. 42 Plate > Arch.

860

G. BENDINELLI, Il monumento sotterraneo di Porta Maggiore in Roma.
Contributo alla storia dell' arte decorativa augustea : MAAL XXXI 1926
601-860 & 43 pl. | Description détaillée de la Basilique, qui n'était à l'origine
qu'un monument funéraire. Discussion des autres hypothèses : Carcopino
RA 1923 1 s. ; RDM 1926 15 oct. 1^{er} et 15 novembre ; E. Strong & N. Jolliffe

PHILOLOGIQUE 1928.

11

Monumenti antichi Pubblicati dalla Acc. dei Lincei

JHS XLIV 1924 p. 65-111 ; E. Wadsworth MAAR IV 1924 9-102, etc.

Utrecht inst 652
columns 601-860

+102

D

Bendinelli

Arch

G. BENDINELLI, Il monumento sotterraneo di Porta Maggiore in Roma :
Monum. ant. pubbl. per cura della Accad. dei Lincei XXXI 1927 p. 587-
856 43 pl. : Roma Bardi 1927. | Gn 1929 190-195 Lietzmann.

Estimated Monumenti Antichi XXXI 1926

587-856

original hft columns 601-860

MONUMENTI ANTICHI

PUBBLICATI PER CURA

DELLA

R. ACCADEMIA NAZIONALE DEI LINCEI

VOLUME XXXI.



ULRICO HOEPLI

EDITORE-LIBRAIO DELLA REAL CASA
E DELLA R. ACCADEMIA NAZIONALE DEI LINCEI

MILANO

1926

[Handwritten signature]

C 12

BASILICA

5377
BENDINELLI
1926

10 377

IL MONUMENTO SOTTERRANEO DI PORTA MAGGIORE IN ROMA

(CONTRIBUTO ALLA STORIA DELL'ARTE DECORATIVA AUGUSTEA)

NOTA PRELIMINARE.

Quale introduzione al presente lavoro, da molto tempo iniziato e finalmente condotto a termine attraverso lunghi intervalli, può servire il mio articolo pubblicato nel « Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma », anno 1922, p. 85 sgg. Sono ivi accennate le ragioni giustificative del lavoro, della sua mole, del suo ordinamento, e sono inoltre riportate per sommi capi le conclusioni, in base a un primo saggio di ricerche analitiche. Si comprende come l'articolo del « Bullettino », lungi dal rendere superflua, abbia reso ancor più necessaria ed urgente l'illustrazione e pubblicazione del monumento in tutte le sue parti. Tutta l'ampia bibliografia precedente sul soggetto, fu da me ivi ricordata. È ora da fare qualche aggiunta all'apparato bibliografico riportato nel detto articolo. Cito anzitutto una breve notizia del monumento, pubblicata da H. Lietzmann in « Vorträge der Bibliothek Warburg », I, 22-23, parte 1^a. Più monografico lo studio di J. Hubaux, *Le plongeon rituel*, in « Musée Belge », anno XXVII (1923), fasc. I, pp. 5-81. Cotesto studio, il quale tratta della Basilica, della sua decorazione figurata e della più o meno probabile destinazione dell'edificio, si riduce però ad essere, nonostante la mole e la bella erudizione che vi

si spende, un contributo essenzialmente negativo allo studio e alla conoscenza del soggetto ⁽¹⁾.

È uscito poi il primo studio dedicato da J. Carcopino, già Direttore della Scuola Francese in Roma, alla *Basilica di Porta Maggiore*, in « Revue Archéologique », 1923, p. 1 sgg., con nuovi dati e con un vasto riassunto della letteratura precedente.

L'articolo del Carcopino è senza dubbio un importante contributo alla conoscenza dell'argomento e alla soluzione del problema assillante relativo alla natura del monumento. L'illustre archeologo francese, pur riconoscendo il contributo da chi scrive già dato alla illustrazione del monumento, è un convinto seguace della teoria di Franz Cumont, il quale vede nell'ipogeo nient'altro che un santuario e luogo di riunione di una segreta setta neo-platonica. Il contributo di J. Carcopino consiste nel tentativo di rinforzare, se possibile, co-testa teoria.

Penultimo, finora, dei lavori sul monumento è l'importante studio pubblicato dalla Sig.^a Eugenia

(1) L'A., lungi dal muovere da una conoscenza diretta e completa del soggetto, si mostra soltanto a conoscenza della bibliografia relativa, al punto da abbracciare talune teorie de' suoi predecessori, sviluppando quindi su prevenzioni scarse di base scientifica, talune vedute personali, in cui al difetto di opportunità e di cultura archeologica non può supplire lo sfolgorio di una erudizione filologica particolare.

Strong e dalla Sig.^{na} Norah Jolliffe in «Journal of Hellenic Studies», vol. XLIV (1924) (*The stuccoes of the Underground Basilica* etc., pp. 65-111), dove è contenuta una descrizione sommaria, abbastanza dettagliata, del monumento, nonché l'enunciazione di vedute esegetiche nuove. Accenni generici, o considerazioni su particolari più o meno secondari del monumento, sono contenuti in articoli e libri successivi a quella data, come nell'articolo di G. von Hoorn, citato più oltre, a col. ~~735~~⁷⁴³, nota 1, e nel libro di Robert Eisler, *Orphisch-Dionysische Mysteriengedanke in der christlichen Antike* (Bibliothek Warburg, Lipsia, 1925); mentre un esame a parte (ved. oltre col. 808 ss.) merita il lavoro della Sig.^{na} Emily L. Wadsworth, *Stucco Reliefs of the first and second centuries still extant in Rome*, in «Memoirs of the Roman Academy in Rome», IV, 1924, pp. 9-102.

Ultimo di tutti, rispetto al presente lavoro, è uscito il secondo studio di J. Carcopino sulla Basilica (in «Revue des Deux Mondes», 1926, 15 ottobre, 1^o novembre e 15 novembre); pubblicazione da me potuta esaminare nelle bozze, per la squisita cortesia dell'Autore. Il quale con la nuova generosa fatica a scopo principalmente divulgativo, viene a schierarsi in prima fila tra gli illustratori del monumento. Egli però non porta, come a me sembra, alle sue particolari conclusioni elementi di un'assoluta novità, e coscienziosamente, perciò, resta nelle posizioni assunte da tempo. Altrettanto, purtroppo, si dovrà dire del sottoscritto, con l'avvertenza che per la presente pubblicazione, si è compiuta una revisione accurata dei dati archeologici. Nella pubblicazione francese, a giudicare dalla pianta del monumento (da confrontarsi con quella a tav. I), tali dati sono rimasti al punto in cui vennero presentati nella Relazione preliminare del 1918. La conseguente divergenza di vedute inevitabile in tali condizioni, mi esime dal ribattere particolareggiatamente le conclusioni del cortesissimo contraddittore.

Non temerò di ripetermi dichiarando, al principio di questo studio che vuol essere una monografia completa sull'argomento, la necessità assoluta che qualsiasi conclusione in merito alla natura e alla destinazione del monumento sia fatta dipendere

non da prevenzioni e vedute parziali, ma da un esame accurato delle singole parti architettoniche e della decorazione figurata in *tutti* i suoi dettagli. Poichè tutti questi elementi non possono a meno di essere stati coordinati ad un unico fine stabilito, è chiaro che soltanto la conoscenza piena e completa di essi potrà darci la soluzione certa e convincente del problema. Dal punto di vista della materiale pubblicazione di questo studio, dopo il lungo ritardo determinato da circostanze avverse di vario genere, mi corre l'obbligo di ringraziare qui vivamente gli amici prof. Roberto Paribeni, Soprintendente agli Scavi di Roma. e cav. Enrico Stefani, Direttore presso quella Soprintendenza, per la volenterosa collaborazione prestatami nel sollecitare in ogni maniera l'esecuzione della stampa, e in particolare nell'ordinamento del materiale grafico, che è tanto quanto le difficili condizioni hanno permesso di darne; nonché i valenti disegnatori prof. Italo Gismondi ed Edoardo Giammiti, pure della Soprintendenza, ai quali si deve gran parte dei grafici. Il corredo di fotografie poi, è dovuto quasi per intero al Gabinetto Fotografico del Ministero dell'Istruzione, il cui personale vi attese, in vista appunto del presente lavoro, con particolare abnegazione e perizia.

DESCRIZIONE DEL MONUMENTO.

Il monumento sotterraneo di Porta Maggiore, nella sua originale e complessa struttura architettonica, consta di tre parti nettamente distinte, tutte ugualmente importanti dal lato costruttivo, d'importanza diversa, invece, per quello che si riferisce alla decorazione. Esse sono: 1^o) il *corridoio di accesso*, conosciuto ed esplorato soltanto parzialmente, essendo rimasti interrati un certo tratto di esso, e il relativo sbocco nel soprassuolo all'aperto; 2^o) l'*atrio o vestibolo quadrato*, cui si accede direttamente dal corridoio; 3^o) l'*ampia aula di tipo basilicale*, detta perciò anche *basilica*, con immediato accesso dall'atrio (tav. I)⁽¹⁾.

(1) Verrà usato spesso, anche nel corso del presente lavoro, il termine di «basilica», senza dare però a questa parola altro e più ampio significato di quello strettamente tecnico e classico, di sala a tre navate con abside.

Il corridoio di accesso, illuminato in origine da pozzi di luce circolari, dei quali due furono rintracciati e uno solo è rimasto visibile, quello cioè pel quale il rinvenimento fortuito ebbe luogo, era necessariamente la parte meno in vista del monumento, e pur non mancando di una certa decorazione, questa era contenuta in linee molto sobrie, consistendo in semplici cornici e riquadrature a stucco lungo lo sviluppo della volta. Si tratta, a quanto pare, di esili listelli lavorati ad ovuli, in stucco bianco, applicati direttamente sulla parete nuda della muratura grezza, in cui è costruito tutto il monumento. Di cotesta decorazione non è rimasto che assai poco sul posto, mentre taluni frammenti caduti si raccolsero durante lo scavo⁽¹⁾.

Non vi sono elementi per stabilire con relativa sicurezza quale fosse lo sviluppo del corridoio rimasto interrato, e quale lo sbocco del corridoio stesso all'aperto. Si è generalmente supposto che il corridoio proseguisse costantemente nella direzione O. E., in perfetta prosecuzione del braccio parzialmente esplorato. Ma senza ragione plausibile. Nessun monumento o costruzione sotterranea romana, di qualsivoglia natura, presenta corridoi d'ingresso piuttosto lunghi, sviluppati in una sola direzione. Nè ciò sarebbe stato pratico. Come ordinariamente si vede, gli ipogei romani a una certa profondità hanno ingressi sviluppati entro uno spazio relativamente ristretto, su varie branche. Altrettanto dovrebbe essere del nostro monumento, dove procedendo dall'interno verso l'esterno, è da pensare che al braccio rimasto interrato in parte, seguisse, forse alla medesima distanza dalla parete interna del monumento, un braccio ad angolo retto in direzione N. S.; o meglio ancora, immaginando un sistema di pianerottoli o una gradinata a chiocciola, una branca di scala in direzione E. O., sviluppata nello spessore compreso tra le pareti del residuale corridoio e quelle del monumento. Quest'ultimo braccio, per cui la strada di accesso al monumento assumeva uno svi-

luppo complessivo dai 30 ai 40 metri, doveva condurre, mediante una o due branche di scale, all'ingresso del monumento e al piano della Via Prenestina (fig. 1). Tra la quale e il piano dell'ipogeo è un dislivello di m. 10⁽²⁾.

La vera decorazione a stucco si sviluppa, ricca e grandiosa, nell'atrio e nella basilica.

La decorazione dell'atrio, anzi, sembra ancora più ricca e variata, a causa delle zone dipinte delle pareti, e precisamente dello zoccolo e della sommità delle pareti stesse, con motivi vari policromati sopra un fondo rosso uniforme. Nella basilica, invece, nessuna traccia di pitture, nè di decorazione colorata, in mezzo agli stucchi che ne ricoprono le pareti. La ragione di questa diversità di trattamento è forse data unicamente dal fatto, che mentre l'atrio era abbondantemente illuminato dalla luce naturale, che piovendo verticalmente dall'ampio lucernario praticato nel mezzo della volta, permetteva di godere di tutta la varietà possibile dei colori, la basilica invece era illuminata indirettamente, e solo in parte, nella volta della navata centrale, dal fascio di luce che attraversava l'occhialone appositamente praticato in alto, sopra la porta, in modo che i colori non avrebbero potuto che poco essere apprezzati e goduti. Alle condizioni di illuminazione della basilica, sempre modeste anche se fosse intervenuta la luce artificiale, soddisfaceva quindi egregiamente il semplice stucco bianco a rilievo.

IL VESTIBOLO

Una descrizione sommaria del vestibolo, come della sala basilicale, con le misure principali degli ambienti, fu data da Gatti e Fornari nella Relazione preliminare in «Notizie Scavi» 1918, p. 30 sgg. A questa Relazione implicitamente si rimanda per tutto

(1) «La volta della galleria doveva essere decorata con stucchi figurati e dipinti, dei quali si rinvenne qualche frammento fra la terra di scarico. Del pavimento non rimangono che poche tracce dello strato di calce, sopra cui doveva probabilmente poggiare il piano di musaico» («Notizie degli Scavi», 1918, p. 36).

(2) La ricostruzione, in un senso o nell'altro, dell'accesso originario al monumento, ha, chi ben guardi, un interesse non soltanto locale, tecnico e pratico, ma coinvolge la questione vitale della natura dell'ipogeo, nel senso della destinazione più o meno misteriosa, cultuale o funeraria, di esso. Quanto all'altimetria, è indicato in «Notizie Scavi», 1918, p. 30, un dislivello di m. 13,34 tra il piano della Basilica e il piano dei binari. In meno di 10 metri deve calcolare il dislivello tra il piano dell'Ipogeo e la via Prenestina antica.

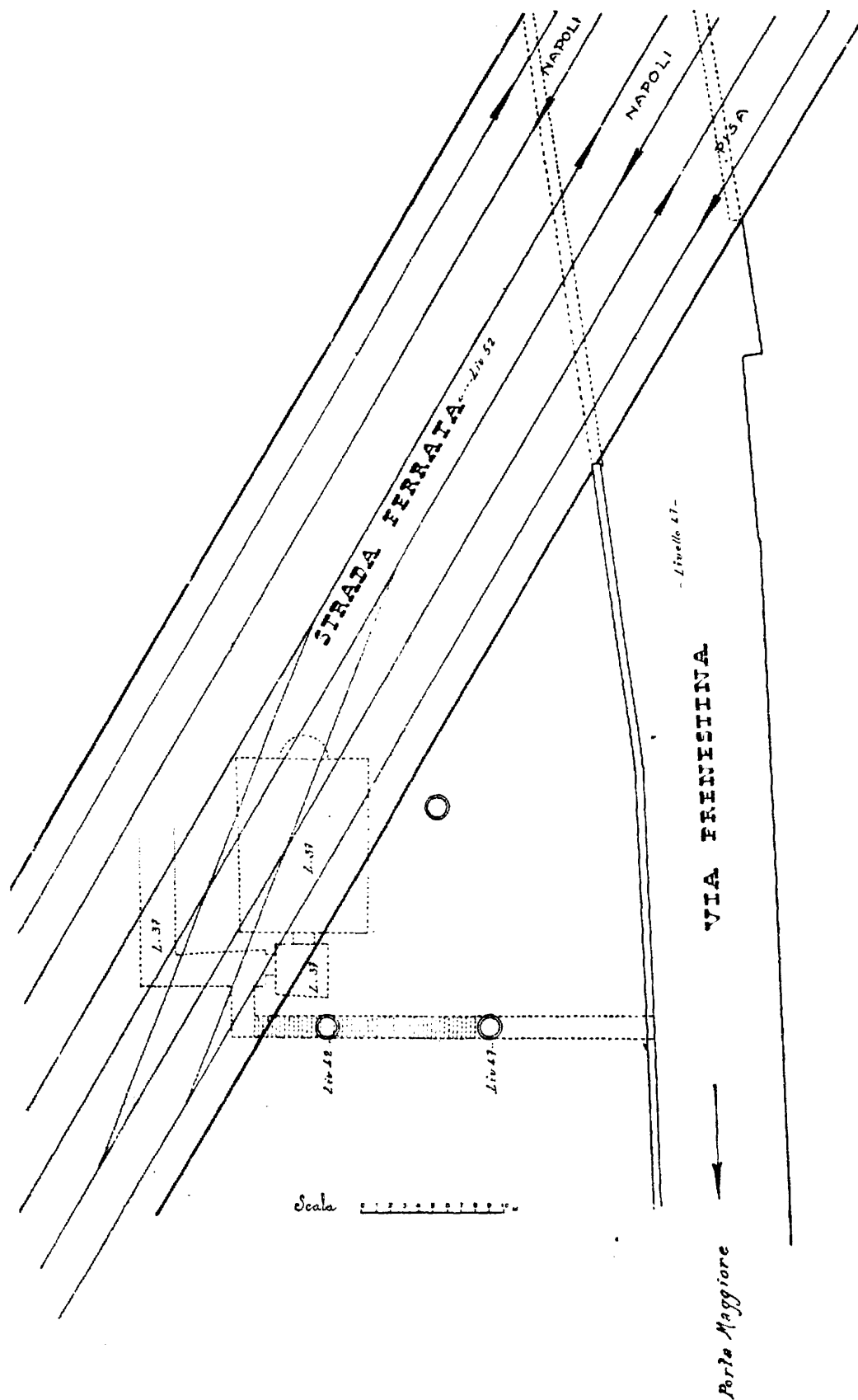


Fig. 1. - Pianta d'insieme dell' Ipogeo in relazione all'esterno.

ciò che si riferisce al disegno generale del monumento e a dati di scavo. Mentre però il monumento stesso è così bene conosciuto in tanti particolari, la decorazione, pur così ricca, variata e originale, delle pareti dell'atrio, quale appresso vedremo, non ha sinora fermato che superficialmente l'attenzione dei visitatori e degli stessi studiosi ⁽¹⁾. A dir vero, quasi tutti i rilievi decorativi delle pareti sono da tempo caduti e si trovarono mancanti al momento dello scavo. La decorazione a stucco delle pareti dell'atrio si può dire quindi, sotto un certo riguardo, perduta, specialmente se si confronti coi bellissimi stucchi della basilica, così ben conservati. Purtroppo l'apertura del lucernario, che per una parte offriva il vantaggio di godere della policromia della decorazione, presentò d'altro lato l'inconveniente che i delicati rilievi a stucco si trovassero senza difesa contro la prolungata azione degli agenti atmosferici, come contro il materiale di scarico, franato nell'interno.

Nonostante l'avvenuta distruzione dei rilievi, la decorazione dell'atrio rimane tuttavia visibile nei tratti essenziali, in grazia delle tracce evidenti lasciate dagli stucchi caduti. Queste tracce sono di due generi: o lo stucco, distaccandosi dalla parete perfettamente liscia, ha quivi lasciato un'impronta biancastra ben visibile, con netti contorni, sul fondo ingiallito della parete; o si hanno, di singoli motivi ornamentali, contorni molto più evidenti, ma alquanto meno precisi, in graffiti irregolari costituenti l'abbozzo a stecca dal motivo da eseguire, sul fondo ancora fresco dell'intonaco. Tali abbozzi sono del genere di quelli che i pittori attici di vasi a figure rosse tracciavano leggermente con la stecca sulla superficie ancor umida del vaso da decorare ⁽²⁾, o meglio, di quelli tracciati da pittori su quadri murali, a preparazione dell'affresco ⁽³⁾. L'esile pennello da una parte, e la stecca dall'altra, tracciavano poi su quegli abbozzi il contorno si-

curo e definitivo dei motivi del quadro e della composizione decorativa. Coll'aiuto insieme delle impronte rimaste e degli abbozzi graffiti è stato possibile ricostruire in quasi tutti i particolari, colla massima precisione, tutta la evanescente decorazione a stucco delle pareti dell'atrio, come risulta dalla bella tavola II, disegnata dall'architetto prof. Italo Gismondi.

Decorato da rilievi a stucco entro riquadri è anche il soffitto, tutt'intorno all'ampio lucernario. Abbiamo qui dei riquadri bianchi a rilievo, alternati a riquadri lisci dipinti a colori. La superficie decorata del soffitto a padiglione è però relativamente ristretta, consistendo, sopra ciascuna parete, in una breve fascia ricurva, compresa fra il sommo della parete verticale e lo spigolo del lucernario. Gli stucchi del soffitto sono in gran parte fra i meglio conservati di tutta la decorazione del vano.

La decorazione delle pareti, a rilievo e a colori, è, in fondo, di una notevole semplicità, data la composizione ricca e fastosa, ma organica. Il partito decorativo si ripete sulle quattro pareti identico. Alla base uno zoccolo a fondo rosso, alto m. 0,82, diviso in riquadri rettangolari, in ragione di tre per ciascuna parete, entro ciascuno dei quali sono dipinte a colori vivaci scene animate o paesaggi, diversi l'uno dall'altro. Sopra lo zoccolo un primo scomparto, alto m. 2,40, diviso in riquadri o specchi, quante sono le divisioni dello zoccolo, con alti ed esili candelabri intermedi in stucco; ogni specchio adorno di motivi a bassorilievo. Sopra gli specchi divisi da candelabri, una zona, alta m. 0,80 con quadri istoriati, e quindi una fascia continua, alta m. 0,60, con una decorazione floreale a volute. Questa fascia con volute, è chiusa in alto e in basso, tra due fasce minori, con motivo a treccia, omesso nella tavola. Fra la treccia superiore e il principio della volta è compresa quindi un'ultima zona di m. 1,80 di altezza, con riquadri e rilievi figurati in stucco, e in ultimo una fascia dipinta in color rosso scuro, con motivi floreali policromi, in modo da richiamare al sommo dalla parete l'effetto coloristico dello zoccolo.

Non tutte le quattro pareti del vestibolo, pur avendo le medesime proporzioni, presentano l'accennata decorazione in tutta la sua interezza, es-

(1) Nella pur diligente Relazione citata di F. FORNARI, non è fatto cenno alcuno della decorazione delle pareti dell'atrio, certo in vista della pubblicazione completa, mancata per la fine immatura del valoroso collega.

(2) K. REICHOLD, *Skizzenbuch griechischer Meister* (München, 1919).

(3) M. DELLA CORTE, *Dipinti pompeiani*, in « Ausonia » X, p. 64.

sendochè due pareti contigue sono attraversate nel mezzo da un comodo passaggio o porta, con arco a tutto sesto; il primo di accesso dal corridoio al vestibolo, il secondo di accesso dal vestibolo alla basilica. Le dimensioni delle due porte sono rispettivamente di m. 2,94 di altezza massima, per 1,40 di larghezza, e m. 3 per 1,50.

L'apertura delle porte sulle pareti ha avuto per effetto la soppressione del riquadro centrale dello zoccolo con lo specchio centrale dello scomparto immediatamente superiore, rimanendo intatto il resto della decorazione. La parete di divisione, poi, tra il vestibolo e la basilica, presenta un'altra lacuna al di sopra della porta, là dove è praticato l'occhialone per il passaggio della luce naturale dal lucernario all'interno della basilica. Codesto occhialone, di forma press'a poco rettangolare, arrotondato agli angoli, misura m. 1,10 $\times$ 0,80 circa. Lacune minori, dovute alla caduta degli strati di stucco sovrapposti, fino a mettere in vista la muratura grezza, si notano sulla parete di fronte a quella dell'ingresso e sulla parete a destra del medesimo.

DECORAZIONE PITTORICA DELLO ZOCCOLO. — Lo zoccolo compreso tra gli stipiti sinistro e destro delle due porte del vestibolo e lo spigolo intermedio dell'ambiente, comprendeva due riquadri, uno su ciascuna parete, con motivi dipinti, dei quali nulla è dato più distinguere. I riquadri stessi sono poi conservati solo in parte. Un riquadro simile, compreso tra lo stipite destro della porta della basilica e lo spigolo della parete dell'atrio, presenta sul fondo rosso scuro un ramo di vite orizzontale, con pampini.

Lungo ciascuna delle altre due pareti, sulle quali si svolge senza interruzione di sorta lo zoccolo dipinto, questo risulta diviso nel senso della lunghezza in parti uguali, con tre riquadri fra loro distanziati, chiusi ciascuno entro cornice a sottili filettature bianche e gialle. La conservazione dei quadretti dipinti, dei quali è pur quasi sempre lecito riconoscere le linee d'insieme, lascia talora a desiderare, essendo qua e là caduto lo strato di colore ed affiorando la superficie granulosa dell'intonaco.

Sopra la parete di fronte all'ingresso, il primo quadretto a cominciare da sinistra è mal conservato, con larghe zone annerite e macchiate da in-

crostazioni calcaree. Si comprende, però, che doveva trattarsi di una scena di paesaggio, riconoscendosi ancora, a mezzo il quadro, parte di un portico con colonne, più a sinistra uno specchio d'acqua con piante fiorite, e una figura umana, alquanto confusa, al primo piano del quadro. Dimensioni interne del quadro, m. 0,72 $\times$ 0,365.

Tra il primo riquadro e il successivo, è dipinto un motivo divisorio, consistente in una figura muliebri ammantata, in piedi di fronte su basso candelabro. Della figura non si conservano più i tratti del viso, e neppure si distinguono gli attributi che aveva nelle mani.

Il secondo quadretto (m. 0,65 $\times$ 0,37), a metà della parete, doveva presentare una scena di paese come il quadretto precedente, ma la superficie dell'antico intonaco è così mal conservata e presenta così numerose graffiature, che più nulla rimane del quadretto se non l'intonaco rosso, che costituiva il fondo omogeneo di esso.

Meglio conservato di tutti i precedenti è il terzo quadretto (dimensioni m. 0,87 $\times$ 0,37), dove ciò che più risalta alla vista è la composizione architettonica al centro. Quivi è un portico o colonnato a due ali: un'ala disegnata di fronte, cui s'unisce a sinistra un'ala simile in iscorcio. L'ala di fronte presenta visibili sette colonne, innestandosi, a destra, al muro posteriore di una costruzione quadrata, eretta su podio, dell'aspetto di un edificio sacro. Presso l'altra estremità del portico sorge un simulacro di aspetto muliebri, rivolto a destra, stringendo con la mano presso il fianco un lungo scettro e sollevando la sinistra. Un alto albero fronzuto sorge presso il portico di fronte alla statua; alberi simili spuntano dietro la parete posteriore del portico. Non è chiaro se davanti al portico si stenda la terraferma o uno specchio d'acqua.

È certo, però, che ai piedi dell'alto edificio cui è annesso il portico, si stende un breve promontorio, sul quale si avvanza in direzione dell'edificio sacro, una figura di donna con offerte, che sembrano corone, nelle mani. Dietro la donna sorge una figura: non sappiamo se una statua o una persona vivente. Più a destra, sopra uno scoglio isolato dal promontorio, una stele, o colonnina esile, sormontata da un cesto di fiori e ornata, a mezza altezza, da

una specie di rostro, cui è assicurato, in modo da pendere obliquo, un lungo tirso con bende annodate. Altri particolari verso l'estremità destra del quadro non sono decifrabili. Sul primo piano del quadro, un uomo il quale procede speditamente verso sinistra, seguito da un grosso cane.

Motivi paesistici simili a quelli descritti si ritrovano in pitture di stile pompeiano (cfr. Rostowzew, *Hellenistisch-römische Architekturlandschaft*, fig. 22 e 50¹; viandante con cane, *Pitture d'Ercolano II*,

Natürliche wird nur schwach angegeben, keine richtige Bodenprofile werden angedeutet, das Wasser ist unkenntlich. Vielleicht kommt das von der Monochromität der Landschaften und wohl auch von ihrer schlechten Erhaltung» (op. cit., p. 14).

Sulla parete destra il primo riquadro dello zoccolo (dimensioni m. 0,73 × 0,38) presenta un motivo pittorico elegante, ma assai semplice: due uccelli di piccole proporzioni, diversi tra loro (fig. 2), sono posati sopra un ramo diritto, orizzontale, sparso di

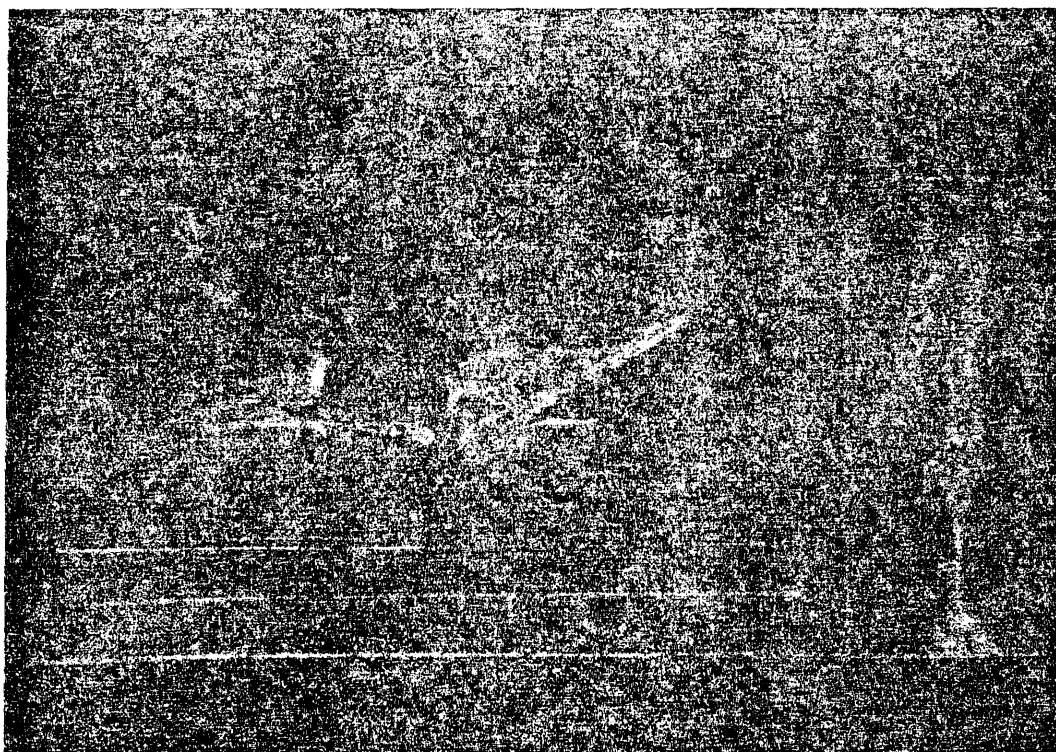


Fig. 2. - Riquadro dipinto nello zoccolo del vestibolo.

tav. 49; Rostowzew, op. cit., fig. 10 e tav. I-5: fregio della casa detta di Livia, sul Palatino). Per l'arte con cui sono eseguite le figure e i quadretti si rileva la perfetta somiglianza con le pitture della casa di Livia, così definite da Rostowzew: «Alle Figuren, wie auch die Landschaft, sind mit raschen Pinselstrichen nur angedeutet: die Hauptsache war für der Künstler die Gesamteindruck: das Typische in die Landschaft, die Bewegung in der Figuren der Landschaft überwiegen die Architekturen, das rein

foglie larghe palmate, fiori chiari sbocciati e bacche o frutta rotonde. Uno degli uccelli è in atto di beccare, l'altro è in riposo⁽²⁾. Un intervallo di cm. 23 divide il quadretto descritto dal successivo. Nel campo una figura statuaria di Baccante di fronte, in piedi sopra esile candelabro. La figura, danneggiata nel

(2) Quadretti simili, rettangolari, con uccelli e frutta, si riscontrano in uno dei sepolcri illustrati da P. CAMPANA (*Di due sepolcri romani del secolo di Augusto*, Roma, 1841, tav. XII), REINACH, *RPGR*, p. 364; gli stessi soggetti, non riquadrati, sulle pareti del Colombario di Villa Pamfili (E. SAMTER, *Das Columbarium* ecc., in «Röm. Mitteilungen», 1893, p. 105 sgg.).

(1) «Römische Mitteilungen», 1911, 1-2.

volto e nella parte superiore della persona, è vestita di lunga tunica. Colla mano destra lungo il fianco tiene un grosso cembalo munito di presa, colla sinistra all'altezza della cintura stringe in posizione obliqua un lungo tirso rovescio, all'estremità del quale, presso la spalle, è avvolta una tenia ondulata. La figura, dalla posa elegante, sembra avere il capo coronato con bende, le quali scendono sugli omeri. Sopra il capo della figura, si erge uno stelo floreale, o un candelieri (omesso nella tavola): comunque un oggetto che riunendo la figura alla cornice sovrastante, assegna a quella, come a tutte le altre simili dello zoccolo, una funzione particolare di Cariatide. Il manto è verde con lumeggiature bianche; toni gialli nella veste e nel cembalo. La forma tipica, di un'arcaica semplicità, del candelabro su cui poggia la figura, non s'incontra in altro monumento che nelle pitture della Piramide di Caio Cestio a Porta S. Paolo⁽¹⁾.

Il paesaggio del quadretto successivo (dimensioni m. 0,70 × 0,41) è in uno stato di conservazione così mediocre, che appena se ne colgono i tratti principali. Nel mezzo del quadro sorge un'erma decorativa marmorea, di profilo a destra, con testa virile dalla cui bocca esce visibilmente uno zampillo d'acqua. Tutt'intorno ai piedi dell'erma si stende un laghetto con flora e fauna palustri. Presso l'erma si distingue tuttora la parte anteriore del corpo di un cigno bianco natante verso sinistra, mentre presso l'angolo inferiore sinistro del quadro, accanto a una pianta dagli alti rami fioriti, è un altro cigno, in procinto di tuffarsi. Il laghetto è indicato, meglio che dalla imitazione pittorica dell'elemento liquido, da tutta una fitta serie di pianticelle che spuntano sopra lo specchio dell'acqua. Il soggetto di questo quadretto costituisce una vera novità non solo in mezzo ai quadretti affini, ma nel repertorio stesso della pittura antica, finora conosciuto⁽²⁾.

(1) Per questo importante e poco conosciuto monumento, vedi NARDINI, *Antichità di Roma*, tavole d'Appendice, e P. S. BARTOLI, *Antichi sepolcri* ecc. (Roma, 1609), tavv. 50-65. La *Octavii Falconerii De Piramide C. Cestii Epulonis Dissertatio*, in J. G. Graevii *Thesaurus Romanarum Antiquit.*, vol. IV, p. 1461 sgg., contiene la descrizione accurata del monumento, ma è corredata di disegni illustrativi insufficienti.

(2) Unico raffronto possibile con l'Erma-fontana la Sfinge-fontana di Pompei, S. REINACH, *RPGR*, p. 348, 10.

Dopo un intervallo con figura ornamentale, simile a quella dell'intervallo precedente, ma meno ben conservata (riconoscibile soltanto la veste gialla), segue il terzo ed ultimo riquadro della parete (dimensioni m. 0,73 × 0,38), così mal conservato, che nulla se ne può dire, altro che anche questo doveva essere ispirato ad un motivo paesistico.

Continuando, sulla parete nella quale si apre la porta d'ingresso del corridoio, troviamo un unico quadretto con scena di paesaggio (dimensioni metri 0,77 × 0,38). Anche lo stato di conservazione di questo quadretto lascia a desiderare. Si scorge soltanto, al primo piano del quadro, una serie di pianticelle di varia natura: la prima a sinistra e l'ultima a destra, di fusto piuttosto alto; le altre tutte o quasi senza fusto, con lunghe foglie lanceolate cascantì. Non si scorge nel quadro altro motivo che vegetale.

Nell'intervallo fra la riquadratura dello specchio descritto e lo spigolo della porta era dipinta già una figura di Vittoria di fronte, con le ali aperte e sollevate, stando eretta su candelabro ed avendo uno stelo floreale con volute, eretto sopra il capo. Di codesta figura non rimangono che tracce evanescenti sul fondo rosso dello zoccolo e avanzi di color verde alle ali.

Lo zoccolo, dipinto in rosso e riquadrato, terminato in alto da due cornici ad ovuli in rilievo, divise da un listello liscio, prosegue anche sugli stipiti interni delle due porte. Che fossero anche qui applicati dei soggetti pittorici, non è da escludere, ma non è dato affermare con sicurezza.

DECORAZIONE DELLE PARETI. — La superficie delle pareti sopra lo zoccolo è divisa, come si è detto, in ampi specchi rettangolari, per mezzo di alti candelabri, i quali poggiano sopra una doppia cornice con ovuli (vedi la perfetta ricostruzione della parete ovest, a tav. II cit.)⁽³⁾.

(3) Il disegno ricostruttivo della parete fu eseguito dall'esimio prof. Gismondi, sull'esame diretto del vero e col sussidio delle belle e nitide fotografie in gran numero eseguite, anche di questa parte alquanto trascurata del monumento, dal Gabinetto fotografico del Ministero. La necessità di ridurre al minimo indispensabile il materiale grafico, ha determinato la soppressione dolorosa delle riproduzioni fotografiche relative.

Lo stesso motivo del candelabro si ripete sui lati interni della porta d'ingresso, dove anzi il motivo è ancora più riccamente sviluppato, e forse più finemente eseguito. Lungo la linea mediana di un riquadro rettangolare, chiuso entro cornice sagomata semplice, vediamo eseguito in rilievo a stucco un candelabro con stelo sfaccettato, esile al centro ed espanso alle due estremità. L'estremità inferiore poggia sopra una larga base di apparenza rotonda, sorretta da tre zampe leonine, con palmette pendule rovescie e girali negli spazi intermedi. Il giro del piatto di base porta una fila di tondi incavati. Da una parte e dall'altra dello stelo sorgono dal piatto, diametralmente opposte, due coppie di viticci rivolti all'ingiù e incurvati l'uno in senso contrario all'altro. L'estremità superiore dello stelo regge un piatto alquanto minore, con un giro di tondi incavati, e ai lati dello stelo due timpani trapezoidali, dai quali pende un lungo festone di rami fronzuti, descrivente un'ellissi⁽¹⁾. Al punto inferiore di questa pende una pigna oblunga, avente alle estremità due rosette. Il piatto superiore del candelabro sembra portare delle offerte votive di vario genere, tra cui dei fiori (una specie di *satura lanx*).

Dall'alto pende sul candelabro una palmetta nascente da girali e chiusa entro un ovale, con stelo pendulo esilissimo e tripartito a un'estremità. L'archivolto della porta presenta anch'esso una decorazione a palmette. La finezza particolare con cui risultano eseguiti questi primi stucchi decorativi — finezza degna di un vero cesellatore e già da me altrove segnalata⁽²⁾ — merita di essere presa come uno dei criteri fondamentali per la cronologia del monumento.

D'altro genere di quello descritto sono i candelabri, tutti dello stesso modello, impiegati sulle pareti del vestibolo per divisione degli specchi. Si compongono questi di un altissimo stelo cilindrico, terminante in alto con una specie di cratere a calice eretto su base tonda, con orecchiette o piccole anse laterali, avente in basso un ingrossamento tronco-conico scanalato, poggiante su ampia base rotonda, sostenuta da tre peducci di

leone. Sopra i peducci laterali, un gruppo di tre volute, rivolte tutte all'infuori.

Sulle pareti del vestibolo, a parte lo stato di conservazione, i candelabri si contano in numero di tredici; dei quali quattro per ciascuna parete a destra e di fronte all'ingresso, tre sulla stessa parete della porta d'ingresso al vestibolo, due sulla parete con ingresso alla basilica. Da un calice all'altro dei candelabri sulle prime due pareti, correano degli ampi festoni fatti di rami fronzuti, riuniti al centro tra ciascuna coppia di candelabri, e legati per mezzo di una tenia con fiocco a lunghe estremità pendule. La posizione naturale delle foglie dei tralci è in senso opposto al punto d'incrocio. Tale decorazione di festoni⁽³⁾, completamente scomparsa per quanto si riferisce al rilievo in stucco, ha lasciato tracce particolarmente visibili sulla parete del vestibolo di fronte all'ingresso.

Entro ciascuno specchio, nel campo al di sopra dei festoni, pendeva inoltre, sospesa a una lunga tenia, una maschera, di cui appena si riconoscono i contorni in due specchi della detta parete. Nello specchio centrale si distingue il contorno ovale di un volto femminile, che non può essere che quello di una Górgone. La maschera è chiusa entro una fitta aureola di ciocche di capelli divise. Della maschera a destra non rimane che l'aureola di capelli, mossa in pittoresco disordine.

Il campo, molto più vasto, al di sotto dei festoni, è semplicemente occupato in basso da un motivo architettonico. Molti particolari in stucco di questi motivi architettonici, affini tra loro, ma tutti diversi l'uno dall'altro e, come vedremo, assai interessanti, sono andati perduti. La parte rimasta era, e rimane qua e là tuttora, coperta da incrostazioni calcaree e da patina nerastra, prodotta da infiltrazioni secolari di umidità.

Incominciando il nostro esame della zona decorata a stucchi sopra lo zoccolo, dal fianco sinistro della porta dal corridoio al vestibolo, notiamo sulla stretta parete tra la porta e l'angolo del vestibolo, le tracce di un primo candelabro. Nel

(1) Cfr. gli stucchi della Farnesina, P. GUSMAN, *L'art décoratif de Rome*, tavv. 72-74.

(2) « *Bullettino Comunale* » cit., p. 93.

(3) Cfr. pitture parietali della casa romana alla Farnesina in Trastevere. « *Monumenti dell'Ist.* », XI, tav. 44, e XII, tav. 5 (S. REINACH, *RPGR*, pp. 321 e 324).

campo sono tracce di un motivo architettonico in stucco a rilievo. Nonostante il cattivo stato di conservazione, sembra qui di poter distinguere ancora una colonna sormontata da un *epithema* di forma ovale, collocato presso una costruzione che ha tutta l'apparenza di una porta di forma quadrata⁽¹⁾. A un'estremità dell'architrave era collocato un vaso di cui rimane incerta la forma. Dietro la colonna a sinistra, poi, sorgeva un albero il quale stendeva le sue ramificazioni a destra della colonna stessa e della porta.

Nel campo corrispondente, a destra della porta d'ingresso della basilica, un motivo architettonico simile, e cioè una colonna liscia, sormontata da un vaso di forma ovale, e in basso, a destra, una porta semplice di forma quadrata, reggendo a un'estremità dell'architrave un cratere con piede sottile a doppia ansa. Immediatamente a destra della colonna, e dietro di questa, sorgeva, come nel quadro corrispondente, un albero, del cui tronco contorto rimane chiara la traccia per lo stucco caduto. L'albero piegava e stendeva i suoi rami a destra della colonna e al di sopra della porta con vaso.

I detti due motivi ornamentali poggiano il primo sopra un piano situato a cm. 20, l'altro a cm. 30 dallo zoccolo. Altezza di ciascuna colonna col vaso, cm. 35.

PARETE DI FRONTE ALLA PORTA D'INGRESSO.

— *Primo specchio a sinistra.* — Recinto chiuso di forma quadrata, del quale ciascuna parete è costituita da un alto zoccolo liscio sormontato da strette aperture verticali di forma rettangolare, come un cancello. Il recinto è disegnato in prospettiva, con una parete di fronte e una delle

pareti contigue a destra in iscorcio. Alle estremità di questa parete sporgono ad angolo retto due ali parallele, sormontate ad una estremità da un vaso, il cui rilievo è caduto. Nell'interno e al centro del recinto sorgeva una colonna che si deve ritenere anch'essa sormontata da un vaso. A sinistra della colonna si sviluppano capricciosamente le ramificazioni di un alto albero fronzuto. Alt. dell'albero, cm. 25; del motivo, cm. 70.

Secondo specchio. — Recinto costituito unicamente da due pareti riunite ad un'estremità, non è ben chiaro se ad angolo retto od acuto, a causa della prospettiva imperfetta. Le due pareti o ali del caratteristico recinto appaiono di diversa lunghezza e risultano di due telai quasi lignei, completamente aperti, con rari sostegni verticali. Al sommo di ciascuna estremità delle due ali del recinto è collocata un'anfora con anse, delle quali una più alta dell'altra⁽²⁾. Nell'interno e verso il fondo del recinto che si apre a destra, sorge un albero nodoso, il quale stende i suoi rami parte fra le ali stesse del recinto, parte al di fuori, passando tra gli intervalli delle ali. Non è qui traccia alcuna di colonna con *epithema*. All'estremo pilastro sinistro del recinto è appoggiata una rustica erma di Priapo. Altezza del recinto, cm. 37.

Terzo specchio. — Recinto (*schola*) semicircolare, ad ali allungate, aperte verso destra. Lungo tutto il recinto gira uno zoccolo liscio, al di sopra del quale si levano dei pilastrini che lasciano delle aperture in forma di finestre, o perfettamente rettangolari o arcuate in alto. Il recinto termina alle due estremità in due colonnine con capitello ionico (uno dei quali ben conservato), sormontate da due *stámnnoi*, o comunque due vasi a pancia larga e schiacciata, su alto piede. I due vasi, di aspetto metallico, portano anse ricurve assai sviluppate, terminanti in due teste di grifo, e sono coronati da altissimi coperchi di forma conica, a punta sottile⁽³⁾.

(1) Di costruzioni del genere incontreremo esempi numerosi nel corso del presente lavoro. La natura loro sepolcrale, che qui si afferma, apparirà al lettore di mano in mano più certa. MARTIN P. NILSSON, in un recente articolo (*Les bases votives à double colonne et l'arc de triomphe*, in « Bull. de Corr. Hell. » 1925, I, p. 142 sgg.) pone in intima relazione queste *porte sacræ*, che con tanta frequenza s'incontrano nella pittura e nella scultura romana di paese, e gli archi di trionfo, per derivare l'origine di questi da quelle. È chiaro che per affermare una tale derivazione bisogna non avere approfondito la natura dei monumenti che si prendono a punto di partenza della dimostrazione.

(2) Composizioni prospettiche del genere si ripetono non soltanto sopra altri specchi parietali dello stesso ambiente, ma anche altrove, su monumenti coevi (cfr. ROSTOWZEW, l. cit., figg. 6-8. Colombario di Villa Pamfili).

(3) Cfr. vaso di coronamento, di forma affatto identica, in una pittura della Casa di Livia (triclinio), ROSTOWZEW, op. cit., p. 6, fig. 1.

Al di fuori apparentemente del recinto, presso l'ala sinistra di questo rispetto all'ingresso, si leva un'alta colonna sormontata da un capitello, di cui non si riconosce che l'ábaco, e da un *epithema* di forma ovale (certo un vaso). Presso la colonna è un albero i cui rami si stendevano in alto, parte a destra della colonna, parte a sinistra. Alt. del recinto, cm. 30; del motivo, cm. 65.

PARETE OVEST (A DESTRA DELLA PORTA D'INGRESSO). - *Primo specchio*. — Porta monumentale vista di fronte, formata da due esili e svelte colonnine riunite in alto da architrave sagomato, a ciascuna estremità del quale è collocata un'anfora a corpo ovoidale allungato, solcato da strie orizzontali, munito di alto piede e alte anse ⁽¹⁾. La colonna sinistra è compresa nell'interno di un recinto semicircolare o *schola*, aperto a destra, con zoccolo liscio, zona superiore traforata da alte e strette aperture o finestre rettangolari di diversa misura, e cornicione sagomato. Nell'interno stesso del recinto sorge il tronco vigoroso di un albero, il quale espande in alto, dietro l'architrave della porta, i suoi rami. Presso ciascun angolo interno superiore della porta stessa, si vede un breve arco, forse facente parte della costruzione, come rinforzo della porta.

È questo il complesso architettonico più ricco della serie. Dalla colonna destra della porta si stacca il tetto a doppio spiovente di un edificio sacro, disegnato alquanto in iscorcio, con timpano sostenuto da due colonnine, le quali poggiano sopra un podio elevato. Il pronao, chè di questo deve trattarsi, era sostenuto a metà lunghezza da un altro paio di colonne, una delle quali in vista. Nel fondo, parete laterale dell'edificio, con finestra arcuata. La prospettiva dell'insieme è infelice. Alt. della porta cm. 40; larghezza di tutto il motivo, 57.

(1) Vasi di questo tipo si trovano a coronamento di edifici simili nei paesaggi a stucco sulle volta della casa della Farnesina (riprodotto da E. WADSWORTH in art. cit., «Memoirs» cit., tavv. III, V, VIII, 1 e 2). Ed anche nel fregio della sala (ala destra della Casa di Livia sul Palatino: «...die uns schon bekannte *Syzygie von zwei dorischen Säulen* mit Architrav und Gesing... darauf zwei grosse eiförmige *Gefässe* (Amphoren). Um die *Syzygie* geht eine vorn offene niedrige *schola*» (ROSTOWZEW, op. cit., p. 14).

Secondo specchio. — Recinto consistente, in apparenza, di due sole ali aperte a destra, delle quali una vista di fronte, l'altra in iscorcio, ma più probabilmente consistente di tre ali riunite ad angoli retti. Le ali medesime sono completamente aperte, o sfinestate, avendo rare colonnine o pilastri a sostegno di un cornicione che si deve ritenere sagomato e anche scolpito. La fascia centrale del cornicione presenta un bordo graffito, consistente in volute doppie, rincorrentisi. Sopra il cornicione è traccia di almeno un vaso di forma ovale. Nel fondo e all'interno del recinto, deboli tracce del tronco di un albero, il quale sembra biforcarsi, espandendo in alto i suoi rami. Alt. dell'edificio cm. 45.

Terzo specchio. — Recinto di forma apparentemente quadrata, chiuso su tre lati e aperto verso destra. Le ali del recinto presentano due ordini di strette e lunghe aperture: un ordine inferiore con due sole aperture, arcuate alla sommità, un ordine superiore, con quattro aperture di forma rettangolare. Sulla linea stessa delle pareti del recinto, si avanzano a destra, in forma di appendice, due ali, consistente ciascuna in un'esile colonnina, la quale regge l'estremità di un architrave. Nello interno del recinto è situata una colonna, di cui si vede soltanto la parte superiore, con capitello di tipo dorico, sormontato da un vaso. Scarse tracce di rami di un albero piantato presso la colonna. Alt. del recinto, cm. 36; del motivo 67.

Specchio unico a destra della porta d'ingresso. — Recinto di forma apparentemente quadrata, con uno dei lati visto di fronte; un lato, a destra, di scorcio. Sul primo di questi lati tre aperture lunghe e strette, arcuate alla sommità. Apertura a destra. In alto, alle due estremità del cornicione sagomato, sono collocate due anfore a corpo ovoidale, con alto piede e alte anse. Dall'interno del recinto sorge una colonna rastremata in basso, mancante del coronamento. Presso la colonna, a sinistra, il tronco di un albero nodoso. Alt. del recinto, cm. 20.

ZONA INTERMEDIA A QUADRETTI. — Al di sopra della zona a grandi specchi, testè descritta, si svolge, tutt'intorno alle pareti, una fascia alta m. 0,80,

posta sopra una fila di ovuli appoggiati direttamente sui calici dei candelabri, divisa in riquadri rettangolari corrispondenti agli specchi sottostanti. Entro ciascuna divisione, di cm. 52×73 , è iscritto un quadretto di cm. 43×64 , racchiudente un soggetto mitologico, che sembra ripetersi sostanzialmente identico ⁽¹⁾. Su ciascuno dei quadretti si riconosce tuttora, nonostante lo stucco caduto, il seguente motivo: sul primo piano del quadro un giovane Tritone natante verso destra, la testa rivolta indietro, avendo nella destra mano una buccina marina, in forma di lunga tuba appuntita. Dalla base del torso, disegnato abilmente di scorcio, si stacca, con la parte inferiore del corpo, la lunga coda attorta a spire, terminante in una larga pinna a molte punte.

Più a sinistra, verso il fondo del quadro, è un secondo Tritone, disegnato in proporzioni minori per dare l'illusione della distanza, della stessa forma del primo, nuotando di conserva con questo. Il secondo Tritone regge con la sinistra un grosso remo, appoggiato all'omero. La lunga e larga pala del remo è biforcata all'estremità ⁽²⁾.

Nell'intervallo tra un riquadro e l'altro si svolge verticalmente una specie di meandro, largo metri 0,175, costituito da due listelli paralleli, da ciascuno dei quali si staccano alternativamente dei rettangoli, in numero di cinque, contenente ciascuno una rosetta a quattro e sei petali.

FASCIONE CON VOLUTE CONTINUE. — Tra la zona intermedia dei quadri con mostri marini e la zona superiore prossima al soffitto, pure decorata

(1) Lo stato di conservazione della fascia sopra l'ingresso della basilica, è tale da non permettere più l'identificazione dei quadretti. Sulla parete a destra della porta d'ingresso lo stato di conservazione dello stucco è migliore. Non è assolutamente escluso che i quadretti centrali di ciascuna parete, oggi scomparsi, portassero incorniciato un soggetto mitologico e ornamentale diverso.

(2) Cfr. i Tritoni (con Nereidi sul dorso) sulla Base di Domizio Enobarbo («Denkmäler d. Inst.» III, tav. 12) su terrecotte Campana (ROHDEN-WINNEFELD, *Archit. röm. Tonreliefs*, tav. CXXXIII), su sarcofagi. La diffusione del motivo pittorico è pure notevole sui mosaici: vedi B. NOGARA, *I mosaici antichi del Vaticano*, tavv. XXI, XXII, XXXVI e sgg. (mosaico policromo di Otricoli, ecc.); ma ha speciale importanza nel caso nostro, la sua diffusione sugli stucchi comuni funerari (vedi stucchi della Tomba dei Valeri, «Memoirs», cit., tavv. XX-XXIV).

con soggetti mitologici, corre un fascione alto m. 0,56, già chiuso entro doppia cornice, con motivo ornamentale di cui a fatica si ricostruiscono le linee sulla scorta delle tracce lasciate dallo stucco caduto. Nel fascione, a metà di ciascuna parete, era disegnato un cesto di acanto. Da ambe le parti di questo svolgevasi un tralcio sottile, regolarmente ondulato, entro ogni insenatura del quale si accortacciava, alternativamente in alto ed in basso, un viticcio in forma di ampia voluta. Ogni voluta terminava per lo più in una palmetta dalle foglie aperte e ondulate, in numero di sei; talora, invece, in una rosetta a quattro petali. Sopra ogni parete si contano otto volute intere, di dimensioni pressochè uguali, oltre a parti di volute interrotte agli spigoli. Di ciascuna di queste volute il giro più largo risulta essere stato tracciato con il compasso: il resto della spirale eseguito a mano libera.

Il tipo delle volute, colle relative palmette, è quello che si riscontra su frammenti dell'*Ara Pacis* e su monumenti minori coevi di scultura e toreutica ⁽³⁾, nonchè su mosaici romani ⁽⁴⁾ e su pitture pompeiane, entro riquadrature ⁽⁵⁾.

ZONA SUPERIORE A QUADRETTI. — La decorazione a stucco delle pareti del vestibolo termina in alto con una zona continua, divisa su ciascuna parete in riquadri, a mezzo di semplici listelli verticali. Tali riquadri sono tre su ciascuna parete: quello centrale più largo dei due laterali. Ma il riquadro centrale è soppresso sulla parete con ingresso alla basilica, dove lo spazio intermedio è occupato dall'apertura, specie di finestra, in corrispondenza del lucernario. Il rilievo a stucco di tutta quanta la decorazione è anche qui completamente caduto. Pure le tracce ne rimangono così visibili, che si

(3) Vedi anche il celebre cratere argenteo del Tesoro di Hildesheim (E. PERNICE u. F. WINTER, *Der Hildesheimer Silberfund*, Berlin, 1901; tavv. XXXII-XXXIII). Il motivo generale delle volute continue, nascenti da un cesto centrale di acanto, si ritrova applicato intorno all'orlo di un piatto che fa parte dello stesso tesoro (op. cit., tav. XXIX).

(4) B. NOGARA, op. cit., tav. XVI e tav. XXXIX sgg. (fregio periferico, rimaneggiato, del grande mosaico di Otricoli).

(5) Ved., Museo Naz. di Napoli, Frammenti di pitture del tempio di Iside (fot. Brogi, n. 14309).

può con relativa facilità e sicurezza ricostruire la decorazione nei tratti essenziali.

Al centro di ciascuna parete è un quadretto rettangolare, munito di sportelli in apparenza girevoli su cardini ai lati. Gli sportelli, aperti, sono disegnati prospetticamente in iscorcio. Ciascuno sportello, sagomato sui bordi, è diviso in due specchi da un regolo pure sagomato, a poco meno di due terzi dell'altezza. Nel campo del quadro erano già disegnate delle figure umane, con piano di posa sopra un listello a una certa altezza dal limite inferiore del rettangolo⁽¹⁾. L'uso corrente di chiamare *tríptycha* tali oggetti mi sembra da doversi riprovare, poichè l'espressione induce l'idea che si tratti di tre quadri figurati riuniti, il che non risponde al vero.

Sulla parete ovest del vestibolo, che a questa altezza è la meglio conservata, vediamo nel quadro centrale i contorni di due figure, di profilo e di fronte. Della figura di destra, alta e ben proporzionata, rimane tutto l'abbozzo, eseguito colla stecca sopra la superficie umida dell'intonaco. La figura, apparentemente maschile, è in piedi sulla gamba sinistra, avendo la destra in riposo. Si distinguono inoltre il profilo del dorso e la punta del gomito destro portato indietro, mentre il braccio sinistro doveva essere portato davanti alla persona. Di fronte alla prima figura sono le tracce, molto più sbiadite, di un'altra; della quale si riconosce con sicurezza soltanto il braccio destro, con la mano sull'anca.

Ai lati del quadro centrale con sportelli, sono due quadretti minori, con semplici cornici, tutti con identico soggetto figurato. Nelle linee semplici, ma piuttosto confuse dell'abbozzo, si distinguono due figure di fanciulle o Ninfe, sedute di fronte, ciascuna alla sommità di una doppia spirale. Le

due volute inferiori delle spirali sono tangenti, chiudendo in mezzo un esile stelo verticale tripartito. Le fanciulle vestite di tuniche leggere, col torso alquanto inclinato in avanti, tenendo con mossa aggraziata un braccio ricurvo sopra la testa, l'altro braccio portato in avanti, reggono con ambe le mani i lembi del manto.

Il motivo ornamentale è assolutamente identico a quello che si riscontra eseguito in rilievo sopra tavolette fittili architettoniche di rivestimento, dell'età migliore dell'impero⁽²⁾, e sopra una delle volute a stucco della Farnesina⁽³⁾, nonchè dipinto su riquadri superiori del *Tablinum* nella Casa di Livia⁽⁴⁾. Allo stesso motivo è ispirata la decorazione di opere ellenistico-romane di oreficeria, come la nota coppa argentea pompeiana, con l'apoteosi di Omero⁽⁵⁾, e di pareti, pure stuccate, di camere sepolcrali⁽⁶⁾.

Per quanto si riferisce al quadro laterale destro della parete contigua meridionale, il motivo descritto è ripetuto con qualche variante. Le due figure affrontate sono Baccanti, le quali reggono con una mano il tirso appoggiato obliquamente alla spalla, coll'altra un cembalo tenuto dritto sul ginocchio. La descrizione degli accennati quadretti laterali vale anche per la parete di fronte.

Così anche la divisione della fascia sulle altre pareti del vestibolo rimane quella nota, con il quadro a sportelli nel centro e i due quadretti semplici ai lati. Cambiano soltanto i soggetti dei quadri, con l'avvertenza che per le coppie di quadri laterali viene ripetuto lo stesso motivo. Nel riquadro centrale della parete di fronte all'ingresso si distinguono le tracce di due figure: una maschile, la quale avanza vivacemente da destra; a sinistra una figura d'incerto sesso, di fronte alla prima. Tra le due figure si erge il fusto di una colonna,

(1) Il motivo di quadretti muniti di sportelli laterali si riscontra in Roma nella decorazione pittorica della casa della Farnesina (vedi F. LESSING e A. MAU, *Wand- u. Deckenschmuck eines Römischen Hauses aus der Zeit des Augustus*, Berlino, 1891, tav. III a colori, e tav. VII; «Mon. Ist.» XII, tavv. 19 e 23), nella Casa di Livia al Palatino («Mon. Ist.» XI, tavv. 22 e 23) e altrove. Simili oggetti ricorrono come suppellettile liturgica e votiva negli stucchi della stessa casa romana («Memoirs» cit., tav. VI, 1), e nelle pitture della casa detta di Livia (ROSTOWZEW, art. cit., fig. 1).

(2) ROHDEN u. WINNEFELD, *Archit. Röm. Tonreliefs* tav. VIII; REINACH, *RR.*, II, p. 248.

(3) LESSING-MAU, op. cit.

(4) Fot. Mosconi, n. 11460; S. REINACH, *RPGR.*, pag. 149, 6.

(5) C. ROBERT, *Archaeol. Hermeneutik*, p. 68, fig. 56; S. REINACH, *RR.*, III, p. 76.

(6) Tomba dei Valeri sulla Via Latina, «Memoirs» cit., tavv. XX-XXI.

di cui manca la sommità. Il quadro centrale, certo a soggetto identico, della parete corrispondente, è quasi interamente caduto con i diversi strati dello stucco, fino alla parete nuda.

Su ciascuno dei quadretti laterali, poi, si trova nel mezzo un grande cratere a calice con largo orlo, eretto su alto ed esile piede. Da sinistra un tipo di Satiro adulto, forse barbato, con breve coda ondulata dietro il dorso, si avvanza portando sulla spalla destra un modesto cratere a campana, con una mano sostenendolo per una delle anse, con l'altra per il piede ⁽¹⁾. Un tipo di Satiro adolescente di fronte, disegnato in proporzioni minori, sta curvato leggermente in avanti, le mani protese verso il grande cratere. Dietro la seconda figura sorge il fusto di una colonna, avente come *epithema* un vaso panciuto di tipo metallico, con anse a protomi di grifo.

Esternamente, lungo i quattro lati di ciascun quadretto, è ripetuto lo stesso motivo ornamentale, costituito da uno stelo tripartito alle estremità, con due palmette nel mezzo opposte fra loro, composte di sette foglie ciascuna e chiuse entro cerchi tangenti. Una sbarretta affusolata incrocia con lo stelo nel punto di tangenza ⁽²⁾.

Fascione dipinto di coronamento delle pareti. — La ricca, ben composta e armonica decorazione delle pareti, si unisce con la decorazione non meno lussuosa del soffitto intorno al lucernario, mediante una fascia dipinta in color rosso scuro, come lo zoccolo. Spiccano su questo fondo, a distanze uguali, in numero di dodici per ogni parete, dei pilastrini, o erme, rilevati in stucco bianco. Tra un pilastro e l'altro corre una serie continua di festoni composti di tralci vegetali, cosparsi di fiori policromi, in forma di rosette, e di piccole foglie d'edera. Le estremità dei festoni sono riunite due a due e legate da una tenia anno-

data a doppio fiocco, con i lembi ricadenti ondulati. Un'altra tenia è dipinta sospesa, con lunghi bordi ondulati, a metà di ogni festone, dove pure si trova un oggettino tondo, che arieggia il tipo di una patera.

LO STILE PITTORICO DEL VESTIBOLO. — La felice ricostruzione pittorica di una delle pareti del vestibolo ci permette di considerarne e valutarne esattamente le peculiarità stilistiche. Lo zoccolo rosso, finito da una doppia cornice, la sezione di parete riquadrata e il primo fregio di coronamento, il fascione divisorio con la seconda sezione riquadrata e il secondo fregio a contatto della volta, non solo ci attestano una razionale e accuratamente studiata ripartizione del campo da decorare, ma anche una diretta dipendenza da un preciso stile decorativo *architettonico*. Come stile architettonico per eccellenza s'intende il *secondo stile* pompeiano. Nel caso presente, tuttavia, l'adattamento delle originarie membrature architettoniche a funzione espressamente decorativa (come lo zoccolo, straniato dalla funzione originaria di prospettiva illusionistica e diviso in veri e propri quadretti, le colonne divisorie delle pareti, mutate in esili candelabri), ci dimostrano che siamo in presenza di una varietà, o di uno stadio evolutivo, del *secondo stile*: ciò che è precisamente il *terzo stile* pompeiano ⁽³⁾, mentre le scene paesistiche dello zoccolo monocromo rosso-scuro, e le stesse cornici a filettature sottili, ci richiamano ad opere distinte dallo stile pittorico precedente ⁽⁴⁾.

Lo scopo di prospettiva illusionistica è fondamentalmente venuto meno, ma gli elementi architettonici tradizionali si identificano con facilità. Non è improbabile che la doppia cornice di coronamento dello zoccolo si debba al fatto che nelle decorazioni pittoriche del *secondo stile*, lo zoccolo termina con un piano in prospettiva, sul quale poggiano le basi della colonna e dei pilastri. A rigore, i piedi dei candelabri avrebbero dovuto

(1) È questo, secondo ogni verisimiglianza, un tipo di *arratophorum* (ἀρατοφόρον), come chiamavasi un vaso destinato a contenere vino puro, da essere mescolato con acqua. DAREMBERG-SAGLIO, *Dictionnaire*, s. v. Un motivo affatto simile riscontrasi su pittura pompeiana (ZAHN, *Ornam. u. Gemäld. aus Pompeji*, III, tav. XIII).

(2) Motivo ornamentale identico a uno di quelli rilevati nel Colombario degli Arrunzi (PIRANESI, *Le Antichità di Roma*, II, tav. 12).

(3) A. IPPEL, *Der dritte pompejanische Stil* (Berlino, 1910).

(4) Per le scene di paese su fondo scuro cfr. la decorazione del Triclinio nella casa alla Farnesina; per le riquadrature la decorazione pittorica della villa Irem («Notizie Scavi» 1910, p. 109 sgg.).

posare nel campo, o fascia, compreso tra le due cornici; mentre queste furono eseguite senza una esatta visione della sua funzione illusionistica. Esattamente a metà altezza delle pareti finiscono i candelabri, il cui calice espanso regge, in funzione di capitello, una specie di epistilio (primo fregio). È questo scompartito a sua volta, sopra una ben lavorata cornice, in tre riquadri come lo zoccolo, in modo che i candelabri estendono la loro funzione divisoria allo zoccolo e all'epistilio insieme.

Colonne e candelabri sulle pareti della casa romana alla Farnesina si distinguono per uno sviluppo maggiore in altezza; ma in ambo i casi il loro fusto o stelo è interrotto da una specie di anello o nodo, a livello circa del quale riposa la riquadratura superiore della parete⁽¹⁾. Le cornici che dividono tra loro i riquadri rettangolari che compongono il fregio, o epistilio, nel Vestibolo constano di rettangoli in modo da arieggiare il meandro, per cui trovano esatto riscontro in frammenti pittorici della Farnesina. Lo stesso fascione divisorio della parete, a motivi vegetali stilizzati, ha il suo riscontro nella decorazione pittorica della citata casa romana.

La divisione costante, in tre parti uguali, anche del fregio superiore, è data da listelli in continuazione dei candelabri, sino al fascione estremo di coronamento. Sulle pareti citate della Farnesina, in continuazione delle colonne e dei candelabri, si trovano delle Cariatidi, del genere di quelle dipinte sullo zoccolo del nostro Vestibolo. Al centro del fregio, poi, è collocato uno di quei quadretti a sportelli (inesattamente detti *tritici*), che si trovano precisamente allo stesso posto, in alto, sulle pareti della casa («Monumenti Istituto», vol. XII, tav. 18). I due pannelli ai lati, con figure allegoriche simmetricamente disposte, si trovano ripetuti alla medesima altezza sulle pareti della Casa di Livia. In nessuno dei casi citati manca poi al sommo la fascia di coronamento.

Non si è tenuto conto, sin qui, delle maschere pendule, dei festoni vegetali cui è assegnata la funzione di concatenare le membrature verticali,

e dei sobri motivi paesistici che campeggiano negli specchi formati dai candelabri. Maschere appese a scopo decorativo troviamo soltanto nella regione pompeiana (Villa di Fannio Sinistore, ecc.). Festoni e motivi paesistici si ritrovano però, insieme coi candelabri, sulle pareti del Triclinio nero e del corridoio semicircolare della Farnesina; i semplici festoni (con colonne) sulle pareti della casa di Livia, di quella pompeiana di Fannio Sinistore, della Villa Item, ecc. Di tutti i casi citati, nessuno presenta soggetti paesistici inquadrati negli specchi principali delle pareti, all'infuori del Triclinio nero, dove il paesaggio è sviluppato per tutta l'estensione del riquadro. La riempitura, o la semplice utilizzazione di codesti specchi, non doveva tuttavia essere di rigore, poichè nel corridoio ricurvo citato, gli specchi parietali sono vuoti. («Mon. Ist.» XII, tav. 5). A tanto maggior ragione la stessa cosa avrebbe dovuto verificarsi sulle pareti del nostro vestibolo, dove la tecnica speciale dello stucco esclude, quasi per principio, l'applicazione del paesaggio. Se, ciò nonostante, motivi architettonico-paesistici sono stati qui introdotti, ciò vuol dire che era assegnato loro un contenuto speciale, non semplicemente decorativo.

La composizione pittorica nel suo insieme, e per le caratteristiche ricordate, potrebbe ascriversi al *terzo stile* pompeiano, proprio dei primi decenni dell'Impero. La sobrietà degli elementi che la compongono e certi caratteri peculiari ne fanno però ancora un esempio importante del *secondo stile*; e l'artista ideatore dev'essere ascritto, meglio che gli artisti della Farnesina, al periodo di transizione dall'uno all'altro stile: poichè la pittura a Roma e a Pompei segue, in fondo, le medesime sorti.

DECORAZIONE DELLA VOLTÀ — Il vestibolo della basilica è coperto in alto da una volta a padiglione (tav. III), con le quattro vele che s'incrociano ad angoli vivi, lasciando nel mezzo un'apertura per l'ampio lucernario rettangolare. Le due vele parallele ai lati lunghi del lucernario sono alquanto più larghe delle altre due. Esse erano, e sono in parte tuttora, decorate da rilievi in stucco, non esclusa la vela sovrastante all'occhialone della

(1) «Mon. Ist.» XI, tav. 44 sgg.; XII, tav. 5 sgg., 18 sgg.

sala basilicale, dove l'orlo del lucernario si apre a semicerchio. La superficie di ciascuna vela è divisa in riquadri, con motivi ornamentali quali a rilievo bianco, quali lisci, dipinti. Tale divisione è condotta con rigoroso sistema geometrico. Per mezzo di segmenti orizzontali in numero di sei e di segmenti verticali in numero di quattordici, si sono in principio divise le due vele maggiori in tante casselle di uguali dimensioni, come una scacchiera. Al centro di ciascuna di queste scacchiere si trova uno specchio o lacunare centrale quadrato, di tre casselle di lato, con ai lati due specchi di uguali dimensioni, divisi l'uno dall'altro per mezzo di specchi rettangolari minori, della larghezza di una cassella e dell'altezza di tre. Sopra e sotto i lacunari maggiori la stessa riquadratura, a specchi rettangolari orizzontali, con rilievi. Alle estremità di ciascun rettangolo una cassella dipinta ⁽¹⁾.

Dei tre specchi maggiori, quello di mezzo porta iscritto un medaglione circolare; i due laterali conservano le casselle ai quattro angoli, mentre nella cassella centrale è iscritto un piccolo tondo. Le casselle intermedie, poi, sono state soppresse allo scopo di racchiudere il tondo centrale entro quattro segmenti di cerchio, fra loro opposti, ottenuti facendo centro col compasso ai quattro spigoli dello specchio.

Più semplice la riquadratura delle vele minori, delle quali decorata per intero quella soltanto di fronte all'occhialone, l'altra essendo interrotta dall'occhialone medesimo. La superficie risulta ivi esattamente divisa da cinque segmenti orizzontali e dodici verticali. Entro la scacchiera sono ricavati lateralmente due lacunari maggiori quadrati, di tre casselle di lato, divisi da tre rettangoli verticali, di cui quello centrale porta iscritta una ellissi. Gli stessi lacunari sono poi racchiusi alle

due estremità della vela, nonchè in basso, da altri rettangoli a rilievi bianchi, alternati a casselle dipinte, di cui due alle estremità, una al centro della zona inferiore. Rimane agli spigoli un pennacchio liscio, dipinto in azzurro, al di sopra di una fascia rettangolare, che ripiegandosi agli spigoli riunisce le vele contigue.

Tutto il descritto sistema di decorazione è rialzato da una cordonatura a forte rilievo, che accompagna le varie figure geometriche dei riquadri e le racchiude ciascuna entro una sua propria cornice sagomata, con listelli lisci alternati a file di ovuli.

La vela sopra la porta d'ingresso dal corridoio al vestibolo, appare la meglio conservata negli stucchi e nei colori (tav. IV). Quasi del tutto caduta l'estremità destra, col grande specchio quadrato, conservato solo in piccola parte. Della vela di fronte, poi, è perduta completamente l'estremità sinistra.

I due maggiori lacunari tondi, chiusi entro doppia cornice di ovuli, con listelli lisci alternati, aganciati a sinistra e a destra con anelli in stucco alla cornice quadrata che li circonda, presentano ciascuno nel campo una figura di Menade in rilievo, seduta sul dorso di una pantera galoppante a sinistra. La Menade è in ambo i casi seduta mostrando le spalle, reggendo obliquamente con la destra, nascosta, un lungo tirso con pigna alle due estremità e tenia annodata, facendo puntello colla mano sinistra sul dorso della fiera. La faccia è di profilo, e la testa, dai capelli sommariamente accennati, è cinta da una tenia o corona (tav. V) ⁽²⁾.

L'identità delle due figure è perfetta, ad eccezione del costume, giacchè in un caso vediamo la Menade nuda, con semplice *zona* stretta sotto le ascelle, ed ampio manto in gran parte ricadente verso terra, un lembo svolazzante a destra. La figura corrispondente, oltre che esser munita di manto, è vestita di una tunica senza maniche, o chitone dorico, allacciata alla vita e scivolata lungo il braccio, in modo da lasciare scoperto l'omero

(1) Il sistema divisorio, mediante reticolato, di campi da decorare, è piuttosto frequente nella pittura del *secondo* e *terzo stile*, dove esso viene impiegato nella ripartizione di zoccoli parietali. Lo troviamo però usato anche nella decorazione di fascioni parietali di coronamento (F. BARNABEI, *La Villa pompeiana di P. Fannio Sinistore*, Roma, 1891, tav. IV) e conseguentemente applicato a volte. Tale sistema divisorio è poi quello stesso impiegato per la ripartizione del *meandro* nella pittura parietale medesima, risalendo in tale applicazione ad età remota.

(2) Medaglione già riprodotto in «Notizie Scavi», p. 43; «Journ. of Hell. St.» (J. H. S.), XLIV (1924), p. 70, «Mémoires of Amer. Acad. in Rome» IV (1924), tav. XLVI, 2; ecc.

sinistro. La presenza della tunica non impedisce che le gambe della figura, visibili dietro il corpo della fiera, siano anche qui del tutto scoperte. I piedi delle due figure sono muniti di sandali.

Delle due fiere una manca della testa. L'altra è in atto di volgere indietro la testa vivacemente, avendo le fauci spalancate.

Le zampe anteriori delle fiere sono sollevate, rampanti, le zampe posteriori allungate indietro. Una delle fiere presenta il corpo ricoperto da fini striature alla stecca, destinate a significare il pelame. I due medaglioni, tanta è la loro somiglianza, sembrano in fondo eseguiti sopra uno stesso stampo.

Gli spazi triangolari fra il giro dei medaglioni e la cornice quadrata che li circonda, sono dipinti in color rosso scuro, così che acquista maggior vivezza e rilievo il bianco medaglione centrale. Entro ciascuno spazio, sopra il fondo rosso, è poi dipinto in color azzurro a lueggiate chiare (bianco-gialle) un motivo floreale stilizzato, di due tipi: una specie di giglio, o di tulipano, con due volute uscenti dal calice stesso; oppure un cesto di acanto, composto di tre larghe foglie e due volute esili, svolte sino ai vertici del triangolo⁽¹⁾.

Gli specchi laterali, quadrati, originariamente in numero di quattro, oggi ridotti a due, hanno l'elemento figurato ridotto al minimo. Solo nel piccolo tondo centrale un minuscolo Amorino alato, di profilo a sinistra, in atto di alzare da terra un'anfora. Al centro, poi, di ciascun quadretto angolare spicca sul fondo bianco un motivo floreale semplicissimo, un quadrifoglio o una margherita con gambo e foglie entro sottile riquadratura in color rosso, con pennacchi agli angoli (tav. VI). Lo stucco negli intervalli tra le varie cornici intersecantisi intorno al medaglione centrale, è dipinto costantemente in rosso o azzurro.

Gli specchi rettangolari diritti di cui già si è fatto cenno, ai lati dei due medaglioni centrali, inquadrano ciascuno una figura che si ripete identica e simmetrica per quattro volte: una fanciulla stante di fronte, a piedi nudi, vestita di lunga tunica, con sopravveste ricoprente il petto e le braccia

(1) Il medaglione tondo, istoriato, iscritto in un quadrato, con rosette negli spazi angolari, appare sulla volta del citato monumento degli Arrunzi (PIRANESI, op. cit., tav. cit.).

e ricadente in lunghe pieghe sui fianchi. Con una mano la figura solleva con lembo della sopravveste, con l'altra protesa e semichiusa reggeva qualche cosa, come un attributo. Un alto stelo con giglio a petali arricciati e bottone in cima, s'innalza dalla sommità del capo della figura, accentuando la funzione eminentemente decorativa del motivo, assai simile a quello delle greche Canefore⁽²⁾.

Gli specchi diritti corrispondenti (conservati in numero di due), alle estremità delle due vele maggiori, portano anch'essi un motivo ornamentale, consistente in una maschera di Giove Ammone, con grandi corna caprine ritorte a volute sopra la fronte, e due foglie stilizzate, arricciate in punta, pendule dalle gote della maschera. Sopra la fronte e sotto il mento, palmetta a cinque foglie e lungo stelo gigliato, con bottone in cima (tav. cit.)⁽³⁾.

Negli specchi rettangolari orizzontali sopra e sotto ciascuno degli specchi maggiori, sono eseguite a rilievo scene di Amorini. Di codesti riquadri soli quattro sono oggi più o meno ben conservati sulla vela sopra la parete nord, d'ingresso al vestibolo: due, della fila più bassa, sulla vela opposta (tav. VII)

Primo specchio superiore. — Coppia di Amorini di fronte, occupati alla caccia di due grosse libellule⁽⁴⁾. I corpi paffuti degli Amorini sono rilevati sommariamente, ma con maestria. Conservazione buona.

Secondo specchio superiore centrale. — Amorino in piedi su piccola biga tirata da due capriuoli lanciati al galoppo, a sinistra. Figure ben conservate, cornice danneggiata.

Primo specchio inferiore. — Scena di caccia. Amorino volto a sinistra, mancante della testa, con clamide agganciata al collo e avvolta intorno

(2) Cfr. figura femminile decorativa (da Pompei) S. REINACH, *RPGR*, pp. 131, 4.

(3) Cfr. le maschere di Giove Ammone sulla volta della Tomba dei *Panocratii* sulla Via Latina, « *Memoirs* » cit., tav. XXV.

(4) Cfr. Eros e libellule su monumenti pubblicati e spiegati simbolicamente da B. NOGARA in « *Ausonia* » II, pag. 261 sgg. (*Una base istoriata di marmo ecc.*) La farfalla (ψυχὴ) è simbolo dell'anima umana (ivi, p. 268). Su di che vedi anche CARCOPINO, art. cit. in « *Rev. des Deux Mondes* ». Eros e Psyche su monumenti sepolcrali, apud W. ALTMANN *Die römischen Grabaltäre der Kaiserzeit*, p. 277.

al braccio sinistro. Protende un bastone ricurvo; a lui di fronte un compagno caduto, sembra, sulle ginocchia, reggendosi con le mani a terra. Di fronte alle due figure una specie di capriuolo in corsa a sinistra, portando un dardo confitto sul dorso. Stato di conservazione mediocre.

• *Secondo specchio inferiore.* — Amorino in piedi su biga tirata da due cerbiatti galoppanti verso destra. Rimangono le sole tracce della testa del fanciullo, di una ruota della biga, oltre alle teste dei due animali.

Sulla vela di fronte sono conservati due soli quadretti della fila inferiore.

Primo quadretto inferiore centrale (parte sud). — Amorino in piedi, il dorso curvo, su biga tirata da due cerbiatti tenuti per le redini, al galoppo verso destra. Uno dei cerbiatti ha la testa rivolta vivacemente di fronte. Conservazione mediocre ⁽¹⁾.

Secondo quadretto inferiore. — Amorino in piedi tenendo una frusta alzata sopra il capo, come per colpire sopra un gruppo di due cani che col muso a terra sembrano contendersi qualche cosa. Uno dei cani è figurato di profilo, l'altro arditamente di scorcio. A sinistra, dietro un pilastro con l'*epithema* di un'anfora, spunta la testa di una lepre la quale fugge al galoppo, come approfittando della distrazione dei suoi inseguitori.

Le casselle minori, quadrate, all'incrocio degli specchi rettangolari, sono lisce e soltanto dipinte

(1) I motivi ornamentali di Amorini su carri tirati da bestie indomite, s'incontrano di frequente nell'arte decorativa ellenistico-romana. Senza elencare la serie numerosa dei sarcofagi con putti alati e non alati su carri in corsa, si possono citare, come più prossime per l'età e per lo stile ai nostri stucchi, le vaghe composizioni con Eros su bighe tirate da cervi e caprioli, quali si vedono nei fregi della Casa dei Vettii (« Monumenti Antichi dei Lincei », vol. VIII, 1898; cfr. REINACH, *RPGR.*, p. 79 sgg. e fot. Brogi, nn. 11235, 12240, 11241, 11242), e inoltre su alcune targhe marmoree del Museo del Louvre (CLARAC-REINACH, *Rép. de la statuaire*, p. 162). Lo stesso motivo si ripeteva dipinto in varianti numerose sulla volta di un monumento romano oggi perduto (BELLORI-BARTOLI-CAUSSEUS, *Picturae antiquae*, Roma 1791, tav. IV dell'Appendice), e si riscontra tuttora su di una lunetta dipinta del Museo Vaticano (B. NOGARA, *Nozze Aldobrandine*, tav. LIII), nella quale è rappresentata una corsa di bighe guidate da putti e tirate da cervi, caprioli, leoni e trigri. Provenienza della lunetta: un sepolcro di buona epoca (II o III secolo), rinvenuto fuori Porta San Sebastiano.

a colori vari, in modo da rendere più vago e interessante l'effetto ottico di tutta la decorazione. Ciascuna cassella porta all'intorno una cornicetta con decorazione in color giallo, arieggiante la sima ad ovuli, su fondo rosso. Al centro di ogni cassella un motivo floreale stilizzato, consistente in una rosetta, con alcuni petali allungati e appuntiti nel senso delle diagonali della cassella. Il fondo delle casselle generalmente è verde, le rosette sono in color rosso e giallo.

Di codeste casselle, che erano sedici sulle due vele maggiori, non ne rimangono che undici in tutto, più o meno bene conservate nei colori. Sulla vela minore istoriata dovevano essere in numero di tre, di cui la sola centrale ben conservata.

Ha questa il fondo dipinto in color rosso scuro, con semplice cornice filettata chiara e complesso motivo stilizzato, nel centro: una specie di borchia quadrangolare, con bottone centrale, e palmette tripartite agli angoli.

QUADRI FIGURATI DELLA VELA MINORE (tavola VII). — La vela al di sopra della parete di fondo, presenta nel fascione centrale due specchi principali, quadrati. Dentro lo specchio grande di destra è un gruppo figurato del più alto interesse: un Genio alato, nudo, dalle forme giovanili bene sviluppate (mancante della testa), è in atto di librarsi a volo verso destra, la linea del corpo obliqua, le lunghe ali distese. La figura regge con le due mani una grande anfora, con la bocca rovescia. Sulle spalle della figura, tra le ali, è seduta di profilo a sinistra una donna vestita di tunica a fitte pieghe, stando appoggiata col braccio sinistro a un'ala della figura. Il volto della donna ha linee di una rara distinzione e bellezza giovanile. Sotto il corpo del Genio alato si veggono pendere i piedi della figura seduta.

La composizione del gruppo richiama alla mente, come fu già osservato dal Fornari, scene di apoteosi, proprie dell'arte imperiale, come quella che si vede sulla gemma augustea della Biblioteca Nazionale di Parigi, con Iulo librantesi a volo ⁽²⁾; il rilievo del Palazzo dei Conservatori con l'apoteosi dell'imperatrice Sabina ⁽³⁾, e il gruppo simile, più

(2) FURTWAENGLER, *Antiken Gemmen*, tav. LX.

(3) REINACH, *RR.*, I, p. 375.

complesso, scolpito sopra una faccia della base della Colonna Aureliana, con il *Genius Aeternitatis* portando sul dorso le figure divinizzate di Antonino e Faustina ⁽¹⁾. Anche nel nostro rilievo dovremo quindi riconoscere una scena di apoteosi e di divinizzazione di persona scomparsa, con l'*éidolon* del morto ⁽²⁾.

Ma di una particolare importanza, dal punto di vista dell'arte, nonché della cronologia, è il gruppo scolpito in rilievo sulla corazza della statua di Augusto, di Prima Porta, con la *Nebula matutina*, personificata in una Ninfa che regge sulle spalle l'Aurora ⁽³⁾. È da notare in proposito, che l'identità tra i gruppi permane assoluta nell'attributo della figura volante, l'anfora.

Nell'anfora rovesciata credetti già di dover riconoscere il vaso in cui dovevano essere raccolti i resti del rogo funebre, con il Genio nell'atto di spargere a terra dell'alto le ceneri ⁽⁴⁾.

In seguito a ulteriore esame della questione, penserei che lungi dallo spargere le ceneri, il Genio alato sparga rugiada, o pura acqua di fonte, allo scopo di spegnere un rogo: nella stessa funzione, cioè, che hanno le Iadi (*Hyades*) nel celebre cratere di Python e in altri vasi dipinti relativi al mito dell'apoteosi di Eracle ⁽⁵⁾, e che ha in una pittura pompeiana l'Erote (o Anterote), il quale versando dall'alto l'acqua di un'anfora, spegne l'ardore acceso nel seno di Psyche da un suo compagno ⁽⁶⁾. Il contenuto funebre, accennato altrove, della scena, rimane però inalterato.

Nel quadro corrispondente, a sinistra, è una figura muliebre alata, certo una Vittoria, rappresentata nel volo, vestita di lunga tunica senza maniche. Il volto della figura, mal conservato, era di fronte, la persona di tre quarti a sinistra. Con una mano regge un lembo della tunica, mentre con l'altra sembra stringere il manico di un oggetto tondo e voluminoso, come un globo. Particolari troppo

incerti per avanzare un'interpretazione precisa del motivo simbolico.

Oltre alla cornice di stucco in rilievo, comune a tutti i riquadri, i due specchi descritti presentano internamente una seconda cornice, consistente in una fascia dipinta in color rosso, con una fila di piccole rosette, a sette e quattro petali, alternate.

Gli specchi figurati descritti sono tra loro divisi da tre riquadri rettangolari diritti, di cui quello centrale con ellissi, dipinto a fondo azzurro, mentre i due laterali, bianchi, presentano a rilievo un motivo ornamentale composto di due maschere virili di profilo barbute, con diadema, contrapposte fra loro (probabili Ammoni). Dal loro punto d'unione si staccano verticalmente, in senso opposto, due fiori gigliati, con foglie parte a spirale, parte lanceolate.

Entro gli ultimi due pannelli orizzontali lunghi, del fascione sottostante, vedesi in rilievo un complesso sistema di doppie spirali, arieggiante una ramificazione vegetale elegantemente stilizzata. Sopra le due spirali estreme stanno ritti di profilo, e affrontati, due pappagalli di perfetta modellazione, i quali allungano il collo per beccare due spighe nascenti di mezzo alle volute centrali ⁽⁷⁾.

I pennacchi lisci, già accennati, ai quattro spigoli della volta, poi, presentano il fondo dipinto azzurro e una breve fascia, al di sotto, con cornice e decorazione a rilievo. Il motivo ornamentale consiste in un cavallo marino, o ippocampo, con lunga coda serpentina, munita di pinna terminale come la coda di un pesce. Le due zampe anteriori terminano pure con delle pinne. I quattro ippocampi, dal corpo rigato e segnato di peli, si fronteggiano due a due sulle pareti di fondo.

La decorazione della volta del vestibolo termina esattamente al punto dove si apre tuttora l'ampio lucernario, la cui apertura (m. 2,42 × 1,56) a poca altezza sopra la volta fu definitivamente chiusa in

(1) *Ibidem*, p. 291.

(2) FORNARI, in «Notizie» cit., p. 48. Cfr. i numerosi soggetti di apoteosi, frequenti nella pittura pompeiana, e romana, REINACH *RPGR*, p. 148.

(3) C. ROBERT, op. cit., p. 49 e fig. 36.

(4) «Bullett. Municipale» cit., p. 108.

(5) ROSCHER, *Lexikon*, s. v. «Hyades».

(6) MÜLLER-WIESELER, *Denkmäler*, II, tav. 54, n. 691.

(7) La decorazione della sala sopra la parete ove si apre l'ingresso della basilica è, si può dire, completamente perduta; ma per ragioni di simmetria è lecito arguire che essa corrispondesse così nella partizione generale come nei particolari, alla parete di contro. - La figura del pappagallo non è di quelle che s'incontrano spesso nella pittura romana. Un esempio ci è fornito dalle pitture della Casa di Livia (Triclinio), ROSTOWZEW, op. cit., figg. 1 e 2; un altro da una pittura a fresco dei sepolcri di S. Sebastiano («Notizie Scavi», 1923, p. 55, tav. XII, 1).

occasione dello sterro del vestibolo, onde impedire il franamento continuo del terriccio sovrastante. Ne sappiamo quanto fossero alte le pareti del lucernario (1). Anche le pareti interne del lucernario portano, nella parte inferiore, tracce di una decorazione pittorica figurata, impossibili oggi a cogliere con esattezza di particolari. L'esatto rettangolo del lucernario ha poi uno dei lati minori, quello rivolto verso la sala basilicale, aperto da un ampio semicerchio. Il quale è raccordato a scivolo, senza angoli di sorta, con la sommità dell'apertura rettangolare aperta al sommo della parete sulla quale s'apre la porta di comunicazione tra il vestibolo e la sala basilicale. Tutto ciò allo scopo evidente di far penetrare quanto più fosse possibile della luce esterna nella parte più riposta del sotterraneo.

Si comprende come con tale sistema, la parte meglio illuminata della sala interna, fosse la volta della navata di mezzo della sala. L'effetto di luce corrispondeva all'incirca a quello che oggi si coglie tenendo illuminato l'interno del monumento con l'unica lampada elettrica che trovai appesa quasi nel mezzo dell'antico lucernario. Gli stucchi bianchi della volta, illuminati così a luce radente con forti contrasti di ombre, acquistano un rilievo di un effetto magico, indimenticabile.

Ma l'importanza artistica del monumento risulta già della maggior evidenza attraverso la ricchezza decorativa del vestibolo. Nessun altro monumento antico è giunto sino a noi con una decorazione parietale così fastosa e di uno sviluppo così notevole, come le pareti e le vele della volta di questo vestibolo, purchè ricostruite, come è facile impresa, nelle parti mancanti, e minuziosamente studiate nei particolari. Così il valore archeologico e il valore artistico attuale del monumento tendono a pareggiarsi.

È indubitato che decorazioni fastose come la presente non dovessero scarseggiare in età clas-

sica, e a Roma specialmente, per rivestimento d'interni. Più d'una dovette andare salva da distruzione sino in età moderna e impressionare, colla sua bellezza, uomini di speciale sensibilità artistica, come quelli del nostro Rinascimento. Non altro che una diretta derivazione dall'antico è il bellissimo cortile a stucchi di Palazzo Spada in Roma, attuale sede del Consiglio di Stato. La ricca serie di fregi figurati e di motivi floreali di schietto sapore classico, ivi comparisce ad un occhio esperto, come una replica, o un adattamento, o un'imitazione geniale di antichi modelli sopra un monumento moderno.

LA SALA BASILICALE

ARCHITETTURA. — Anche per la struttura della sala centrale del monumento, penso di limitarmi a quanto ne è stato già detto, rimandando alle vedute d'insieme (tavv. VIII e IX). Tuttavia la pianta dell'edificio, quale fu data in «Notizie Scavi» 1918, p. 31, e ripetuta in numerose pubblicazioni posteriori, ultima quella citata delle signore E. Strong e N. Jolliffe, per quanto generalmente fedele, presenta involontariamente mancanti o lacunosi alcuni particolari non trascurabili per l'esatta interpretazione del monumento. Le differenze tra la ben nota pianta e la realtà si potranno cogliere con la massima precisione nella nuova pianta che corredo il presente lavoro, alla tav. I, compilata con diligenza dal chiaro professore Edoardo Giammiti, oltre che nelle due vedute d'insieme alla tav. VIII. Lo sviluppo longitudinale dell'aula è regolato rigorosamente da ovest a est.

Ciò che maggiormente può trarre in inganno lo studioso nella figura cit. delle «Notizie», è l'aspetto del pavimento della sala basilicale in corrispondenza dell'abside. Dove (ciò che non si rileva dalla Relazione preliminare) il piano originario, e il piano all'intorno, si trovò completamente lacunoso, in seguito ad un lavoro di scavo compiuto da quegli stessi ignoti rinventori che ebbero ad asportare gli oggetti incassati nei vuoti degli interpilastri, e quanto altro di mobile si trovava entro il monumento. Lo scavo tumultuoso portò la distruzione

(1) «Sopra il lucernario, in corrispondenza di uno dei lati lunghi, fu riconosciuto un muro di buona opera reticolata di tufo, dello spessore di m. 0.60, il quale serviva a recingere il vuoto del lucernario a guisa di parapetto» («Notizie» cit., p. 32). Come «spessore» probabilmente si dovrà qui intendere l'altezza del muro stesso, che perciò nulla autorizza a ritenere come parapetto e non, più semplicemente, come rivestimento interno del lucernario.

di una parte notevole di pavimento a mosaico bianco, caratterizzato da quelle doppie fasce nere che seguivano la sagoma dei pilastri, come di tutti gli oggetti piantati sul suolo. Gli angoli di dette fasce fortunatamente scampati alla distruzione, permettono una ricostruzione completa, matematicamente sicura, di molti elementi perduti. Nel campo compreso tra i due pilastri di fondo e gli spigoli dell'abside si ricostruiscono, in più di quanto è accennato nella primitiva pianta, altri due incassi simmetrici, attestati così da vuoti, rimasti nel pavimento, come dall'andamento delle fasce nere che li circoscrivevano su tre lati. L'area, poi, individuata dalle sporgenze simmetriche delle due riquadrature laterali, era occupata da un altro oggetto o basamento più grande piantato sul suolo, circoscritto a sua volta da una doppia fascia indipendente, alla stessa maniera di quanto si vede per il basamento grande tra i due pilastri più vicini all'ingresso. Il secondo basamento, anzi, era in simmetria perfetta con questo. Non sono invece più visibili oggi le due buchette circolari scavate ad altezze diverse per il presunto sacrificio catartico, riprodotte nella pianta delle « Notizie »⁽¹⁾. L'avvallamento del suolo, riscontrato al momento dello scavo, e ancora visibile nella fotografia riprodotta

alla fig. 3, è stato ridotto e mantenuto (con opportuno restauro in cemento), alla semplice area dell'abside. Incassi regolari più piccoli si trovano addossati a ciascuno dei pilastri verso la navata centrale, alternati agli altri simili, più grandi, tra pilastro e pilastro.

Ricorderò poi che le volte delle tre navate in cui la sala delle dimensioni massime di m. 12 X 9 è divisa, si trovano tutte eseguite alla medesima altezza di m. 9 dal pavimento, sorrette da tre coppie di pilastri rettangolari piantati sul suolo in maniera irregolare⁽²⁾. I pilastri sulle due file, sono raccordati fra loro da archetti fortemente ribassati (vedi



Fig. 3. - Saggio di scavo praticato sotto il piano dell'Abside.

(1) È impressionante il da fare che ha dato ad archeologi, e a non archeologi, il rinvenimento fortuito di ossa di animali in detto punto del sottosuolo. Su codesto rinvenimento si sono costruite le più audaci e ostinate teorie portanti alla identificazione dell'ipogeo come un luogo di culto. Nell'art. cit., di STRONG e JOLLIFFE, pp. 68 e 69 (come già in quello di I. CARCOPINO), si esclude *a priori*, in base a ciò, la possibilità del monumento a destinazione sepolcrale, e si tira fuori, per aumento della derrata, la scoperta di altre ossa di animale nientemeno che dentro l'*impluvium* dell'atrio. Ma quanta mai roba non sarà caduta dall'alto là dentro! A mio giudizio, non vi sono elementi per poter parlare di sacrifici catartici (di cui non conosciamo la liturgia), nè per suffragare in qualche modo l'affermazione del sacrificio catartico (in proposito ved. oltre, col. 832 sgg.).

Un'occhiata alla modesta fotografia sarà anche sufficiente a suggerirci qual conto si debba fare della ipotesi di J. Hubaux (purtroppo accolta e sviluppata da altri, secondo la quale si dovrebbe identificare la cavità che s'apre sotto l'abside con una antica piscina ecc. È chiaro che per avanzare una simile ipotesi bisogna prescindere dalla configurazione materiale del monumento e dai dati dello scavo; prescindere, cioè, dalla differenza supponibile, tra la fisionomia di una piscina, spogliata dei suoi marmi di rivestimento, ma sempre munita del suo canale di scolo, e la fisionomia di una cavità qualsiasi aperta fortuitamente sul terreno.

tav. XXXVIII), mentre i pilastri estremi si raccordano con lo stesso sistema alle pareti della sala.

Gli angoli dell'abside sono decorati sulle due facce da lesene a stucco bianco e da motivi ornamentali a rilievo in istucco, piuttosto semplici. Tutto il giro della parete dell'abside, sino all'altezza degli stucchi figurati, era dipinto in un colore incerto, tendente al bruno, con fasce rosse lungo i margini delle lesene. Sul fondo bruno spiccava poi qualche riquadratura in color bianco, secondo la traccia rimasta presso la base della lesena di sinistra.

NAVATA CENTRALE (tav. VIII, 1 e 2).

PORTA DI ACCESSO ALLA SALA BASILICALE E PARETE INTERNA CORRISPONDENTE (tav. X). — La porta di accesso alla sala basilicale, di m. 3 di al-

(2) Per le ragioni costruttive di tale irregolarità, vedi « Notizie » cit., p. 36 sgg.

tezza e m. 1.60 di larghezza, ha stipiti verticali riuniti da un arco sensibilmente irregolare. Il paramento di stucco degli stipiti interni, larghi m. 0.70, presenta pure una variata decorazione in rilievo. Da ciascuna parte, in armonia con gli stipiti della porta d'ingresso al vestibolo, si riconosce anzitutto uno stelo terminato da volute e variato da motivi indefinibili nei particolari per la caduta dello stucco. Al sommo dello stelo una figura femminile alata



Fig. 4. - Decorazione interna della porta d'ingresso della Basilica.

(fig. 4), in lunga tunica con *apóptygma*, regge tra il pollice e l'indice di ciascuna mano distante dal busto, l'esile gambo di un fiore a sei petali. Le ali aperte si sviluppano altissime sopra le spalle, mentre nel campo intermedio si sviluppa e ramifica simmetricamente un secondo stelo che parte dal capo della figura.

Il sommo della volta è occupato da una maschera di Medusa del tipo patetico, dall'ampia corona di capelli in pittoresco disordine intorno

alla fronte e alle tempie, con due serpentelli incrociati sotto il mento. La Medusa divide esattamente in parti uguali il campo occupato dalla decorazione degli stipiti.

Internamente, poi, a ciascuno dei lati della porta, continua la decorazione in rilievo. Anzitutto, sopra la linea dello zoccolo, un candelabro del tipo consueto (fig. 5), con base tripode a zampe ferine sormontate da volute, e altro stelo riccamente lavorato, con un primo calice da cui pendono due timpani, e con fasci di palmette di numero digradante fino al secondo calice. Meglio conservato, salvo nella parte superiore, il candelabro a sinistra di chi entra.

Al sommo della porta è ancora chiaramente visibile, per quanto logora in parte, una maschera barbata, dalla folta e lunga chioma in disordine. Da ciascun lato di questa, una figura assai mal ridotta di Tritone, rivolta di profilo verso la maschera stessa, reggendo con una mano un grosso remo sopra la spalla, con l'altra mano una buccina, o tuba, in cui dava fiato. È chiaro, perciò, che la maschera di mezzo rappresenti l'Oceano secondo l'iconografia tradizionale. Tutta questa composizione si trova ripetuta quasi identica per ben quattro volte sulle pareti (lunette) della Tomba dei *Pancratii* (maschera dell'Oceano tra pistrichi, dipinta; Tritoni in rilievo)⁽¹⁾; nonchè su sarcofagi⁽²⁾.

Una fascia, forse in origine decorata, divide questo campo da quello superiore, all'altezza del sommo dei pilastri. Anche lo spazio compreso tra la fascia e il finestrone o lucernario aperto sulla parete, era decorato con rilievi, danneggiati o distrutti da una vasta lacuna del

(1) «Memoirs of the American Academy in Rome», vol. IV (1924), tavv. XXXIII-XXXV. Motivo, questo, passato, come tanti altri, nel repertorio pittorico delle Catacombe (Catacombe di Callisto e Cat. di Domitilla, GARRUCCI, *Arte crist.*, II, 14; WILPERT, *Pitture delle Catacombe*, 134).

(2) Sarcofago Aldobrandini, con maschera dell'Oceano fra Tritoni e Nereidi, S. REINACH, *RR*, III, p. 157. I Tritoni in atto di dar fiato alla buccina, o meglio *tuba*, sono probabilmente la personificazione dei Venti (cfr. la Tazza Farnese del Museo di Napoli, ed anche i Tritoni con *tuba* del Sarcofago Corsini, *RR*, III, pp. 223, 2-3). Vedi ancora P. GUSMAN, op. cit., tav. 146, 1 e 2 (sarcofago con maschera dell'Oceano tra Nereidi, ed altro con maschera simile tra Eroti su delfini).

paramento di stucco, cosicchè oggi non possiamo più cogliere che pochi particolari. A sinistra figura maschile nuda, in piedi di fronte, la mano destra forse levata alla altezza della spalla, il braccio sinistro inerte lungo il fianco. A destra sullo stesso piano figura maschile tunicata, protendendo verso il centro della parete la mano destra con una benda o tenia. Nessuna traccia sicura del motivo intermedio il quale doveva dare la giustificazione della presenza dei due personaggi e della loro azione. Ancora una benda, forse appartenente ad un *oscillum*, perduto, si vede pendere lungo la parete sopra la seconda figura, mostrando come la decorazione della parete continuasse fino all'altezza del lucernario.

DECORAZIONE DELL'ABSIDE (tav. XI sgg.) — L'intero catino dell'abside è occupato da una sola composizione figurata, la quale generalmente si considera come la principale di tutto il repertorio figurato del monumento. Ciò per varie ragioni: anzitutto perchè la scena occupa la parte più in vista e centrale della navata; inoltre perchè spazia in più larga superficie ed è maggiormente ricca di personaggi e di particolari pittorici; infine perchè, a quanto è dato di rilevare dallo stato di conservazione del quadro, è la scena in cui l'artista sembra aver voluto dare la misura massima della sua capacità tecnica e della sua forza espressiva ⁽¹⁾. A partire da sinistra, si nota una figura di giovane uomo seduto a destra sopra un rialzo roccioso, avendo il dorso inclinato e poggiando la guancia sulla palma della mano. La roccia su cui riposa, è uno scoglio lambito dalle onde marine, tracciate ai piedi della roccia e disegnate sullo stesso piano, in forma schematica, a spirali e curve irregolari, per tutto il resto del quadro. Il rilievo a stucco del corpo virile, è in gran parte scomparso; al suo posto si riconosce l'abbozzo lineare eseguito dalla stecca per la preparazione del

rilievo a mano libera. Ai piedi dello scoglio, sulle onde, la figura evanida di un Tritone, il quale erge il torso vigoroso, ricoperto di squame, terminante in ricche volute serpentine e pinna terminale a ventaglio, reggendo con la mano sinistra un remo a lunga pala, con la destra la tortile buccina cui dà fiato. Della testa del Tritone, del braccio



Fig. 5. - Candelabro decorativo di fianco alla porta d'ingresso della Sala basilicale.

destro e della buccina non è rimasta che l'impronta (tav. XII). A una certa distanza, un secondo Tritone, il torso e la faccia (mancante) di fronte, tenendo spiegato, con le braccia aperte, un ampio drappo aperto e curvo sulle onde. Dalla parte destra del quadro, altro promontorio roccioso, sul quale si leva un alberello fronzuto, trattato naturalisticamente (tav. XIII). Dall'orlo estremo del promontorio sembra spiccare un salto verso il secondo Tritone, non toccando più la terraferma che con la punta del piede

(1) Il soggetto, riprodotto parecchie volte da fotografie, è stato ripetutamente materia di discussione e di critica. Vedi J. CARCOPINO, art. cit., p. 14 sgg., e STRONG e JOLLIFFE, art. cit., p. 103 sgg. (*The subject of the Apse Stucco interpreted as a scene of « Apotheosis by Water »*). Fra le riproduzioni, si ricordano quelle in « Notizie Scavi » cit., p. 42; in « Am. Journ. of. Arch. » cit., p. 147; in « Bollettino Comunale » cit., tav. X; in « J. H. S. » cit., tav. IV; in « Memoirs » cit., tav. XLV (con il fregio sottostante).

destro, nudo, il sinistro sospeso nel vuoto, una gentile figura di donna, la meglio conservata del quadro, sebbene mancante della testa. La donna è vestita di tunica manicata e di manto, di cui lascia la parte superiore, gonfiata dalla brezza marina, far vela intorno al capo e alle spalle, trattenendone un lembo colla mano destra. La parte inferiore del manto le si avvolge intorno alle gambe. La mano sinistra regge presso il fianco una cetra eptacorde. Un Erote, di cui non rimangono che le gambe, parte delle ali e l'abbozzo preparatorio di tutto il resto della figura, è ad un piano più elevato, al sommo della scogliera, in atto di spingere per le spalle, con la forza delle braccia, la donna, nel salto che questa si prepara a compiere.

In alto a sinistra, e su un piano più arretrato del quadro, si leva sopra uno scoglio isolato in mezzo alle onde, la figura di profilo di una divinità: Apollo stesso, riconoscibile dal breve arco stretto nella mano sinistra. La massima parte della figura si conserva in abbozzo, del rilievo a stucco non rimanendo, si può dire, altro che le gambe e le mani. Il dio protende la destra verso la donna, in un gesto di protezione e d'invito. La posa rigida delle gambe, con le piante dei piedi interamente distese sul suolo e forse anche i capelli a treccia, ricadenti, come tuttora si vede, sugli omeri della figura, suggeriscono l'impressione che il tipo iconico sia stato imitato da una statua, forse di culto, di apparente stile arcaico.

La comune esegesi, avanzata sino dal tempo della scoperta nel 1917, da quanti ebbero ad esaminare spregiudicatamente la scena in complesso, fu che si trattasse di Saffo poetessa, la quale spinta per le spalle da Eros e presa sotto l'alta protezione di Apollo, spicca il salto nel mare dallo scoglio fatale di Leucade. Il primo esegeta della scena, Francesco Fornari, preoccupato forse dell'apparente banalità dell'interpretazione, nonchè del contenuto prettamente ed esclusivamente religioso ch'egli attribuiva all'edificio, rifiutò un'ipotesi che aveva il solo torto della grande semplicità, dichiarando di non vedere nella scena che una generica allusione al viaggio mistico delle anime, attraverso l'Oceano, all'isola dei Beati ⁽¹⁾. Nel 1920 C. Dens-

more Curtis presentava la sua interpretazione del contenuto del quadro secondo l'accessione più ovvia e comune ⁽²⁾, del suicidio di Saffo (Ovid., *Eroide* XV).

Per una rettifica non soltanto dell'interpretazione, ma della descrizione stessa della scena, è intervenuto l'Hubaux (art. cit., p. 15 sgg.), sostenendo che nè il poema ovidiano, nè la scena figurata dell'Abside autorizzano a riconoscere nell'una e nell'altra opera d'arte l'episodio del suicidio.

A parte il riconoscimento del suicidio di Saffo, non si possono condividere taluni rilievi dell'Hubaux sul monumento figurato. Le distinzioni artificiose tra il salto suicida di Saffo (secondo Curtis) e il « flottement dans l'air », non sono assolutamente fatte per convincere un osservatore spregiudicato. Si deve poi addirittura escludere che la figura « pose prudemment son pied gauche sur le poing du Triton prêt à la recueillir », mentre il detto piede è tutto quanto sospeso nell'aria. E neppure si può sostenere seriamente che l'Erote dietro le spalle della figura, pur non toccando il fianco di questa col ginocchio destro, si appresti a tenere sospesa la figura stessa nel volo, invece di spingerla materialmente a compiere il salto fatale. Le mani, e anche le braccia dell'Erote, non si vedono, nè si potevano vedere per ragioni prospettiche, ma un'occhiata superficiale, allo stesso modo che un lungo e minuzioso esame del quadro, ci porta a concludere che l'azione dell'Erote non può essere se non quella della spinta in avanti, e non già quella di sostenere « la plongeuse ». Basta confrontare questo gruppo con un

« l'anima umana che spinta da Eros e soccorsa dalle Sirene, figure pitagoriche dell'amore divino, tenendo l'eptacorde vibrante dell'armonia dei mondi, s'avanza oltre le onde della materia imperfetta, verso Apollo, figura pitagorica del sole bagnato dall'Etere, come le Isole Fortunate sono bagnate dalle onde del mitico Oceano ». Ma effettivamente, la supposta personificazione dell'anima non fa alcun conto di quella di Apollo, che dovrebbe essere la sua mèta, e invece si dirige verso quel misterioso eroe seduto, di cui nella esegesi suddetta non si fa parola. Sull'interessante articolo di J. CARCOPINO vedi oltre, col. 827.

(2) C. DENSMORE CURTIS, *Sappho and the « Leucadian Leap »*, in « American Journal of Archeology », XXIV (1920), pp. 146-150. Ved. PARIBENI, *Antichissime pitture cristiane a Roma* in « Bollettino del Ministero della P. Istruzione », anno I (nuova serie), 1921, p. 104 nota 4; id.: *Culti e religione in Roma imperiale*, in « Atene e Roma » 1920, p. 174 sgg.

(1) « Notizie Scavi », cit., p. 49. Secondo J. CARCOPINO (art. cit., p. 15), seguace a sua volta di F. Cumont, è qui

gruppo affine, di Eros e Afrodite, sopra un sarcofago di buona epoca della Collezione Albani⁽¹⁾; dove, benchè il soggetto rappresentato sia affatto diverso, Eros apparisce chiaramente nell'atto di sostenere e di spingere garbatamente in avanti la madre Afrodite, nella stessa funzione del Satiro al fianco di Dioniso, in gruppi statuari e rilievi.

È pure evidente che per le stesse ragioni e per le conclusioni di uno studio accurato e minuzioso, scevro da preconcetti, del quadro, non si può qui accettare l'interpretazione da altri proposta, relativa a un'ordalia o una purificazione per mezzo dell'acqua. Ultima in ordine di tempo viene la sommaria esegesi di R. Eisler (op. cit., p. 119), che pur riconoscendo la vera funzione dell'Eros, prescinde quasi da tutti gli altri elementi del quadro, per affermare il contenuto orfico della scena isolata dell'immersione: l'anima che s'immerge, come in un battesimo, nei κύματα γενέθλης, per uscirne purificata⁽²⁾.

Accolta, pertanto, come non si può a meno, la naturale identificazione di Saffo apparentemente suicida, ne consegue che per l'unica figura d'uomo mortale introdotta nella scena, non si possa a meno di pensare a Faone, il leggendario giovane protetto da Afrodite. Quanto alla figura di Apollo, poi, il contributo finora portato a tale riguardo si limita all'identificazione di Apollo con l'immagine di quella divinità dedicata nel tempio dell'isola di Leuca, l'Apollo « Leukathes »⁽³⁾. Che i Tritoni si occupino della discesa della donna nel mare, ciò risulta a sufficienza dalla figura del Tritone il quale distende il suo drappo a ricevere la donna⁽⁴⁾, nel

momento stesso che il compagno sembra dare, se non il segnale, l'annuncio del salto, soffiando forte nella buccina. Ma come spiegare la presenza di Faone, sprezzatore della passione di Saffo, quale ci appare nella stessa *Eroide* d'Ovidio? Che l'atteggiamento particolare del giovane sia stato ricercato ad esprimere intima tristezza e dolore, non pare sia da mettere in dubbio⁽⁵⁾.

Per l'interpretazione della scena, non è inopportuno il richiamo ad un paio di monumenti figurati che vengono qui ricordati insieme per la prima volta. Uno di questi è il citato sarcofago Albani, onde si deduce che il gruppo di Saffo e di Eros fu direttamente ispirato da un gruppo di Afrodite ed Eros. L'altro monumento è un vaso a figure rosse del Museo di Bologna (Pellegrini, *Vasi dipinti delle Collezioni felsinee*, fig. 77, n. 288-bis; Pfuhl, *Griech. Malerei*, tav. 218). In questo vaso, un cratere della seconda metà del sec. V, è rappresentata (caso isolato finora nella pittura vascolare) la scena di Afrodite sul punto di essere accolta sulla barca dal pescatore Faone. In compenso della sua prestazione, Faone ottiene dalla dea di essere ringiovanito⁽⁶⁾. Su codesta pittura, con Faone già ringiovanito, il tipo di Afrodite, sul punto di lasciare lo scoglio per scendere nella barca di Faone, e quello di Eros che sembra colla sua presenza incoraggiare la dea a compiere il passaggio, quasi facendosi intermediario tra quella e Faone, richiamano alla mente, senz'altro, dal punto di vista materiale, il gruppo del sarcofago e quello del rilievo dell'abside. Anche la genesi del motivo non può a meno di risalire, attraverso passaggi che sfuggono alle nostra ricerca, all'arte greca del V secolo, con la presenza indiscussa di Afrodite e Faone.

Una tale constatazione induce a conclusioni importanti non solo dal punto di vista storico-arti-

cialmente da divinità femminili marine, sopra sarcofagi e altri monumenti figurati ellenistico-romani.

(5) Cfr. per lo schema figurativo l'uomo penseroso, scolpito sopra un rilievo funebre, in ALTMANN, *Römische Grabaltäre*, p. 112, nonché la figura di barbaro prigioniero, rappresentata sulla corazza istoriata dell'Augusto di Prima Porta. STRONG e JOLLIFFE (art. cit., p. 104) escludono la presenza di Faone, *semply ridiculous*, e accennano a una possibile identificazione di Faone con Apollo, cioè un duplicato di Apollo nella medesima scena.

(6) Vedi ILBERG *apud* ROSCHER, *Lexikon*, s.v. *Phaon*.

(1) C. ROBERT, *Sarkoph.-Reliefs*, II, tav. 1. Non è accettabile l'esegesi proposta da Robert, il quale vi riconosce non una figura di Afrodite, ma una *Iuno Pronuba*.

(2) Lo stesso Eisler crede di riconoscere nel drappo tenuto dal Tritone, una rete da pescatore. In realtà non si tratta di una rete, nè Saffo (non una generica materializzazione dell'anima umana, giacchè in detta esegesi non si tiene conto della lira, è destinata a cadere, per la presenza dei Tritoni salvatori, nelle onde marine. Sembra lecito aggiungere che anche lo Eisler parte da una conoscenza indiretta e affatto incompleta del monumento.

(3) CURTIS, art. cit.

(4) A parte le forme massicce e muscolose del torso, si preferirebbe vedere nella deità marina piuttosto una Tritonessa, la quale distenderebbe ad arco concavo, per l'occasione, quello stesso *himation* che vediamo così spesso tenuto aperto a vela come un nimbo intorno al campo, spe-

stico, ma anche, specialmente, dal punto di vista della esegesi. Dai raffronti monumentali sgorga precisa infatti la convinzione, che o l'autore stesso degli stucchi, o altro artista cui l'autore degli stucchi si è pedissequamente attenuto, ebbe un giorno, per suoi fini, a modificare lo schema figurativo tradizionale di Afrodite traghettante, in quello di Saffo pure traghettante: prendendosi quindi la libertà di sostituire la figura del pescatore Faone con quella di uno, anzi di due Tritoni, di aggiungere quindi un tipo statuuario di Apollo, sotto i cui auspici il tragitto s'effettuerebbe, e collocando sulla riva opposta a quella dalla quale prende le mosse la fanciulla, una figura pensosa di giovane. E questo non può a meno di essere Faone, poichè nessun altro personaggio maschile rientra nella fine leggendaria della poetessa ⁽¹⁾.

Si fa quindi strada a poco a poco il concetto che l'artista ebbe a guida nell'eseguire la composizione tanto discussa. Egli volle semplicemente dare la rappresentazione plastica del transito di un personaggio famoso come Saffo, da questa all'altra vita, o meglio all'isola dei Beati, indipendentemente dalla maniera violenta con cui Saffo si diede la morte. A tutti gli esseri mortali spetta di compiere, prima o poi, il passo fatale. E buon per coloro che lo compiono o sotto la protezione indispensabile delle divinità del mare, simboleggiate dai Tritoni (per raggiungere le isole Beate), e di quelle del cielo, rappresentate da Apollo, il dio luminoso e beatificatore (*Alexikakos*) ⁽²⁾. Così soltanto sarà possibile alle anime degne il raggiungimento di quelle isole, comune aspirazione di tutti nell'altra vita. E poichè la felicità suprema di Saffo, dato il suo amore sovrumano per Faone, amore che il supposto suicidio lascia inalterato, non può consistere che nella riunione all'essere amato, così l'artista volle rappresentare Faone seduto pensoso sulle rive di quell'isola che è la mèta designata del supremo viaggio di Saffo. Afrodite protettrice di Faone e tutrice

invocata di Saffo, è la divinità che procura, per via di mezzi eccezionali, la riunione dei due esseri e la felicità di Saffo nella proiezione di un mondo ultraterreno: forse lo stesso Elisiò, riservato anche agli eroi ⁽³⁾.

È probabile che le vicende del mito figurato tengano dietro, qui, ad elaborazioni poetiche, più o meno tarde, su Saffo, con chiare allusioni alla vita d'oltretomba. La perdita delle fonti poetiche non detrae nulla del loro valore probativo alle scene figurate del mito, opportunamente riunite e studiate; nè la presenza, a tutta prima irrazionale, ma giustificabile, di Faone, deve indurci a deviare dalla retta ed unica, possibile interpretazione.

Si è voluto vedere nel quadro tanto discusso la scena madre di tutta la decorazione e la chiave, quindi, di tutti i misteri del monumento. Senza voler diminuire il valore intrinseco della scena, non è da attribuire a questa un'importanza decisiva per tutti gli svariati problemi che rampollano dall'architettura e dalla decorazione. Il medesimo simbolismo funerario emerge con non minore chiarezza da numerosi altri soggetti figurati dell'ipogeo. La scena del transito di Saffo, perciò, lungi dall'essere la scena madre, non emerge dalle altre, oltre che per la collocazione più in vista, se non per una più abbondante e variata ricchezza di personaggi, e una maggiore originalità e difficoltà bene sperimentata d'interpretazione.

FREGIO DELL' ABSIDE (tav. XIV, fig. 6). — Immediatamente al di sotto del catino, si svolge lungo tutta la curva dell'abside un alto fascione, compreso fra due cornici, di cui quella superiore, semplice, tuttora conservata in gran parte, mentre l'inferiore manca completamente. Sopra quest'ultima cornice si levano tre alti plinti uguali, di cui uno centrale sulla linea mediana dell'abside, gli altri due laterali, a distanze simmetriche. Ciascuno dei plinti, di tipo rettangolare, a pareti lisce, poggia

(1) J. CARCOPINO (art. cit., p. 19 sg.) tende a mettere in evidenza la « figura soprannaturale, come di eroe celeste », di Faone. È questo veramente uno stadio della leggenda di Faone in pieno mondo greco, mentre nel caso presente Faone serba ancora molto della sua natura mortale.

(2) Vedi in proposito R. EISLER, op. cit., p. 123 sgg. e note.

(3) *Ibidem*, p. 127 sgg. Una scena di trapasso alle isole dei Beati sembrami rappresentata, divisa in due episodi, su due lunette dipinte di antico edificio romano, forse una tomba, riprodotte da P.S. BARTOLI (BELLORI-BARTOLICAUSSEUS, op. cit., tav. VII dell'Appendice).

sopra una base più larga ed è sormontato da un piano a cornice sagomata, di poco più stretto della base.

Sopra il plinto di mezzo sorge, come una statua, la figura, mal conservata ma ben riconoscibile tuttavia, di una Vittoria stante, con lunga tunica e manto avvolto intorno alla vita, mancante ormai della testa e di tutto il rilievo del seno. La figura poggia

gura aderiscono le grandi ali, di cui disegnata e visibile al completo è l'ala sinistra, dalle lunghe penne maestre ⁽¹⁾. L'esecuzione tecnica di questa figura risulta, per quello che ne rimane, piuttosto scadente e perde assai al paragone con le figure del catino. Tuttavia la funzione decorativa dominante corrisponde esattamente a quella conferita a una



Fig. 6. - Figura di Vittoria al centro del fregio dell'Abside.

sulla gamba destra, lasciando sporgere un poco il piede sinistro, e si presenta non perfettamente di fronte, ma volta leggermente a sinistra. Con il braccio teso protende da questa stessa parte una corona, forse di mirto, da cui pendono ondeggiando al vento i lembi di una lunga tenia. Con la mano sinistra, perduta, reggeva un lungo ramo di palma, il quale si appoggia alla spalla e si protende, quindi, e s'incurva sul fondo della parete. Agli omeri della fi-

gura affatto simile, nella parete di fondo della tomba dei *Pancratii* (lunetta superiore) ⁽²⁾.

(1) Il motivo della Vittoria con palma nella sinistra e corona nella destra protesa, è abbastanza frequente sulle monete romane della fine della Repubblica e del I secolo dell'Impero. Cfr. COHEN, *Monnaies impériales*, I, pp. 35 e 37 (denari argentei di Marco Antonio), pp. 82, 125 e 136 (Ottavio Augusto). Lo stesso motivo riappare su monete di Ottone (op. cit., I, pp. 353-354) e di Traiano (op. cit., II, p. 62).

(2) «Memoirs of Amer. Academy» cit., tav. XXXIII. La Vittoria incoronata, reggendo con la sinistra il ramo di

Quasi alle due estremità del giro del fregio, in istretta vicinanza degli archi, sorgono due plinti, simili a quello centrale, ciascuno con base e piano di coronamento sagomati. Al di sopra si levano due figure muliebri affatto simili tra loro. La figura di sinistra, vestita come l'altra di tunica e di manto, è mancante della testa e di gran parte del rilievo, ma è tuttavia meglio conservata dell'altra. La prima delle due, quella verso la quale appunto sembra



Fig. 6-A. - Figura muliebre appartenente al fregio dell'abside.

rivolgersi il gesto della Vittoria centrale, è una donna in posa assolutamente rigida, in piedi di fronte. Uno degli avambracci, quello della parte interna, è sollevato, con la palma della mano aperta in alto; l'altro braccio, interamente nudo, scende

palma ed appoggiandosi con la destra a uno scudo, occupa esattamente il centro della parete di fondo della sala, in mezzo a due riquadri, con la figura rispettivamente di Dioniso e di Apollo. Vittorie con corona nella destra, e benda (*vitta*) nella sinistra, si trovano tuttora dipinte sulla volta della camera sepolcrale della Piramide di Caio Cestio, ai quattro angoli del riquadro centrale scomparso (F. NARDINI, op. cit., colla Dissertaz. del FALCONIERI in appendice: *RPGR*, p. 148, 10; fot. MOSCIONI, 24883-24886).

inerte lungo il fianco. Si osservano chiaramente i due piccoli pesi di piombo, di forma sferica, cuciti all'orlo del manto, allo scopo di tenere tese le pieghe dell'indumento (fig. 6-A).

Affatto identica la figura corrispondente di destra, salvo che è in peggior stato di conservazione; per completare la simmetria la figura protende verso la Vittoria centrale la mano destra dalla palma aperta, e lascia pendere inerte lungo il fianco il braccio sinistro.

VOLTA DELLA NAVATA CENTRALE

(tavv. XV e XVI).

(RIPARTITURA E MOTIVI ISOLATI).

Anche la volta della navata centrale risulta divisa con lo stesso sistema che si è riscontrato sulla volta dell'atrio. La superficie da decorare è stata cioè anzitutto divisa, per mezzo di una serie di linee parallele e normali all'asse longitudinale, in una scacchiera di riquadri tutti uguali fra loro ⁽¹⁾. Spezzando quindi in più punti e simmetricamente le linee divisorie fondamentali, vennero modificati variamente i quadretti della scacchiera in riquadri maggiori, assumenti la forma ora di quadrati, ora di rettangoli più o meno lunghi, risultanti dall'unione di due fino a nove cassette o quadretti fondamentali (esclusa la combinazione di otto). Il dominio assoluto della linea retta e dell'angolo retto, con la più completa assenza di riquadri circolari e di cornici curve, pure impiegate nella volta dell'atrio, sono una prova della diversa mano che ha decorato le volte dei due ambienti.

La riquadratura iniziale della volta dà una somma di duecento cassette, con le quali si sono ricavati sessantaquattro riquadri diversi. Allo stesso modo che la forma geometrica e le proporzioni dei riquadri sono state abilmente alternate, così l'artista con non minor cura ha tenuto a variare il contenuto dei singoli quadri con scene mitologiche, soggetti di genere e motivi isolati di carattere mitologico, simbolico, o meramente ornamentale. Le scene mi-

(1) Vedi il mio articolo, *Volte a stucco di antichi edifici romani*, in «Rivista di Architettura e Arti decorative», 1922, p. 97 sgg., e lo schema di ripartitura della volta centrale nell'art. cit. di STRONG e JOLLIFFE, p. 73 (fig. 3).

tologiche occupando i riquadri maggiori e più in vista, acquistano, in ragione delle intenzioni dell'artista, un'importanza superiore a quella delle due altre categorie di soggetti. I quadretti con scene di genere e motivi isolati si dispongono subordinatamente intorno ai primi, pur conservando tutta la loro individualità e la loro sostanziale indipendenza.

Allo scopo di dare allo studio e all'interpretazione delle scene mitologiche tutta l'ampiezza richiesta dall'argomento, si tratterà anzitutto delle altre due categorie di motivi, incominciando dalla meno complessa, quella con motivi isolati, ornamentali e simbolici, per passare quindi alle scene di genere e finalmente a quelle mitologiche.

I motivi isolati, di carattere simbolico e ornamentale, si classificano ripetuti come segue:

1. <i>Attis</i>	4 volte
2. <i>Eroti volanti</i>	2 »
3. <i>Maschere gorgoniche</i>	8 »
4. <i>Vittorie e personificazioni simili della « Spes »</i>	8 »
5. <i>Maschere di Giove Ammone</i>	8 »
6. <i>Donne sedute</i>	4 »
7. <i>Idrofore</i>	2 »
8. <i>Grifo e Arimaspe</i>	4 »
9. <i>Incensieri e thymiateria isolati</i>	2 »
10. <i>Combinazioni di palmette</i>	12 »
Totale dei riquadri a semplici motivi isolati	54

1. *Attis*. — Tra i motivi isolati, il primo che s'incontra più prossimo allo specchio centrale della volta, è dato dalla figura di Attis, ripetuta ai quattro angoli del quadro e ben conservata nelle quattro repliche. Il tipo costantemente ripetuto è quello dell'adolescente in piedi, vestito all'orientale, di corta tunica manicata e cinta alla vita, con calzari e *anaxyrídes*. Sul capo berretto frigio, di sotto al quale escono i capelli ricciuti. Colla sinistra il fanciullo regge appoggiato alla spalla il *pedum* caratteristico, ritorto superiormente in ampia voluta, in modo da accentuare la funzione decorativa dell'oggetto. Le dita dell'altra mano, portate al mento, si atteggiano o compongono in un gesto che dà alla figura un'espressione di mestizia

Il fondo patetico che rileviamo in questo personaggio, è quello stesso che si riscontra nella maggior parte delle statue e dei bassirilievi, dove è frequente anche l'attributo del *pedum*. Per l'atteggiamento particolare il nostro tipo di Attis ricorda più davvicino il bassorilievo Albani (Zoega, I, tav. XIII), per il costume il bassorilievo non meno noto della Marciana di Venezia ⁽¹⁾. Quanto al significato, eminentemente simbolico, della figura, basti ricordare come su numerosi monumenti sepolcrali romani sia rappresentato il giovane dio in piedi, il mento appoggiato alla mano, nel medesimo atteggiamento di tristezza. La sua immagine sta per lo più a significare la morte prematuramente avvenuta, ed insieme la speranza della resurrezione ⁽²⁾.

Il motivo simbolico decorativo di Attis assume nel caso nostro una importanza forse decisiva, nei riguardi della cronologia del monumento. Si è infatti osservato che il culto orientale di Attis, in unione con quello della *Magna Mater*, non viene riconosciuto ufficialmente in Roma prima del tempo di Claudio, e appunto con Claudio imperatore esso prende in Roma un certo sviluppo ⁽³⁾. Poichè ragioni di stile, le quali saranno da me al momento opportuno sviluppate, esigono che il monumento sia cronologicamente collocato nella prima metà del I secolo, la presenza di questo simbolo religioso convalida e conferma la cronologia suggerita dall'esame stilistico. Non conviene però prendere troppo alla lettera la data dell'entrata ufficiale del culto di Attis nella religione romana per opera di Claudio. La concessione dell'imperatore dovette infatti sanzionare uno stato di cose preesistente da lunga mano. D'altra parte, nel caso speciale, la figura simmetricamente ripetuta dal giovinetto frigio, occupa una parte così

(1) S. REINACH, *RR*, III, p. 428, 2.

(2) DECHARME, in DAREMBERG-SAGLIO, *Dict.*, s. v. « Attis ». Inoltre HAAKL, *Die Attisbilder auf röm. Grabdenkmälern*, in « Philol. Versammlung », (Stuttgart), 1857. STRONG e JOLLIFFE, art. cit., p. 76 e nota 27.

(3) Ved. in proposito J. CARCOPINO, *Attideia*, I. *Sur la date de l'introduction officielle à Rome du culte d'Attis*, in « Mélanges d'Arch. et d'Hist. », XL, 1923, p. 135 sgg.

STRONG e JOLLIFFE, art. cit., p. 76 (con bibliografia in nota).

modesta nell'economia generale della decorazione, da riuscire a tutta prima inosservata. È in ogni caso intuitivo, che per l'introduzione di un motivo simbolico nell'abbellimento di un ipogeo non si richiedesse l'approvazione imperiale. Se di questa ci fosse stato bisogno, non vi sarebbe luogo a parlare di una pittura cristiana delle Catacombe! ⁽¹⁾.

2. *Eroti volanti*. — Sui due quadretti ai lati superiore e inferiore dello specchio centrale, sull'asse longitudinale della volta, sono rappresentati in piccole proporzioni e finemente eseguiti due Eroti in corsa volanti. Sono questi gli unici Eroti figurati sulla volta principale del monumento. Quello rappresentato nella cassella sopra lo specchio centrale, stringe con la destra una fiaccola accesa. Avanza in corsa con la gamba sinistra, e dietro gli ondeggia un drappo agitato dal vento. Nell'altra cassella l'Erote volto come il primo a destra, muove pure in corsa, mandando avanti la gamba destra e tenendo bilanciata sulla spalla sinistra una grossa clava, di cui si aiuta a sorreggere il peso con ambe le mani. Porta annodato sul ventre un drappo dai lembi ondeggianti ai lati.

Fra gli Eroti così frequenti nell'arte decorativa romana, offrono maggiori punti di contatto coi nostri gli Eroti bellissimi dell'urna cineraria di Lucio Lucilio Felice al Museo Capitolino ⁽²⁾, così per il movimento agitato come per la fine modellazione. Un Erote con la clava e la pelle leonina è il soggetto di una buona scultura fittile di Ostia al Museo delle Terme (*Antiquarium*). Un saggio significativo della frequenza, nell'arte decorativa romana, di Eroti volanti, muniti dei più svariati attributi, ci è fornito da S. Reinach, *RPGR*, pagina 69 sgg. ⁽³⁾. Speciale importanza nel caso no-

stro può avere il raffronto dei detti Eroti con quelli simili eseguiti pure in rilievo sulla volta a stucco della Tomba dei Valerii sulla Via Latina ⁽⁴⁾, con attributi diversi, ma tutti con lo stesso significato apologetico funerario.

3. *Maschere gorgoniche*. — Il motivo delle maschere gorgoniche, o di Medusa, s'incontra numerose volte nella decorazione della sala basilicale, ed anche nel vestibolo, occupando dappertutto una posizione eminente ed in vista. Così una maschera di Medusa ho creduto di dover riconoscere in uno degli *oscilla*, pendenti dai riquadri delle pareti del vestibolo, proprio di fronte all'ingresso; una maschera di Medusa è collocata al sommo dell'archivolto della porta d'ingresso alla basilica propriamente detta, e maschere simili, infine, sono sparse abbondantemente nella decorazione a cassettoni delle volte delle tre navate. Otto complessivamente sono le repliche di codesto motivo, simbolo apotropaico, sulle volte delle navate laterali, e altrettante se ne contano sulla volta della navata centrale.

Limitandomi per ora a questa, osserverò come quattro repliche del motivo siano collocate nella zona mediana della volta, nelle cassette ai lati degli specchi minori oblunghi; per altre quattro volte in due coppie di cassette, simili, alle due estremità dello sviluppo longitudinale della volta. Delle otto repliche soltanto la metà sono in buono stato di conservazione; delle altre è caduta più o meno per intero la parte centrale con la faccia, rimanendo all'intorno la raggiera composta di folte e pittoresche ciocche di capelli ondulati e quasi mossi dal vento. Le maschere, collocate ciascuna al centro della sua cassella, individuato dall'incrocio di linee diagonali e verticali sull'intonaco fresco, appaiono tutte di un solo tipo, mostrando però di essere state imitate a mano libera sopra un modello costante, non di essere state meccanicamente ricavate da una matrice. Presentano tutte la faccia

fiaccole, munito di pelle ferina, librato a volo sulle onde eseguito in rilievo su lanina ènea (proveniente dalla Siria), è stato interpretato da R. EISLER, op. cit., p. 135, come *Dionysos Lampter*.

(4) «Memoirs of the American Academy» cit., tavv. XXI-XXIV.

(1) Non si deve poi dimenticare, come mi pare sia stato fatto finora, che la protome di Attis comparisce già come emblema di una delle coppe del Tesoro di Hildesheim (PERNICE e WINTER, op. cit., tav. V) e che i pezzi principali di detto tesoro si ritengono fabbricati nei primi anni dell'impero di Augusto (*früh augusteische Zeit*), mentre taluni pezzi, fra i quali la stessa coppa di Attis, sono ritenuti ancora più antichi (op. cit., p. 13).

(2) ALTMANN, *Die römische Grabaltäre*, p. 110 sgg. figg. 91 e 91; H. STUART JONES, *The Sculptures of the Museo Capitolino*, Galleria, 10, p. 91 sgg.

(3) Ricorre ivi frequente il motivo dell'Erote munito di fiaccola o di clava. Un tipo assai simile di Eros con

rotondeggiante, dove più dove meno grande (indizio chiaro dell'assenza di riproduzione meccanica), dalle linee anatomiche spiccatamente irregolari. Gli occhi, dalle pupille incise e incavate e dalle ciglia inarcate, sono larghi e come invetriati, il naso schiacciato, la bocca grande fra zigomi alquanto rilevati, le labbra ermeticamente chiuse. Intorno alla faccia è la folta raggiera di capelli, divisi in ciocche graziosamente ondulate, quali più grosse e a più forte rilievo, quali più esili e a rilievo bassissimo, con buon effetto pittorico della profondità. Sotto il mento di ciascuna maschera si annodano le code di due serpenti che si suppongono avvolti simmetricamente intorno alla testa. Mancano alle Gorgoni della navata di mezzo le alette temporali che si vedgono nelle maschere affini delle navate laterali.

Per il tipo in generale e per l'età cui appartengono, codeste maschere si assomigliano particolarmente alla Medusa bronzea del lago di Nemi, ora al Museo delle Terme ⁽¹⁾. In quella, con il dovuto riguardo ai tratti fisionomici, più fini e delicati, si osserva lo stesso viso rotondeggiante, la stessa pupilla dilatata, lo stesso trattamento pittorico e la stessa stilizzazione dei capelli divisi in ciocche agitate dal vento, lo stesso nodo di serpenti sotto il mento.

4. *Vittorie, Spes*. — Anche le Vittorie alate costituiscono un elemento decorativo e simbolico insieme, di cui l'artista fa grande uso in mezzo agli stucchi della volta principale. Ma codeste Vittorie, lungi dall'essere collocate entro un proprio riquadro, come gli altri motivi, si trovano collocate negli intervalli lasciati vuoti tra riquadro e riquadro, rivelando così il loro carattere particolarmente riempitivo ed ornamentale nell'economia dell'insieme.

Le supposte Vittorie disegnate dall'artista lungo l'arco della volta, sono di due tipi. Presso le due

estremità dell'asse longitudinale della volta e normalmente a quello, sono collocate entro intervalli vuoti, all'estremità superiore dell'ultimo quadretto intermedio, quattro figure di Vittorie in tutto, di un primo tipo: una fanciulla in piedi di profilo su plinto sagomato, vestita di lungo e ampio chitone manicato, con *apóptygma*, i capelli accuratamente ravviati e cinti da tenia. La figura, tenendo le ali abbassate e in riposo, è in atto appena di accennare il passo con il movimento della gamba destra arretrata, la mano sinistra protesa tenendo il gambo di un fiore tra il pollice e l'indice, coll'altra mano sollevando graziosamente un lembo della ampia veste, secondo il tipo arcaizzante della *Spes* nell'arte ellenistico-romana ⁽²⁾. Sopra la testa della figura un alto fiore gigliato.

Mentre nella religione e nell'arte romana il simbolo ideale e plastico della *Spes* ha una parte notevole (Wissowa, s. v. « *Spes* », in Roscher, *Lex.*), i moderni studiosi di archeologia romana in generale trascurano questo importante motivo di simbolismo religioso, ereditato dal mondo ellenico. Ricordando bene che tra i vari santuari dedicati in Roma a questa singolare divinità, ve ne era uno presso la Porta Prenestina (attuale Porta Maggiore) *ad Spem Veterem*, è da ritenere che tutte le apparenti figure di Vittorie, con il fiore stretto fra le dita, siano da intendersi come vere e proprie personificazioni della *Spes*, a cominciare da queste prime accennate ⁽³⁾,

(2) Motivo artistico ripetuto di frequente nell'arte romana influenzata dall'arte neoattica arcaizzante. Se ne trovano esempi su monete, come su rilievi fittili (ROHDEN-WINNEFELD, *Archit. röm. Tonreliefs*, tavv. IX e XXI: donna con in mano una tenia). Esempi affini, di un arcaismo di maniera, si osservano anche nella decorazione figurata della casa romana alla Farnesina, in figure isolate (« *Mon. Ist.* » XII, tavv. 26 e 27).

(3) Non si può a meno poi di argomentare, che in quei casi almeno nei quali la *Spes*-Ελπίς, praticamente e idealmente è separata dalla Τύχη, *Fortuna* (o *Bonus Eventus*), il concetto del simbolo sia particolarmente attinente all'altra vita, in esso riassumendosi tutte le aspirazioni di felicità in un mondo ultraterreno. Il tempio della *Speranza Vecchia* sorgeva poco lontano, in località fitta di sepolcri anche in età repubblicana, e il tipo plastico adottato per la *Spes* e già preso a prestito nell'arte alessandrina da un tipo statuario arcaico di Afrodite, doveva ricorrere con una certa frequenza nella suppellettile figurata dei sepolcri romani (cfr. la pittura, certamente sepolcrale, riprodotta in *RPGR*, p. 147, 1, con gli affini motivi su terracotte campane, S. REINACH, *RR*, p. 270, 3, 271, 1). Vedi le figure

(1) PARIBENI, *Il Musco Naz. Romano*, 4ª ed. 1924, p. 314; P. GUSMAN, *L'art décoratif de Rome*, tav. 37. Un tipo alquanto simile su rilievi fittili romani è quello riprodotto da ROHDEN e WINNEFELD, tav. XXXIV. Cfr. le maschere gorgoniche in funzione eminentemente decorativa, deformata, in numerosi riquadri sulla volta del sepolcro dei Pancrazi della Via Latina, « *Memoirs* » cit., tav. XXVI sgg.

forse non senza qualche ideale riferimento al santuario venerato nelle immediate vicinanze dell'Ipogeo ⁽¹⁾.

Sebbene il motivo e l'atteggiamento siano quelli ben noti dell'arcaismo neo-attico, l'artista, nonostante l'influenza di quei modelli, ha saputo rendersi abbastanza indipendente nella creazione del motivo, in cui la finezza dell'esecuzione tecnica è addirittura perfetta.

Alle estremità, poi, dei due riquadri più lunghi, alle due estremità dell'asse longitudinale, sono rappresentate quattro Vittorie in tutto, di un modello e atteggiamento affatto diversi da quelli adottati per la *Spes*. Quanto il primo tipo è calmo e tranquillo, altrettanto il secondo è mosso e agitato.

Ciascuna figura si avanza a volo, toccando a terra soltanto le punte dei piedi, in un costume che consiste in un chitonisco leggero con *apóptygma*, agitato dal vento e aderente al corpo di cui disegna le forme. Ciascuna figura tiene le ali maestosamente spiegate, reggendo con la sinistra protesa una pátera e tenendo nella destra chiusa dei grani d'incenso, che si appresta a gettare nel piatto dell'alto candelabro, o *thymiaterion*, che le si para dinanzi. Questo elegante motivo serve egregiamente a colmare taluni degli intervalli lasciati dal sistema di riquadratura. Il candelabro poi riproduce il tipo di un ricco ed artistico oggetto di metallo. Sopra una base a bordi ondulati, sorretta da tre zampe leonine e sormontate ai bordi da volute verticali in corrispondenza dei piedi, sorge un primo stelo espanso alla base e alla sommità, con rilievo di foglie, con due anelli di rinforzo a metà. Lo stelo è coronato da un piatto pure a bordi ondulati, con due timpani triangolari penduli. Il piatto serve a sua volta di base a una statuetta muliebre in

piedi, di fronte, vestita di chitone con *apóptygma*, tenendo le braccia protese e le palme rivolte in alto, nell'atteggiamento della preghiera. Sopra il capo dell'immagine sorge un secondo stelo espanso in alto e coronato come quello descritto. Sul piatto terminale un «presentatoio» a estremità cornute, e una fiammella verticale stilizzata in forma di goccia ⁽²⁾.

I due tipi plastici descritti (specialmente il secondo) presentano una notevole affinità di forma e d'ispirazione con le Vittorie che vediamo eseguite sulle volte a stucco della casa romana della Farnesina, dove si ripete con insistenza anche il motivo del candelabro, applicato allo stesso partito decorativo ⁽³⁾. Quanto ad esecuzione artistica, le Vittorie scolpite sulla volta della Basilica si lasciano spesso indietro quelle della Farnesina. L'assottigliamento stesso della persona e il movimento delle gambe risultano talora nelle Vittorie della Farnesina effettivamente sforzati, mentre la massima naturalezza ed armonia di rapporti domina le linee nelle Vittorie della Basilica. L'ambiente artistico che ha generato questi due capolavori di arte decorativa, deve però ritenersi il medesimo.

5. *Maschere di Giove Ammone*. — Si ricollega in certa maniera ai candelabri della volta per la funzione riempitiva e per la stretta vicinanza nel sistema decorativo, il motivo ornamentale offerto dalla maschera di Giove Ammone. È questa ripetuta in tutto otto volte, incontrandosi sempre a coppia, a sinistra e a destra presso ciascuno dei riquadri isolati, sormontati da volute, presso gli angoli estremi della navata. La maschera, dalla espressione bonaria, di Giove Ammone, è adorna di ampia barba e di chioma ricciuta, da cui spuntano appena le corna taurine. Al di sotto delle

assai simili di *Victoria-Spes*, quali si ripetono insistentemente sulla volta della più volte citata *Tomba dei Pancratii* («Memoirs» cit., tavv. XXVIII e XXIX specialmente), nonché quelle che si ripetevano, con non minore insistenza, sulla volta dell'Ipogeo degli Arrunzi (G. B. PIRANESI, *Le antichità di Roma*, vol. II, tav. 12). La *Spes* è una delle divinità in cui vengono personificate donne romane dopo morte (W. ALTMANN, *Grabaltäre*, p. 282).

(1) Sulla ubicazione del Santuario *Spei Veteris*, vedi JORDAN, *Topographie der Stadt Rom*, I, 3, p. 364 sg.

(2) L'intero motivo descritto è riprodotto a parte in «Notizie Scavi» cit., p. 49, e in «Memoirs» cit., tav. XLIV. Il tipo di candelabro, nella forma in generale più ricco, ripete in fondo il tipo già osservato in altre parti del monumento, come sulle pareti del vestibolo, e sugli stipiti della porta d'ingresso al medesimo. Anche le terrecotte Campana cit., con figure di Ninfe ai lati di un candelabro, ripetono, in fondo, lo stesso motivo.

(3) Questo si riscontra applicato anche sulla volta dell'Ipogeo degli Arrunzi, G. B. PIRANESI, op. cit., tav. cit. Per le volte della Farnesina, vedi «Memoirs» cit., tav. V sg.

quali, presso le tempie, si stendono le orecchie. Una sottile benda (*vitta*) girando intorno alla testa, è annodata a fiocco sopra le orecchie e si avvolge intorno a queste, ricadendo verticalmente, con le estremità, ai lati della maschera. Al di sopra e al di sotto di questa, sull'asse verticale, due fiori gigliati, diritto e rovescio, con volute stilizzate.

La massima parte delle maschere hanno sofferto i danni del tempo e presentano grandi lacune nel rilievo. Di alcune non rimane che la traccia vuota, essendo lo stucco caduto per intero. Il tipo che abbiamo già veduto ricorrere sulla volta del vestibolo può identificarsi con quelle scolpite su cippi funerari romani ⁽¹⁾ e su terrecotte decorative ⁽²⁾.

6. *Donne sedute*. — Negli intervalli tra lo specchio centrale e i due specchi grandi estremi, ma più vicino a questi ultimi, sono quattro piccole casselle, due presso ogni specchio, entro ciascuna delle quali si ripete lo stesso motivo, consistente in una figura muliebre tunicata, seduta di fronte, la quale tiene i gomiti aderenti ai fianchi e le braccia protese in fuori con le palme rivolte in alto, nell'atteggiamento classico della preghiera. Le dette figure, perciò, vengono di solito indicate col nome di *Oranti*. In realtà ciascuna di esse stringe con due dita di ciascuna mano un fiore quadripetalo, identico al fiore tenuto dalle Vittoriette collocate agli estremi della volta ⁽³⁾.

L'atteggiamento delle figure è piuttosto raro nella scultura classica a rilievo e nella pittura da cui deriva ed è ben reso artisticamente nella rappresentazione audace dello scorcio frontale. L'unica figura caratterizzata dall'attributo del fiore nell'arte e nella religione romana, è quella della *Spes*, quale comincia ad apparire su monete della età di Clau-

dio ⁽⁴⁾. Anche nei nostri stucchi deve trattarsi, come già s'è detto sopra, di una *Spes*, la quale essendo disegnata di fronte, mentre nelle monete è di profilo, è figurata, per ragioni di simmetria, non con un fiore, ma con due: uno per mano. Bisogna, in tal caso, anche ammettere che nell'arte e nella religione romana coesistessero due tipi iconografici della *Spes*: un tipo alato, l'altro àptero; a meno non si voglia supporre che la posizione seduta della figura abbia suggerito all'artista l'arbitrio di sopprimere l'attributo delle ali.

7. *Idrofore*. — Alle due estremità dell'asse longitudinale, al sommo della volta, sono due quadretti rettangolari lunghi, nell'interno di ciascuno dei quali trovasi una figura muliebre eretta su alta base sagomata, tenendo sulla testa un'anfora. Ambedue le figure sono vestite di lungo chitone di stoffa pesante, munito di brevi maniche, oltre che di *kólpos* e di *apóptygma*. Sopra la testa di ciascuna figura, dall'abbondante chioma bipartita, si erge l'anfora panciuta, tenuta per una delle anse. Colla sinistra una delle figure solleva un lembo del lungo peplo ⁽⁵⁾. (fig. 7.)

Le estremità inferiori e la base di una delle figure sono danneggiate. Non si può a meno di riconoscere alle *Idrofore* un significato rituale, pur involuto e assorbito dalla funzione decorativa del motivo ⁽⁶⁾. Tale significato rituale si riconosce possibilmente di carattere funerario in base allo speciale valore simbolico della *hydria* (Pottier, in Daremberg-Saglio, *s. v. Hydria*), e particolarmente riguardo alle *Idroforie*, feste funebri celebrate periodicamente in Atene (Suida, *s. v. Ὑδροφόρις*).

8. *Grifi e Arimasti*. — A ciascuno dei quattro angoli estremi della volta si offre un quadretto rettangolare, col motivo ornamentale, stilizzato, di

(1) W. ALTMANN, *Römische Grabaltäre*, p. 88 sgg. E. STRONG, *La scultura romana*, I, pp. 62 e 124.

Sopra il culto, le leggende e le rappresentazioni, in genere, di Ammone nell'arte, ved. DAREMBERG-SAGLIO, *Dict.*, s. v. «Ammon». ALTMANN, l. cit., osserva non esservi monumenti (cippi) di età augustea decorati con questo motivo, il quale non sarebbe apparso che al tempo di Tiberio.

(2) ROHDEN-WINNEFELD, testo p. 75, fig. 151, e tavola CIII, 2.

(3) STRONG e JOLLIFFE, art. cit., p. 86, interpretano le figure come «souls or *εὐχαῖ* personified», mostrando di non aver rilevato l'attributo.

(4) F. GNECCHI, *I tipi monetari di Roma Imperiale* (Milano, 1907) p. 93 e pp. 44-45 (Tavola sinottica).

(5) Cfr. la *Idrofora* su pittura ercolanese: S. REINACH, *RPGR.*, p. 234, 1.

(6) Assai simile, plasticamente, a quello delle *Canefore* su rilievi fittili (ROHDEN-WINNEFELD, tav. XXXIII; GUSMAN, op. cit., tav. 28) e a quello delle *Cariatidi* sul rilievo di Pozzuoli del Museo di Napoli, S. REINACH, *RR*, III, p. 86. Per il trattamento del chitone, vedi REINACH, *RPGR.*, p. 131, 4 (pittura pompeiana).

un Grifo e di un Arismaspe affrontati, in combattimento (fig. 8). L'uomo, dal torso nudo attraversato dalla bandoliera della guaina, brandisce colla destra la spada; sul braccio sinistro proteso porta uno scudo piccolo, in forma di pelta. La parte inferiore del corpo della figura è coperta da un ampio drappo annodato davanti. Gli arti inferiori sono sostituiti da volute. Contro questa figura sembra slanciarsi



Fig. 7. - Idrofora, a una estremità della volta centrale.

un Grifo dalle ali aperte e le potenti zampe leonine anteriori, rampanti. Anche le zampe posteriori del mostro sono sostituite da volute, sviluppate simmetricamente con quelle della figura di fronte (1).

Il motivo del combattimento tra i due esseri mitologici, ridotti ad elementi stilizzati per decorazioni a volute, s'incontra ripetuto quasi identico numerose volte nella decorazione a stucco delle

vòlte della Farnesina, oltre che su scomparti di pitture pompeiane e su tavole fittili decorative (2).

9. *Thymiateria o incensieri isolati.* — Presso le due estremità dell'asse longitudinale centrale della volta, nell'intervallo tra i due riquadri estremi, vediamo eseguito in stucco un tipo speciale di *thymiaterion*. Questo consta di un ampio catino eretto su piede a calice, con estremità superiore e inferiore della stessa grossezza e rastremazione massima centrale. Il piede del *thymiaterion*, a bordo sfrangiato, è sospeso da terra per mezzo di tre zampe leonine, in corrispondenza delle quali a sinistra e a destra sopra la base, si ergono due modeste volute (3). Il tipo di *thymiaterion* qui riprodotto, trova il suo più esatto riscontro in quello rappresentato nel quadro famoso delle *Nozze Aldobrandine*, presso il gruppo delle suonatrici (4).

10. *Riquadri con palmette.* — 1°. A sinistra e a destra del quadro centrale della volta due lacunari quadrati, esibenti una combinazione di quattro palmette a sistema centrale. Intorno a una rosetta centrale sono disposte, nel senso delle diagonali del quadro, le palmette composte di sette foglie ciascuna e divise tra loro e chiuse da petali laterali e ricurvi di fiori di loto stilizzati.

2°. Ai quattro angoli del quadro centrale, di fronte alle figure di Attis, motivo ornamentale rettilineo, composto di due palmette disposte in senso contrario e composte ciascuna di nove foglie aperte a ventaglio su volute. A capo di ciascuna palmetta, motivo liliace stilizzato.

3°. Presso i lati minori estremi della volta, coppia simmetrica di lacunari rettangolari, con palmette a coppia, disposte nel senso del motivo precedente; salvo che ciascuna palmetta nascente da volute è racchiusa dentro petali ricurvi simili a quelli di fiori di loto (tav. XV).

(2) Vedi per queste ultime, ROHDEN-WINNEFELD, op. cit., tav. XCIII.

(3) Cfr. ROHDEN-WINNEFELD, tav. XXXVII, 2.

(4) B. NOGARA, *Nozze Aldobrandine*, tav. VII (a colori). Un oggetto simile si osserva sopra una pittura parietale della villa pompeiana di P. Fannio Simistore (BAR-NABEI, op. cit., tav. IX).

(1) Cfr. scene di combattimento tra Grifi e Arimaspi su terrecotte: ROHDEN-WINNEFELD, tavv. V, 1; XXIX, 1 e 2.

Alquanto diverso dal precedente e meglio sviluppato il motivo liliace, a capo di ciascuna palmetta. Elementi stilizzati decorativi affatto simili, alternati a quadri con figure, erano impiegati sulle volte del monumento sepolcrale romano degli Arrunzi ⁽¹⁾.

QUADRI DI GENERE - SERIE PRIMA

Uso chiamare quadri di genere quelli nei quali sono rappresentate scene della vita comune, quotidiana, senza riferimento alcuno ad avvenimenti

posti l'uno altro, che indicherò, a partire dal centro, con le lettere A, B, C, D.

QUADRETTO A. — Il quadro, perfettamente conservato (tav. XVII, 2), comprende quattro figure, collocate sopra un piano proprio orizzontale, sospeso al di sopra della cornice. È qui con tutta evidenza rappresentata una scena di scuola. Campeggia quasi nel mezzo la figura del *ludimagister*, seduto a sinistra compostamente su sgabello massiccio, in forma di plinto, con cuscino, la persona tutta av-



Fig. 8. - Motivo ornamentale d'angolo della volta centrale (Grifo e Arimaspe).

meglio determinati, nè a personaggi storici o mitologici. In un gruppo distinto di questa categoria si possono includere le scene con motivi caricaturali di negri e Pigmei.

Poichè il sistema decorativo della volta è centrale, cioè s'irradia dal centro regolarmente verso la periferia, converrà incominciare sempre dal centro della volta la descrizione dei singoli soggetti. A destra e a sinistra del grande quadro centrale, rappresentante il ratto di Ganimede (ved. col. 685), sono due quadretti rettangolari lunghi (uno della lunghezza di tre, l'altro di sette casselle), sovrapposti

volta nell'ampio pallio ⁽²⁾. La testa apparentemente calva, il naso aquilino, la fronte e le gote solcate da rughe, conferiscono a tutta la figura, oltre l'aspetto di una persona avanti negli anni, l'impressione di un ritratto fortemente sentito da un artista abituato a cogliere, anche in piccole proporzioni, i tratti caratteristici di una fisionomia. La gravità dell'atteggiamento è accresciuta dallo sguardo accigliato. Il personaggio stringe con la destra la *ferula*, attributo professionale, mentre appoggia il mento sul pugno chiuso della mano destra.

1) G. B. PIRANESI, op. cit., tav. cit., riprodotta nel mio articolo in « Riv. di Architettura » cit., p. 100.

(2) Il quadretto è stato uno dei più frequentemente riprodotti. Vedi « Notizie Scavi » cit., p. 46; « Rassegna d'Arte ant. e moderna », 1921, p. 42; « Memoirs », cit., tav. XLI.

L'attenzione del maestro si concentra su due figure di fanciulli nudi, dai lunghi capelli a zazzera, certo due scolari, rivolti uno di fronte all'altro e ambedue verso un'asta centrale piantata su largo zoccolo e sorreggente presso la sommità un oggetto piuttosto voluminoso, d'incerta determinazione. I due fanciulli reggono ciascuno, con la sinistra, la suppellettile scolastica, consistente in un quadrato di lavagna (*abacus*), con appiccagnolo ad anello e un oggettino sospeso di forma oblunga, forse lo stilo od altro oggetto per scrivere. Il fanciullo di destra, con le gambe unite, le braccia incrociate sul ventre, stringendo con la destra il polso sinistro, sembra intento a sostenere la sua prova di fronte all'oggetto sospeso alla pertica e voltando quindi le spalle al maestro. Sembra quasi che il discepolo ripeta una lezione di nomenclatura, mentre il maestro segue attentamente, pronto a correggere. Di dietro alla figura del maestro e verso di questa, si avvanza a gran passi, ma in punta di piedi e circo-spetto, quasi rattenendo il respiro, un altro giovinetto pure nudo, tenendo le braccia sollevate e le mani aperte, nell'intenzione evidente di giocare qualche tiro birichino al maestro.

Non si vede bene se il giovinetto all'estremità sinistra del quadro, essendo in movimento per dirigersi verso il maestro, arresti i suoi passi e concentri la sua attenzione proprio sul compagno che recita. Si preferirebbe credere, ed è facile supporre per la vivezza della scena, che il suo sguardo abbia invece incontrato e segua con interesse l'azione dell'altro giovinetto dietro le spalle del maestro. A tale ipotesi non si oppone la disposizione delle figure in bassorilievo sopra un unico piano, per il che le figure collocate una di fronte all'altra, debbano nascondersi a vicenda. Lo schematismo e la semplicità dei mezzi impiegati dall'artista non ci vietano di supporre una pluralità di piani, con una relazione tra le varie figure più stretta di quanto sembra a tutta prima.

Notevole la bontà dell'esecuzione tecnica così nella figura del maestro seduto, come nelle figure dei giovinetti, trattate con grande maestria e naturalezza nelle mosse e negli atteggiamenti, nonostante il trattamento sommario di taluni particolari. Rigorosamente rispettati sono i piani anatomici

dei nudi. La bontà dell'esecuzione ci permette anche di assegnare un'età ai giovinetti; questa età può essere compresa fra i dieci e i dodici anni, l'età cioè dei primi rudimenti scolastici, sotto le cure del *primus magister*.

Il *primus magister* non era amato dai suoi discepoli. Egli anzi era spesso odiato per i mezzi fin troppo energici che impiegava su di loro senza riguardo, battendoli con la *ferula* ⁽¹⁾. Gli scolari si vendicano come possono, facendo al maestro ogni sorta di cattiverie e procurando di ridere alle sue spalle. Il nostro artista ha quindi colto una scena piuttosto comune della vita fanciullesca, cercando di ricavarne tutto il comico possibile.

Una scena simile di scuola, ma più semplice, con il maestro seduto su *cathedra* e un'allieva in piedi a lui davanti, è riprodotta in pittura nella decorazione del Colombario di Villa Pamfili, oggi al Museo Nazionale Romano ⁽²⁾.

QUADRETTO B. — Sull'opposto riquadro B è tratteggiata una scena (tav. XVII, 1) che può senza altro definirsi come una scena nuziale. Due figure, una di giovane uomo, l'altra di fanciulla, situate reciprocamente di fronte, in atto di porgersi le destre, occupano il centro del quadro. Il giovine, avanzando col piede destro, presenta il volto, dai tratti realistici, di profilo e il tronco di tre quarti

(1) Cfr. la scena altrettanto caratteristica, ispirata allo stesso ambiente scolastico, sopra un affresco ercolanese (*Pitture di Ercolano*, I, tav. 43), dov'è un giovinetto che sta per subire la punizione della verga. Scene realistiche suggerite dalla vita di scuola si trovano già in uso nella ceramica attica del V secolo (*Kylix* di DOURIS, F.H.R., G.V. tav. 136). Una scena pure di scuola, sullo sfondo di un porticato (Ginnasio), con un pedagogo nell'aspetto tipico e alcuni fanciulli, è riprodotta in rilievo sopra una terracotta di Alessandria (E. BRECCIA, *Alexandria ad Aegypt.*, 1922, fig. 196, p. 280). È da ritenere, quindi, che soggetti simili siano passati nell'arte romana direttamente dall'arte alessandrina.

(2) O. JAHN, *Die Wandgemälde d. Columbariums in d. Villa Pamfili* « Abhandlungen d. Bayer. Akad. d. Wissensch. » I Cl., VIII Bd., II Abth. (Monaco, 1857), tav. V (cfr. *RPGR.* p. 255, 4). Le preziose pitture superstiti di questo Colombario sono state di recente staccate al completo e portate nel Museo Nazionale Romano; dove opportunamente riunite insieme da frammenti secondo la disposizione originaria, costituiscono il più grande complesso pittorico trasferito dal sottosuolo di Roma in un Museo, dopo gli affreschi della Farnesina.

Gli adorna il capo una folta capigliatura. Un'ampia toga, la *toga virilis*, gli avvolge la persona sopra la tunica, lasciando liberi la spalla ed il braccio destro; i piedi sono muniti di calzari. La fanciulla, dal profilo rimasto in ombra nella fotografia, avendo la chioma annodata sulla nuca, indossa una lunga tunica di parata con maniche, ed un manto pure di parata, gettato sulla spalla sinistra e stretto per i lembi davanti alla persona con la mano sinistra. La lunga tunica forma di dietro nè più nè meno che uno strascico, il quale viene sollevato da una fanciullina vestita di tunica talare, cinta alla vita, con capelli annodati sulla nuca. Fiancheggiano la scena, alle estremità del quadro, due personaggi secondari, un uomo e una donna. L'uomo a destra, figurato quasi in atto di avanzare, porta lo stesso costume del giovane sposo. Pro tende la mano destra, avendo la sinistra sul petto. I tratti solcati profondamente, del volto raso, indicano l'età avanzata del personaggio. La donna stante, a sinistra, è pure vestita di lunga tunica e di manto avvolto intorno alla persona, con un lembo gettato dietro il dorso. Lo sguardo in penombra della figura e la posizione stessa delle mani raccolte e chiuse davanti al petto, rivelano tutta l'attenzione concentrata nella scena centrale.

È qui rappresentata evidentemente la *dextrarum junctio*, cioè la prima cerimonia del matrimonio di due giovani romani: la donna a sinistra della coppia è probabilmente la *pronuba*, colei che metteva la mano destra della sposa nella destra dello sposo; di contro potrebbesi riconoscere l'*arus spex nuptiarum*, colui che all'atto della congiunzione delle destre, pronunciava la preghiera propiziatrice ⁽¹⁾.

(1) DAREMBERG-SAGLIO, *Dict.* s. v. «Matrimonium». Nelle supposte «nozze di Peleo e Teti», in una terracotta Campana (ROHDEN-WINNEFELD, tav. XI), la sposa, velata, è accompagnata dalla *pronuba*. Particolarmente importanti, pel caso nostro, sono le scene di matrimonio su fronti di sarcofagi romani, dove a prescindere dai casi, numerosissimi, nei quali la cerimonia matrimoniale si inquadra in mezzo ad altri motivi, possiamo ricordare che talora l'intera fronte del sarcofago è occupata dalle *nuptiae* più o meno affollate (S. REINACH, *RR*, III, p. 320, 2; p. 345, 1; 501, 1). La *dextrarum junctio* ricorre anche abbastanza spesso scolpita sulle urne cinerarie, più antiche, in genere, dei sarcofagi; sulle quali ved. W. ALTMANN, op. cit., figg. 132 e 188, e p. 233 sg.

Una scena affatto simile di matrimonio ridotta ai due personaggi principali, vedesi rappresentata sulle pareti dello stesso Colombario di Villa Pamfili ⁽²⁾, di seguito alla scena di scuola, tanto che lo Jahn credette di riconoscervi la continuazione di quella. Il raffronto eloquente che ci viene permesso dalla conoscenza degli stucchi, ci serve a rettificare con sicurezza l'interpretazione dello Jahn, e a farci sospettare l'esistenza probabile di un repertorio figurativo, da essere messo in opera nella decorazione di edifici di natura sepolcrale ⁽³⁾.

QUADRETTO C. — I due riquadri sottostanti a quelli precedentemente descritti, sono i più lunghi in tutta la svariaticissima serie di riquadri che rivestono la volta principale della basilica, avendo essi la lunghezza di ben sette casselle e l'altezza di una sola cassella. Causa la superficie eccezionalmente allungata dei due riquadri, l'artista è riuscito ad occuparla solo disponendovi delle figure largamente spazeggiate, che nonostante l'assenza di qualsiasi divisione materiale intermedia, costituiscono, entro ciascun riquadro, due composizioni e due scene distinte. Nel quadro al di sotto di quello con scena di scuola, vediamo così due scene ispirate dalla vita della palestra, e precisamente una scena di giuoco alla palla ed una di corsa armata ⁽⁴⁾. Della prima fanno parte due adolescenti, di cui uno a sinistra vestito di breve tunica cinta (fig. 9), avanza di corsa, con le mani protese, pronto a cogliere a volo la palla. A destra

Anche una delle scene dipinte sulle pareti del sepolcro di Pomponio Ila (*RPGR*, p. 240, 1) può a questa stregua essere interpretata come una *dextrarum junctio*, riconoscendo i due *volumina* tenuti nelle mani dai due giovani della coppia, come le *tabulae nuptiales* (ALTMANN, l. cit.). Non è certo, ma è probabile, che in uno dei riquadri principali (faccia sud) del monumento sepolcrale dei *Secundinii* a Igel presso Treviri (S. REINACH, *RR*, I, p. 167 sgg., E. STRONG, *Apotheosis and After life*, p. 222 sgg.) sia da riconoscere una scena di matrimonio.

(2) O. JAHN, art. cit., l. cit.

(3) Qualche cosa di simile a ciò è stato riconosciuto nella persistenza di determinati soggetti biblici nella decorazione pittorica delle Catacombe, con la preghiera illustrata della *commendatio animae* (M. LAURENT, *L'art chrétien primitif*, I, p. 67 sgg.).

(4) «Memoirs» cit., tavv. XLI e XLII; «Rassegna d'Arte» cit., p. 37.

(tav. XVII, 2) è il compagno nudo, dalle forme delicate e snelle, i capelli lunghi sulle tempie, il quale ha già preso lo slancio per gettare la palla colla mano sinistra, spingendosi innanzi col piede destro e con tutta la persona. Nel palmo della mano sinistra egli tiene sospesa la palla, di piccole dimensioni, mentre la mano destra, pure aperta, è levata in alto, come per secondare lo slancio. Soltanto la

Segue, dentro lo stesso riquadro (tav. XVIII, 2), una scena analoga, ispirata agli esercizi ginnastici, composta di quattro figure. Due di queste al centro, eseguite in proporzioni eccezionalmente ridotte, devono supporre rappresentino due fanciulli. I fanciulli, vestiti l'uno di breve tunica esómide, l'altro di tunica comune cinta alla vita, muovono uno dietro l'altro, a passo di corsa, avanzando il piede

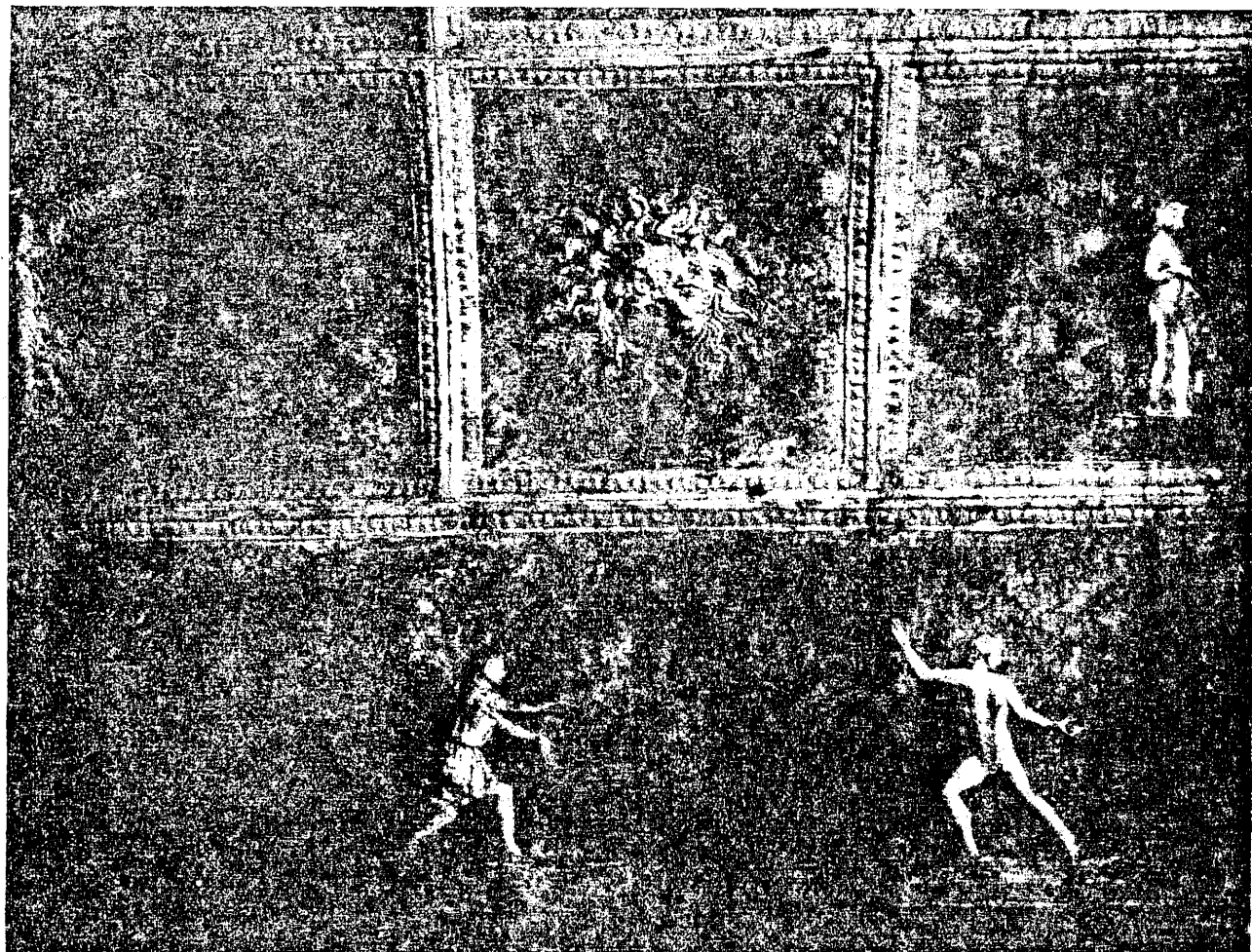


Fig. 9. - Parte di riquadro, con giuoco alla palla, e riquadri vari (con Gorgoneion e Nike) della volta centrale.

faccia è rivolta indietro, di profilo. La figura nel suo complesso ha un aspetto che ricorda per forza di analogia, il capolavoro mironiano del Discobolo. Dietro il giovinetto è un terzo personaggio simile il quale dirigendosi in senso opposto, sembra fare al precedente un richiamo, volgendo indietro la faccia ⁽¹⁾.

(1) Il giuoco della palla era un esercizio ginnastico spesso rappresentato nella pittura romana; come vedesi da un particolare di soffitto della Villa Madama a Roma e da un

destro, reggendo coll'avambraccio sinistro proteso un piccolo scudo rotondo, e impugnando e tenendo sollevata sopra la testa una corta spada. Sulla direzione stessa della marcia si vede a destra rivolto verso i corridori, un uomo di età, avvolto nel

affresco della *Domus Aurea* (S. REINACH, *RPGE.*, pp. 259, 4 e 6). Non è improbabile si trovassero nelle terme romane gli *sphaeristeria*, come se ne trovavano nei ginnasi di Grecia (per cui vedi E. N. GARDINER, *Greek Athletic Sports and Festivals*, p. 484 sg.).

semplice pallio, in modo da aver libero il braccio destro colla spalla. L'uomo, certamente il pedotriba o maestro dei giuochi, chinandosi leggermente in avanti, stringe colla destra un oggetto della apparenza di un volume arrotondato, con lacci penduli, e sembra servirsi dell'oggetto per segnare il tempo della marcia, rigorosamente ritmica. A una certa distanza dalle figure centrali, a sinistra, trovasi una figura di adolescente nudo, in piedi e in posizione di riposo, rivolto verso il *ludimagister*, avendo fra le gambe uno scudo rotondo, con umbone, reggendo appena con l'estremità della mano l'orlo dello scudo⁽¹⁾.

La bontà di esecuzione delle figure della scena è qui minore che nei quadretti precedenti. Nuove soprattutto all'artista l'aver dato dimensioni troppo ridotte alle due figure centrali, che perciò hanno l'aspetto più di nani che di teneri fanciulli. Ben eseguita tuttavia la figura del maestro e indovinati l'atteggiamento e il panneggio.

QUADRETTO D. — Ben conservato, ma superficialmente ricoperto da incrostazioni calcaree. Rimane anche qui costante l'ambiente della palestra: variano soltanto le scene. Nella sezione sinistra del lungo riquadro è una esercitazione di scherma (tav. XVIII, 1). Due adolescenti dai corti capelli ricciuti, vestiti di semplice tunica esomide e muniti di breve scudo rettangolare (un leggero scudo, forse di legno, per gli esercizi ginnici) col quale si proteggono la persona, l'uno a fianco dell'altro, avanzano con la gamba sinistra e portano il peso del corpo su di quella in una mossa di *in guardia*, o forse anche di slancio. Il giovane di destra impugnava un'arma, attualmente spezzata, e sembra avere il polso protetto da una specie di guanto. Alle loro spalle è il *ludimagister*, di aspetto ancor giovane, vestito di tunica e di pallio, in piedi e curvato leggermente in avanti, nell'atto che protende il braccio muscoloso e col gesto e colla voce intende a guidare l'azione dei discepoli. A una certa distanza da essi e di fronte a ciascuno (mancando l'osservanza rigorosa dei piani in profondità), sorgono dal ter-

reno due aste diritte. Più a destra (tav. XVI, 1), rivolta verso i giovinetti, è una figura stante di adulto, in tunica esomide, tenendo imbracciato il breve scudo rettangolare e impugnando colla destra un breve pugnale ricurvo, dalla punta rivolta in alto. L'azione dei due giovani non è però da ritenersi diretta contro l'uomo dal pugnale, come a tutta prima si potrebbe credere. Sembra piuttosto che i due giovani muovano spediti come per colpire le due esili aste in corsa. Onde impedire che essi non attendano al giuoco con sufficiente attenzione, è collocata poco più lungi la figura di adulto (certo uno schiavo aiutante del maestro), il quale ha il compito di minacciarli col suo pugnale, con cui potrebbe colpirli aspettandoli al varco nella corsa, per il caso che fallisse loro la mira.

Segue un gruppo isolato di due figure, due giovinetti, uno nudo, l'altro vestito di breve tunica. L'azione dei quali sembra voglia significare il termine di un esercizio di corsa. Uno dei fanciulli in corsa dopo aver raggiunto il compagno, gli ha gittato al collo una specie di laccio, e quegli si rivolge indietro vivacemente verso di lui, come a darsi per vinto. Notevole il dorso di questa figura, abilmente disegnato di scorcio.

Viene infine una serie di piccole figure, la cui azione si svolge separata da quanto precede (tavola XIX, 2). Un fanciullo nudo sta raccolto, tenendo le gambe unite strettamente, le palme aperte all'altezza del petto, la testa chinata leggermente, intento a guardare verso un compagno il quale, vestito di breve tunica esomide, si avvicina di corsa dietro un altro seduto a terra e lo afferra per i capelli alla nuca. Più oltre un fanciullo similmente vestito è in corsa verso destra, guardando indietro e tenendo in mano un giocattolo consistente in una specie di ventola metallica, che egli è intento a far girare: qualche cosa, forse, come la romanesca « raganella ».

Tutte le scene sin qui descritte sono ispirate evidentemente a giuochi ed episodi di vita fanciullesca, colti abilmente dal vero, e non sembrano rivestire, per se stessi, un significato riposto, religioso e simbolico, diverso da quello che può essere riconosciuto ai numerosi sarcofagi istoriati con scene della vita fanciullesca: scene di palestra e di giuochi in generale.

(1) Quadretto pubblicato in « Rassegna d'Arte » cit., p. 37.

(tav. XVII, 2) è il compagno nudo, dalle forme delicate e snelle, i capelli lunghi sulle tempie, il quale ha già preso lo slancio per gettare la palla colla mano sinistra, spingendosi innanzi col piede destro e con tutta la persona. Nel palmo della mano sinistra egli tiene sospesa la palla, di piccole dimensioni, mentre la mano destra, pure aperta, è levata in alto, come per secondare lo slancio. Soltanto la

Segue, dentro lo stesso riquadro (tav. XVIII, 2), una scena analoga, ispirata agli esercizi ginnastici, composta di quattro figure. Due di queste al centro, eseguite in proporzioni eccezionalmente ridotte, devesi supporre rappresentino due fanciulli. I fanciulli, vestiti l'uno di breve tunica esómide, l'altro di tunica comune cinta alla vita, muovono uno dietro l'altro, a passo di corsa, avanzando il piede

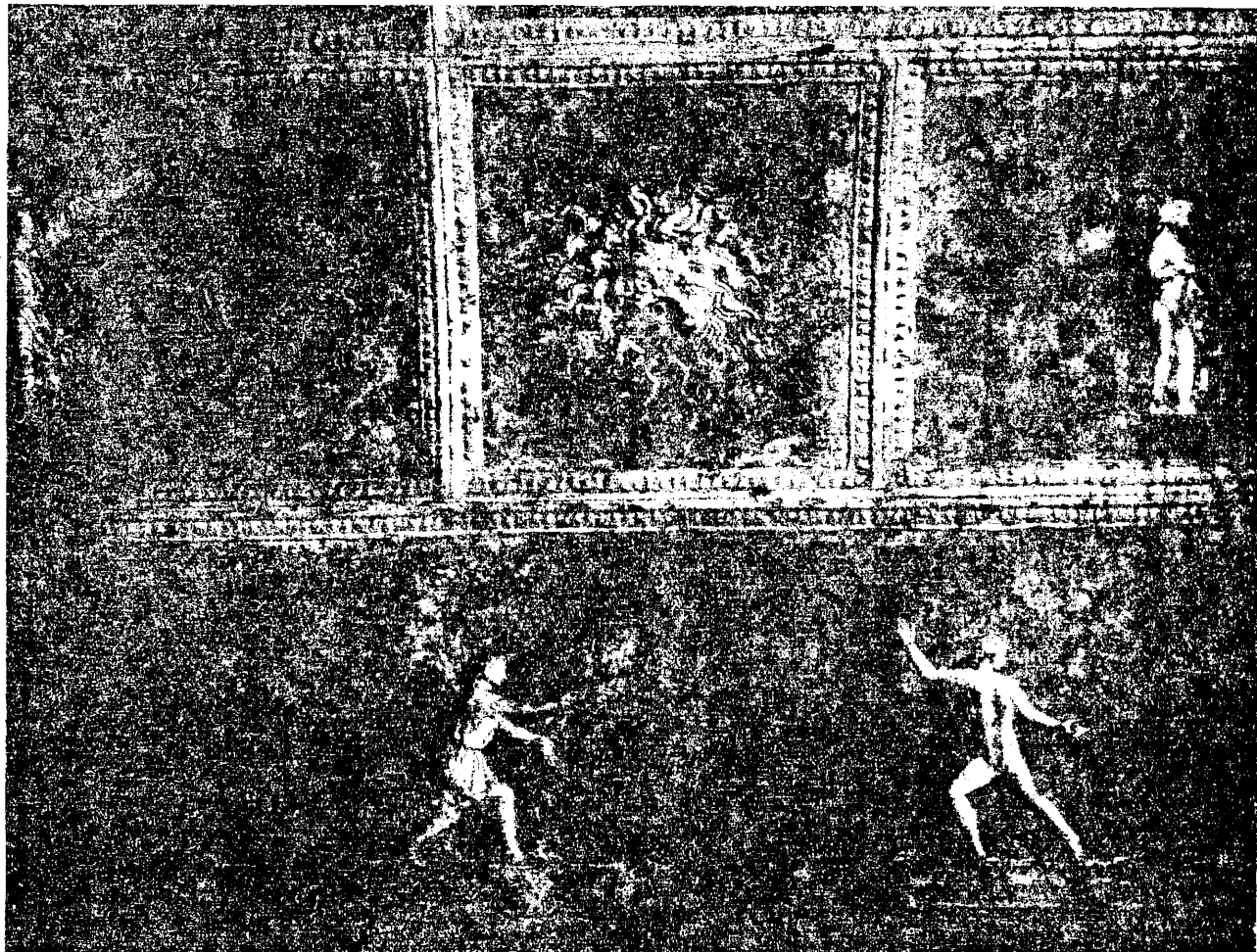


Fig. 9. - Parte di riquadro, con giuoco alla palla, e riquadri vari (con Gorgoneion e Nike, della volta centrale).

faccia è rivolta indietro, di profilo. La figura nel suo complesso ha un aspetto che ricorda per forza di analogia, il capolavoro mironiano del Discobolo. Dietro il giovinetto è un terzo personaggio simile il quale dirigendosi in senso opposto, sembra fare al precedente un richiamo, volgendo indietro la faccia ⁽¹⁾.

(1) Il giuoco della palla era un esercizio ginnastico spesso rappresentato nella pittura romana; come vedesi da un particolare di soffitto della Villa Madama a Roma e da un

destro, reggendo coll'avambraccio sinistro proteso un piccolo scudo rotondo, e impugnando e tenendo sollevata sopra la testa una corta spada. Sulla direzione stessa della marcia si vede a destra rivolto verso i corridori, un uomo di età, avvolto nel

afresco della *Domus Aurea* (S. REINACH, *RPGR.*, pp. 259, 4 e 6). Non è improbabile si trovassero nelle terme romane gli *sphaeristeria*, come se ne trovavano nei ginnasi di Grecia (per cui vedi E. N. GARDINER, *Greek Athletic Sports and Festivals*, p. 484 sg.).

semplice pallio, in modo da aver libero il braccio destro colla spalla. L'uomo, certamente il pedotriba o maestro dei giuochi, chinandosi leggermente in avanti, stringe colla destra un oggetto della apparenza di un volume arrotondato, con lacci penduli, e sembra servirsi dell'oggetto per segnare il tempo della marcia, rigorosamente ritmica. A una certa distanza dalle figure centrali, a sinistra, trovasi una figura di adolescente nudo, in piedi e in posizione di riposo, rivolto verso il *ludimagister*, avendo fra le gambe uno scudo rotondo, con umbone, reggendo appena con l'estremità della mano l'orlo dello scudo⁽¹⁾.

La bontà di esecuzione delle figure della scena è qui minore che nei quadretti precedenti. Nuoce soprattutto all'artista l'aver dato dimensioni troppo ridotte alle due figure centrali, che perciò hanno l'aspetto più di nani che di teneri fanciulli. Ben eseguita tuttavia la figura del maestro e indovinati l'atteggiamento e il panneggio.

QUADRETTO D. — Ben conservato, ma superficialmente ricoperto da incrostazioni calcaree. Rimane anche qui costante l'ambiente della palestra; variano soltanto le scene. Nella sezione sinistra del lungo riquadro è una esercitazione di scherma (tav. XVIII, 1). Due adolescenti dai corti capelli ricciuti, vestiti di semplice tunica esomide e muniti di breve scudo rettangolare (un leggero scudo, forse di legno, per gli esercizi ginnici) col quale si proteggono la persona, l'uno a fianco dell'altro, avanzano con la gamba sinistra e portano il peso del corpo su di quella in una mossa di *in guardia*, o forse anche di slancio. Il giovane di destra impugnava un'arma, attualmente spezzata, e sembra avere il polso protetto da una specie di guanto. Alle loro spalle è il *ludimagister*, di aspetto ancor giovane, vestito di tunica e di pallio, in piedi e curvato leggermente in avanti, nell'atto che protende il braccio muscoloso e col gesto e colla voce intende a guidare l'azione dei discepoli. A una certa distanza da essi e di fronte a ciascuno (mancando l'osservanza rigorosa dei piani in profondità), sorgono dal ter-

reno due aste diritte. Più a destra (tav. XVI, 1), rivolta verso i giovinetti, è una figura stante di adulto, in tunica esomide, tenendo imbracciato il breve scudo rettangolare e impugnando colla destra un breve pugnale ricurvo, dalla punta rivolta in alto. L'azione dei due giovani non è però da ritenersi diretta contro l'uomo dal pugnale, come a tutta prima si potrebbe credere. Sembra piuttosto che i due giovani muovano spediti come per colpire le due esili aste in corsa. Onde impedire che essi non attendano al giuoco con sufficiente attenzione, è collocata poco più lungi la figura di adulto (certo uno schiavo aiutante del maestro), il quale ha il compito di minacciarli col suo pugnale, con cui potrebbe colpirli aspettandoli al varco nella corsa, per il caso che fallisse loro la mira.

Segue un gruppo isolato di due figure, due giovinetti, uno nudo, l'altro vestito di breve tunica, l'azione dei quali sembra voglia significare il termine di un esercizio di corsa. Uno dei fanciulli in corsa dopo aver raggiunto il compagno, gli ha gittato al collo una specie di laccio, e quegli si rivolge indietro vivacemente verso di lui, come a darsi per vinto. Notevole il dorso di questa figura, abilmente disegnato di scorcio.

Viene infine una serie di piccole figure, la cui azione si svolge separata da quanto precede (tavola XIX, 2). Un fanciullo nudo sta raccolto, tenendo le gambe unite strettamente, le palme aperte all'altezza del petto, la testa chinata leggermente, intento a guardare verso un compagno il quale, vestito di breve tunica esomide, si avvicina di corsa dietro un altro seduto a terra e lo afferra pei capelli alla nuca. Più oltre un fanciullo similmente vestito è in corsa verso destra, guardando indietro e tenendo in mano un giocattolo consistente in una specie di ventola metallica, che egli è intento a far girare: qualche cosa, forse, come la romanesca « raganella ».

Tutte le scene sin qui descritte sono ispirate evidentemente a giuochi ed episodi di vita fanciullesca, colti abilmente dal vero, e non sembrano rivestire, per se stessi, un significato riposto, religioso e simbolico, diverso da quello che può essere riconosciuto ai numerosi sarcofagi istoriati con scene della vita fanciullesca: scene di palestra e di giuochi in generale.

(1) Quadretto pubblicato in « Rassegna d'Arte » cit., p. 37.

QUADRI DI GENERE - SERIE SECONDA

La serie di quadretti e di scene figurate sin qui descritte si distingue nettamente da un'altra serie di quadretti, pure di genere, che figurano accanto ai primi. Si tratta di soli quattro quadretti, tutti delle medesime proporzioni, risultando ciascuno della lunghezza di quattro casselle, a sinistra e a destra dei due specchi maggiori estremi della volta. La differenza di questa categoria di quadretti dalla precedente è prodotta non soltanto dai diversi soggetti, ma ancora dalla forma, dallo stile col quale i soggetti sono trattati. Se l'artista il quale eseguiva i rilievi della prima serie, è anche autore di questi rilievi, bisogna riconoscere la singolare versatilità e bravura di cui si mostra dotato.

QUADRETTO E (tav. XIX, 1)⁽¹⁾. — Stato di conservazione buono per la maggior parte delle figure, in numero di quattro. Nel mezzo una donna in tunica discinta e leggera, è rappresentata come in atto di correre ripiegandosi sulla persona, tenendo le mani avanti protese in direzione di un piccolo tavolo tripode, forse di metallo. Sul piano tondo del tavolo sono tre vasetti, di cui quello centrale più grande, in forma di *kilathos*, porta poggiato sul bordo un oggettino di forma allungata, come una bacchetta. A terra, alla destra del tavolo, una caraffa a pancia sferoidale; a sinistra una minuscola anforetta.

Di fronte alla donna, presso un albero, un uomo, dai tratti volutamente esagerati, caricaturali, nudo, con pileo aguzzo sul capo e semplice drappo avvolto intorno ai fianchi e annodato sul ventre. La figura (mal conservata) tiene i piedi uniti e regge un lungo bastone colla destra, facendo colla sinistra dei gesti verso la donna. Dietro la quale un altro uomo, vestito di semplice pallio, in atto di allontanarsi circospetto e a gran passi (significativo il gesto mimico della mano aperta), dopo essersi caricata sulle spalle una grande anfora vinaria, appartenente forse alla donna. È questa

evidentemente una scena di strada. La giuocatrice dopo aver collocato a terra tutte le sue robe, si dispone a compiere i suoi esperimenti di magia bianca. E mentre un vagabondo cerca di attrarre quanto più può con gesti e di tenere a bada l'attenzione della donna, un compare dietro le spalle di questa si è scaltramente impadronito di una sua anfora e si muove per portargliela via. A sinistra, un altro ciarlatano, o venditore ambulante, pure con pileo aguzzo sul capo e uno straccio avvolto intorno ai fianchi, fa dei grandi gesti e si affanna a vantare ai passanti (che non si veggono presenti, ma volentieri si sottintendono) le qualità della merce ch'egli offre in vendita: certe cannuce lunghe come tibie sul suolo, appoggiate a una pietra. L'uomo non sembra accorgersi della scena che si svolge davanti a lui. Dietro le sue spalle è un'anfora collocata diritta sul suolo, entro basso sostegno tripode.

Le varie figure del quadro, nei loro aspetti e nei loro atti, sono di un'eloquenza e di un umorismo veramente rari nell'arte antica. Il soggetto della composizione è di quelli che l'arte alessandrino-romana ha messi in voga, con la naturalezza del contenuto e con l'umorismo accentuato dei tipi (giocolieri, ballerini e simili) e dalle situazioni. Tipi e situazioni di cui non doveva essere penuria anche in Roma, stando ai versi di Orazio (*Sat.* I, 2, v. 1 sgg.):

Ambubaiarum collegia, pharmacopolae.

Mendici, mimae, balatrones, hoc genus omne

Maestum ac sollicitumst cantoribus Tigelli.

Per questo gruppo di figure e per gli altri simili che verrò descrivendo, già indicati come giocolieri dal Fornari, (« Notizie » cit., p. 43), che ricordava in proposito un rilievo in bronzo al Louvre, si conviene, però, meglio di ogni altro, il nome generico di *Agyptae*: « preti mendicanti, ciarlatani, indovini... sparsi per tutto il mondo greco e penetrati quindi nel mondo romano insieme con i culti orientali... Portavano seco bestie addomesticate..., danzavano al suono di flauti, di tamburi, di cembali... Tutti i mezzi servivano loro per attirare l'attenzione e colpire la fantasia... Identificabili perciò anche con i *circulatores*, ὄχλα-

(1) « Notizie Scavi » cit., p. 44; « Rassegna d'Arte » cit., I. cit.; « Memoirs » cit., tav. XLIII; « J. H. S. » cit., p. 85.

γῶγοί, θαυμαστοί, γελοιοί». È da notare che in DAREMBERG-SAGLIO, *Dictionnaire* (s. v. «Agyrtae»), onde si riporta questo passo, la figura illustrativa 194 ivi riprodotta è tolta dalle pitture del Colombario di Villa Pamfili⁽¹⁾. Non è stata però ancor messa bene in luce la popolarità e l'importanza che nelle varie manifestazioni dell'arte decorativa romana, hanno avuto queste scene di sapore esotico e di carattere umoristico e giocoso, al cui repertorio, insieme con le scene nilotiche affini, con figure di Pigmei, appartengono ancora altre pitture dello stesso Colombario di Villa Pamfili, tra cui una trasportata in Francia (*RPGR*, p. 117,3), nonché rilievi fittili⁽²⁾ e composizioni musive⁽³⁾.

QUADRETTO F (tav. XX, 2)⁽⁴⁾. — Lo specchio in corrispondenza col precedente, a sinistra, in buonissimo stato di conservazione, offre alla vista una scena di tutt'altro genere. Due uomini nudi, con drappo avvolto intorno ai fianchi, sono nel mezzo del quadro. Quello a sinistra, magro e sparuto, sta raccolto e alquanto piegato sulle ginocchia, stendendo le mani verso un'anfora coricata a terra. Da destra si avvanza correndo verso di quello un altro uomo di aspetto simile, nello stesso costume, stringendo colla destra presso la spalla e la sinistra sotto l'ascella, delle lunghe asticelle. Da sinistra poi si avvanza verso il gruppo centrale

una caratteristica figura di Pigmeo, dalla grossa testa e dalle gambe cortissime. La figura viene avanti saltellando e agitando le braccia come in segno di giubilo. A destra è una donna la quale, vestita di tunica cinta, manicata, sta accovacciata tenendo un ginocchio a terra e regge con la sinistra un piatto contenente del cibo ch'essa porge a mangiare a due cuccioli di felini, l'uno accovacciato a terra, l'altro saltellante⁽⁵⁾.

La scena è completata da uno sfondo pittorico, essendo tratteggiate a destra e a sinistra del gruppo figurato due file convergenti di palmizi eseguiti alla brava, con pochi segni di stecca, per conferire a tutta la scena il senso della profondità⁽⁶⁾.

Anche questa scena è dunque ricca di elementi esotici ed ispirata al repertorio dell'arte alessandrina, vaga di motivi umoristici intrecciati alla rappresentazione dell'elemento etnico locale. Il tema del quadro deve qui essere dato dall'inatteso rinvenimento di un'anfora di vino da parte di due negri, i cui caratteri somatici pare che l'artista abbia voluto indicare mediante la fronte sfuggente e il mento pronunziato, oltre che nell'eccezionale semplicità del costume. La donna sembra essere anch'essa una negra, occupata nell'addomesticamento dei felini. Il Pigmeo poi, come rappresentante dei leggendari abitatori dell'alte regioni del Nilo, porta il suo contributo a quello che si può chiamare il « colore locale » del quadro⁽⁷⁾.

QUADRETTO G (tav. XX, 1). — È danneggiato a sinistra e manca dell'angolo superiore sinistro. Due figure virili nude, due negri, sono affaccendate intorno a un'anfora coricata al suolo. Uno dei due si china verso terra, colle mani tese, come per sollevare l'anfora dalla parte del piede. Il compagno che deve aiutarlo nella bisogna, fa colla destra un gesto come d'avvertimento, quasi ad

(1) O. JAHN, art. cit., l. cit., tav. II, 5 (*RPGR*, p. 316, 6); ivi tav. IV, 12 (*RPGR*, p. 316, 7).

(2) Per rilievi fittili, ved. ROHDEN-WINNEFELD, tavole XXVII, CXL e CXLI (paesaggi nilotici).

(3) B. NOGARA, *Mosaici antichi* ecc. Mosaico tav. IX, 5 (dall'Aventino). A proposito di questo mosaico il NOGARA (sulla scorta del BOISSIER in DAREMBERG-SAGLIO, *Dict.*, s. v. *Mimus*), espone il pensiero che in codeste figurezioni sia da riconoscere l'eco di quelle rappresentazioni comiche le quali in Roma godevano di tanta popolarità col nome di *Mimi*. La cosa non è impossibile, ma certo per l'età romana come per l'età greca, salvo i pochi casi noti a tutti, l'influenza del teatro sulle arti figurative è assai dubbia. In ogni caso gli stessi *Mimi*, prima di essere elevati all'onore della ribalta, acquistarono la loro popolarità sulle piazze e sui trivi. D'altra parte la fusione, nel caso presente, dei supponibili *Mimi* con soggetti veri e propri africani, può attestare della origine comune, esotica, dei soggetti. La precisa derivazione africana, anzi egizia di simili scene, ci è dimostrata, fra l'altro, dal rilievo frammentario a soggetto egiziano umoristico, rinvenuto pochi anni or sono ad Ariccia ed illustrato da R. PARIBENI, in «Notizie Scavi» 1919, p. 106 sgg.

(4) «Memoirs» cit., tav. VI, 2, testo, pag. 32).

(5) Cfr. in uno dei quadri figurati della volta a stucco della casa romana alla Farnesina, la Baccante accovacciata, in atto di dar da mangiare nel cavo della mano ad una pantera.

(6) Si tratta degli stessi paesaggi nilotici riportati in buon numero da S. REINACH, in *RPGR*, p. 371 sgg.

(7) Oltre che nella pittura alessandrineggiante, figure deformi di nani esotici erano comuni e popolari al tempo del maggiore splendore di Roma; ricercate nell'età patrie (DAREMBERG-SAGLIO, s. v. *Nanus*), come si usò assai più tardi nelle case principesche del medioevo e del Rinascimento.

aiutare l'opera col consiglio. Nel mezzo del quadro e a una maggiore profondità, è disegnata una capanna rotonda, fatta forse di giunchi intrecciati con foglie di asfodelo, come ricorda Erodoto ⁽¹⁾. La capanna, grande, sormontata da tetto conico, sembra essere a due piani, con tre strette feritoie al piano superiore. Dalla capanna si stacca un avancorpo con tetto a doppio spiovente, disegnato di scorcio, sorretto semplicemente da due colonnine di legno: una specie di portico. Alla sommità del fastigio è un ornamento, come un acroterio ⁽²⁾.

dall'altra degli oggetti tondi come frutta (o formaggi?). È l'uomo che se ne torna evidentemente alla sua abitazione con le provviste da tavola. A destra è un palmizio chiuso dentro un recinto rotondeggiante, forse una *schola* di carattere sacro.

Tutti gli accennati particolari paesistici contribuiscono non soltanto a completare quello che si chiama il « colore locale », ma ancora a dare una maggiore profondità alla scena e una maggiore libertà di movimento ai personaggi disposti nel primo piano del quadro.



Fig. 10. - Danza popolare africana (volta centrale).

Da destra, in direzione della capanna si avanza un nano o Pigmeo nudo, eseguito in proporzioni maggiori delle figure precedenti, il dorso di scorcio, con cintura intorno alla vita. La figura cammina reggendo sulla spalla sinistra un bilico curvo, dalle estremità ritorte in alto, portando da una parte appesi per le zampe un gruppo di uccelli morti,

(1) HEROD., IV, 190, 2.

(2) Il tipo della capanna è quello precisamente delle abitazioni degli indigeni dell'Africa settentrionale, dai Romani, secondo la testimonianza di Festo, chiamate *mapalia*: tipi di abitazioni rustiche costruite da tribù nomadi e dedite alla pastorizia (LIV., XXIX, 31; VIRG., *Georgiche*, III, 339-40). Lo stesso tipo di capanna riprodotto al completo si riscontrava finora soltanto sopra terrecotte Campana con paesaggi egiziani nilotici (S. REINACH, *RFGR*, III, p. 271). Assai simili le capanne di strame, con tetti a schiena d'asino, del Colombario di Villa Pamfili (JAHN, tav. VII, 19; SAMTER, p. 130, fig. 10) e di una pittura delle Terme Costantiniane (TURNBULL, *A Treatise of ancient Painting*, tav. 35).

QUADRETTO H (tav. XV d'ins., fig. 10). — Questo ultimo quadretto della serie, in ottimo stato di conservazione, è il più ricco di figure rispetto a tutti i precedenti. È qui rappresentata una scena di danza orgiastica. Una figura femminile, inginocchiata e seduta sui talloni, è intenta a trarre il suono dalla doppia tibia, sui cui fori muove agilmente le dita. La figura porta i lunghi capelli annodati sulla nuca ed ha i fianchi avvolti in un drappo annodato sul ventre. Al suono delle tibie eseguisce dei movimenti di danza una coppia di ballerini. La donna al centro del quadro, vestita di tunica senza maniche, sottile e trasparente, è rappresentata di fronte. Mentre solleva leggermente il piede destro, essa accompagna il passo col movimento delle braccia, levando il braccio destro al di sopra del capo e portando la mano sinistra

all'altezza del fianco destro, in un movimento della persona, che si suppone rotatorio sul piede sinistro.

La danzatrice guarda verso il compagno dal tronco notevolmente sviluppato in confronto delle gambe esili, interamente nudo, il quale eseguisce un passo di danza concitato, piegandosi fortemente sul ginocchio e tenendo il dorso della mano sinistra poggiato al fianco, mentre il destro è levato in alto. A sinistra dei ballerini è rivolta verso di questi una donna vestita di tunica e di pallio, la quale tiene la mano sinistra aperta in posizione orizzontale e la mano destra levata in alto. Sembra, a tutta prima, che la figura tenga un oggetto nella mano sinistra. Ma in realtà questa è da ritenere vuota, e l'azione della figura consiste unicamente nell'accompagnare la danza, battendo il tempo con le mani. Ultimo viene a sinistra un personaggio dall'aspetto umoristico, un tipo di Etiope forse, calvo, vestito unicamente di un drappo avvolto intorno alla vita. Ha mento prognato, cranio calvo posteriormente sviluppato, fronte sfuggente e zigomi pronunciati: arti esili. Tenendo il dorso della mano destra appoggiato all'anca, la figura si china in avanti con l'altra mano protesa e con passo forzato. L'azione del personaggio sembra voglia consistere in un'imitazione ridicola dei movimenti dei danzatori e intenda aggiungere un elemento di comicità alla scena. La quale presenta notevolissimi caratteri di somiglianza, per il soggetto, con la scena di danza di un rilievo egittizzante proveniente da Ariccia e conservato nel Museo Nazionale Romano ⁽¹⁾.

QUADRI MITOLOGICI

1. EROS E GANIMEDE (tav. XXI, fig. 1). ⁽²⁾ — Entro lo specchio centrale della volta, come al posto d'onore, è rappresentato il ratto di Ganimede. Scena figurata di facile interpretazione, sebbene la parte dell'aquila sia qui adempita da Eros, caso più unico che raro nel repertorio figurato

(1) PARIBENI in « Not. Scavi » cit., I. cit.; Id., *Il Museo ecc.*, p. 252.

(2) Quadro riprodotto in « Notizie » 1918, p. 45; in « Bullettino Com. » cit., p. 103; cit., p. 45; in « J. H. S. » cit., tav. III (con tutto il centro della volta); in « Memoirs » cit., tav. XXXVIII, 1.

del soggetto (Ovid., *Metam.*, V, 155 sgg.). Il fanciullo Ganimede, già portato per l'aria sospeso al braccio possente del dio, pur mancando della faccia e della relativa espressione, sembra non gravemente preoccupato del suo rapimento ⁽³⁾, e solleva con gesto grazioso sopra il capo la *oinochòe* metallica dalla quale sembra debba scorrere il nettare. Un leggero drappo, forse la clamide, intrecciato alle braccia, gli svolazza ai fianchi. Dietro Ganimede vedevasi già, rappresentato con certo effetto di scorcio e di prospettiva, il busto, oggi perduto, di Eros, con le ampie ali, spiegate a ventaglio, e le gambe aperte nell'agitazione del volo. Il dio, avendo un leggero drappo che gli fa da aureola intorno alla testa, volgeva la faccia di profilo verso Ganimede, avendo nella sinistra la face, tuttora conservata, simbolo della forza di Amore e dell'eternità (apoteosi di Ganimede). Le due figure sono opportunamente sovrapposte l'una all'altra in croce, come due diagonali, in un quadretto pieno di grazia e di movimento. Si noti come il cielo della volta è occupato al centro da una scena mitologica nella quale la presenza di Zeus è naturalmente sottintesa, mentre tale presenza veniva chiaramente espressa sul cielo della volta nella Tomba dei *Panocratii*, il cui medaglione centrale esibisce tuttora Giove portato in cielo dall'aquila ⁽⁴⁾. L'indole del soggetto ci richiama alla mente il riquadro col *Genius Aeternitatis* sulla volta del vestibolo.

2. DIOSCURO E LEUCIPPIDE (tav. XXI, fig. 2) ⁽⁵⁾ — Nel quadro grande, collocato sulla stessa linea del precedente, in prossimità dell'ingresso, è rappre-

(3) Come nel mosaico di S. Colomba presso Vienna (S. REINACH, *RPGR.* p. 14, 11). Per altri raffronti monumentali, vedi STRONG e JOLLIFFE, art. cit. p. 75.

(4) « Memoirs » cit., tav. XXV. Un posto simile d'onore è dato alla figurazione del ratto di Ganimede nel mosaico del Bakcheion di Hadrumetum (R. EISLER, op. cit., tav. XX), dove il medaglione in cui è racchiuso il gruppo di Ganimede e dell'aquila, occupa il mezzo del pavimento della sala. Per la figura di Ganimede rappresentato sulle tombe come simbolo dell'immortalità dell'anima, vedi STRONG e JOLLIFFE, art. cit., p. 75. W. ALTMANN, *Grabaltäre*, p. 277. Il gruppo dell'aquila e Ganimede sormontava il monumento sepolcrale dei *Secundinii* ad Igel.

(5) Quadro già riprodotto in « Notizie Scavi » cit., p. 50; « Mélanges » cit., tav. V, 2, « J. H. S. » cit., p. 74; « Memoirs » cit., tav. XXXVIII, 2.

sentata in perfetto stato di conservazione una scena di ratto alquanto più movimentata. Vediamo qui un giovane Dioscuro, nudo, con sul capo l'aguzzo pileo, dagli orli del quale sfugge l'abbondante capigliatura, avendo intrecciata alle braccia la clamide artisticamente svolazzante da una parte e dall'altra. Egli si dirige di corsa verso destra, la faccia rivolta indietro di profilo, mentre regge con ambe le braccia il corpo della Leucippide orizzontalmente disteso, con la testa rovesciata, rivolta in alto. La fanciulla, dalle trecce disciolte e sparse, vestita di un chitone dorico interamente aperto sul fianco sinistro, protende al cielo disperatamente le braccia, le palme distese, nell'atto stesso che agita all'aria le gambe, intorno a cui si muovono le pieghe scomposte del chitone.

Il gruppo, di schietto significato simbolico funebre, è nei particolari stessi dello schema figurativo, la replica dello stesso motivo che incontrasi sopra urne cinerarie di età ellenistico-romana, e che è parecchie volte applicato nella decorazione di sarcofagi romani scolpiti ⁽¹⁾.

3. RIQUADRO MANCANTE. — È certo che anche il grande riquadro simmetricamente opposto, della stessa serie e sulla stessa linea, in prossimità dell'abside, contenesse una scena di ratto, sottolineando così, con questa serie bene in mostra di figurazioni tutte dello stesso genere ed ispirate allo stesso concetto simbolico, la precisa natura e destinazione del monumento, nonché il principio informatore, nelle linee salienti, di tutta la rimanente decorazione figurata. Il quadro (terzo ed ultimo della serie) è completamente perduto, insieme col fondo in muratura, essendosi ivi stesso riscontrato un foro della volta, oggi riparato con cemento. A un angolo del quadro si riconosce però l'estremità superiore, cioè la pina, di un tirso, cui è annodata una tenia.

(1) Cfr. monumenti citati nel mio articolo: *Gruppo frammentario ellenistico del Museo delle Terme*, in « Ausonia » X, p. 62, e STRONG e JOLIFFE, art. cit., p. 76. Rilievo fittile in ROHDEN-WINNEFELD, tav. LXXX, 1. Un rilievo simile risulta essere stato rinvenuto nel Sepolcro di Pomponio Ila sulla Via Latina (P. CAMPANA, *Di due sepolcri romani del secolo di Augusto*, Roma 1841, tav. VIII, B), mentre lo stesso soggetto si ripete nell'unico medaglione tondo della volta del Sepolcro degli Arrunzi (PIRANESI, op. cit., tav. cit.).

Si può ritenere, quindi, che il soggetto del quadro fosse tolto dal ciclo dionisiaco, rappresentando forse il rapimento in cielo di Arianna, operato da Bacco (apoteosi di Arianna). Risulterebbero così anche rigorosamente osservate le leggi della simmetria, nel senso che il ratto di Ganimede resterebbe compreso fra due scene, ambedue ispirate al ratto di una fanciulla.

Come base di restituzione del riquadro perduto, si propone quindi una pittura pompeiana del Museo Nazionale di Napoli ⁽²⁾, con figura di giovine Satiro il quale rapisce Arianna, o comunque una Baccante, caratterizzata dal tirso che essa stringe con la mano sinistra dietro le spalle del Satiro e che traversa obliquamente il quadro, appunto come si vedeva già nella volta a stucco. A giudicare dal gruppo centrale, quello di Ganimede, lo stile di questi gruppi con scene di ratto, si identifica esattamente con le composizioni pittoriche pompeiane, con due figure, maschili e femminili, per lo più esseri mitologici, sorprese nella danza o nel volo ⁽³⁾.

4. ORFEO ED EURIDICE? (tav. XXIII, 2) ⁽⁴⁾. — Alle predette scene di ratto può ora aggiungersene un'altra, che se non per l'aspetto formale del ratto violento, tuttavia per il contenuto sostanziale come per il trasparente simbolismo, presenta con quelle la più grande affinità. La scena occupa uno dei riquadri minori, che in numero di quattro corrispondono ai quattro angoli del quadro centrale principale e restano compresi negli intervalli tra questo e gli altri due della stessa serie. Un giovane vestito di chitonisco cinto ai fianchi, con clamide affibbiata sulla spalla destra, stretto pileo rotondeggiante sul capo e anassiridi alle gambe, è in atto di muovere lentamente verso destra reggendo colla sinistra un breve *pedum* ritorto (o un ramo di papavero, il fiore dell'oblio, noto attributo di Ypnos), e volgendo indietro la faccia verso una figura muliebre che tiene dietro ai suoi passi e di cui regge delicatamente con la mano libera il

(2) Fot. Brogi. 11302; *RPGR*, p. 141,3.

(3) S. REINACH, *RPGR*, p. 140 sgg.

(4) Già riprodotto in « *Rassegna d'Arte* » cit., p. 43; « *Mélanges d'Arch. et d'Hist.* » 1921, tav. IV, 1; « *J. H. S.* » cit., p. 79; « *Memoirs* » cit., tav. XL, 2.

braccio disteso. La donna, alquanto più bassa di statura, è vestita di chitone a mezze maniche ed è avvolta nell'himation, di cui si stringe con grazia i lembi sul petto con la mano sinistra. Un tenue velo le si muove agitato dal vento intorno al collo e alla testa. Anche i capelli, fermati da un nodo sulla nuca, appaiono agitati dal vento. L'artista è riuscito a conferire a questa figura tutta la tenuità, la trasparenza quasi, e la leggerezza di un'ombra. Gli occhi della donna stanno fissi sopra la figura del giovane e sembrano esprimere dolorosamente il timore e l'incertezza della sua sorte.

Il gruppo fu perciò interpretato come quello di Orfeo ed Euridice ⁽¹⁾.

Non è tuttavia da escludere la possibilità che in questa scena sia rappresentato il ratto di Elena compiuto da Paride, poichè a Paride ben si conviene il costume asiatico e il *pedum* pastorale, pur senza nascondersi la parentela strettissima tra la nostra composizione e il rilievo ben noto nelle varie sue repliche, di Orfeo ed Euridice. La facile propensione per quest'ultima esegesi viene ostacolata dal fatto che una volta soppressa nella scena la figura di Hermes, il contenuto della scena rimane apparentemente snaturato, potendo ridurre il riguardante nell'erronea credenza sull'esito felice dell'impresa di Orfeo, il quale è poi privo dell'attributo essenziale, la lira. Perciò appunto mi pare che accanto alla interpretazione già da altri senza esitazione proposta di Orfeo ed Euridice, sia da proporre quella di Paride ed Elena ⁽²⁾.

Il modello plastico, quello del noto rilievo d'Orfeo ed Euridice ⁽³⁾, tenuto presente dall'artista, il quale aveva bisogno di farne una riduzione per i suoi fini, dovette determinare la contaminazione del tipo di Orfeo con quello di Paride ⁽⁴⁾.

(1) STRONG e JOLLIFFE, art. cit., p. 79.

(2) Tale spiegazione ricorre nell'articolo di E. WADSWORTH in «Memoirs» cit., p. 83.

(3) Rilievo di probabile destinazione funeraria, ripetuto negli esemplari del LOUVRE, di Napoli, della Collezione Albani in Roma (HELBIG-AMELUNG, *Führer*, n. 1883), e del Museo Naz. Romano (frammento, PARIBENI, op. cit., p. 220).

(4) La stessa interpretazione di Paride ed Elena è proposta da J. CARCOPINO in «Rev. des Deux Mondes» cit., p. 404 sgg.

5. GIASONE E MEDEA (tav. XXII, 1) ⁽⁵⁾. —

In corrispondenza con lo specchio precedente, isolato mediante semplice riquadro con palmette, trovasi una scena ispirata al mito di Giasone e Medea. A sinistra, la donna di profilo, in un costume all'orientale, consistente in un chitone a lunghe maniche, con sopravveste fino alle anche, e una specie di scialle assicurato alla nuca, lungo quanto la sopravveste, è intenta ad attrarre coi suoi incantesimi il serpente attorcigliato alla sommità di un tronco d'albero, dal quale pende il vello d'oro. Con la sinistra la donna porge al serpente una patera, il cui contenuto l'animale è già intento a lambire, e protende nello stesso tempo la destra dal pugno chiuso in un gesto convenzionale di richiamo.

Pervigilem superest herbis sopire draconem
qui crista linguisque tribus praesignis et uncis
dentibus horrendus custos erat arboris aureae.
Hunc postquam sparsit Lethaei gramine suci
verbaque ter dixit placidos facientia somnos
quae mare turbatum, quae concita flumina sistunt,
somnus in ignotos oculos sibi venit, et auro
heros Aesonius potitur...

(OVID., *Metam.* VII. 149 sgg.).

Dalla parte opposta del tronco d'albero, il quale divide in due esattamente la scena, vedesi infatti sopra un'alta impalcatura (supposta rappresentare una tavola magica) ⁽⁶⁾ Giasone, intieramente nudo, con la clamide avvolta intorno alla spalla sinistra e passante, agitata dal vento, sotto l'ascella. L'eroe si appresta a tagliare con la spada ch'egli ha estratta dal fodero, i legami che tengono avvinto il prezioso vello all'albero. Al di sotto della maggiore impalcatura trovasi un'impalcatura minore, sul piano della quale riposa un oggetto di forma parallelepipedica, forse un gradino di pietra, atto a raggiungere l'altezza dell'impalcatura superiore.

La complessa e poco estetica impalcatura cui l'eroe si affida per raggiungere l'intento, non ripo-

(5) «Notizie Scavi» cit., p. 41; «Rassegna d'Arte» cit., p. 39; «Mélanges» cit., tav. IV, 2; «J. H. S.» cit., p. 77; «Memoirs» cit., tav. XXXIX.

(6) M. R. LEOPOLD, *La Basilique* etc., in «Mélanges» cit., p. 188; STRONG e JOLLIFFE, art. cit., p. 77.

sando sopra ragioni artistiche d'alcun momento, non sembra invero una creazione uscita dalla fantasia dell'autore del quadretto, nè da quello di un autore di altro eventuale modello plastico, preso a modello.

Il particolare rivela piuttosto l'influsso diretto e profondo di una fonte letteraria, poetica. Sopra nessun'altra delle pur frequenti rappresentazioni figurate del mito, si trova alcunchè di simile, dai vasi dipinti greci e italoti del IV secolo, ai tardi sarcofagi romani scolpiti ⁽¹⁾. Una rappresentazione di Medea e del serpente molto simile alla nostra è quella conservata sopra un vaso campano (Roscher, II, I, p. 83). Ma in questa e in tutte le altre figurazioni del genere Giasone, barbato o imberbe, è sempre vestito e armato da guerriero e non presenta altra esteriore somiglianza col nostro eroe, che il particolare della clamide svolazzante intorno al braccio sinistro.

6. ORESTE E IFIGENIA (tav. XXIII, 1° ⁽²⁾). — Segue lungo la stessa linea del quadro con Orfeo ed Euridice, un altro quadretto con due figure, maschile e femminile. L'uomo barbato, nudo, è in piedi a destra, il piede sinistro poggiato più alto del suolo, sopra un dado di pietra, il braccio sinistro, intorno a cui si avvolge la clamide, poggiato sulla coscia sollevata, il gomito destro sull'avambraccio sinistro. A lui di fronte è una giovane donna seduta su di una specie di alto gradino, il seno completamente nudo e un himation che avvolge la parte inferiore del tronco e la gamba. La donna, come colta da ambascia profonda, piega alquanto la testa (oggi mancante, salvo un po' del contorno), poggiando la fronte sulla mano destra e il gomito sopra una specie di bracciuolo. Colla mano sinistra stringe e tiene appoggiata al gomito una statuetta femminile tunicata, certamente un Palladio: Atena, cioè, con

lo scudo rotondo e la mano sollevata per brandire l'asta; attributo forse in funzione di semplice *xóanon*.

Il campo figurato, invece che restare compreso dentro un quadrato perfetto, come si verifica per tutti i quadri della volta sin qui descritti, è limitato in alto da una cornice continua sì, ma spezzata ad angoli retti, in maniera da seguire, piuttosto all'ingrosso, il contorno delle figure. All'altezza della cornice, sopra la testa dell'uomo, si veggono pendere due clipei rotondi e convessi, alternati a festoni.

La scena descritta si è finora presentata di assai difficile interpretazione agli studiosi ⁽³⁾, e soltanto nella monografia di Strong e Jolliffe si arrivava a proporre con una certa risolutezza l'esegesi con le figure di Oreste ed Elettra ⁽⁴⁾; mentre il Carcopino (in « Rev. d. Deux Mondes » cit., p. 408) sostiene che sia qui da riconoscere la presa del Palladio, con Ulisse ed Elena attori.

La composizione plastica dell'insieme ricorda assai davvicino il clipeo centrale figurato della celebre coppa tarantina di argento dorato già nel Museo Provinciale di Bari ⁽⁵⁾, e di qualche altro monumento simile, ma tali affinità formali non ci forniscono, purtroppo, alcuna luce intorno al contenuto sostanziale e al soggetto del quadro. Non si deve però trascurare agli effetti dell'interpretazione la presenza dello *xóanon* in mano alla donna. Una figura muliebre con uno *xóanon* nella sinistra, in mezzo a due giovani eroi, in piedi, vedevasi su una pittura pompeiana di cui non ci rimane che un disegno ⁽⁶⁾. In codesto gruppo si sono opportunamente riconosciuti Ifigenia, Oreste e Pilade.

⁽³⁾ J. HUBAUX, art. cit., p. 53 sgg., paragona l'atteggiamento pensoso della figura femminile seduta, con quello dell'uomo pure rappresentato seduto e pensoso, nel catino dell'abside a sinistra, derivandone la conseguenza che si tratti di scene relative a misteri. Con tutto ciò l'A. sembra non intenda di dare un'interpretazione vera e propria della scena. « L'interprétation définitive en sera vraisemblablement difficile, mais très profitable sans doute pour la connaissance des mystères antiques. Quoi qu'il en soit, tous les savants (cioè quelli del parere dell'A.) la considèrent comme une scène d'initiation ».

⁽⁴⁾ Art. cit., p. 80 sgg.

⁽⁵⁾ HANS NACHOD, *Die Silberschale aus Tarent in Bari*, « Römische Mitteilungen » 1918 (33), p. 103 sgg., e « Antike Denkmäler » III, tavv. 25 e 26.

⁽¹⁾ Vedi ROSCHER, *Lex.* II, I, s. v. « Iason »; H. HEIDEMANN, *Jason in Colchis* (*Hallisches Winckelmannsprogramm*, 1886). Elenco delle rappresentazioni note nel mito. JAHN, « Arch. Ztg », 1860, p. 74 sgg.

⁽²⁾ Quadretto pubblicato per la prima volta da J. HUBAUX, in « Musée Belge », XXVII (1923) p. 54, fig. 5. La scena è ivi interpretata semplicemente come una iniziazione ⁽¹⁾. Ripubblicato quindi in « Mélanges » cit., tav. V, 1, in « J. H. S. » cit., p. 81, e in « Mémoires » cit., tav. XL, 1, con l'interpretazione, insostenibile, di Elena e Menelao (ivi, p. 82).

⁽⁶⁾ S. REINACH, *RPGR*, p. 170, 4. Non mi pare, come pare al R., che il disegno debba considerarsi sospetto.

Una serie di pitture pompeiane e di sarcofagi romani, in cui si riconosce senza esitazione adombrato il mito di Oreste ed Ifigenia, presenta la figura di Ifigenia caratterizzata da una piccola immagine di culto ch'essa tiene in una mano a titolo di attributo, e che solo in certi casi prende l'aspetto di un Palladio, mentre altrove si tratta di un'altra divinità la quale non può essere che Artemide ⁽¹⁾.

Ma un monumento assai più importante e significativo nel caso presente, è una gemma romana del Museo Archeol. di Firenze, già pubblicata dal Gori e quindi da Furtwängler nelle *Antiken Gemmen* ⁽²⁾. Quivi, sopra lo sfondo pittoresco di un tempio a quattro colonne di stile corinzio, si nota anzitutto, seduta a sinistra, una figura muliebre ammantata, certo Ifigenia, stringendo con una mano un Palladio, nell'identico atteggiamento della donna misteriosa sul quadro in stucco. A lei di fronte siede Oreste, mentre Pilade si appoggia ad un pilastro situato dietro il dorso della prima figura. Il quadro a stucco ripete in maniera assai analoga la scena, dove nel festone e nelle pàtere scendenti dall'alto, non si può a meno di riconoscere un *abrégé* di tempio o altro luogo sacro ⁽³⁾.

È certo che il costume succinto in cui ci appare la figura di Ifigenia, e qualche altro secondario dettaglio, non possono menomamente modificare il contenuto della scena, la quale con ogni certezza si classifica tra le scene mitologiche di cui è come costellata la volta centrale della Basilica, escludendo ogni più lontano riferimento a culti e iniziazioni di misteri ⁽⁴⁾. L'unica difficoltà al riconoscimento

di Oreste è costituita dalla figura barbata, invece che imberbe o quasi. Ciò si deve ad un'arbitraria variante dell'artista, o ad un prototipo fornito di una tale variante. In una pittura pompeiana collo stesso soggetto («Monumenti Ant.» VIII, col. 365-366), Pilade apparisce nella medesima posa dell'Oreste descritto.

7. ERACLE ED ESIONE (tav. XXII, 2) — Sullo specchio opposto al quadro precedente è la scena della liberazione di Esione per mano di Eracle (Ovid., *Metam.*, XI, v. 212 e sgg.). Il quadro è trattato pittoricamente, con accenni a sfondi paesistici, ed è soppressa perciò (caso unico nella riquadratura della volta) ogni traccia di cornice interna.

Presso l'estremità destra del quadro era Esione di fronte, le braccia legate alla roccia. Della figura si riconoscono appena le braccia e parte del fianco sinistro. La figura era vestita di una tunica i cui lembi ondeggiano al vento. Essa sta eretta sopra uno scoglio ben visibile, mentre la roccia alla quale dovrebbero aderire le catenelle della braccia, non è neppure accennata. Ai piedi della donna si erge la figura possente d'Eracle, dalle anche in su, mentre le gambe rimangono invisibili, come se l'uomo fosse entrato nell'acqua. L'eroe, rappresentato di tre quarti dalla parte del dorso, è riconoscibile alla pelle leonina pendente dal braccio sinistro. Colla sinistra stringe l'arco nel mezzo, mentre colla destra è nell'atto di tirare a sè potentemente la corda dell'arco per iscoccare la freccia sul bersaglio. Questo poi è rappresentato dalla protome di un mostro marino, un cetaceo, il quale sembra passare al largo presso l'estremità sinistra del quadro. La donna è in atto di volgere quasi le spalle atterrita al combattimento. Ai suoi piedi a destra si osserva una edicoletta, che è in sostanza una indicazione abbreviata di città in lontananza: certamente Ilio di cui Laomedonte, padre di Esione, aveva innalzato le mura con l'aiuto di Apollo e di Poseidon.

(1) Per le pitture, vedi S. REINACH, *RPGR*, p. 170, 1, 3 e 4 cit.; per i sarcofagi C. ROBERT, *Sarkophag-Reliefs*, II, tav. LVII.

(2) FURTWÄNGLER, *Ant. Gemmen*, tav. LVIII, 6.

(3) Come un esempio eloquente di tempio esternamente decorato di clipei e festoni, può essere ricordato quello che vedesi nella pittura pompeiana in *RPGR*, p. 17, 8. Il semplice accenno della decorazione esterna di un tempio, significa che la scena si svolge presso un edificio sacro, e al di fuori di questo.

(4) L'ipotesi è dell'HUBAUX, in art. cit.

Ho voluto lasciare inalterata la primitiva stesura di questa mia esegesi anche dopo la pubblicazione dell'articolo cit. STRONG-JOLLIFFE, dove a p. 80 sgg., a proposito dello stesso soggetto si propone, con varie riserve, la stessa esegesi. E ciò perchè quello che era stato enunciato colà in forma ipotetica, è qui affermato in maniera definitiva,

e perchè diversa è la via che ha portato alla medesima conclusione, essendomi io fondato essenzialmente su monumenti di pittura, nell'articolo del «Journal» non ricordati. Rimando però al detto articolo per tutti i possibili raffronti con monumenti di scultura, principalmente sarcofagi.

È questo di Eracle ed Esione un tema spesso volte trattato da scultori romani, e abbastanza popolare nella stessa arte provinciale romana, con applicazione preferibilmente a monumenti sepolcrali ⁽¹⁾. Il soggetto però era anche abbastanza di frequente trattato in opere di pittura ⁽²⁾, oltre che di plastica figulina ⁽³⁾. La stessa trattazione pittorica e prospettica del rilievo, con la figura di E-

quadro e nella terracotta Campana, è dato di osservare il momento drammatico culminante della lotta tra l'eroe e il mostro.

Nel quadro stesso si può riconoscere un simbolismo mistico abbastanza trasparente, relativo alla liberazione dell'anima dal male; o meglio alla redenzione dell'anima (iniziata, e perciò destinata all'immortalità) dal terrore della morte ⁽⁴⁾.

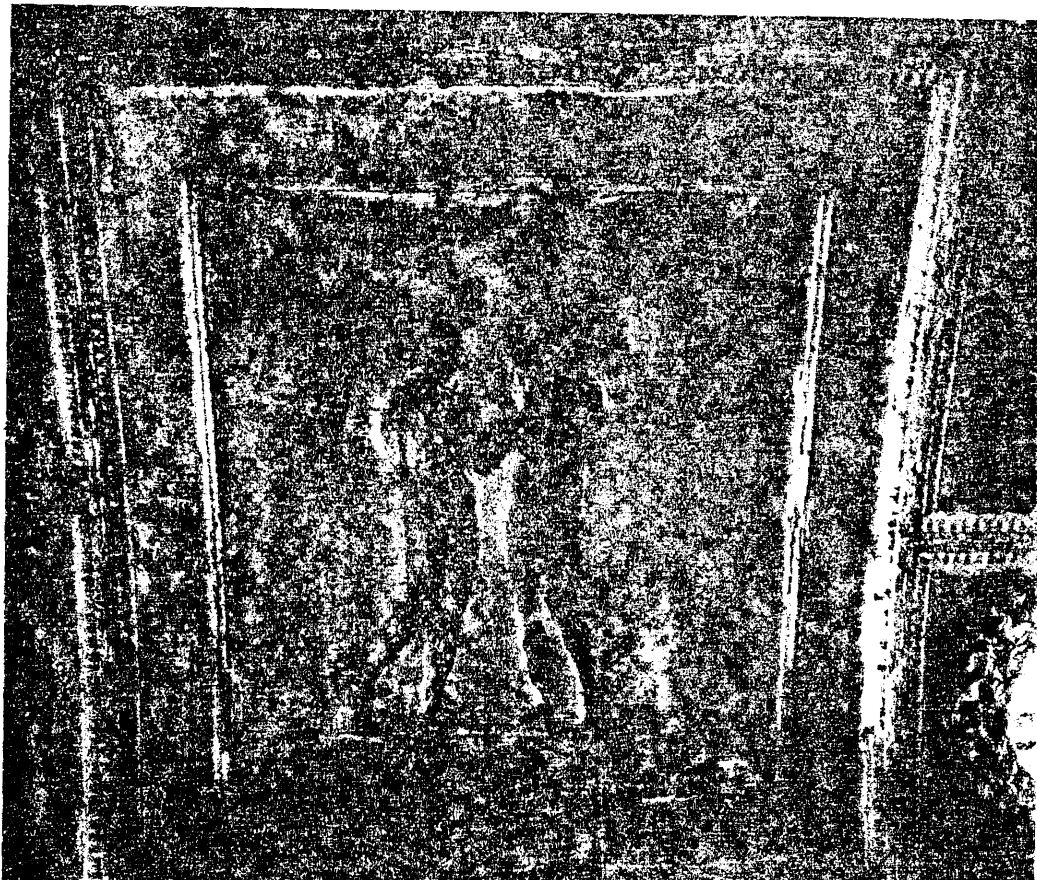


Fig. 11. - Riquadro figurato della volta centrale (forse Achille e prigioniero troiano).

racle, veduta di schiena ⁽⁵⁾, dimostra la derivazione di esso da un originale di pittura. Merita tuttavia di essere osservato che le scene note figurate con questo soggetto mitologico, si riferiscono di preferenza al momento della liberazione di Esione dopo la morte del mostro. Nel nostro ri-

S. ACHILLE E PRIGIONIERO TROIANO? (hg. 11). — Entro uno dei quadri mezzani più prossimi al catino dell'abside, le due figure che componevano il quadro sono assai danneggiate. Ma nonostante tutto, è abbastanza facile, studiando attentamente i contorni dello stucco, riconoscere la presenza di due giovani nudi, i quali a tutta prima sembrano occupati in un esercizio di lotta. Ambedue in piedi, visti quasi di fronte, uno davanti all'altro, insistono

(1) REINACH, *RR*, II, pp. 58, 84, 116; p. 309 (altare). ROBERT, *Sarkophag-Reliefs*, III, 1, tav. XLII.

(2) *RPGR*, p. 190. Ai nn. 3 e 7 di detta pagina ricorre il particolare della edicoletta in funzione di veduta panoramica, ai piedi della donna.

(3) ROHDEN-WINNEFELD, tav. CXXXI, con il soggetto sviluppato più largamente.

(4) Cfr. *RPGR*, pp. 190, 7, la fig. di Telamone.

(5) Vedi riscontri in STRONG e JOLLIFFE, art. cit., p. 78. Lo stesso contenuto simbolico e lo stesso significato mistico possono essere attribuiti alle figurazioni del mito affine di Andromeda e Perseo.

l'uno sulla gamba sinistra, l'altro sulla destra. Quest'ultimo tiene saldamente afferrati con la mano sinistra i polsi dell'avversario, e sollevando la destra ai di sopra del capo, è sul punto di colpire l'avversario con l'arma che certamente egli teneva in pugno. L'uomo tenuto prigioniero è destinato a morte certa, impossibilitato com'è a difendersi.

La scena è troppo mal conservata e priva di caratteristiche speciali, per permetterci di dare con assoluta sicurezza un nome qualsiasi ai personaggi. Ma dall'insieme della composizione sembra di poter riconoscere qualche rapporto formale tra il nostro quadro e l'episodio più volte riprodotto dall'arte greca e da quella etrusca, dei prigionieri troiani uccisi da Achille pei funerali di Patroclo: Achille appunto sarebbe da riconoscere nel giovane che leva sul capo l'arma omicida⁽¹⁾. Il soggetto si presta in modo particolare per decorazione di un sepolcro, come ci insegnano le pitture della Tomba François di Vulci, e il sarcofago di Torre San Severo, e sembra fare perfettamente *pendant*, per il suo contenuto, con la scena descritta del sacrificio di Ifigenia.

9. DEDALO E PASIFAE (tav. XV d'ins., fig. 12). — La scena del quadro opposto è invece di abbastanza facile e sicura interpretazione. Occupa il mezzo del quadro la figura di un toro situato di fianco a sinistra, con la testa rivolta di fronte. A destra, dietro la fiera, una figura virile di fronte, vestita di breve tunica cinta alla vita. Figura mal conservata nei particolari (mancante la testa e parte del braccio sinistro), tuttavia sufficientemente identificabile in un personaggio di età matura, forse in un vecchio, poichè è alquanto piegata sulle ginocchia. A sinistra, di fronte al toro ed all'uomo, la figura non ben conservata, ma pur facilmente riconoscibile, di una donna interamente

nuda, la quale muove il passo per avvicinarsi alla fiera.

Il quadro ci fornisce elementi abbastanza precisi e sicuri per identificare nelle figure accennate Dedalo e Pasifae con il toro in mezzo, oggetto dell'insano amore di quest'ultima. Notevole l'affinità formale di questa composizione con noti rilievi in marmo e terracotta, dove è Dedalo che consegna a Pasifae la vacca di legno⁽²⁾. Il mito di Pasifae e Dedalo è frequentemente rappresentato nell'arte ellenistico-romana. Lo si trova ripetuto su monu-



Fig. 12. — Pasifae e Dedalo (riquadro della volta centrale).

menti sepolcrali, fra cui un sarcofago del Museo del Louvre (Clarac-Reinach, p. 59, e un'urna cineraria del Museo Naz. Romano⁽³⁾, oltre che in pitture, pompeiane e romane⁽⁴⁾. Forse la scena, così frequentemente rappresentata su monumenti sepolcrali (la si ritrova in altra forma su urne

(1) Per tutta la bibliografia relativa al soggetto, rimando agli articoli di E. GALI e L. SAVIGNONI, in «Ausonia», VI, p. 118 sgg. Da respingere l'interpretazione proposta da STRONG e JOLLIFFE, art. cit., p. 83, secondo cui nelle due figure sarebbero da riconoscere i divini Gemelli; interpretazione eccessivamente sviluppata da J. CARCOPINO in «Rev. d. Deux Mondes» cit., p. 415 sgg.

(2) Rilievo Pal. Spada. SCHREIBER, *Hellenist. Reliefs*, tav. 8; ROHDEN-WINNEFELD, tav. CXXXVII, 1 (rilievo tardo) e testo. Lo schema figurativo del rilievo fittile corrisponde esattamente a quello del riquadro a stucco.

(3) PARIBENI, *Il Museo Nazionale Rom.*, p. 246. ALTMANN, *Grabaltäre*, 192. Cfr. il mito di Pasifae e il Minotauro, sopra urne etrusche volterrane, S. REINACH, *RR*, III, p. 463.

(4) *RPUR*, p. 183.

etrusche, cfr. E. Brunn-G. Körte, *Le urne etrusche*, vol. II, tav. XXVIII), ha una portata allegorica significando la vanità dell'ingegno umano incapace di non condurre altro che al male, senza l'aiuto divino.

10. ERACLE E ATENA (tav. XXIV, 2). — Dei due quadri mezzani più prossimi alla parete su cui si apre la porta d'ingresso alla Basilica, quello a sinistra ci presenta due figure stanti e conversanti tra loro in posizione di quiete. A sinistra una figura virile nuda, vista dalla parte del dorso, di tre quarti, certamente Eracle, portando appesa al braccio sinistro la pelle leonina, tenendo la clava appoggiata alla spalla e avendo inoltre la faretra al fianco legata al balteo. La figura insiste sulla gamba sinistra, avendo la gamba destra avanzata, in riposo. L'eroe, con ricca corona floreale sul capo, solleva il braccio destro in un gesto d'incerta significazione verso la figura muliebre di fronte, vestita di chitone cinto alla vita, con himation avvolto al di sotto della cintura. La donna, di natura guerriera, porta al fianco una spada pesante e regge con la mano sinistra abbassata una lunga lancia. Il gruppo viene interpretato facilmente come quello di Eracle e di Atena, senza che sia dato cogliere il contenuto mitologico particolare della scena che si svolge tra i due personaggi, e dei gesti relativi ⁽¹⁾.

Si può immaginare che l'artista abbia inteso qui realmente di figurare l'apoteosi di Eracle, senza mettere troppo in evidenza i caratteri salienti della scena. Non è tuttavia da dimenticare che il rilievo ripete sostanzialmente una pittura ercolanese (Reinach, *RPGR*, pp. 21, 3), dove Atena protende la destra verso il mento di Eracle, il quale tocca il braccio della dea ⁽²⁾ e dove l'apoteosi dell'eroe è sottintesa allo stesso titolo. Comunque il motivo artistico, esattamente in quella forma,

risale al IV secolo almeno av. Cr., riscontrandosi su coppe istoriate di stile falisco ⁽³⁾.

11. CALCANTE E IFIGENIA (tav. XXIV, 1). — La scena, pure a due personaggi di sesso diverso inclusa nello specchio opposto, presenta un'azione e una determinazione delle figure più esplicita della precedente. Da sinistra si avvanza una figura muliebre vestita di chitone ionico, la mano destra inerte lungo il fianco, la mano sinistra portata all'altezza del petto. I capelli della figura cadono sciolti lungo gli omeri, mentre una parte di essi è raccolta nella mano sinistra di una figura virile di fronte alla prima. L'uomo, vestito di chitoniscio cinto alla vita, si avvanza verso la donna, stringendo nella mano destra una spada con la punta in alto, con l'altra mano tirando a sé i capelli della donna, destinata a morte sicura.

La scena ben si identifica con il supplizio di Ifigenia ⁽⁴⁾. Al tipo di Ifigenia in Aulide appunto si confà l'aspetto verginale, il tono dimesso, ma coraggioso e rassegnato della donna che si fa spontaneamente incontro al supplizio. La scena quale noi la vediamo, differisce profondamente dalla composizione assai più diffusa e teatrale, senza essere meno espressiva, della nota pittura murale della Casa del Poeta Tragico a Pompei ⁽⁵⁾.

Fra i quadri mitologici della volta centrale distinguiamo, quanto alle dimensioni, quadri grandi, i primi tre, centrali della serie, di cui due soli conservati; quadri mediani gli altri otto, avuto riguardo particolarmente all'ultima serie che ora descriveremo, e che potremo denominare dei quadri piccoli. Sono questi ultimi in numero di quattro, riposanti sulle cornici longitudinali della volta e situati non lontani dai quattro spigoli della volta medesima.

(3) Vedi la coppa falisca da me pubblicata in « Notizie Scavi » 1924, p. 328 (*Corpus Vasor. Antig.*, Italia (Villa Giulia), tav. 91).

(4) Così anche STRONG e JOLLIFFE, art. cit., p. 82, in base alla pittura pompeiana in *RPGR*, p. 169, 2.

(5) GUIDA RUESCH, p. 295. Maggior importanza per la ricostruzione dell'originale di Timante, attribuisce E. PFUHL (*Malerei u. Zeichnung d. Griechen*, p. 759, fig. 638) ai rilievi di un altare cilindrico firmato da Kleomenes. Anche la composizione del riquadro a stucco ci avvicina più a quella di Kleomenes, che alla nota pittura pompeiana.

(1) STRONG e JOLLIFFE, art. cit., p. 82, ritengono, con qualche riserva, che sia qui appunto rappresentata l'apoteosi di Eracle (per cui vedi R. EISLER, op. cit., p. 127), dopo avere messo opportunamente in evidenza (p. 78) la predilezione speciale dell'ideatore della decorazione dell'ipogeo per l'eroe.

(2) Altri richiami importanti, specialmente di vetri ceteri materiali illustrati collo stesso soggetto, sono fatti da J. CARCOPINO in art. cit., « Rev. d. Deux Mondes », 1926.

12. ANTIGONE E TIRESIA (tav. XXV, 2) ⁽¹⁾.

— Il primo dei quadretti minori figurati in alto a destra di chi entra, rivela, dopo attento esame, un contenuto specialmente tragico e funebre. All'estremità sinistra del quadro una figura muliebre giovanile seduta verso il centro stesso del quadro, sopra un cippo, il braccio destro invisibile (forse caduto), la mano sinistra abbandonata sulle ginocchia, il dorso curvo, la testa china in avanti come sotto il peso di un grave dolore. La figura presenta il seno e il fianco destro completamente nudi, mentre le pende dalla testa un himation che le copre tutto il fianco e la gamba sinistra. Presso la figura sorge una colonna adorna di una tenia intrecciata, sormontata dall'*epithema* di un vaso (evidentemente una colonna funeraria). A mezzo il quadro, in un secondo piano, giace al suolo un ammasso in rilievo a tutta prima confuso, ma non tanto che a chi ben guardi non si disegni a poco a poco come il contorno di un corpo umano, nudo giacente, rappresentato obliquamente di scorcio, con le ginocchia alquanto sollevate a sinistra e la testa più vicina al riguardante. Il braccio destro della figura giacente sembra fare arco intorno alla testa. Accanto a quella la testa e le braccia di altro corpo come caduto bocconi sul suolo.

Il significato drammatico, anzi tragico, della donna ci è meglio rivelato dalla notevole affinità di atteggiamento con la figura di Ifigenia riconosciuta nel quadro n. 6. Incontro alla donna si avvanza da destra una figura virile, in apparenza di età matura, sebbene non si possano più discernere i tratti del viso, avvolta nella clamide, con alti calzari da viaggiatore (*embades*), muniti di correggiuoli alle gambe, e bastone (*rhábdos*), ricurvo, nella mano sinistra. L'uomo, il quale ha tutto l'aspetto di persona che venga da un viaggio, protende verso la figura la mano destra, in atto di richiamo, come per avvertirla della sua presenza e scuoterla dal doloroso torpore ⁽²⁾.

(1) STRONG e JOLLIFFE, art. cit., p. 83, vedono qui Elettra ed Oreste, con i cadaveri, sul suolo, di Clitennestra e di Egisto.

(2) Non si comprenderebbero il costume e la funzione del personaggio, una volta riconosciuti nel quadretto Elettra ed Oreste. Indicazione questa, che non si accorda perciò con gli elementi del quadro e con l'andamento dell'azione tragica.

Da un esame minuzioso del quadro, si crede di poter inferire la stretta affinità di situazione fra il quadro medesimo e il soggetto della tragedia gloriosa di Eschilo, *I Sette a Tebe*. In codesta tragedia, caduti un per mano dell'altro i due fratelli Eteocle e Polinice (v. 805), i quali ben possono essere identificati nei due cadaveri distesi al suolo, rimangono le sorelle Ismene ed Antigone a far lamento su di essi. Più celebre e significativa, per la leggenda e per la poesia, la figura di Antigone, sulla quale unicamente si è fermata l'attenzione dell'artista, riproducendola nella donna seduta, piangendo sui cadaveri. Eschilo, quindi, fa intervenire l'araldo del senato tebano (v. 1005 sgg.) a vietare solennemente alle due sorelle di seppellire il cadavere di Polinice, mentre Sofocle nell'*Antigone* fa intervenire soltanto Creonte a proibire il seppellimento di Polinice, come nemico della patria. Più tardi interviene, nella stessa tragedia di Sofocle, Tiresia indovino, per indurre a miti consigli il tiranno Creonte.

Sembrandomi di poter escludere per la identificazione dell'uomo ammantato, poichè questo interviene nella scena in qualità di amico o almeno di consigliere della donna, e non di nemico, la figura di Creonte, dovremmo riconoscere nell'uomo o un messo o rappresentante del senato tebano, secondo la versione di Eschilo, o meglio, secondo la versione di Sofocle, l'indovino Tiresia; il quale, sebbene nella tragedia non comparisca nella funzione che ha nel quadro, pur tuttavia risulta realmente venir di lontano, ed è inoltre il vero intercessore, sebbene giunto troppo tardi, a favore di Antigone.

A quanto mi consta, nessun altro monumento del genere ci è pervenuto dall'antichità, il quale illustri il mito in questa forma, o in altra forma anche di poco somigliante. Giova osservare con quanto ardore e con quanta maestria l'artista abbia affrontato il problema dello scorcio nei corpi inanimati, distesi, secondo uno schema che non trova riscontri se non nell'arte moderna ⁽³⁾.

(3) L'interpretazione di Elettra ed Oreste si fonda principalmente, credo, sui sarcofagi con l'illustrazione del matricidio (ROBERT, *Sarkophag - Rel.* II, tavv. LIV-LVI). Quivi si osservano effettivamente i due cadaveri, ma il momento del primo incontro di Elettra ed Oreste è passato da tempo, e il dolore della fanciulla per la perdita del padre, è superato dalla soddisfazione per l'ottenuta vendetta.

13. CHIRONE E ACHILLE (tav. XXV, 1) (quadretto opposto al precedente). — Occupa il mezzo del quadro, avanzandosi da sinistra, un Centauro, mentre da destra si fa incontro ad esso un efebo nudo, con clamide gettata sulla spalla sinistra. Il Centauro, barbato, con la zampa anteriore destra sollevata nell'incedere naturale, protende in alto la mano sinistra nella direzione del giovane, avendo la destra all'altezza del capo. Si riconosce qui il centauro Chirone il quale, secondo la leggenda, fu l'educatore di Achille, adombrato nel

Questo presenta assai maggiori punti, ammettiamo pure casuali, di parentela formale con una pittura vascolare, del periodo a figure rosse di stile severo (Daremberg-Saglio, *Dict.*, s.v. *Centaurus*, fig. 1368), nella quale docente e discepolo sono l'uno e l'altro in piedi e di fronte. Nel timpano a stucco di una edicoletta nell'interno dell'Ipogeo di Pomponio Ila ricorre ancora una volta, secondo lo schema usuale, il motivo di Achille e del Centauro⁽³⁾. Evidente è il particolare carattere funebre del soggetto in questo ultimo caso, dove il motivo noto è usato insieme alla figurazione di Cerbero, di Ocno, delle Danaidi.

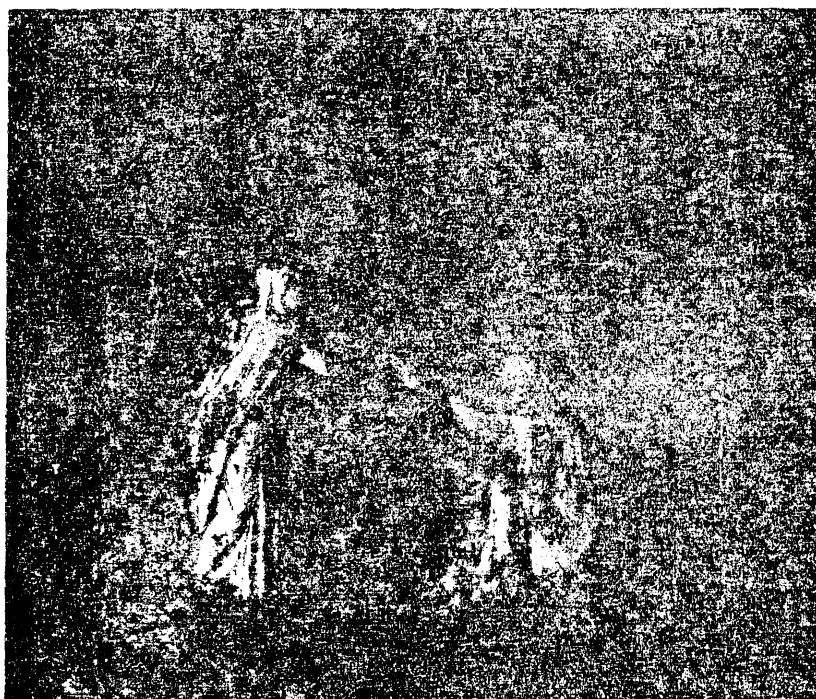


Fig. 13. - Scene di strada - soggetto mitologico - (riquadro della volta centrale).

giovane che gli sta di fronte. Il mito è ben noto, soprattutto per il celebre quadro ercolanense nel quale si vede Chirone seduto in atto di ammaestrare Achille nel suonare la cetra⁽¹⁾; pittura dalla quale sembrano dipendere le figurazioni di taluni sarcofagi romani⁽²⁾. Ma nessuna parentela formale risulta esistente fra la pittura ercolanense, riecheggiata in uno dei quadretti della Tensa Capitolina (S. Reinach, *RR*, I, p. 377), e il nostro quadretto.

(1) REINACH, *RPGR*, pp. 166, 1.

(2) C. ROBERT, *Archäol. Hermeneutik*, p. 212, fig. 165 e 166. J. CARCOPINO, in « Rev. d. D. M. » cit. ricorda numerosi altri personaggi mitologici con i quali potrebbe essere identificato il giovane che prende lezione dal Centauro.

14. DONNA IN PIEDI E DONNA A SEDERE (tav. XV e fig. 13). — Una figura muliebre vestita di tunica talare, cinta, con manto che scende dal capo e che sembra incrociarsi coi lembi sul petto, si avvanza da sinistra, reggendo con la mano sinistra una lunga asta, forse un tirso, da un'estremità della quale pende una tenia annodata⁽⁴⁾. L'altra mano si protende verso la mano, pure tesa, di una donna, apparentemente di età matura, vestita di semplice tunica e seduta al suolo, in aspetto di mendicante. Il quadretto fu già interpretato come una scena di divinazione o di nekyomanzia⁽⁵⁾. Certamente nell'intenzione dell'artista non si tratta, anche qui, di una scena puramente generica, senza un riferimento a fatti e persone determinate⁽⁶⁾.

15. DONNE CONVERSANTI. — A sinistra, figura muliebre in piedi di fronte, vestita di lunga tunica a corte maniche, un manto avvolto intorno ai

(3) F. G. NEWTON, *The Columbarium of Pomponius Hylas*, in « Papers of British School at Rome », V (1910), p. 466 e tav. XXXVIII.

(4) Cfr. la donna velata, con tirso nella mano sin., in una pittura della *Domus Aurea*, *RPGR*, p. 234, 7.

(5) STRONG e JOLLIFFE, art. cit., p. 83.

(6) Una qualche affinità formale può essere segnalata tra questo quadretto e un quadretto pure enigmatico delle pitture della Farnesina, riportato da S. REINACH, *RPGR*, p. 332, 4. Per il tipo di vecchia seduta, cfr. *RPGR*, p. 151, 7 (dal Celio).

fianchi e gettato sopra l'avambraccio sinistro, proteso di scorcio. Il braccio destro pende lungo il fianco. In ciascuna mano erano degli attributi, non più identificabili. A destra della prima e a notevole distanza altra figura muliebre, pochissimo conservata, ma a quanto è dato capire, nella medesima posa. Nei riguardi delle due donne collocate di fronte, come in una scena di conversazione, valgono le osservazioni generali fatte per il quadretto precedente.

FIGURE SOPRA I PILASTRI E « OSCILLA »
NAVATA CENTRALE (tav. XXXVIII d'ins.).

La zona tra l'imposta della volta e quella degli archi della pilastrata, nella navata centrale, rappresenta propriamente la continuazione del fregio o fascione descritto dell'abside. Anche la decorazione figurata, consistente di grandi figure in piedi sopra plinti sagomati al di sopra di ciascun pilastro, ripete rigorosamente il motivo del fregio dell'abside. È a dolere che di tutte le grandi figure, di nobile e vigorosa fattura, collocate al pari di statue sui plinti, nessuna sia giunta sino a noi in istato neppure mediocre di conservazione, e anzi di più di una essendo caduto tutto il rilievo, non sia rimasto che il contorno, specie di *silhouette*, dato dal sottostante strato d'intonaco più scuro.

Dal punto di vista della sintassi decorativa, codeste figure isolate sopra i pilastri, occupano il posto delle Cariatidi dipinte sopra i candelabri divisorii del riquadro nelle pitture parietali della casa alla Farnesina (« Monum. Inst. » XI, tav. 44 ; XII, tavv. 5, 18, 23).

1. *Figura sopra il primo pilastro a sinistra.* — Sul lato sinistro della navata, la prima figura della serie, a cominciare dall'ingresso, è quella di una Baccante in piedi, stante sulla gamba destra, stringendo con la mano destra il lungo tirso, il quale tocca terra colla estremità inferiore, mentre dalla mano sinistra, rivolta verso terra, pende il cembalo adorno all'intorno di sonagli o *tintinnabula*, con tenia annodata, dai lunghi lembi (fig. 14).

Della figura non si conservano che le braccia, con gli attributi, e alcuni tratti del corpo, alla

periferia. Da quanto rimane della figura, e specialmente dal braccio sinistro completamente nudo, e dal braccio destro coperto sino all'altezza del gomito, si arguisce che la medesima doveva avere il seno e parte del ventre coperti di semplice tunica, o completamente nudi; le gambe poi ricoperte dal manto ricadente dall'omero destro ⁽¹⁾.



Fig. 14. — Figura prima di coronamento dei pilastri (Baccante).

2. *Figura sopra il secondo pilastro a sinistra.* — La figura muliebre, sempre rappresentata di fronte, come le precedenti, pur mancando della testa e di gran parte del rilievo centrale sul petto e sulle gambe, risulta meglio conservata delle altre, giacchè si riconosce perfettamente in essa la

(1) Il più prossimo termine di confronto con questa figura, ci è offerto dallo stesso monumento, nelle pitture dello zoccolo del vestibolo (ved. sopra, fig. 2). Baccanti isolate con tirso e cembalo nelle mani, incontriamo di frequente nel repertorio delle pitture pompeiane (RPGR. p. 130. 2; p. 132, 3; p. 134. 8).

tunica, lunga soltanto fino alla caviglia, e inoltre uno scialle o mantelletto (*chldina* o *palla*) gettato sugli omeri, e gli avambracci rappresentati protesi lateralmente, ma in realtà di fronte, stringendo con ciascuna mano una fiaccola ardente (fig. 15). I piedi della figura non sono letteralmente piantati sul suolo, come avviene nelle figure simili, ma poggiano a terra leggermente, soltanto con le punte del



Fig. 15 - Figura seconda di coronamento dei pilastri.

pollice e dell'indice, le altre dita distese da ciascuna parte a ventaglio.

La figura in rilievo, tenuto conto dello stato di conservazione, non si presenta come una delle più naturalisticamente eseguite, ma anzi come un modello di arte arcaizzante, detta anche neoattica, di cui abbondano esempi nella decorazione del monumento.

La donna sembra reggersi, per un miracolo di equilibrio, sulle punte dei piedi, mentre, in realtà, tutto dipende da un'errata, o convenzionale, visione prospettica dell'artista. L'attributo delle fiac-

cole basta forse a farci riconoscere in questa figura Ecatè, divinità onorata di un culto particolare presso le tombe, e come tale facile ad incontrarsi nella pittura pompeiana e romana, specie augustea⁽¹⁾. Il riconoscimento di Ecatè incoraggia a vedere altrettante divinità nelle figure affini di coronamento dei pilastri di questa navata.

3. Figura sopra il terzo pilastro a sinistra. —

Della figura, al solito muliebre, stante, non si conserva che una piccola parte della periferia del rilievo. Da che si arguisce che il personaggio non era già rappresentato esattamente di fronte, ma alquanto girato a sinistra, con la testa volta abilmente tuttavia dalla parte del riguardante, e cioè girata in senso opposto alla persona. Vedesi il braccio sinistro, nudo con la mano sorreggente il lembo di un drappo; la mano destra è sollevata aperta verso l'alto, priva di attributi.

4. Figura sopra il primo pilastro a destra. —

Tipo statuuario femminile, pure appartenente al ciclo bacchico, con lungo tirso stretto dalla mano destra e con una specie di cratere a campana, o profondo *kántharos*, tenuto per una delle anse con la mano sinistra. Della figura, il cui rilievo a stucco è completamente caduto, non rimane che il puro contorno rimasto sulla superficie dello stucco, tuttora aderente alla parete intorno ai margini della figura. La quale era vestita di peplo dorico lunghissimo fino ai piedi, con *apóptygma* all'altezza dei fianchi. Il corpo della figura era visto completamente di fronte; mentre il volto doveva essere disegnato di tre quarti, rivolto a destra e alquanto inclinato sulla spalla sinistra, dalla stessa parte, cioè, dalla quale la figura protende il *kántharos*⁽²⁾.

(1) Casa romana della Farnesina «Mon. Ist.» XII, tav. 18; Casa di Livia «Röm. Mitt.» cit., p. 7; Villa di Fannio Sinistore, BARNABEI, op. cit., p. 74 sg. (figg. 17 e 18). Non è certo che possa trattarsi di Ecatè nella figura muliebre con fiaccola, eseguita a stucco sopra una tomba di Pompei e riprodotta da MAZOTS, *Ruines de Pompéi*, I, tav. 25. Le fiaccole sono attribuite anche di Juno Lucina (ALTMANN, *Grabaltäre*, p. 112).

(2) Figura muliebre (Arianna?) con *kántharos* e tirso per attributi, dalla *Domus Aurea*, in S. REINACH, *RPGR*, p. 50, 6 (ivi indicate come Demetra o Kore); inoltre Dioniso barbuto, in lunga tunica e con gli stessi attributi, ibi, p. 118.

5. *Figura sopra il secondo pilastro a destra.* (fig. 16). — Personaggio muliebre stante di fronte, vestito di lunga tunica e di manto, il quale scende dalla testa sugli omeri e sulle braccia. Della figura non rimane che tutto il fianco destro, con l'avambraccio munito di armilla, il quale esce obliquamente dal manto, la palma della mano aperta verso terra, tenendo fra le dita un attributo oggi non più riconoscibile. Rimane ancora, oltre un lembo del manto sul fianco sinistro, la parte inferiore della tunica, disegnata a grandi pieghe verticali, con le dita dei piedi uscenti di sotto l'orlo della tunica. Dell'avambraccio sinistro non rimane che la traccia lasciata dallo stucco caduto, sull'intonaco della parete. L'avambraccio era sollevato, e forse le dita della mano stringevano un lembo del manto ricadente sugli omeri, come per iscostarlo dalla persona.

6. *Figura sopra il terzo pilastro a destra.* — Della figura e della relativa base insieme, non rimane che la *silhouette* nera lasciata dalla caduta del rilievo in stucco sul fondo grezzo della parete. Da quanto rimane non si arguisce se non che la figura, di fronte, era vestita di tunica senza maniche, e portava dietro gli omeri una specie di scialle, di cui con le dita chiuse della mano destra sollevata, l'unica rimasta, stringeva uno dei lembi. Con la sinistra abbassata stringeva un altro lembo dello scialle, che lasciava poi ricadere verticalmente. La figura doveva essere in origine una delle più aggraziate e delle più interessanti artisticamente.

« OSCILLA » DELLA NAVATA CENTRALE. — Dalle due cornici longitudinali, che limitano a destra e a sinistra la decorazione della volta della navata centrale, pendono al di sopra dei pilastri e lungo la verticale che passa per il sommo di ciascun arco, degli oggetti o gruppi di oggetti annodati a trofeo, quali noi chiameremo genericamente col nome di *oscilla*. Gli *oscilla*, originariamente in numero di otto, si trovano alternati tra l'una e l'altra delle grandi figure descritte che sormontano i pilastri. Essi variano quanto a composizione l'uno dall'altro,

ma tutti allo stesso modo pendono da un doppio nastro (*vitta*), il quale figura come assicurato alla cornice, stringendosi in un doppio nodo a fiocco a una maggiore o minor altezza dall'*oscillum*, e ricadendo in ricchi lembi al di sotto di questo ⁽¹⁾.

Sopra il primo arco a sinistra vediamo: a) breve *pedum* pastorale ricurvo e siringa, insieme legati e pendenti dal nastro. Seguono sopra gli archi successivi: b) timpano ovale con pendagli, legato



Fig. 16. - Figura terza di coronamento dei pilastri.

insieme con un tirso: c) cestello di vimini a pareti cilindriche, contenente rami fronzuti, di alloro o di mirto, i quali escono fuori a destra e a sinistra, formando un elegante motivo floreale;

(1) *Oscillum* è anzitutto una figura o anche una semplice maschera umana appesa ai rami di un albero sacro. Successivamente lo stesso termine viene esteso a qualsiasi specie di oggetto votivo appeso all'albero (DAREMBERG-SAGLIO, *Dict.*, s. v. *Oscillum*). L'uso di appendere oggetti votivi era giustificato sia dal bisogno di purificare l'aria e liberarla dai cattivi spiriti, sia dall'intento di onorare l'albero in sé come simbolo della divinità cui era dedicato, o anche come l'oggetto in cui poteva miracolosamente tramutarsi lo spirito dei trapassati (C. BOETTICHER, *Baumkultus d. Hellenen*; BAUMEISTER, *Denkmäler d. k. A.*, s. v. *Baumkultus*).

6; Baccante, ivi, p. 128, 7; figura isiaca (in funzione di Cariatide) dalla *Domus Aurca*, ivi, p. 159, 7; etc.

d) timpano con pendagli e due tibie incrociate, di cui una ad estremità ricurva e ingrossata.

L'*oscillum* disegnato sopra il primo arco di destra è caduto. Altrettanto dicasi del secondo, dalla stessa parte, dove pure sembra di scorgere tracce di una siringa e di un *pedum* pastorale, a estremità ricurve. Sopra il terzo arco pende un *oscillum* composto di timpano e doppia tibia. Al posto dell'ultimo *oscillum*, caduto, rimangono tracce sicure del noto cestello cilindrico.

Tutti questi medesimi e motivi simili si trovano ripetuti, come appresso si vedrà, entro le riquadrature a specchi lungo le pareti della sala, e anzitutto, però, nelle arcate medesime, sulle fronti guardanti le navate laterali, dove si trovano alternati nella maniera solita, con grandi figure al di sopra dei pilastri ⁽¹⁾.

NAVATA SINISTRA

(tav. XXVI, 2).

DECORAZIONE DELLA VOLTÀ. — La decorazione a stucco delle volte, nelle navate laterali, si dimostra, rispetto a quella della navata centrale, di una molto maggiore semplicità, così nel sistema adottato per la riquadratura, come nella composizione dei singoli quadretti. Anche la finitezza artistica delle figure è minore. È certo che lo sforzo degli artisti addetti alla decorazione del monumento, si è maggiormente raccolto, e quasi esaurito, nelle parti più in vista di quello, cioè nel vestibolo e nella navata centrale della basilica. La stessa decorazione della parte inferiore dei muri perimetrali, nulla lascia a desiderare per la bontà della esecuzione artistica dei soggetti. Sulle volte delle navate laterali, invece, non solo il disegno delle figure è spesso sommario e poco corretto, ma la qualità stessa dello stucco sembra essere più grossolana, e perfino il fondo uniforme, sul quale spicca a rilievo la riquadratura coi vari motivi ornamentali, sembra lungi dall'aver ricevuto l'ultima mano: tanto è scabra e granulosa la superficie dello stucco. Meno rifinita dell'altra è sotto questo riguardo la volta della na-

vata destra, il che fa supporre sia questa appunto l'ultima parte eseguita della decorazione del monumento.

L'inferiore qualità dello stucco, ma principalmente la mancata rifinitura, deve essere stata la causa determinante di molte delle lacune verificatesi nel rilievo delle numerose figure, col distacco di intieri strati di stucco male aderenti al fondo. Abbiamo infatti veduto come sulla volta della navata centrale tali lacune si riducano a ben poco. La linea divisoria della volta e delle pareti a piombo, è marcata, sulle due navate, da un fascione sagomato aggettante in istucco, qua e là caduto a causa del notevole aggetto dello stucco. Allo scopo di evitare l'inconveniente, preveduto a suo tempo, il fascione era stato *armato*, come oggi si dice, mediante perni o arpioni di ferro infissi nel muro alla distanza di 20-30 cm. uno dall'altro, e sporgenti tanto quanto era concesso dalla sagoma del fascione; come tuttora si vede.

Quanto al sistema di riquadratura, ambedue le volte minori sono anzitutto divise, nel senso della lunghezza, in cinque fascioni, di cui i due estremi, i più bassi, sono anche i più stretti. I due fascioni successivi, verso il sommo della volta, sono alquanto più larghi, mentre più largo di tutti risulta il fascione centrale. Ciascun fascione è poi diviso nella sua superficie, mediante listelli trasversali, in riquadri vari. La divisione del fascione centrale è però diversa da quella dei fascioni laterali, divisi due a due secondo lo stesso sistema. Conviene osservare che la divisione del fascione centrale di una navata non corrisponde esattamente a quella dell'altra. Il fascione centrale della navata sinistra, quella che sarà qui descritta per la prima, è diviso nella sua lunghezza in otto riquadri di grandezza variabile, mentre il fascione centrale della navata destra è diviso in nove riquadri. I listelli divisorii di codesti riquadri non s'incontrano, ma si alternano con i listelli divisorii dei fascioni laterali ⁽²⁾.

Ciascuno degli otto riquadri (I-VIII) è occupato da un motivo figurato diverso, il quale ora campeggia interamente libero nel riquadro (III-VI),

(1) Precisi riscontri agli *oscilla* della Basilica ci sono offerti dalla decorazione delle volte della Farnesina («Memoirs» cit., tav. III e tav. V, 1).

(2) Vedi perciò l'utilissimo schema di ripartitura delle due volte minori, nell'art. cit. di STRONG e JOLLIFFE, p. 87 (figg. 9 e 10).

ora è incluso in altra figura geometrica (gli altri 6), nell'interno di quello. Così una superficie romboidale è inclusa entro ciascuno dei riquadri estremi e in uno dei riquadri di mezzo. Gli spazi intermedi, triangolari, sono occupati da rosette quadripetale. Nel primo dei riquadri romboidali, a sinistra entrando, è una figura di Tritone (tav. XXVII, 1), mancante del rilievo di tutta la parte superiore del corpo, a causa dello stucco caduto. La lunga coda del Tritone, avvolta a spire serpentine, termina in una pinna a ventaglio. Due maggiori pinne, espanse pure a ventaglio, si veggono anteriormente, sotto il tronco umano della figura, al posto delle gambe. La figura, volge indietro la testa, stringendo con la mano sinistra sollevata un oggetto acuminato, dell'apparenza di un pugnale, mentre l'altra mano, conservata col braccio sino al gomito, risulta vuota.

Lo stesso motivo all'incirca è ripetuto nel IV riquadro (tav. XXVII, 2), dove del Tritone, di profilo a destra, non rimane che assai poco, essendo venuti meno i vari strati dello stucco, fino alla muratura. Dalle scarse e incerte tracce lasciate dallo stucco a rilievo, non è possibile arguire se al torso del Tritone si intrecciasse in un abbraccio il corpo di una Nereide seduta sul dorso di quello.

Nel riquadro VIII, all'estremità superiore del fascione, vedesi lo stesso tipo di Tritone, fedelmente ripetuto, rivolto a destra, del quale ben si riconoscono questa volta il capo e le spalle. Sul dorso di quello sta seduta, volgendo le spalle al riguardante, una Nereide, le cui gambe coperte da un indumento, forse il manto, pendono dalla parte opposta del corpo del Tritone. La Nereide, riconoscibile appena nei contorni, con i capelli mossi dal vento, tiene sollevato con la mano destra un oggetto che facilmente si riconosce per un cembalo (tav. XXVIII, 2).

I riquadri II, V e VII del fascione sono tutti notevolmente più corti dei precedenti descritti. Affatto identiche risultano le dimensioni dei due primi, di m. 1.20 di lunghezza. Di circa 10 cm. più corto, quasi quadrato, l'altro. Entro i primi due riquadri ne è iscritto, con un certo intervallo, un secondo, a listelli più sottili, paralleli ai lati del primo. La riquadratura interna è stata soppressa nel terzo riquadro, più piccolo degli altri. Al centro una ma-

schera gorgonica, oggi priva, costantemente, di tutto il rilievo della faccia, avente all'intorno una fitta corona, o raggiera, di ciocche ondulate e due alette aperte sopra le tempie. Ciascuna maschera gorgonica (come ciascuna figura di Tritone) è rivolta con la sommità del capo verso il centro del fascione (tavv. XXVII e XXVIII).

Alternati ai riquadri predetti sono infine i riquadri III e VI, nei quali la riquadratura interna è soppressa, occupati ciascuno da una figura umana, intiera, diritta: un Erote e una Vittoria. I due riquadri sono i maggiori della serie, e tuttavia di dimensioni tra loro diverse. Nel primo si vede di fronte un Erote volante (tav. XXVII, 2), di cui rimangono solo le gambe e parte delle braccia e delle ali. Le mani levate all'altezza del capo reggevano un lungo drappo il quale appariva fra le due mani come gonfiato dal vento, formando un arco sopra la testa, secondo un motivo eminentemente pittorico e frequentemente usato nell'arte del primo secolo dell'Impero in monumenti vari, nonchè nello stesso nostro Ipogeo, nella figura muliebre del catino dell'abside (vedi col. 547). Nell'altro riquadro una Vittoria di fronte (tav. XXVIII, 1), vestita di lungo peplo, stringendo colla destra l'elsa di una spada, tenuta verticalmente, con la punta rivolta in alto, ed avendo già nella sinistra protesa un lungo ramo di palma. Il rilievo della testa, del tronco e delle ali è quasi intieramente caduto.

I due fascioni intermedi, tangenti a quello centrale, sono divisi ciascuno in sei riquadri, di cui i più lunghi e maggiormente ricchi di figure (quattro per ogni riquadro), sono quelli alle estremità di ciascun fascione. Tutti i riquadri, eccettuati quelli che fra poco diremo, sono animati da scene a due o più personaggi. Sopra quattro riquadri soltanto, due per ogni fascione, sono rappresentati motivi inanimati, di un carattere affatto particolare, ma tali che s'incontreranno più volte in altre parti della decorazione.

QUADRI MITOLOGICI E VARÍ

APOLLO E MARSIA (tav. XXIX, 1). — All'estremità di uno dei fascioni intermedi, dalla parte dell'ingresso, è rappresentata la scena finale del mito

di Apollo e Marsia, col supplizio di questo ⁽¹⁾. A cominciare da sinistra, vedesi seduta verso il centro della scena, su rialzo roccioso, la figura stessa del dio, in costume di liricine, con lungo chitone ed *himation* pendente dagli omeri. La figura, dal capo adorno di corona, e dai lunghi capelli annodati, sembra, sulla nuca, regge in posa normale, con la sinistra, la grande lira eptacorde, mentre tiene abbandonato il braccio destro lungo la coscia. La gamba destra è arretrata col piede sollevato, mentre la gamba sinistra è spostata in avanti, con la pianta del piede che tocca completamente terra. Il dio tiene alquanto curva la testa e abbassato lo sguardo verso una figura apparentemente di donna, di aspetto giovanile, la quale gli sta inginocchiata dinanzi, protendendo le braccia e le palme aperte, in atto di implorazione. Di questa figura non si conserva al completo altro che la testa, il rilievo a stucco essendo altrove caduto.

Precisamente all'estremità opposta del quadro è la figura di Marsia, nudo, dai lunghi capelli e dalla barba incolti, di profilo; sta in piedi, tenendo una gamba accavallata sull'altra, avendo il polso del braccio destro legato al braccio sinistro e questo a sua volta legato al tronco di un albero contorto e privo di rami lunghi e di foglie. Il Sileno, presago della sua sorte, tiene il mento reclinato sul petto, in aspetto di rassegnato abbandono. Nonostante il trattamento di profilo, l'artista ha voluto rappresentarci, in uno scorcio invero poco felice, ambedue le spalle della figura. Nel campo compreso tra il Sileno e la figura inginocchiata è ancora una figura virile in piedi, mal conservata. Da quanto rimane si arguisce che il personaggio, vestito di breve tunica cinta alla vita, era rappresentato di fronte verso il riguardante. Il braccio destro vedesi tuttora pendere lungo il fianco della figura, mentre la mano sinistra, simulata all'altezza del petto, era supposta stringere due oggetti a corpo diritto e sottile che si prolungano obliquamente oltre il braccio destro. Si riconosce qui agevolmente lo schiavo Scita, incaricato del supplizio del Sileno; gli oggetti in appa-

renza tenuti dalla mano sinistra della figura non si stenta troppo a identificarli con le musiche tibie, occasione funesta della disgrazia di Marsia.

Dietro il sedile roccioso di Apollo sorge, particolare pittorico e paesistico destinato a servire di contrapposto al tronco arboreo, una lunga ed esile colonna liscia, priva di capitello, sormontata unicamente da piccolo *epithema* di forma rotondeggiante. A due terzi dell'altezza della colonna, una tenia annodata.

La scena descritta ricorda molto d'avvicino il rilievo illustre della base di Mantinea, con lo stesso soggetto (S. Reinach, *RR.*, I, p. 185). La figura del dio pare quasi ricalcata su quella del rilievo di Mantinea, tanto grande ne è la somiglianza sostanziale e formale. Anche nelle due rappresentazioni dello schiavo Scita sono da rilevare notevoli caratteri di parentela.

Il rilievo di Porta Maggiore, dato il soggetto così frequentemente ripetuto su sarcofagi, stucchi e pitture di arte romana ⁽²⁾, non presenterebbe un interesse speciale, se non vi fosse la misteriosa figura implorante. A proposito della quale, una volta accettato il sesso femminile della figura, altro non si è potuto affermare, con più o meno baldanza, se non che trattasi della frigia Cibele, anche se inconcepibile sembri l'umiliazione di una divinità ad un'altra di grado pari o inferiore ⁽³⁾, e nessuna testimonianza letteraria o di arte figurata suffraghi d'altra parte una così audace interpretazione.

La quale, inaccettabile per se stessa, riposa però sopra un equivoco. Questo consiste nel ritenere sia quella inginocchiata una figura di donna, mentre si tratta in verità di una figura maschile, di giovinetto. Lo stucco appartenente al tronco e alla parte inferiore della figura è caduto, in maniera che i bordi della lacuna derivatane, delineano delle forme atte a disorientare a tutta prima sulla natura del perso-

(2) Per i sarcofagi, ved. C. ROBERT, *Antiken Sarkophagreliefs*, III, 2, tavv. LXIV-LXIX.

(1) Quadro già riprodotto da E. GALLI, in *Marsia Sileno*, « Memorie della R. Accad. dei Lincei, Scienze Morali » ser. V, vol. XVI, anno 1920, fasc. I, tav. I. Cfr. STRONG e JOLLIFFE, *art. cit.*, p. 90 sgg., fig. 14.

(3) Si vede nella *pelike* Santangelo al Museo Naz. di Napoli (« Guida Ruesch », fig. 128, p. 492) Afrodite inginocchiata a piedi di Zeus, onde implorare da lui la grazia della vita per il giovinetto Adone. Ma la natura della scena e delle varie divinità che la compongono, lungi dal confermare, tende ad escludere la possibilità di un incontro a tanta disparità di condizioni tra Cibele ed Apollo.

naggio. Questo era forse vestito di un chitonisco stretto alla vita e lungo fin sopra il ginocchio, un poco affagottato sul petto in seguito al movimento delle braccia ⁽¹⁾. Ma per giustificare l'andamento della lacuna non è strettamente necessaria la presenza di questo indumento. Sulla testa del giovinetto il berretto frigio a lembi svolazzanti, copricapo assolutamente maschile, attesta da solo il sesso del personaggio. L'errore è derivato dall'interpretare la casuale insenatura sotto il collo come la sagoma di un ampio seno femminile, e dalla nessuna importanza data al berretto frigio, neppure riconosciuto per tale, come elemento fondamentale della ricerca. La composizione mitologica non presenta in sostanza che lo schema tradizionale già noto per trovarsi consacrato in opere di arte contemporanea, come le pitture e gli stucchi riuniti da S. Reinach in *RPGR*, p. 30 (vedi ivi specialmente la pittura ercolanese, indicata col n. 5). Cadono di conseguenza tutte le macchinose interpretazioni finora tentate per supplire con peregrina erudizione alla mancata intelligenza dell'opera d'arte ⁽²⁾.

La composizione del nostro rilievo, oltre che presentarsi assai sobria e fedele alla più pura tradizione artistica, è del resto condotta colla maggior osservanza della simmetria, e manifesta perciò stesso la sua derivazione da modelli della grande arte ⁽³⁾.

MARSIA E ATENA. — APOLLO E UNA MUSA (tav. XXX, 1, 2). — In perfetta corrispondenza con la scena descritta vedesi sul fascione opposto un

quadro di uguali dimensioni, composto dello stesso numero di personaggi (quattro), taluni dei quali devon essere identificati con personaggi del quadro precedente.

Da sinistra verso destra vediamo anzitutto, di profilo, una figura d'uomo barbato, dai lunghi e incolti capelli, seduto su modesto rialzo roccioso. Il tronco robusto, ben disegnato, e le braccia sono completamente nudi. Soltanto intorno alle cosce si avvolge un mantello, i cui lembi ricadono poi a terra, tra le ginocchia della figura; le cui gambe si presentano nella stessa posa di quelle dell'Apollo, mentre le dita delle mani s'intrecciano oziosamente sopra il ginocchio destro, ricordando un po' nella posa caratteristica l'Ares Ludovisi. La faccia arguta, da Sileno, ci permette con sufficiente certezza di identificare la figura con Marsia. Lo sguardo dell'uomo è raccolto intensamente sopra una figura muliebre, la quale essendo diretta verso destra, si arresta con la persona di tre quarti a destra, volgendo la faccia indietro di tre quarti, verso l'uomo seduto. La donna, vestita di chitone dorico lungo, e di himation passato strettamente sotto l'ascella destra, protende obliquamente il braccio destro con la palma aperta verso terra e tiene in posa orizzontale il braccio sinistro col pugno chiuso, presso il fianco. La figura apparisce priva di qualsiasi attributo, utile a darne un'identificazione sicura.

Segue a una certa distanza a destra, ancora una volta, la figura giovanile seduta del dio Apollo, nudo, con semplice drappo avvolto intorno alle cosce e disteso lungo tutta la gamba sinistra. Il sedile è questa volta di forma parallelepipedica, fiancheggiato da colonna liscia, senza capitello. La posa delle gambe è identica a quella delle figure virili sinora vedute. La mano sinistra, invisibile, della figura, regge l'alta cetra eptacorde sollevata sopra la coscia. La mano destra si appoggia, in un gesto di profondo abbandono, sul capo, leggermente inclinato sul petto ⁽⁴⁾. Di fronte ad Apollo, con breve intervallo da questo, sorge di profilo una figura muliebre stante, certo una Musa, dalla

(1) Il giovinetto Olimpo inginocchiato davanti ad Apollo si ritrova sopra qualche rilievo di sarcofago. Tale il frammento riprodotto in MÜLLER-WIESELER, *Denkmäler*, 2, 41, 491 (Cfr. ROSCHER, *Lex.*, III, 1, p. 863).

(2) È questo uno di quei casi di errata interpretazione in base a una falsa « visione » dell'opera d'arte, di che C. ROBERT offre esempi significativi al principio della sua *Archäol. Hermeneutik*. Il nostro rilievo col supplizio così ovvio di Marsia, ha dato sinora da fare agli archeologi, quanto i dipinti di Ercolano, infedelmente riprodotti, davano un giorno da fare agli Accademici Ercolanesi (ivi, p. 5 sgg.). Trattandosi però di fotografia di opera mutilata dal tempo, a una precisa visione deve aggiungersi qui il sussidio di una saggia ricostruzione.

(3) J. CARCOPINO, in « Rev. des Deux Mondes » cit., fa risalire la figurazione della gara di Apollo e Marsia alla scuola pergamena, la scena del supplizio, nel caso speciale, al quadro di Zeusi, esposto nel tempio della Concordia, sul Fôro (PLIN., *n. A.* 35, 66).

(4) Cfr. Disco del Museo di Dresda, con il supplizio di Marsia. AMELUNG, *Führer durch die Antiken in Florenz*, p. 63. HUBAUX, *art. cit.*, fig. 10 e p. 69.

testa cinta di corona, con lungo chitone e himation avvolto strettamente intorno alla persona e al braccio sinistro. L'avambraccio destro, nudo, si appoggia alla sommità di un pilastrino. La palma della mano si apre in direzione del dio, in un gesto oratorio ⁽¹⁾. Tra i due personaggi ha dunque luogo una conversazione, il cui oggetto ci rimane oscuro.

Hubaux ha voluto riconoscere nella fig. muliebre (art. cit., p. 68 e fig. 9 ivi) « la déesse phrygienne, s'efforçant d'obtenir la grâce du joueur de flûte ». Ma l'H. non ha forse riflettuto che in questo caso noi avremmo un *bis* della scena precedente, o una variante inutile della medesima.

Dal punto di vista della esegesi le quattro figure formano due gruppi staccati fra loro e affatto distinti e indipendenti l'uno dall'altro. L'azione mitologica del secondo gruppo sembra nulla o quasi nulla, riducendosi a una pura e semplice scena di conversazione tra Apollo e forse una Musa. Un'azione più serrata e più interessante si svolge tra le figure del primo gruppo, in cui già abbiamo creduto di riconoscere Marsia. Quale sia quest'azione non è facile definire, fino a che non sia chiarita la natura della figura muliebre, in piedi. È certo che questa, rappresentata nell'atto di volgere lo sguardo indietro vivacemente, ricorda, anche a prescindere dalla figura di Marsia, il movimento caratteristico della statua di Atena al Museo di Francoforte, statua appartenente già al gruppo mironiano di Atena e Marsia, come si vede nella ricostruzione del Bulle ⁽²⁾. Anche la nostra figura può rappresentarla nell'atto di gettare a terra sdegnata le tibie. L'assenza di attributi nella figura di Atena non costituisce ragione sufficiente per respingere la proposta interpretazione. Sembrano a tutta prima mancare le tibie, la cui presenza è indispensabile in una scena del genere. Ma se guardiamo attentamente sull'esile striscia in rilievo, che fa da piano di posa delle figure, e precisamente presso le dita del piede sinistro del Marsia, vedesi un oggetto qualsiasi eseguito in rilievo. Dato il

trattamento sommario delle figure in genere sulle pareti delle navate minori, è pur lecito ritenere che nel rilievo informe siano state dall'artista adombrate le tibie, gettate dalla dea ai piedi del Sileno. Il quale, standosene comodamente seduto, guarda con aria di interrogativa curiosità verso la dea che fa l'atto di allontanarsi.

Per chi vorrà far buon viso a tale nuova interpretazione, una conseguenza importante deriva dalla spiegazione dei due quadri testè descritti: e cioè, che le scene mitologiche rappresentate nei fascioni intermedi, sono tra loro collegate da una affinità sostanziale, oltre che formale: quella, ad esempio, all'estremità di un fascione, con l'altra corrispondente dell'opposto fascione, integrandosi una con l'altra. Nel caso delle due scene col Marsia, dal punto di vista del metodo, la illustrazione del secondo quadro avrebbe dovuto precedere quella dell'altro. Ma a causa della varia disponibilità di elementi interpretativi sicuri, mi è sembrato più opportuno incominciare con la illustrazione del secondo quadro, in cui si rilevano elementi in parte identici a quello del primo riquadro e tali da permetterci l'identificazione di quelli nel secondo ⁽³⁾.

ORESTE ED ELETTRA (2) — A immediato contatto con il quadro rappresentante il supplizio di Marsia, segue, lungo lo stesso fascione, un riquadro minore, grande la metà, con due personaggi (fig. 17). A destra una figura muliebre, mal conservata, dal lungo chitone tuttavia ben riconoscibile, seduta di profilo a sinistra su sedile liscio, di forma parallelepipedica, collocato sopra un basso podio. La donna,

(3) Il più valido ed importante documento a favore dell'attuale interpretazione è costituito dalla volta decorata di un monumento sepolcrale romano di buona epoca, andato perduto, ma riprodotto in tratti sintetici espressivi in un foglio del *Codex Pighianus*, pubblicato da O. JAHN (« Berichte d. Kön. Sächs. Gesellschaft d. Wissenschaft., Phil.-Hist. Classe », 1869, tavv. I, III e IV); dove trovasi ripetuta da una parte del nascimento della volta, la scena della gara di Apollo e Marsia, dalla parte esattamente opposta la scena del supplizio. La decorazione di codesta volta di monumento, come, più che dal testo illustrativo, è dato di ricavare dalla tavola, era parte dipinta, parte eseguita a rilievo di stucco, bianco o colorato. Alla medesima volta di sepolcro apparteneva la scena con Olimpo supplice davanti ad Apollo; scena riportata da S. REINACH, *RPGR*, p. 30, 2, insieme alle precedenti. Complessivamente il mito di Marsia si divideva quivi in tre episodi.

(1) Gruppo già riprodotto in « J. H. S. » cit., fig. 13 (p. 89).

(2) H. BULLE, *Eine neue Ergänzung der Myronischen Athena zu Frankfurt a. M.*, in « Jahrb. d. Instituts » 1911, p. 175 sgg., e « Denkmäler d. Instituts » III, tav. 9.

dal capo sensibilmente chino sul petto, regge sopra le ginocchia un oggetto pure frammentario, di



Fig. 17. - Oreste ed Elettra.

aspetto rotondeggiante od ovale. Di fronte a lei sorge una stele o colonna liscia, sulla sommità della quale poggia la mano sinistra, col braccio teso, un giovane completamente nudo, con sola una clamide pendente dalla spalla sinistra. Il braccio destro del giovane, il quale si appoggia tutto sulla gamba destra e sul braccio sinistro, pende inerte lungo il fianco. Il trattamento anatomico della figura virile, ben conservata, è buono. Un dialogo drammatico sembra abbia a svolgersi tra le due figure, messe così di fronte una all'altra.

I due personaggi, di carattere mitico o eroico, svolgono un'azione drammatica ben circoscritta da elementi vari introdotti nella scena. Il complesso architettonico del sedile eretto su podio, e della stele accanto, danno facilmente l'idea di un monumento funerario. La donna seduta sulla tomba attende certo a rendere tributo d'onore ad un morto. Chi osa venire a turbare la

donna nel suo sacro raccoglimento? Indizi sufficienti vi sono per ritenere che noi abbiamo qui sotto gli occhi i protagonisti di una tragedia di Sofocle: l'*Elettra*. Nella donna riconosciamo Elettra medesima intenta a sfogare il suo dolore sulla tomba del padre Agamennone. A lei di fronte si erge la figura del fratello Oreste, non ancora riconosciuto dalla sorella e pianto anzi per morto. L'oggetto di forma rotondeggiante tenuto sulle ginocchia da Elettra, rappresenta forse l'urna contenente le simulate ceneri di Oreste, se non un vaso portato da Elettra stessa per compiere libazioni espiatorie sulla tomba del padre.

FEDRA E IPPOLITO (fig. 18). — Nel riquadro opposto del fascione corrispondente vedesi pure una scena composta di due soli personaggi, uomo e donna, con minor numero di elementi accessori della scena precedente. Siede di profilo a ^{sini} destra su semplice sgabello, una donna vestita di lungo chitone dorico cinto alla vita, con manto avvolto intorno alla parte inferiore del



Fig. 18. - Fedra e Ippolito.

corpo. Il capo è adorno di diadema. La figura, dall'aspetto dignitoso e solenne, appoggia la mano

destra, col braccio teso, sopra il sedile, mentre solleva la mano sinistra con palma aperta e dita distese (le dita appaiono oggi troncate), in un gesto di richiamo o d'invito, verso un giovane a lei di fronte, dal corpo nudo, vestito di sola clamide affibbiata sulla spalla destra. Il giovane, dalla faccia e dal corpo disegnato di tre quarti, il piede destro poggiato a terra, il sinistro sollevato, regge con la mano destra, all'altezza del

fagi romani ⁽¹⁾. Sopprime le figure, affatto secondarie, delle ancelle e della nutrice consigliera, verso le quali si rivolge di solito il gesto di Fedra, è naturale che questa venga rappresentata quale noi la vediamo nel nostro quadro, in vivace e concitato dialogo con il figliastro, il quale, nel sommario costume adatto per la caccia, mostra di non prestare soverchia attenzione alle preghiere e invocazioni della donna

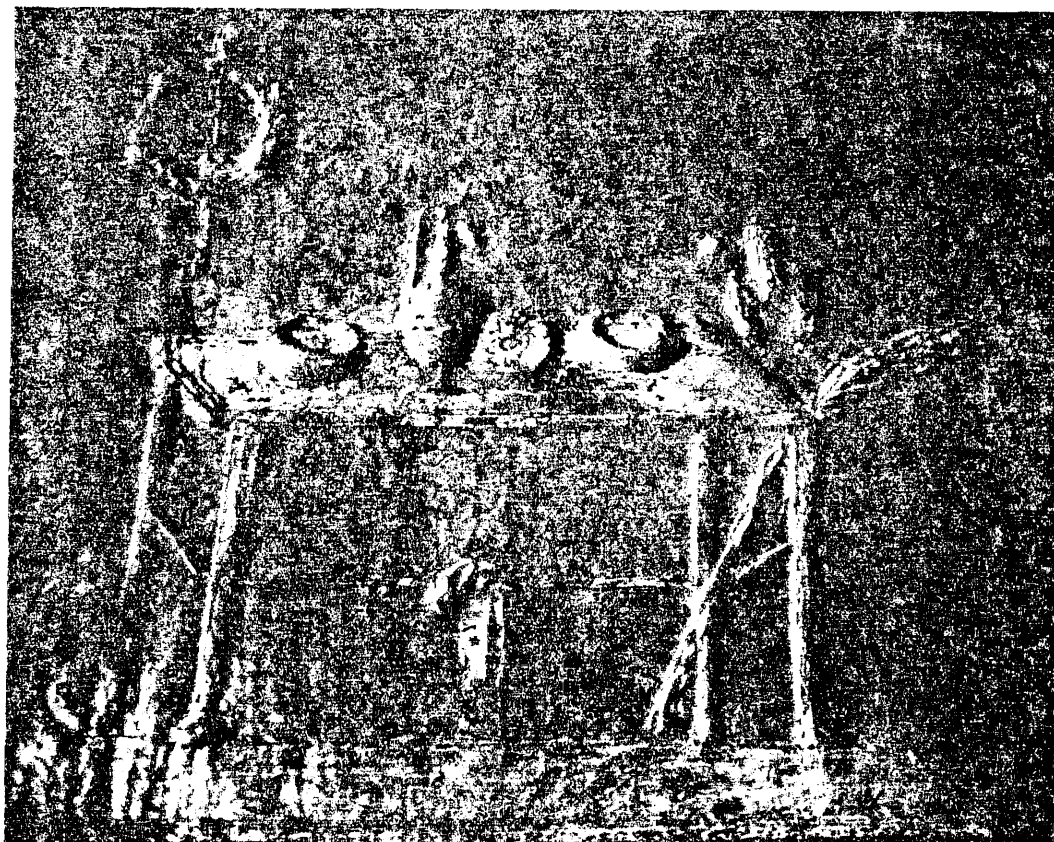


Fig. 19. - *Tràpeza* sacra.

capo, una lunga lancia, mentre con la sinistra, nascosta insieme col braccio, tra le pieghe della clamide, si appoggia ad un basso pilastro presso il fianco sinistro.

Il diadema posto sul capo della donna ci permette di identificare costei come una regina, mentre il particolar tipo di sedile sul quale la donna è seduta, ci avverte trattarsi di una scena di interno. Il costume del giovane, poi, è costume di cacciatore più che di guerriero. Codesto gruppo nelle linee essenziali ci richiama molto da vicino il gruppo noto e tradizionale di Ippolito e Fedra, circondato e arricchito di numerosi amminicoli, sopra sarco-

L'esecuzione tecnica delle figure si rivela, particolarmente nei volti, sommaria e scadente, come avviene nella massima parte delle scene figurate di questa parte secondaria del monumento e dell'altra corrispondente.

« TRÀPEZE » SACRE O FUNERARIE. — Coi due riquadri che seguono, uno per ciascun fascione,

(1) C. ROBERT, *Sarkophag-Reliefs*, III, 2, tavv. XLIV-LVI. Lo stesso soggetto era trattato dalla pittura, come ricavasi da affreschi della *Domus Aurea*, supposte Terme di Tito (F. WEEGE, *Das Goldene Haus d. Nero*, in « *Jahrb. d. Inst.* » 1913, p. 175 (figg. 21 e 22), e ROSCHER, *Lex. s. v. Hippolytos*).

si interrompe opportunamente, per non ingenerare monotonia, la serie delle scene figurate. Entro ciascun riquadro vediamo eseguita in una prospettiva aerea, imperfetta in molti dettagli, una *trápeza* o *mensa* (fig. 19), di forma rettangolare, eretta su quattro regoli lisci e diritti, poggianti sul suolo con una specie di piede unghiato, di fiera. Le zampe della tavola hanno per rinforzo dei tiranti orizzontali, esili, dall'apparenza metallica, dei quali quello anteriore di mezzo, più lungo, porta annodata una tenia. Sul piano di ciascuna tavola posa tutta una suppellettile per convito, e cioè una *oinochóe* metallica a pancia ovoidale, lungo collo e bocca trilobe, con accanto una *pátera* ombelicata e scanalata, per libazioni, tra due ciotole o *kotylai*. Al di sopra della tavola, a sinistra in un caso, a destra nell'altro, pende una corona floreale, con bende cascantì. Altro oggetto simile pare doversi riconoscere all'estremità destra di una delle tavole, mentre all'estremità corrispondente dell'altra tavola sembra doversi riconoscere una terza ciotola. Dalla parte opposta di ciascuna corona floreale vedesi appoggiato e intrecciato fra le zampe della *trápeza*, un ramo di palma, tra le cui foglie pendeva già una tenia ⁽¹⁾. A una delle zampe posteriori della stessa tavola sembra di veder appoggiato un cerchio.

Il motivo della *trápeze* con premi agonistici, si trova frequentemente rappresentato su sarcofagi romani, nonchè su monumenti varî, come monete (I e II secolo), lucerne, ecc. ⁽²⁾. Pure frequente, e più antico, l'uso di *trápeze* o *mensae* sacre, con oggetti di culto e doni votivi ⁽³⁾.

(1) Quadro riprodotto da HUBAUX, art. cit., p. 17. L'H. intende naturalmente il soggetto del quadro come un qualche cosa che dia l'idea della liturgia di misteri (p. 80).

(2) S. REINACH, *RR*, III, p. Vedi inoltre uno dei sarcofagi dell'Ipogeo degli Ottavi presso Roma «Notizie Scavi», 1922, p. 440. Fra le monete con tavole agonistiche vedi COHEN, op. cit., p. 189 (piccolo br. di Tiberio), p. 262 (piccolo br. di Nerone); II, p. 130 (medio br. di Adriano); E. GARDINER, *Greek Athl. Sports a. Festivals*, p. 208 (moneta imperiale rom. di Delfi).

(3) Vedi lo *stamnos* attico del Museo Naz. di Napoli con scene di culto a Dioniso *Dendrites* (FURTWÄNGLER-REICHOLD, *Griech. Vasenm.*, tavv. 36-37). *Trápeze* o *mensae* sacre sono anche rappresentate sopra un sarcofago istoriato della Via Labicana (con riti rustici), recentemente illustrato da R. PARIBENI in «Notizie Scavi» 1926, p. 407 segg. Una *mensa* di carattere sacro, sormontata da vasi rituali di

Considerando la ricca documentazione monumentale, si vede come la *trápeza* potesse ricevere varia destinazione pratica: cioè agonistica (tavola di premio), sacra e funeraria. Le *trápeze* che ricorrono nella decorazione della basilica, non possono essere che sacre o funerarie. La *trápeza*, poi, di destinazione funeraria, non cessa di essere sacra, poichè essa (come avveniva frequentemente) era offerta al morto eroizzato; innalzato cioè nella mente dei superstiti, ad un grado prossimo a quello della divinità, e talora dalla pietà dei parenti assimilato a quella.

SCENA DI SACRIFICIO. — Segue lungo uno dei fascioni, entro apposito riquadro, una scena di sacrificio. Al centro, o quasi, della scena vedesi un altare dalle linee poco regolari, sebbene munito di basamento e di cornice superiore, sopra il quale arde la fiamma per il sacrificio (fig. 20) ⁽⁴⁾. Da destra si avvanza verso l'altare una figura di donna vestita di chitone ionico, con maniche e *kólpos*, sostenendo con ambe le mani un serto floreale con cui si prepara ad incoronare l'ara. Da un'estremità del serto pende una tenia. Dalla parte opposta dell'ara e di fronte a questa, nonchè di fronte alla prima figura, vedesi un altro personaggio femminile similmente vestito, dando di fiato simultaneamente alle due tibie, una diritta, l'altra ricurva a un estremo, sui fori delle quali la suonatrice fa scorrere agilmente le dita. L'azione del personaggio ha uno stretto rapporto con la liturgia sacrificale. In soprannumero alle due figure essenziali alla scena si avvanza da destra verso la prima figura descritta una figura simile, nello stesso costume delle altre due. La donna si rivela questa volta chiaramente per una Bacchante (fig. 21), mercè l'attributo del tirso che la medesima porta appoggiato alla spalla destra mentre cammina, sorreggendolo con una mano. L'altra mano, inerte, aderisce alla cintura. Presso la pina

vario tipo e da un festone di fogliame, vedesi eseguita in rilievo nella ricca decorazione dell'ara sepolcrale di Amemptus (Parigi, Louvre): vedi ALTMANN, *Grabaltäre*, tav. 2. Cfr. la coppa di onice, detta dei Tolomei alla Biblioteca Naz. di Parigi, decorata da *mensae* cariche di attributi bacchici (CLARAC-REINACH, p. 25).

(4) Particolare riprodotto in «Memoirs» cit., tavola XLVII, 1.

del tirso è annodata al fusto di questo, con un enorme fiocco, una tenia dai lembi cascanti ⁽¹⁾.

La presenza dell'ultima figura munita di attri-

sommaria, con rispetto unicamente alle linee essenziali di ciascuna figura e di ogni particolare del quadro, non ci permette di intrattenerci sui parti-



Fig. 20. - Scena di sacrificio.

buto, ci permette incontrovertibilmente di stabilire trattarsi di una scena del culto dionisiaco e di



Fig. 21. - Baccante della medesima scena.

interpretare anche le altre figure come Baccanti. L'esecuzione tecnica, assolutamente sbrigativa e

(1) Scena riprodotta già in « Rassegna d'Arte » cit., p. 40. Cfr. terracotta Campana con soggetto simile: RONDEN- WINNFELD, op. cit., tav. CXXII.

colari delle figure. I lineamenti dei personaggi sono quasi sempre, più che irregolari, evanescenti addirittura, eseguiti come sono a larghi tratti, senza alcuna preoccupazione artistica. Altrettanto dicasi del costume delle figure, il quale è non soltanto identico in ogni caso, ma è inoltre trattato, in questo e negli scomparsi successivi, sempre alla stessa maniera, secondo uno schema costante, monotono, quasi fosse eseguito sopra un unico stampo. In ciascuna delle dette figure la parte inferiore del chitone, la quale dotata di un certo rilievo, scende dalla cintura ai piedi, è solcata da pieghe verticali profonde, eseguite con la stecca, allo scopo di significare le pieghe, o canali, della veste intorno alla persona. È questo l'aspetto naturale che assume il chitone nella posizione di riposo della donna; in modo che a una certa distanza l'impressione che si riceve è che le figure siano rappresentate immobili. Successivamente però l'artista ha aggiunto in rilievo più basso la gamba in movimento nascosta dal chitone, in una specie di appendice triangolare o di coda della veste. Ciò dovrebbe bastare ad esprimere il movimento. È questa una caratteristica dell'artista che ha eseguito questa parte della decorazione; caratteristica divenuta schema figurativo, al quale egli non si sottrae altro

che nella rappresentazione di figure in movimento agitato.

Le scene di sacrificio sono uno dei soggetti trattati di preferenza dagli scultori di scene funerarie ⁽¹⁾.

MENADI DANZANTI, O AGAVE E PENTEO (tav. XXIX, 2). — Nel quadro corrispondente del fascione opposto è rappresentata una danza orgiastica, indubbiamente di carattere sacro ⁽²⁾. Al suono ritmico e monotono di un cembalo suonato col batter delle dita da una figura muliebre giovanile, nel costume e nell'atteggiamento stessi di quelle precedentemente descritte (salvo che la breve manica del chitone scende lungo il braccio, lasciando nuda la spalla), due altre donne, di fronte alla suonatrice, eseguono una danza molto agitata. Una di esse (la figura di mezzo), dai capelli sciolti, vestita, come la compagna, di chitone ionico a brevi maniche, danza con foga, rovesciando indietro la testa, mentre con la mano sinistra leva in alto una maschera umana, teatrale in apparenza, lungochiomata, e stringe con la destra l'impugnatura di un'acuta spada, con la punta rivolta in alto. Se non si tratta di una pura maschera, come anche Strong e Jolliffe ritengono, è lecito riconoscere in questa scena adombrato il mito della uccisione di Penteo sul monte Citerone per opera di Agave, sua madre, trasportata dal furor dionisiaco ⁽³⁾.

Di fronte alla prima, l'altra danzatrice eseguisce un movimento vorticoso girando su se stessa, stendendo, nel danzare, le braccia, con le mani dalle dita distese. La testa è rivolta indietro, verso la spalla sinistra, in maniera che poichè, dato il movimento vorticoso, la testa tende a volgersi in senso opposto al movimento, questo dovrà intendersi eseguito da sinistra verso destra.

(1) ALTMANN, op. cit., p. 235.

(2) Quadretto riprodotto da F. CUMONT in « Rassegna d'Arte » cit. tav. fuori testo, nonchè da LEOPOLD, art. cit., tav. II, 2, da STRONG e JOLLIFFE, art. cit., p. 93 (fig. 15), da E. WADSWORTH in « Memoirs » cit., tav. XLVII, 2, da F. WEEGE, *Der Tanz in d. Altertum* (Lipsia, 1926), fig. 9.

(3) CARCOPINO, in « Rev. d. D. M. » cit. Il tipo di Agave in aspetto di Menade orgiastica era abbastanza frequente nell'arte romana (ROSCHER, *Lex. s. v. Pentheus*).

Le pieghe del leggero chitone seguono qui egregiamente il moto vivace dei corpi, modellandosi docilmente sui fianchi e sulle gambe delle due figure e stendendosi, quindi, in lunghe e mosse pieghe, intorno al corpo di ciascuna. Si è quasi tentati di collegare intimamente questa scena di danza con la scena di sacrificio del precedente riquadro; ciò sia per la connessione costante che intercede tra quadretti corrispondenti dei due opposti fascioni, sia per essere notorio come ogni cerimonia di sacrificio fosse di regola accompagnata, nella religione greca e romana, da una danza liturgica ⁽⁴⁾.

VASI AGONISTICI O FUNERARI. — Ancora una volta, su ciascun fascione, le scene figurate vengono interrotte; ai riquadri con figure altri se ne alternano con semplici motivi di carattere simbolico od ornamentale. Sui due riquadri che seguono, infatti, si ripete nella stessa identica forma, per due volte, lo stesso tipo di vaso, del quale ci rimane da ciascuna parte poco di più del contorno. Si tratta, a quanto sembra, di una *hydria*, su basso piede, con l'unica delle anse orizzontali già visibile, caduta, e l'ansa verticale ben in vista, con estremità superiore ritorta all'esterno. Rimane tuttora visibile anche il bassissimo collo dell'idria, con orlo perlato. La fisionomia generale e i particolari del vaso ce ne rivelano la natura metallica. Ciascun vaso riposa sopra un plinto liscio, con base e cornice superiore prive di sagoma.

Al corpo di ciascun vaso è appoggiato da una parte un piccolo disco pieno, che non può essere inteso se non come il coperchio; dall'altra parte un cerchio, verisimilmente metallico, munito di anelli o campanelle, destinate a fare un certo rumore in caso di movimento del cerchio. Quest'ultimo oggetto è ripetuto anche in altre parti della decorazione del monumento, non senza una riposta significazione simbolica. Si tratta del *trochós* (lat. *trochus*), cerchio di ferro o di rame che si faceva correre battendo con una bacchetta speciale (*clavus*). Gli anellini infilati al cerchio, aggiungevano

(4) Ved. G. E. RIZZO, *Dionysos Mystes*, in « Mem. Reale Accad. Napoli », III, 1918, p. 39 sgg. DAREMBERG-SAGLIO, *Dict.*, s. v. « Saltatrix ».

gaiezza al giuoco col loro argentino rumore, suscettibile di particolari virtù profilattiche (Daremberg-Saglio, *Dict.*, s.v. «Trochus»). Presso uno dei vasi è precisamente rappresentata la *clavis* per il giuoco del cerchio. Un motivo affatto simile (*trochus* e *clavis*) è ripetuto in una pittura pompeiana (E. Presuhn, *Pompeji*. Lipsia 1878. Sez. 2^a, tav. V, 1)

In «Bollettino Comunale», ebbi a considerare codesti vasi come semplicemente di natura agonistica. Più intonata però all'indole di tutta quanta la decorazione è la natura altrettanto facilmente supponibile, di vasi funerari. Il cerchio metallico appoggiato non può avere in tal caso che una

ciascuna scena nell'ordine di successione che sembra più verisimile e ragionevole insieme per l'intelligenza del complesso figurato.

a) Sul fascione destro si presenta anzitutto una scena di carattere incerto, apparentemente campestre. Campeggia nel centro del quadro, a destra della colonnina, un albero dal tronco ritorto e nodoso, con tre gruppi di rami fronzuti alla cima: tre gruppi di foglie disposte a raggiera (fig. 22). Ai piedi dell'albero un oggetto voluminoso di natura indefinibile: specie di recipiente a cupola ⁽¹⁾. Da sinistra si avvanza rigidamente verso l'albero una Menade, vestita di lungo chitone ionico, reggendo



Fig. 22. - Scena di omaggio ad un albero sacro.

funzione simile a quella degli *osilla*: funzione cioè apotropaica contro i cattivi spiriti, o più semplicemente funzione di simbolo dionisiaco.

Basta considerare al riguardo un rilievo frammentario del Museo del Louvre (Clarac-Reinach, *Répertoire*, pag. 104, 355 E), dove il cerchio con anelli è in compagnia della *mystica vannus*, del tirso e del *kántharos*.

INIZIAZIONI A MISTERI. — Ciascuno dei due fascioni a fianco di quello centrale termina con un riquadro lungo figurato, facilmente divisibile in due scene distinte, divise tra loro, a metà lunghezza del quadro, mediante una colonnina sormontata da un vaso. Sarà descritta partitamente

con la sinistra l'asta del tirso appoggiato obliquamente sulla spalla. Il tirso è decorato in alto da una tenia annodata a fiocco, con lunghi bordi. Dalla parte opposta si avvanza pure verso l'albero, incontro alla prima figura, un'altra donna nello stesso costume, non distinta, però, come Menade da alcun attributo particolare: meglio conservata, se non meglio modellata, in origine, della precedente. La donna si avvanza inclinando sensibilmente la testa ed il busto e protendendo le braccia, in atto di venerazione e di ossequio, piuttosto che di invito amorevole.

(1) Oggetto appena riconoscibile nella fotografia, per la caduta dello stucco.

b) Nel campo corrispondente del fascione opposto è una scena il cui contenuto ben si può riconnettere con il soggetto precedente (fig. 23). A destra un albero del genere del precedente, dal tronco ritorto e nodoso, con ramificazioni rivestite da ciuffi di foglie in cima. Intorno al tronco avvolge le sue spire un serpente dal corpo lunghissimo, la cui coda strascica abbondantemente sul terreno, mentre la testa sbuca al di sotto dei più alti ciuffi di foglie. Incontro al serpente si fa da

MENADI «TYMPANISTRIAE». — Le due scene tra loro opposte sembrano formare, come si è veduto nei casi precedenti, un tutto inscindibile, e rappresentare, cioè, due momenti diversi di un'unica azione. Da una parte l'appressarsi di fedeli, in religioso raccoglimento, alla cista mistica, adornata nell'oggetto voluminoso ai piedi dell'albero; dall'altra l'uscita all'aperto del divino serpente e il pasto propiziatorio di quello nelle mani di una delle devote addette al mistico ufficio.



Fig. 23. — Scena di culto ad un serpente sacro.

sinistra una figura, certo di Menade, simile in tutto alle precedenti, reggendo sulla palma sinistra una patera e portando la mano destra all'altezza della testa del serpente, come per somministrargli del cibo attinto dalla patera. La figura è imitata di peso, anche nei dettagli del costume, dalla figura di Medea, nel quadro di Medea e Giasone nella volta della navata di mezzo. Dietro la figura una piccola elevazione rocciosa sul terreno: alla quale è appoggiato il tirso appartenente alla donna, e un largo ed alto oggetto di forma ovale (forse un tondo in iscorcio), nel quale si può riconoscere un cembalo grande, di parata ⁽¹⁾.

(1) In questa deve essere identificata la scena descritta da HUBAUX, art. cit., p. 78 sgg., il quale ha perduto, con la

All'estremo del primo fascione, nello stesso riquadro, a destra, seduta verso il centro del quadro, sopra sedile cubico (fig. 24), una figura completamente ammantata. Nonostante il cattivo stato di conservazione, le apparenze sono quelle di una figura maschile. La mano destra, unica conservata, è sollevata, con la palma aperta verso l'alto. Incontro al personaggio seduto si avvanza una figura muliebre in chitone cinto, a lunghe maniche, tenendo sollevata con la mano destra il *λέκων*, o cesta di vimini in uso nei misteri dionisiaci, mentre colla sinistra allontana il velo che la ricopriva,

omissione di certi particolari, la possibilità di interpretare la scena.

in maniera che se ne riveli alla vista il contenuto, rappresentato qui unicamente da un fallo. Il gesto

grosso bastone (o una face?), poggiato a terra, mentre tiene aperta la palma della mano destra



Fig. 24. - Scena di iniziazione sacra.

incerto del personaggio seduto dev'essere quindi quello richiesto dal cerimoniale del culto all'atto della iniziazione a sacri misteri.

Corrisponde a quest'ultima scena sul fascione opposto, l'aggruppamento simile di una figura ammantata, seduta su plinto quadrangolare, e di una figura in piedi, a colloquio con la prima (fig. 25). La scena è divisa dalla precedente mediante una colonnina cui è appoggiato un Priapo itifallico. Lo stato di conservazione della figura seduta è così infelice, che di essa altro non si può dire se non che risulta ammantata, e che protende il braccio destro verso la compagna di fronte. Questa poi, stante sul piede sinistro, colla gamba destra accavallata sull'altra, essendo vestita di chitone ionico sciolto, lungo soltanto sino alle caviglie, si appoggia leggermente ad un

verso la figura opposta, in un gesto richiesto forse dal porgere del discorso. Il significato intimo di quest'ultima scena e i suoi più che probabili rapporti con le scene poco innanzi citate, ci sfuggono. Nulla però contraddice a che anche in questo ultimo gruppo si possa designare una scena, per così dire, d'integrazione alle altre chiaramente riferibili a mistici riti, e più precisamente al culto dionisiaco, come è dimostrato dalla presenza del *ἀλκων* e del tirso.

Il culto, però, del serpente avvolto intorno all'albero sacro, si accorda assai meglio con il culto degli dei Mani, che con



Fig. 25. - Menadi conversanti.

il culto dionisiaco. È quindi supponibile che anche le scene ricche di attributi dionisiaci si riferiscano

particolarmente a un Dioniso ctonio, signore del mondo infernale e perfettamente inquadrato in un monumento sepolcrale.

FASCIONI MINORI LATERALI. — Il giro della volta a riquadri figurati viene completato da una

fantastici, figurati di fronte l'uno all'altro, Grifi o leoni alati (fig. 26), o Sfingi pure munite di ali (fig. 27); le zampe anteriori sollevate come nel movimento del galoppo, ai lati di un cratere a calice di tipo metallico, a corpo lavorato, con ampie anse, fondo baccellato, alto piede, eretto su plinto

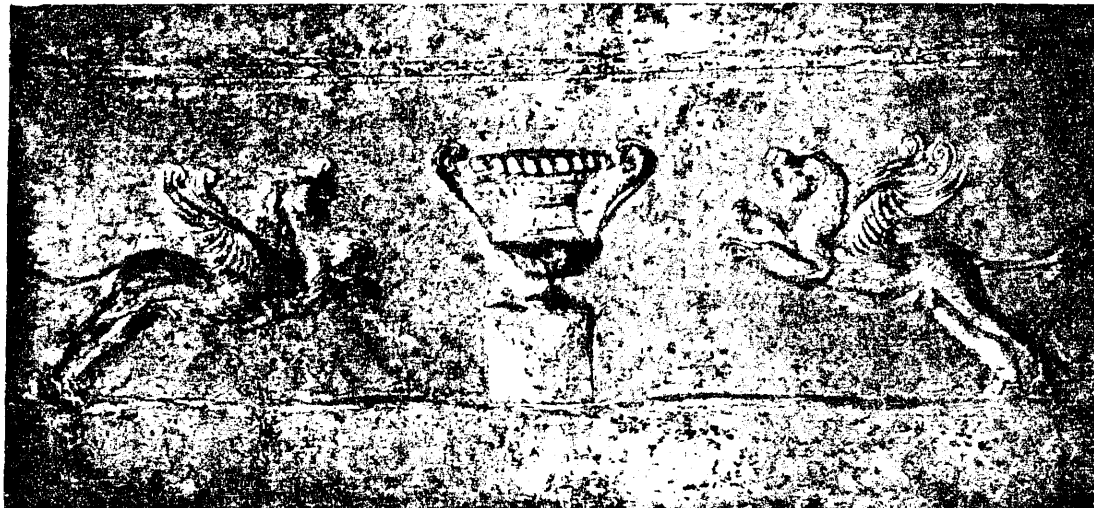


Fig. 26. - Grifi rampanti.

parte e dall'altra da fascioni di un'altezza minore (m. 1), divisi in riquadri con soggetti di carattere

quadrato, liscio. I riquadri occupati da questo genere di decorazione sono su ciascun fascione in



Fig. 27. - Sfingi rampanti.

eminentemente decorativo e riempitivo. Ciascun fascione consta di cinque riquadri rettangolari lunghi, intramezzati da quattro riquadri piccoli, di forma quadrata. Nei primi è ripetuto costantemente lo stesso motivo, con leggere varianti che non si colgono a prima vista: due mostri o esseri

numero di cinque, e in essi la diversa natura dei mostri alati galoppanti ai lati del cratere è regolarmente e identicamente distribuita sui due fascioni: dove nel riquadro centrale sono rappresentati due Grifi, sui due riquadri laterali più prossimi due leoni, sui riquadri estremi due Sfingi a coppia.

Gli intervalli tra l'uno e l'altro dei detti riquadri sono occupati ciascuno da una figura muliebre



Fig. 28. - Donna ammantata.

stante, la quale si ripete identica per un numero uguale di volte, sotto due tipi: il più semplice,

sinistra. L'altro tipo è quello in cui una figura simile (fig. 29), vestita di chitone dorico, senza maniche, si avvanza a sinistra, tenendo con ambe le braccia sollevato per i lembi dietro le spalle l'ampio manto che sembra in atto di indossare. I due tipi descritti non sono collocati alternatamente entro gli appositi riquadri di ciascun fascione, ma sono messi di seguito, a due a due, lungo lo stesso fascione.

Per l'uno e l'altro tipo plastico giova il raffronto con la figura di Alkestis, quale si riconosce sul noto tamburo di colonna scolpito del Tempio di Efeso (S. Reinach, *RR* I, p. 139 sg.), in mezzo a Thanatos e ad Hermes Psychopompos. Può quindi essere fatto buon viso all'ipotesi che le dette figure femminili del fregio, lungi dall'avere una vuota funzione decorativa, rappresentino come *leit-motif* un personaggio mortale, o la sua anima, nell'atto di ammantarsi per l'ultimo viaggio, o di volgersi indietro con rimpianto, prima di avviarsi all'Orco. Quanto al motivo araldico, ed eminentemente dionisiaco, degli animali affrontati o anche volti di schiena, con vaso in mezzo, giova non soltanto ricordare, per l'età, le numerose terrecotte archi-



Fig. 29. - Donna che si ammantava e Grifo.

quello della figura vestita di chitone, avente le braccia e le mani, oltre che la persona, avvolte strettamente nel manto (fig. 28); la figura dalla persona disegnata di fronte, volge la faccia di profilo a

tettoniche romane con lo stesso motivo, a cominciare dalle più antiche⁽¹⁾, ma anche e soprat-

(1) ROHDEN-WINNEFELD, op. cit., tav. I, II e *passim*.

tutto il fregio del Colombario degli Arrunzi, altre volte citato; e ancora il Sepolcro dei *Pancratii*, dove il motivo si ripete quasi all'infinito, così in rilievo sulla volta, come in pittura sulle pareti, dentro le lunette⁽¹⁾.

FREGIO PARIETALE

MOTIVI PARIETALI. — Tra la cornice continua, con la quale termina la zona divisa a specchi rettangolari lungo le pareti della sala basilicale, e l'altra cornice con la quale incomincia la decorazione della volta nelle navati minori, intercede un campo libero abbastanza notevole, che la fantasia decorativa dell'artista ha creduto di arricchire di nuovi elementi ornamentali e figurati, approfittando di tutto lo spazio disponibile e rinunciando a qualsiasi suddivisione in campi distinti. Gli elementi costitutivi della composizione, se tale si può chiamare, vasi funerari e figure statuarie alternati, risultano, di regola, slegati e distaccati materialmente uno dall'altro. Ciascuno dei detti elementi, piantato su propria base, è stato dall'artista collocato di preferenza sul prolungamento dell'asse di divisione di uno specchio dall'altro, senza però una cura molto rigorosa, tanto che qualche elemento viene a trovarsi invece nel prolungamento dell'asse mediano dello specchio sottostante (tavv. XXXIX e XL d'insieme).

Il primo motivo del fregio di sinistra, entrando, è dato da un'anfora (o idria?) ovoide, piede e collo corti, un'ansa a ciambella a sinistra e altra verticale a destra, cui si appoggia ricurvo un lungo ramo di palma. Il plinto su cui posa il vaso è munito di doppia cornice superiore. Nel campo a destra disco rotondeggiante: forse una *phiale* o *pàtera*, forse il coperchio stesso del vaso (tav. XXXII, 1).

Segue una figura muliebre di fronte, come tutte le successive, in costume greco: chitone ionico cinto alla vita, con *apóptygma*. Le cinge il capo una benda scendente coi due lembi sugli omeri. La figura tiene i gomiti aderenti ai fianchi e le mani colla palma aperta verso l'alto, nel gesto classico della preghiera. I piedi, apparentemente calzati,

poggiano con le sole punte sul plinto perfettamente liscio, a diretto contatto della cornice inferiore del fregio. Tale rappresentazione delle estremità inferiori affatto artificiosa e ricorrente in altri casi, deve all'intento dell'artista, di rendere ben visibili dal basso, nonostante lo scorcio, i particolari tutti della figura (tav. XXXIII, 1).

Il vaso successivo è un'anfora di tipo ovoide, con anse verticali a nastro, riccamente lavorata intorno al collo e alla pancia, dove nella parte superiore corre una fascia adorna di volute continue, mentre il resto della pancia, fino al piede, è baccellato. Plinto munito di cornice di base, e di doppia cornice di coronamento. Benda pendente da uno degli angoli del plinto, cui sta appoggiato a sinistra un ampio cerchio sottile, con una coppia di cerchiettoni, di natura metallica, infilati; a destra un corpo di forma ovoide, da intendersi come un disco rotondo in iscorcio: forse il coperchio stesso del vaso (tav. XXXII, 2)⁽²⁾.

Occupava esattamente la parte mediana del fregio e della parete, una seconda figura muliebre nello stesso costume (chitone ionico e tenia intorno alla fronte e sugli omeri) e nello stesso atteggiamento della prima. Le braccia sono però atteggiate diversamente: l'avambraccio destro proteso in avanti, con la mano aperta, il sinistro piegato in basso, distante dal fianco. I piedi, chiaramente nudi questa volta, poggiano, per la nota convenzionalità, con le sole punte sul piano di un plinto munito di sola cornice superiore doppia (tav. XXXIII, 2).

A destra e a qualche distanza dalla detta figura, un complesso gruppo di oggetti apparentemente votivi. Su plinto del tipo più semplice, a forma di dado, è deposta un'anfora con piccola ansa a destra, presso la spalla, ed alta ansa a sinistra, aderente per un'estremità all'orlo, come l'ansa di un'idria. Sotto la spalla dell'anfora, volute con palmetta centrale, divise quindi da una fascia orizzontale; baccellature verticali sino al piede del vaso. Sullo stesso piano, non espresso, del plinto, giace come abbandonata una fiaccola accesa, portante innestato al fusto uno scudetto, certo metallico, di pro-

(1) «Memoirs» cit., tavv. XXVI sgg., XXX sgg.

(2) Il cerchio (*trochus*) deve essere inteso come un oggetto metallico, munito di anelli inseriti.

tezione della mano. Poco più oltre, facendo gruppo con gli oggetti precedenti, un'erma sormontata da testa giovanile di profilo - di aspetto maschile - a sinistra, con una specie di himation ricadente dalla parte anteriore e posteriore. L'erma è inserita su basso plinto munito di cornice superiore doppia, e inferiore semplice (fig. 30) ⁽¹⁾.

sembra intenta ad annodare e disporre simmetricamente la *taenia* e i suoi lembi sugli omeri, nell'atteggiamento caratteristico di una *diadoumène* (tav. XL).

Il resto del fascione, sino al termine della parete, è lasciato perfettamente vuoto. Dalla cornice superiore pende però una lunga benda, cui è assi-



Fig. 30. - Urna fiaccola ed erma votiva.

Viene ultima una figura muliebre, vestita di peplo dorico, con le punte dei piedi, nudi, poggiate su alto plinto di tipo semplicissimo. La figura

curata una *stephane* o corona di verga sottile, variata a distanze uguali da sei dischetti, di natura e carattere incerti, probabilmente fiori. Fra tutti

(1) La fotografia riproducente questo gruppo di oggetti fu già pubblicata da G. van HOORN, nell'articolo intitolato *De Fakkelloop* in «Mededeelingen von Het Nerdel. Hist. Instituut te Rome», IV, 1924, p. 1 sgg. Un'erma dionisiaca in marmo fu rinvenuta nello sterro del grande sepolcreto di S. Paolo f. le mura («Notizie Scavi» 1919, p. 342 sg.). Lo studioso olandese vede nei singoli oggetti che compon-

gono questo gruppo altrettanti attributi ginnastici o comunque relativi alla vita della palestra, sia pure in particolare funzione simbolica funeraria: la fiaccola come simbolo delle *lampadeforie*, l'urna come vaso di premio. A parte riscontri particolari più o meno attraenti, non si può isolare un gruppo di motivi ornamentali del monumento da tutto il resto, senza alterare il significato di essi.

gli oggetti di cui si compone la decorazione del fregio, virtualmente continuata dal fregio della parete destra, assumono speciale importanza i vasi con o senza palme, sia per la frequenza e regolarità con cui ricorrono, sia per trovarsi già ripetuti in altra parte della decorazione a stucco, e cioè sulla volta della navata sinistra. Suppellettile vascolare di vario tipo, trovasi già impiegata nella decorazione di sepolcri romani ben noti, come la Piramide di Caio Cestio ⁽¹⁾, il citato sepolcro dei *Pancratii* sulla Via Latina ⁽²⁾; i sepolcri recentemente scavati sotto la Basilica di S. Sebastiano sull'Appia ⁽³⁾. Non è da escludere che il contenuto simbolico di codesti vasi non si accosti talora a quello dei vasi del nostro fregio; i quali, però, costituiscono una famiglia a sè così per le forme costanti (idria e anfora), come per l'accompagnamento del ramo di palma. Per giudicare codesti vasi agonistici o liturgici, come io stesso già mi permisi di fare, ci manca, a dir vero, nel mondo romano, una ragione assolutamente plausibile. L'abbinamento, del vaso e del ramo di palma induce a sospettare un contenuto non tanto agonistico e liturgico, quanto funerario. La dimostrazione, a mio modo di vedere irrefragabile, di ciò, è a noi fornita da quello stesso mondo ellenistico alessandrino, donde a così piene mani furono tratti motivi per la decorazione in genere del monumento, e donde le classi migliori della società romana sembrano per un certo periodo di tempo aver tratto il modello e lo spirito stesso del loro tenore di vita.

Il Museo greco-romano di Alessandria d'Egitto possiede, come provenienti da alcune necropoli dei dintorni, e specialmente dalla necropoli di El-Chatbi, una serie di urne cinerarie fittili in forma di idrie, con semplici decorazioni policrome su fondo opaco ⁽⁴⁾. Dal tipo dei vasi in sè e dai raffronti che con quelli si possono istituire, è possibile fissare l'età dei medesimi intorno al III-II secolo av. Cr., non prima. La particolarità più interessante è che codesti vasi appaiono tuttora provveduti della

corona, o del semplice tralcio di fiori eseguiti in metallo, appoggiato alle spalle dell'idria e costituente con quella un partito decorativo del più grande effetto pittorico. Per chi sia disposto ad accettare, come parmi non si possa a meno, gli influssi alessandrini sugli stuccatori della basilica, resta naturale l'ammettere che anche il motivo dei vasi con palme sia funerario e derivato come tale appunto dall'arte alessandrina.

Ma negli stessi confini geografici della Grecia antica il motivo artistico dell'anfora o idria, accompagnata dal ramo di palma, è tutt'altro che sconosciuto, e la sua origine è dovuta effettivamente ai vasi di premio, agonistici, anche se col tempo la loro significazione simbolica venne qua e là a mutare. Gli scavi di Delo hanno restituito alla luce delle pitture e dei mosaici policromi di tarda età ellenistica, dove il motivo appare in tutta la sua chiarezza (*Monuments Piot* XIV, tavv. IV, XA, XI). I vasi sono ivi presentati come agonistici, circondati da rami di palma e da corone di vittoria. Non è escluso tuttavia, che la loro significazione possa essere alquanto diversa da quella originaria, e cioè simbolica: assai prossima a quella significazione funebre che si addice alla nostra Basilica. A uno dei detti vasi disegnato in un fine mosaico della Agorà romana, è associato il nome di un romano ellenizzato: Πόπλιος Σατριχάνιος Ποπλίου υἱός.

Le ragioni pratiche, dirette, di mimetismo artistico, da me altrove indicate (vedi oltre, col. 837) come determinanti specifiche del motivo pittorico delle urne, sono corroborate, quindi, da circostanze rilevanti d'indole storica, atte a giustificare il contenuto prettamente simbolico (funebre) dei vasi del fregio.

Nè senza profondo significato, strettamente consono al resto, rimangono le tre figure muliebri stanti, in numero di tre come i vasi con i quali si alternano. Tali figure sembrano prive di attributi valevoli ad indicarne la natura e il carattere. Si osservi tuttavia che esse figure sono distinte da un'aria comune di famiglia, conferita loro dalla benda che ne circonda le tempie. Si tratta di una *vitta*, o di un'*infula*. Distintivi ambedue di consacrazione, con la differenza che la *vitta* serviva a consacrare oggetti liturgici ed animali

(1) NARDINI, op. cit., I. cit.

(2) «Memoirs» cit., tavv. XXXII e XXXV.

(3) «Notizie Scavi», 1923, tav. XI sg.

(4) E. BRECCIA, *Alexandria ad Aegyptum* (Bergamo, 1922), p. 273 sgg. (figg. 183 e 191).

destinati al sacrificio, l'*infula* affermava la natura sacra, inviolabile della persona: vestali e sacerdoti in genere. Più che il carattere sacerdotale, però, sembra qui manifesto il carattere funebre e



Fig. 31. - Prima figura muliebile di coronamento di pilastro (navata sinistra).

pur sacro, delle figure, in armonia col resto della decorazione. In tal caso quei personaggi non sono che le anime, gli *eidola* dei trapassati, ciascuno figurato in vicinanza dell'urna che ne custodisce le ceneri. La figura di mezzo è in atto precisamente di indicare l'urna che le appartiene. La varia suppellettile circostante è generica delle tombe: compresa la fiaccola ardente e l'erma dionisiaca.

MOTIVI CORRISPONDENTI SOPRA I PILASTRI (tavola XXXIX d'ins.).— Seguendo per le navate minori gli stessi principi decorativi attuati nella navata principale, l'artista ha tenuto a porre a coronamento di ciascun pilastro, per le fronti che guardano le dette navate, una figura, quasi sempre

femminile, in piedi su semplice base o plinto non sagomato. I pilastri che guardano la navata sinistra, portano in alto, partendo dalla testata ovest, le figure che qui appresso si descrivono.

A. Figura superiormente guasta, femminile, vestita di lunga tunica, col braccio sinistro lungo il fianco, la mano destra sollevata e protesa, reggendo una verga (fig. 31).

B. Altra simile, guasta in volto, situata perfettamente di fronte; vestita di tunica e manto, reggendo con la sinistra un mazzo di spighe, tenendo la destra pure sollevata ed aperta, con la palma aperta verso l'alto (fig. 32).



Fig. 32. - Seconda figura muliebile di coronamento di pilastro (navata sinistra).

C. Altra simile, guasta c. s., vestita di tunica e manto, avendo la mano destra inerte lungo il fianco, la sinistra sollevata, con la palma aperta verso l'alto e in direzione della figura centrale (fig. 33). Il plinto su cui si erge la figura, è a differenza degli altri, munito di base a cornice sagomata.

Se nella figura centrale, con l'attributo delle spighe, si potesse riconoscere Demetra, le figure laterali potrebbero essere indicate come delle devote adoranti.

Negli intervalli, poi, tra le testate della navata e le figure descritte, e tra figura e figura, i seguenti *oscilla* appesi a lunghe bende. Questi sono:

- a) cestello emisferico (*sportula*), con fiori e fronde, munito di manico armato;
- b) siringa e *pedum* pastorale incrociati;
- c) cestello cilindrico di vimini e tirso;
- d) cembalo tondo con sonagli.

MOTIVI CORRISPONDENTI DELLE TESTATE. —

Le pareti di fondo, o testate, di ciascuna delle navate minori, dal vertice della volta al pavimento, risultano tutte dalla medesima forma e dimensioni. Gli stessi motivi ornamentali, che anche qui non mancano, si ripetono costantemente identici, o quasi. La sommità della parete è delimitata in giro dalla linea o sagoma della volta, la quale per ragioni costruttive non risulta perfettamente a bötte o a pieno centro, come la volta della navata di mezzo, ma è piuttosto ellittica e allungata, con una certa tendenza a terminare in punta, come un arco acuto. Una cornice sagomata, in continuazione di quella sui lati lunghi delle navate, divide nettamente la sommità della parete dal resto. Nella lunetta che ne deriva è collocata al centro, su plinto munito di base e di cornice semplici, una figura muliebre di fronte, del tipo e nel costume di quelle già osservate. La figura tiene le braccia simmetricamente divaricate dal busto e le palme aperte sollevate, come nell'atto della preghiera. È da notare, però, che la figura stringe appena, tra il pollice e l'indice di ciascuna mano, il gambo di un fiore, con calice aperto, in maniera che la figura stessa non può essere considerata una orante, nel senso proprio della parola, ma piuttosto come una variante del tipo abusato della *Spes*.

Codesto schema figurativo è ripetuto fedelmente sulle due testate della navata sinistra, e sulla testata superiore della navata destra. Nella lunetta corrispondente della medesima navata lo stesso schema è leggermente modificato, con la donna in atto di rialzare lungo il fianco un lembo della tunica.

La sezione di parete immediatamente al di sotto di ciascuna lunetta, è occupata da un altro motivo noto, e cioè da una *trápeza* con oggetti vari sopra il piano. Quella eseguita sulla testata superiore della navata sinistra porta una corona floreale munita di bende ed alcuni piccoli oggetti del tipo di recipienti da toletta: forse balsamari e unguentari. Al piano della *trápeza* è inoltre appoggiato al centro un lungo ramo di palma con benda annodata,



Fig. 33. - Terza figura muliebre di coronamento di pilastro (navata sinistra).

e sul fianco sinistro un cerchio. Da una specie di tirante collocato fra le zampe della *trápeza* pende una benda, collocata a festone (tav. XIV).

La *trápeza* della testata opposta della stessa navata porta, si può dire, i medesimi oggetti. È soltanto da osservare che le corone sono due invece di una, e che al posto del cerchio appoggiato alla tavola, trovasi qui un *pinax* o quadretto con figure, del genere di quelli che si usavano come *ex-voto* nei santuari. Del ramo di palma non rimane che la parte inferiore, priva di foglie (tavv. X e XXXII, 3).

Più semplice il corredo della *trápèza* sulla testata della navata destra, con semplice ramo di palma, corona con benda e un globo rotondo di incerto significato. Il mobile presenta un sistema completo di tiranti fra le quattro zampe. L'ultimo oggetto simile, sulla testata opposta, porta nel mezzo un'anfora a corpo ovale, oltre a due piccoli oggetti di natura indefinibile, causa lo stato di conservazione. Dal piano relativo e dal tirante inferiore centrale, pendono varie bende.

NAVATA DESTRA

(tav. XXVI, 1, d'insieme, e tavv. XXXIV e XXXV).

DECORAZIONE DELLA VÒLTA. — Per il sistema decorativo della vòlta della navata destra valgono anzitutto le stesse considerazioni generali che si sono già dovute esprimere a proposito della navata sinistra ⁽¹⁾. Dei nove scomparti in cui il fascione centrale della vòlta si divide, i quattro scomparti maggiori, rettangolari, sono occupati da figure e motivi mitologici semplici, affini a quelli della navata opposta, sviluppati per intero. Ai rettangoli si alternano degli scomparti quadrati, ciascuno dei quali porta al centro, o portava, una maschera di Medusa del tipo noto, dalla vasta e pittoresca raggiera di capelli ondulati, e dalle alette sulle tempie. Di coteste maschere, quelle agli scomparti estremi e allo scomparto mediano centrale, sono chiuse entro cornice romboidale iscritta in un quadrato; le due intermedie, entro cornice minore, parallela ai lati dello scomparto rettangolare.

Da un attento esame della distribuzione degli scomparti lungo i due fascioni centrali delle vòlte minori, si deduce che la divisione del secondo fascione risulta più regolare e più simmetrica di quella del primo. Da ciò deriva l'impressione che la decorazione della navata destra, o della sua vòlta almeno, sia stata eseguita posteriormente a quella della navata sinistra, quando l'artefice decoratore, dopo il primo imperfetto tentativo, poté sviluppare più esattamente e perfettamente il suo concetto decorativo. La regolarità simmetrica nella ripartizione della vòlta e nella riempitura dei campi,

si manifesta rigorosa anche nei minimi particolari. I quattro rettangoli maggiori del fascione centrale sono occupati da due tipi di motivi figurati. A ciascuno dei rettangoli estremi figura di Nereide seduta sul dorso di un ippocampo. Uno degli ippocampi è rappresentato con branchie al posto delle zampe anteriori, ampie pinne laterali e lunghissime coda più volte ritorta. L'altro ippocampo è munito di zampe e privo di pinne. La Nereide seduta sul dorso di quest'ultimo, mentre stende la mano destra sopra le orecchie della sua cavalcatura, regge con la mano sinistra il manto, che lungi dal ricoprire le linee della figura, si apre ad arco dietro il dorso di questa, gonfiato dal vento ⁽²⁾. L'altra Nereide, collocata in senso opposto alla prima, di fronte, è meno ben conservata, è priva di manto, appoggia la mano sinistra sul dorso dell'animale, mentre colla destra sembra lisciarne la criniera (fig. 34).

Quanto ai due campi simili ai precedenti e prossimi al riquadro mediano del fascione, appaiono in ciascuno soltanto le tracce di una figura di Menade tunicata, danzante leggermente al suono dei timpani o delle nacchere, ch'essa medesima batte l'una contro l'altra, tenendo le braccia nude distese e sollevate dal lato destro. Intorno agli omeri della figura ondeggiano i lembi di una *chitóna*, mentre di sotto all'orlo della tunica sporgono i piedi nudi, maestrevolmente disegnati (tav. XXXIV e seg.) ⁽³⁾. La testa della Menade doveva essere rivolta alquanto all'indietro, nel senso opposto a quello della marcia, ed essere eseguita di tre quarti, alquanto inclinata sulla spalla destra ⁽⁴⁾.

(2) Motivo comune nella scultura e nella pittura ellenistico-romana, e passato perfino nelle terrecotte (ROHDEN-WINNEFELD, tav. LXXXVIII, 2).

(3) Una Menade danzante al suono dei timpani vedesi in uno dei medaglioni della tomba dei Valeri: «Memoirs» cit., tav. XXIV, 2, e su pitture pompeiane, *RPGR*, p. 134, 7; e p. 136, 5. Il significato sepolcrale di danze, specialmente del tiaso bacchico, rappresentate su monumenti funerari, è illustrato da W. ALTMANN, *Grabaitäre*, p. 271, sgg. Vale la pena di ricordare, a questo proposito, le lastre scolpite con figure di danzatrici, della Via Prenestina, addette a formare un sepolcro di forma rotonda, oggi al Museo Naz. Romano (PARIBENI, op. cit., p. 147).

(4) Cfr. pitture pompeiane cit., e parte superiore di una statua di Menade, al Museo del Louvre, CLARAC-REINACH, pp. 24, 132. Riscontri ci sono offerti così dalla grande arte, come dall'arte minore, industriale. Si confronti la bellissima figura di donna che eseguisce nuda una danza catartica al

(1) Ved. sopra, col. 712.

La linea serpentina descritta da tutta quanta la figura, rappresentata in un movimento di danza orgiastica, era notevolmente accentuata una volta

soltanto in quella parte del vestito rimasto nel rilievo, ma anche al di sotto del rilievo caduto, là dove non si vede più che un lavoro preparatorio di spa-



Fig. 34. - Parte di volta della navata destra (estremità destra).

dalle pieghe profonde e curveggianti dell'ampia tunica che la ricopriva, ed è tuttora visibile non

suono dei cembali, nella celebre decorazione pittorica della Villa Igem («Notizie Scavi», 1910, tav. XVII. Rizzo, art. cit., tav. IV, 2). Una figura simile di danzatrice, tunicata, apparisce come sostegno di *trapeza* o *mensa* con attributi bacchici in una coppa del tesoro di Berthouville (S. REINACH, *RR*, I, p. 73).

tola, sullo strato col quale si era incominciato a rialzare il piano di fondo del rilievo.

I campi figurati nei quali si suddividono i due fascioni ai lati di quello centrale, sono sette da ciascuna parte. Dei quali i maggiori, cioè i più lunghi, sono per ciascun fascione lo scomparto centrale e i due scomparti estremi; ciascuno di questi occupato

da una scena di non meno di tre figure. Ai lati di ciascuno scomparto centrale, scomparti rettangolari, minori, quattro in tutto, ciascuno con un gruppo di due figure. I brevi riquadri, poi, compresi fra questa ultima serie di scomparti e gli scomparti lunghi estremi, sono occupati ciascuno da una figurina di Erote in corsa.

Dalla breve descrizione data, risulta chiaramente il rigoroso concetto informatore che ha presieduto alla ripartizione della volta in scomparti. Tutti gli scomparti maggiori sono occupati da una scena che si può *a priori* ritenere mitologica.

QUADRI MITOLOGICI E VARI

SCENA DI ARRIVO ALL'ELISIO - 1° scomparto maggiore (tav. XXXI, 1 e 2). — Al centro del quadro, figura muliebre seduta a destra su rialzo roccioso. La figura tiene le braccia arcuate in alto e le mani sul capo, in un atteggiamento di accentuato riposo ed abbandono, avendo la parte superiore del corpo nuda e le gambe avvolte nel manto. Sopra le ginocchia della figura poggia, a titolo di attributo caratteristico, un tirso con benda annodata presso la sommità. A fianco di questa descritta e in posizione arretrata, come di personaggio secondario, altra figura muliebre seduta su rialzo roccioso, con la testa che, adorna di corona floreale, si appoggia con la guancia al palmo della mano sinistra, in un atteggiamento quasi di concentrata attenzione. Dal collo, poi, alle gambe lo stucco caduto ha portato via taluno dei più importanti dettagli della figura. La quale sembra reggere con la mano destra sulle ginocchia un attributo, oggi non più riconoscibile.

Di fronte alla prima figura seduta ne vediamo un'altra simile in piedi, appoggiata ad una colonna di tipo dorico. Manca completamente della testa e di parte del busto. Ciò non pertanto si vede come la figura fosse vestita di lunga tunica, o *chiton podéres*, avendo la parte superiore del corpo avvolta strettamente nel manto che ne modellava le forme sul petto e sui fianchi. La mano destra, nascosta dal panneggio insieme col braccio, sembra come appoggiata al dorso. La figura reggevasi sulla gamba destra, avendo la gamba sinistra in

riposo, col piede calzato, sporgente di sotto l'orlo della tunica. Da destra, infine, si avvanza verso il centro della scena un'altra figura muliebre in costume, si direbbe, da passeggio, con la lunga tunica, e il manto sugli omeri sopra la tunica, in modo di lasciare libere e nude le braccia. La mano destra, infatti, presso il fianco sorregge i lembi del manto che si modella elegantemente intorno alla persona, mentre la sinistra regge all'altezza della spalla un oggetto facile a identificarsi con un ventaglio, dal lungo manico cilindrico e dalla palma cuoriforme.

Il soggetto qui rappresentato, mi pare possa con una certa facilità essere indicato come relativo a una *inductio*. La divinità, una divinità femminile del ciclo dionisiaco, verisimilmente Arianna, è rappresentata tra due ancelle Baccanti, una delle quali seduta, l'altra in piedi presso una colonna, che può ben indicare il limite del sacro recinto o del tempio; mentre dall'esterno si avvanza lentamente, e quasi esitante, la figura di una devota ⁽¹⁾, di condizione sociale elevata, in costume da passeggio o da viaggio. È l'anima o l'*éidolon* della devota o dell'iniziata, se si vuole, al culto di Dioniso, in atto di avanzarsi timidamente verso l'Elisio o il mondo dei Beati ⁽²⁾.

SCENA ELISIACA. — 2° scomparto maggiore. — A sinistra figura muliebre ammantata, seduta verso il centro della scena, reggendo con una mano una leggera arpa a triangolo (*tritykon*), di cui tocca con l'altra le corde. Il sedile consta di un basso e largo gradino sagomato, apparentemente fisso al suolo, presso cui sorge una specie di basso pilastro, utilizzato come spalliera. Un sedile affatto simile, con gradino alquanto più elevato, è quello che sorge, vuoto, verso il centro del quadro,

(1) STRONG e JOLLIFFE, art. cit., p. 94, interpretano la scena come rituale; CARCOPINO, in « Rev. d. D. M. » cit., la interpreta come una specie di *conversazione sacra*.

(2) La scena richiama con grande approssimazione la *Inductio Vibies* nell'affresco del Cimitero di Pretestato (REINACH, *RPGR*, p. 258, 2). La figura della Menade presso la soglia, preannunzia la figura e la missione dell'*Angelus bonus* nell'affresco citato. Figurazioni simboliche del genere furono certamente comuni non soltanto nel campo della pittura cimiteriale cristiana, ma anche in quello dell'arte sepolcrale pagana.

la sezione destra del quale è occupata da due altre figure muliebri giovanili conversanti, una in piedi, l'altra seduta a sinistra, su rialzo roccioso, ambedue in uno stato di conservazione inferiore alla prima. La figura in piedi, delineata di fronte, col solo volto di profilo, stringe con la sinistra un oggetto indefinibile, corto e appuntito, di tipo metallico; mentre la compagna che si fa puntello della mano sinistra al sedile, protende la mano destra, insieme al braccio nudo, verso l'oggetto misterioso. Il contenuto genericamente idillico della scena non risulta di facile e tanto meno di sicura interpretazione, a causa principalmente del cattivo stato di conservazione delle due ultime figure.

Se nell'oggetto appuntito si potesse riconoscere un plettro, la figura in piedi avrebbe tenuto una cetra davanti alla persona, come in una lezione di musica. A prescindere dai particolari, la scena riproduce in ogni caso un aspetto di quella vita elisiaca, alle cui soglie si accosta la passeggera del quadro precedente.

EROTI VOLANTI (tav. XXXIV). — Ai riquadri con scene di contenuto mitologico o simbolico, altri se ne alternano, in numero di quattro in tutto, la cui funzione puramente decorativa e riempitiva, è dimostrata dalla superficialità dei soggetti. Su ciascun riquadro si vede una figura, più o meno ben conservata, di Erote a volo, di ardita, se non di finissima fattura.

Il primo di questi (fig. 35) è un puttino disegnato di profilo in corsa verso destra, le alucce pure di profilo, reggendo con ambe le mani un drappo, o velo che sia, da porgere sollecitamente a un'invisibile figura. Stato di conservazione mediocre.

A questo faceva riscontro sul fascione opposto un Erote simile (tav. XXXV) del quale rimangono poco più che le linee di contorno della *silhouette*. La figurina in corsa volante, pure verso destra, regge tuttora con ambe le mani un vasetto, lacrimatoio od unguentario, a pancia ovoidale e collo allungato.

Oltrepassati su ciascun fascione i tre scomparti intermedi, dei quali lo scomparto centrale doppio di ciascuno degli altri due, s'incontrano gli altri due quadri minori riempitivi con Eroti nel solito

schema. Uno degli Eroti, il terzo della serie (fig. 36) sempre in volo verso destra, la gamba destra avanzata sulla sinistra, presenta il torace quasi di fronte e la faccia di tre quarti a sinistra, lo sguardo rivolto in alto, la fronte incorniciata di abbondanti riccioli. Le ali sono aperte di fronte, a ventaglio. Colla mano destra mutila, l'Erote reggeva un drappo svolazzante, mentre la sinistra si protende vuota ⁽¹⁾.

L'ultimo Erote, quarto della serie, ci si presenta



Fig. 35. - Erote volante (vòlta navata destra).

quasi nel medesimo schema, con le gambe però divaricate, la sinistra avanzata sulla destra. L'Erote di cui la testa ed il tronco non si riconoscono più che per la linea di contorno, tiene la mano destra levata al di sopra del capo, reggendo con quella, a quanto sembra, una face accesa. Presso il fianco destro dell'Erote ondeggia il lembo di un drappo.

(1) R. EISLER, nel libro cit., p. 177, ritiene che gli Eroti volanti con un drappo o velo nelle mani, come spesso si incontrano, dipinti o a rilievo, sui sepolcri romani, siano a rappresentare l'*eidolon* del morto in atto di abbandonare le spoglie mortali simboleggiate dal velo.

TESEO E ARIANNA (tav. XXXVI, 2). — Una individualità alquanto più spiccata presentano i personaggi del quadro corrispondente, sul fascione opposto. Dove ancora una volta vediamo due figure. A sinistra, perfettamente e miracolosamente conservata, si presenta la figura di un giovane eroe, dal corpo interamente nudo, disegnato di profilo, col dorso di tre quarti, in iscorcio. Dalla sua spalla sinistra ricade un'ampia pelle ferina, mentre di sopra la spalla spunta obliquamente la estre-



Fig. 36. — Erote volante (volta navata destra).

mità di una clava, necessariamente sorretta dalla mano.

Disegnata di fronte al giovane eroe e al riguardante insieme, si presenta una figura di donna, di cui manca oggidì tutto il rilievo della testa e del busto. La figura, vestita di tunica e di manto, con il piede sinistro spuntante di sotto la tunica, munito di calzare, regge con ambe le mani un filo disteso, un capo del quale la donna consegna nella mano protesa del giovane. Il volto femminile doveva essere disegnato di profilo a sinistra.

Il contenuto mitologico della scena si presenta con sufficiente chiarezza. Arianna è l'interlocutrice di Teseo, rappresentata nell'atto di dipanare nella mano dell'eroe fatale il filo miracoloso che lo condurrà sano e salvo attraverso i temuti meandri del Labirinto, dopo l'uccisione del Minotauro ⁽¹⁾.

Il quadro è tanto più prezioso, inquantochè è la prima volta che ci si pone dinanzi nell'arte romana questo episodio caratteristico di una *Teseide* ⁽²⁾.

APOLLO E ARTEMIDE (tav. XXXVI, 1). — La scena si compone di due figure conversanti: a sinistra una figura efebica seduta su scranna ad alto schienale e zampe ricurve, a destra una figura muliebre in piedi, conversante con la prima.

La figura seduta, di cui lo stucco caduto ha portato via il tronco e il braccio destro, ha la persona avvolta in un ampio manto, di cui solleva un lembo con la mano sinistra. I piedi nudi sono accavallati, il destro sul sinistro. Il personaggio, mancante di quegli eventuali attributi che poteva tenere nella destra, è oggi caratterizzato soltanto dall'abbondante capigliatura sulla fronte e intorno alle tempie.

La donna in piedi, mancante anch'essa del braccio e di tutto il fianco destro a causa dello stucco caduto, è vestita di lunga tunica, nonchè di manto sugli omeri, ed ha i piedi protetti da calzari. Nella palma aperta della mano sinistra regge un piccolo cerbiatto. La figura, nell'atto di muovere verso destra, rivolge indietro il capo ben chiomato, verso il compagno seduto.

I personaggi del quadro scarseggiano di tratti caratteristici. È certo tuttavia che soltanto ad Artemide spettò, per lunga tradizione, l'attributo del cerbiatto. Tale attributo compare presso immagini della dea, di età e di scuole diverse, come nella statua di Artemide Albani ⁽³⁾, nel rilievo dell'Ermafrodito a Palazzo Colonna ⁽⁴⁾ e altrove.

(1) OVID., *Met.* VIII, v. 172 sgg.:

... utque ope virginea nullis iterata priorum
ianua difficilis filo est inventa relecto.

(2) Sui poemi scritti con questo titolo in età greca e romana, vedi ROSCHER, *Lexikon* IV, 748.

(3) CLARAC-REINACH, p. 379, 1621 B; ROSCHER, *Lexikon* I, 1, col. 562; HELBIG-AMELUNG, *Führer*, II, p. 460.

(4) T. SCHREIBER, op. cit., tav. 15; E. STRONG, *La scultura romana* (Firenze, 1923), I, tav. XIII.

Per analogia si può ritenere che pur in assenza di attributi specifici, l'efebo seduto rappresenti Apollo, la cui identificazione non ripugna all'aspetto generico della figura, presso la quale può valere, anche a titolo di attributo e di contrassegno, la figura stessa di Artemide.

SCENA BACCHICA. — 3° scomparto maggiore (tav. XXXV). — La scena si presenta di assai ardua interpretazione, non soltanto per la novità della composizione, ma anche e principalmente per il pessimo stato in cui sono ridotte le figure del quadro, tre in tutto, in seguito alla caduta quasi totale dello stucco. Della figura centrale, rivolta di profilo a sinistra e certamente seduta sopra un rialzo di terreno, non si può dire neppure se si tratti di una figura maschile o femminile. Non rimane di essa infatti che l'avambraccio destro sollevato, con la palma della mano aperta e l'indice ed il medio distesi in direzione di una Baccante, la quale si avvanza da sinistra, piantando al suolo con ambe le mani l'asta di un tirso con lunga benda annodata.

Dietro le spalle del personaggio seduto, che potrebbe anche essere lo stesso Dioniso, vedesi una figura anch'essa mal conservata, di uomo inginocchiato a terra, con le spalle curve, stante quasi carponi, con il braccio destro proteso. Nello spazio compreso tra la mano destra superstite e il ginocchio sinistro, giace un oggetto d'incerta natura, caratterizzato soltanto dalla forma trapezoidale. È pur certo che anche l'ultima figura descritta appartenga più o meno strettamente al ciclo bacchico e che tutta la scena figurata trovi la sua spiegazione in qualche particolare episodio del ciclo.

Nonostante l'assenza di sicure determinazioni caratteristiche, mi sembra di poter riferire questa scena al mito di Dioniso e del re Mida, riconoscendo nella figura seduta al centro del quadro lo stesso Dioniso, cui una Baccante presenta il tirso, mentre nella figura di uomo inginocchiato e prono sarebbe da riconoscere lo stesso Mida, che per consiglio del Dio si accinge a lavarsi nelle acque purificatrici del Pattolo. Cfr. Ovid. *Met.*, XI, v. 140 sgg.

Spumigeroque trum fonti, qua plurimus exit
Subde caput, corpusque simul, simul elue crinem,
Rex iussae succedit aquae etc.

SCENA BACCHICA. — 4° scomparto maggiore (tav. cit.). — Al centro figura muliebre ammantata, seduta a sinistra su masso di forma parallelepipoda. La figura con le dita della mano destra aperte esattamente come quelle della figura centrale del quadro opposto, volge indietro il capo verso una figura di donna secondaria, come un'ancella, delineata quasi di fronte, con la mano destra protesa nell'atto del parlare, mentre l'altra mano era occupata a sorreggere una lunga asta: probabilmente un tirso; nello stesso tempo che dall'altra parte si avvanza verso la figura seduta, una donna tunicata e ammantata, con la destra protesa, stringendo qualche cosa nel pugno. Dietro la figura un termine, o una stele.

Il quadro è di quelli che hanno meno ricevuto le cure dell'artista. Al margine destro di esso si osservano alcuni solchi eseguiti sullo stucco ancora fresco, secondo l'uso dell'artista, di tracciare un abbozzo preliminare delle figure. Successivamente l'artista ha modificato il quadro, dimenticando di cancellare le tracce dell'abbozzo. Si tratta, insomma, di un pentimento, facile a verificarsi in tanta complessità di composizione. È perciò da escludere sia questo un indizio che gli artisti abbiano dovuto lasciare in gran fretta il lavoro prima di avervi dato l'ultima mano, in seguito a misteriose e drammatiche circostanze esterne, come da taluno è stato di recente supposto. Tanto poco ciò è vero, che l'abbozzo accennato ripete esattamente le linee della figura accanto, rivelandone la genesi.

HERMES PSICOPOMPO E ALCESTI (tav. XXXVII, 1) — Hermes con petaso, clamide allacciata sulla spalla e avvolta intorno al braccio, e caduceo, con calzari alati ai piedi, si avvanza verso sinistra lentamente, volgendosi indietro come per osservare ed incuorare la figura muliebre che lo segue, avendo il capo coperto dal manto avvolto poi intorno alla persona. Il senso di profonda mestizia emanante dalla figura, è accentuato dalla posa delle braccia col gomito sostenuto dalla mano: Con la mano destra protesa il giovane dio sembra additare la strada.

È qui evidentemente rappresentato Ermete in funzione di conduttore di anime. Il personaggio

femminile che segue, è troppo generico e privo di attributi, per proporne una sicura interpretazione. Nulla vieta tuttavia di riconoscere nella figura muliebre Alceste, personaggio che assai di frequente ricorre su monumenti romani, specie di carattere sepolcrale ⁽¹⁾.

FILOTTETE A LEMNO (tav. XXXV). — Nel quadro opposto al precedente vediamo, a sinistra, una figura mediocrementemente eseguita e conservata, di giovane uomo con clamide agganciata sul petto e ricadente sulle spalle, la parte anteriore del corpo nuda, vista di fronte, il volto di profilo a destra. La mano destra del giovane, presso il fianco, stringe una corta spada o pugnale, mentre la sinistra si protende, in un gesto quasi oratorio, verso un personaggio seduto di fronte. Questo secondo personaggio, di cui non ci rimane che il contorno, pare rappresentato seduto a terra su modesto rialzo, ai piedi di una colonnina sormontata da un *epithema* di forma sferoidale. A giudicare dai contorni, la figura di sesso maschile, come è dato giudicare da tracce della barba spiovente sul petto, ha il corpo soltanto in parte avvolto nel manto, del quale appaiono ancora tracce dietro il dorso. Il braccio sinistro è inerte, col gomito poggiato alla coscia, e il capo sensibilmente inclinato sul petto, in posa di profondo abbandono.

Il contenuto della scena, a tutta prima oscura, deve essere forse ricercato nel repertorio mitologico meno comune in questo periodo. Vi sono infatti numerosi elementi per sospettare che sia qui illustrato un episodio del *Filottete* di Sofocle: con la figura del protagonista accasciato al suolo con la gamba distesa, e la figura del giovane Neottolema che gli rivolge il saluto e la parola di conforto. Il mito di Filottete trovasi ripetuto assai di frequente sulle urne etrusche volterrane di età meno antica ⁽²⁾. E per quanto non molto popolare in età romana, la figura di Filottete la si ritrova in

compagnia di altri eroi del ciclo troiano rappresentato sulle pareti del Sepolcro dei *Pancratii* e su sarcofagi scolpiti ⁽³⁾. Dove si osserva pure un tipo di Diomede, di una notevole somiglianza col Neottolema del nostro quadretto. La colonna con l'*epithema* dietro le spalle dell'eroe seduto, non ha, probabilmente, altra funzione che paesistica: cioè di indicare che la scena si svolge all'aperto, come in altri episodi del vasto repertorio figurato della Basilica.

LE DANAIDI (tav. XXXVII, 2) — 5° scomparto maggiore. — Compongono il quadro una serie di quattro figure muliebri, tutte di aspetto giovanile, vestite di peplo o chitone dorico. La prima a sinistra guarda verso il centro del quadro, avendo arrestato il passo e poggiato al suolo l'anfora piena, ch'essa reggeva sulle spalle. L'anfora, del tipo tardo, comune, con piede a punta, collo esile ed alte anse, è tenuta diritta in equilibrio sul suolo, dalla mano sinistra che tocca leggermente l'orlo del vaso. Segue una compagna, la quale, tenendo un'anfora del medesimo tipo sopra la spalla sinistra, con l'orifizio in basso, ne fa cadere rapidamente il liquido entro l'ampia bocca di un grande *πίθος* a pancia sferoidale, munito di piede e di orlo grande sagomato. Non appare traccia dell'orifizio inferiore al *πίθος*, di dove si riversa il liquido incontenibile nell'interno del vaso.

Segue, sempre rivolta verso destra, una terza Danaide, la quale si curva verso il suolo, onde sollevare faticosamente da terra, con ambe le mani sulle due anse, un'anfora già ripiena d'acqua. Ultima viene una figura simile, in movimento verso sinistra, sostenendo in posizione orizzontale sulla spalla, colla mano sinistra, un'anfora ancora vuota, mentre con la destra solleva un lembo del peplo, onde procedere più spedita ⁽⁴⁾.

(3) «Memoirs» cit., tav. XXXV. Per i sarcofagi vedi ROSCHER, *Lex.*, s. v. *Philoktetes*.

(1) C. ROBERT, *Sarkophagrel.* III, 1, tav. VIII. L'episodio della discesa agli Inferi, che qui si suppone riprodotto, si contrappone all'episodio, più frequentemente rappresentato, del ritorno di Alceste per opera di Eracle: soggetto, questo, impiegato di preferenza nella decorazione pittorica di sepolcri (*RPGR*, p. 187; «Notizie Scavi» 1919, p. 297).

(2) BRUNN, *Urne etrusche* I, tav. LXIX sgg.

(4) L'episodio delle Danaidi è largamente sviluppato nell'arte greca e romana, e applicato di preferenza a monumenti sepolcrali (ROSCHER, *Lex.*, s. v. *Danaiden*). Il richiamo più interessante, nel caso nostro, è quello offertoci dal *Codex Pighianus*, con la ricca decorazione figurata di un sepolcro romano, illustrata da O. JAHN in *Berichte* cit. (cfr. *RPGR*, p. 182, 5). Un frammento musivo con l'episodio delle Danaidi, posseduto dal Museo di Princeton (Stati Uniti), fu pubbli-

SCENE D'INIZIAZIONE A MISTERI (?). - 6° scomparto maggiore. — Il quadro si compone di due coppie di figure, in ciascuna delle quali è una figura in piedi e una seduta. All'estremità sinistra del quadro una fanciullina, di fronte, conservata quasi unicamente nei contorni, in atto di reggere colla mano destra, a mezz'aria, un oggetto di natura indefinibile. Di profilo a sinistra, una donna di aspetto matronale, seduta su sgabello, vestita di tunica e di manto che le discende dalla sommità del capo sugli omeri, tiene semispiegato davanti agli occhi

mosso alquanto verso destra, dove sopra un massiccio sedile, fiancheggiato da colonnina a sommità rotondeggiante, siede il secondo personaggio: una figura femminile questa, disegnata di profilo, tutta quanta avvolta nell'himation e tutta raccolta nella lettura di un *volumen* che tiene in parte spiegato con ambe le mani.

Il contenuto delle due scene del quadro, di carattere più simbolico che mitologico, e in apparenza contrapposte una all'altra, rimane oscuro. È difficile però che esse possano essere intese come sem-



Fig. 37. - Scena d'iniziazione a misteri (?).

un *volumen*, sul quale appare intenta a leggere, forse ad alta voce, onde istruire come maestra l'allieva a lei davanti. Può questa, dunque, esser interpretata come una scena di scuola.

La parte destra del quadro (fig. 37) in apparenza affatto indipendente nella composizione figurata da quella che precede, consta di una figura di Baccante disegnata di fronte, vestita di peplo con *apóptygma*, reggendo verticalmente con la mano destra, distante dalla persona, un alto tirso, mentre porta la mano sinistra, mancante, sul petto. Il volto è

cato in «Art and Archaeology», settembre 1925, p. 128. Lo stesso frammento ripubblicato nell'«Archaeol. Anzeiger» 1925, è chiaramente indicato come una falsificazione moderna.

plice riproduzione della vita vissuta, come motivi di genere. Nè si potrà escludere *a priori* che il contenuto del volume abbia attinenza con i libri di *misteri*, in rapporto con le credenze dell'oltretomba. Restando in quest'ordine d'idee, le scene appaiono come i diversi momenti di una iniziazione: incominciando dai primi rudimenti impartiti nei teneri anni dell'infanzia, passando quindi alla ammissione effettiva ai misteri nell'età dell'adolescenza; poichè è bene osservare che la figura in piedi nella seconda scena ha tutta l'apparenza di una giovinetta. Episodi questi suscettibili di un nesso strettissimo con l'entrata nell'Elisio, riconosciuta nel primo scomparto descritto. Si tratta

insomma di uno stesso personaggio, femminile, che in età matura perviene alle sedi dei Beati, raccogliendo così il frutto della sua iniziazione e della sua pietà.

Simboli dionisiaci si riscontrano in tutti i diversi quadri grandi della volta, ad eccezione di quello con le Danaidi.

FASCIONI ESTREMI DELLA VOLTÀ. — Nella medesima cerchia dei simboli dionisiaci rientrano i motivi di carattere essenzialmente ornamentale,



Fig. 38. - Fanciullo pensieroso.

che già abbiamo trovato lungo i due fascioni minori, ai peducci della volta della navata sinistra, e che qui si ripetono in forma quasi identica, al medesimo posto. Vediamo anche qui ripetuto su ambedue i fascioni, in ragione di cinque volte per ciascun fascione, il motivo delle due fiere, alate e fantastiche, affrontate e rampanti ai lati di un cratere a calice, eretto su alto piede.

Entro il riquadro mediano di ciascun fascione, si veggono leoni alati. Per tutti gli altri riquadri è impiegato costantemente il motivo ornamentale dei Grifi alati riprodotti nell'identico movimento di galoppo come i leoni, con le zampe levate all'altezza delle anse del cratere, e le code distese.

Ai campi rettangolari distinti dal motivo accennato, si alternano anche qui piccoli riquadri, occupati ciascuno da una semplice figura umana, come nella navata opposta. Nei detti riquadri, in numero di otto, quattro per ciascun fascione, si ripetono non più di quattro motivi figurati. Essi sono i seguenti:

1° Fanciullo nudo in piedi, il capo, dai lunghi capelli, reclinato sulla mano destra e il gomito appoggiato ad una colonnina con ampio abaco. Porta un drappo avvolto intorno al polso sinistro, appoggiato mollemente sull'anca (fig. 38). Motivo ripetuto nell'ultimo riquadro della fascia destra e nel primo della fascia sinistra, sempre a partire dalla parete d'ingresso, una volta chinato sul gomito sinistro, una volta sul destro. È da ritenere che il braccio sinistro, invisibile, della figura sia nascosto dal drappo, concepito ricadente dalla spalla sull'anca. Tra le pitture del Triclinio della Villa Igem, presso Pompei, vedesi una figura di Eros che a prescindere dalle ali e dalle frecce, ripete esattamente lo schema del rilievo (1).

2° Figura muliebre seduta di profilo, su basso plinto, sormontato da un abaco. È tutta avvolta nel manto, di cui regge con la mano sinistra un lembo all'altezza del collo; mentre la mano destra si posa sulle ginocchia. Di seguito al motivo precedente, la figura si ripete sul fascione opposto, disegnata di profilo a destra.

3° Figura muliebre vestita di tunica e manto, disegnata di profilo a sinistra, con la mano destra protesa, destinata forse a reggere un oggetto come attributo. Di seguito alla precedente.

4° Figura muliebre c. s., disegnata di scorcio, dalla parte del dorso, in atto di muovere verso sinistra, reggendo un oggetto dell'apparenza di un piatto sulla palma distesa della mano. Di seguito al motivo precedente (fascione sinistro), prima della serie sul fascione destro.

5° Figura muliebre vestita di tunica e di manto annodato alla vita, di profilo a sinistra, in atto di

(1) G. E. RIZZO, *Dionysos Mystes*, p. 92 (56 dell'Estr.), fig. 27. L'identità dello schema plastico induce a sospettare l'esistenza di uno schema originario comune. Non è perciò senza importanza il fatto che la figura dipinta riposi sopra un plinto, come è proprio di scultura a pieno tondo (vedi ivi, p. 62; 26 dell'Estr.).

chinarsi per adornare di una benda o festone, ch'essa regge con ambe le mani, un basso altare su cui arde la fiamma. Sul fascione destro in corrispondenza del riquadro n. 2 del fascione sinistro.

FREGIO PARIETALE (NAVATA DESTRA)

Il fregio di sotto alla volta lungo la parete destra della sala, mentre dal punto di vista della esecu-

fascione precedente, ma con un suo discepolo. Certo nella composizione del secondo fregio fu tenuto presente e imitato in molti particolari, oltre che nella composizione generale, il primo. Così l'anfora a partire da destra (fig. 39), è una esatta imitazione di quella corrispondente sulla parete opposta, con il lungo ramo di palma, più grossolano e pesante, appoggiato all'ansa maggiore. La figura che segue, mal conservata nel capo e nella parte superiore del



Fig. 39. - Anfora e palma. Fregio parete sud.

zione tecnica, appare meno fine e accurato, dimostra tuttavia una maggiore simmetria e regolarità nella disposizione degli elementi, affini, che lo compongono. Tale composizione risulta di anfore in numero di quattro, alternate a figure maschili ammantate, in numero di tre, collocate le une e le altre su plinti.

Sembra che l'artista il quale ebbe a decorare questo fascione, non sia da identificare con quello più disinvolto e sicuro nell'arte sua, del

corpo (fig. 40), è veduta di fronte di un uomo barbato, vestito di semplice mantello che nel mondo greco si chiamerebbe *himátion* ma che meglio corrisponde alla *abolla maior* usata dai filosofi in Roma⁽¹⁾. Il mantello lascia libero il petto e il braccio destro inerte. Tenendo una gamba incrociata sull'altra, la figura si regge sul piede destro, nonchè, col gomito sinistro, sopra un alto bastone (*ράβδος*, *baculum*)

(1) DAREMBERG-SAGLIO, *Dict.*, s. v. «Abolla».

puntato al suolo, cioè alla cornice superiore del plinto. L'anfora che segue, collocata su plinto alto e pesante come gli altri successivi, è quasi affatto



Fig. 40. - Prima figura maschile decorativa del fregio partiale sud.

identica alla corrispondente sull'altra parete. Poggia però su alto piede ed ha le bacellature al di sopra del fascione a volute. Presso il vaso è anche qui disegnato in iscorcio l'ampio ed esile cerchio con anellini inflati, e campeggia nel vuoto un disco, che è il coperchio del vaso. Il personaggio che segue, a metà della parete, presenta analogie col primo. Soltanto è interamente avvolto nell'*himation* (fig. 41) ed essendo privo di *baculum*, poggia coi due piedi sul suolo, volgendo il capo di profilo a sinistra. Viene quindi un'anfora, liscia, collocata su plinto, a un angolo del quale pende un drappo in larghe pieghe. A sinistra del plinto, il coperchio del vaso;



Fig. 41. - Seconda figura decorativa del fregio partiale sud.

cialmente nella pittura ellenistica e romana ⁽¹⁾ Non si comprende però la ragione di ritratti di filo-

(1) S. REIXACH, *RPCR*, p. 261 sgg. Cfr. inoltre la bellissima figura del Pedagogo nella pittura di Boscoreale, pubblicata da F. BARABBI, *La villa di Fannio Sintore*, e pubblicata recentemente da F. STUPNICKA in « *Imagines Illustrum* », e *Jahrb. d. Instituts*, 1923/24, tav. II.

sofi e affini nell'ipogeo. Assai più ovvio però, è pensare che essi siano ritratti di comuni mortali, per quanto idealizzati. I tre personaggi femminili del fregio parietale non furono sopra interpretati che come *èidola* di persone defunte, naturalmente di sesso femminile. La medesima interpretazione spetta di conseguenza, sul fregio opposto, ai corrispondenti personaggi di sesso maschile, anche questi *èidola* di trapassati, concepiti in uno schema ideale, di filosofi o di eroi, in prossimità delle proprie urne cinerarie.

Nè mi si vorrà usare la pedanteria di dare eccessivo peso alla evidente, e anche da me rilevata, disparità di numero tra le immagini e le urne: imprevidenza di artista che ha creduto di poter aumentare irrazionalmente il numero delle urne, piuttosto che lasciare quel campo vuoto che si osserva nel fregio di contro, e che diventa un particolare molto significativo al riguardo.

A convalidare la legittimità della proposta interpretazione, secondo la quale sono da riconoscere gli *èidola* di defunti idealizzati nelle figure statuarie dei fregi parietali, a lato delle anfore, idrie e crateri, e forse anche nelle figure opposte sui pilastri alla medesima altezza, si richiama l'attenzione su alcuni monumenti figurati, di cui manca tuttora una spiegazione soddisfacente.

1°) Rilievo frammentario, in due repliche, del Louvre (Schreiber, tav. 49 e 50; *RR*, p. 283, 1, 2), con figura muliebre appoggiata ad un vaso sepolcrale (con caratteristico rilievo del ratto di una Leucippide);

2°) Pittura pompeiana, con figura muliebre ideale, nell'identica posa della precedente, con ramo di palma (Reinach, *RPGR*, p. 147, 3°);

3°) Rilievo frammentario e ricostruito del Museo Vaticano, con scena di culto prestata ad un'urna da una donna e da una giovane (giudicato, da S. Reinach, un *pasticcio*, *RR*, p. 401, 2, ma degna tuttavia di considerazione nelle linee generali).

Il rilievo n. 3 è suscettibile di fare la luce sugli altri. Esso infatti ci presenta una scena di culto prestata ad un'urna cineraria; la fiaccola rovesciata tenuta dal giovane, assicura alla scena un contenuto funerario. Il rilievo n. 1 e la pittura

ci presentano pure alla vista una urna cineraria. Questa è indicata per tale nel rilievo, dal soggetto stesso che adorna il corpo del vaso: il ratto di una Leucippide. La donna appoggiata mollemente all'urna, è l'*èidolon*, idealizzato, a custodia delle proprie ceneri. Funerario è nella pittura pompeiana il ramo di palma, e funerario il Genio con corona e palma, che va incontro alla donna. E se non fosse che poco giova, in casi controversi, il ricorrere a monumenti ancora non definitivamente spiegati, si potrebbe confermare il carattere trascendente dei soggetti indicati, mediante il raffronto dell'*èidolon* femminile tra due Geni alati, dipinto nel Colombario di Pomponio Ila (*RPGR*, p. 147, 2).

MOTIVI CORRISPONDENTI SOPRA I PILASTRI. —

La sintassi rigorosamente geometrica della decorazione, ha fatto disporre anche al di sopra delle fronti interne dei pilastri della navata, dei motivi simbolico-ornamentali affini a quelli del fregio corrispondente sulla navata opposta. Cioè tre figure, una per ciascun pilastro, e ^{quattro} ~~tre~~ oscilla.

A. Su plinto quadrato, munito di base e di cornice semplici, quale si ripete per tutta la serie, sorge collocata di fronte, una figura maschile ammantata; mancante del rilievo della testa e del petto. La figura pianta sul piede destro, tenendo il braccio destro disteso lungo il fianco, e il braccio sinistro sul petto.

B. Figura maschile ammantata e danneggiata nella parte superiore, come la precedente. La posizione dei piedi (il destro portante, il sinistro in riposo) è identica. Modificata è la posizione delle braccia, di cui il destro proteso di fianco (figurando di fronte).

C. Figura muliebre, vestita di tunica e manto, stando nella posizione di equilibrio delle precedenti (fig. 42). Il piede sinistro, visibile, apparisce calzato. Il rilievo del volto è caduto. Della ricca ed elegante capigliatura non rimane che il nodo formato sulla nuca. La figura tiene il capo mestamente inclinato sul dorso della mano destra. Mentre la sinistra, avvolta col braccio nel manto, fa da sostegno al gomito destro sollevato. Tipo questo perfetto di immagine funeraria, riflettente il dolore nella calma e composta dignità romana.

Negli intervalli al di sopra degli archivolti, i seguenti *oscilla*, ciascuno sospeso per una benda alla cornice superiore.

a) cembalo con sonagli intorno, incrociato con un *pedum* pastorale;

b) cestello cilindrico di vimini intrecciati, con manico ricurvo, al di sotto del quale apparisce un ramo di alloro;

c) altro cestello simile, munito di peducci e di manico arcuato più alto, senza il ramo di alloro;

d) cembalo isolato, con sonagli.



Fig. 42. - Figura di coronamento di pilastro (navata destra).

SPECCHI PARIETALI

Le testate medesime delle navate laterali sono al di sopra dello zoccolo divise ciascuna in due scomparti, o specchi. Lo stesso tipo di scomparto è quello che si ripete per dieci volte su ciascuna parete, in maniera che il numero complessivo degli specchi parietali saliva in origine a ventotto. Codesto numero è oggi ridotto a diciotto, essendo in più

punti scomparso il rilievo a stucco, dove non s'è staccato completamente l'intonaco. Ciascuno specchio, racchiuso entro cornice propria, è diviso dall'altro mediante un certo intervallo, a metà del quale si sviluppa longitudinalmente lo stelo di un candelabro assicurato a piccola base tripode, la quale poggia sopra la cornice dello zoccolo, e terminante



Fig. 43. - Decorazione di riquadro di fianco all'ingresso della Basilica.

con piccolo calice in alto; oppure un lungo tirso con piccola pina a ciascuna delle estremità. I candelabri si alternano ai tirsii. Ciascuno specchio, poi, porta pendente dall'alto una specie di *oscillum* o di trofeo pastorale, consistente in una lunga benda, con doppio fiocco orizzontale, cui è assicurato e sospeso un oggetto di varia natura, non sempre ben definibile.

Indipendentemente da ciò, le due sezioni di parete ovest, comprese tra i candelabri che fiancheggiano la porta, e gli specchi accennati, sono occupate simmetricamente da due alte riquadrature a ricca cornice (vedi tav. X), orizzontalmente divise ciascuna in due riquadri minori. Nel riquadro inferiore è uno stelo terminato in basso da



Fig. 44. - Particolare di riquadro di fianco dell'abside.

due mezze palmette tangenti, in alto da palmetta oblunga, espansa tra volute. Nel riquadro superiore una maschera umana barbata, di dio Pan, munita di corna appuntite e di orecchie ferine da cui pendono bende (fig. 43), a metà di duplice stelo verticale gigliato.

A tale sistema di riquadratura fa riscontro ai fianchi dell'abside (tav. XIV) una riquadratura

affatto simile, con stelo bipartito nel riquadro inferiore e maschera di dio Pan alquanto più mostruosa (fig. 44), a mezza altezza di altro duplice stelo gigliato, nel riquadro superiore. Non è dubbio che le quattro riquadrature particolari descritte, trovandosi sulla linea dei pilastri ed esorbitando dalla ripartitura regolare delle pareti, arieggino la decorazione appunto di una fronte di pilastro.

Si descrivono metodicamente gli specchi delle pareti, coi loro motivi ornamentali, incominciando subito a sinistra dell'ingresso.

1° Specchio. — Dalla tenia in alto pende, a guisa di *oscillum*, una testa di montone ⁽¹⁾. Il motivo paesistico è dato da un recinto di carattere sacro, eretto sopra un ampio gradino o podio, delimitato da un alto muro semicircolare disegnato di scorcio, od *exedra*, con ampie aperture o finestre a intervalli. L'apertura dell'esedra trovasi a sinistra di chi guarda (tav. XLI, 1).

Nell'interno del recinto ergesi un plinto liscio molto elevato, sormontato da una figura muliebre, certamente una statua di divinità in chitone dorico. La figura manca della testa e dell'avambraccio destro già tenuto sollevato. A destra del plinto si leva, ancora più alto, un *bétilo* o pietrafitta (*ἀπὸς λίθος*), con la parte inferiore in vista più esile, la parte superiore di una maggior grossezza costante, con angoli vivi alla sommità nonché al punto d'ingrossamento ⁽²⁾. Presso il betilo sorge un albero, il cui tronco nodoso e contorto si divide in due grossi rami; con ciuffi di foglie alle estremità. A giudicare dalla conformazione del tronco, l'albero non potrebbe essere che un olivo selvatico (*oleaster*) ⁽³⁾. Presso una delle estremità dell'esedra vedesi come appoggiata al muro di questa una rustica statua di Priapo, di quelle che i contadini solevano scolpire

(1) Attribuito questo del culto dionisiaco: MÜLLER-WIESELER, *Denkm.*, II, p. 49, n. 613. R. EISLER, op. cit., p. 370.

(2) Il *bactylus* qui rappresentato, è, secondo l'HUBAUX, art. cit., p. 78, simbolo di Cotyto Cibele come dea della fecondità. I sacri *baetyloi*, comuni nel mondo greco, non è memoria che fossero venerati nel mondo romano (DAREMB., SAGLIO, s. v. *Argoi lithoi*). Si ricordi tuttavia la pietra di Pessinunte.

(3) HUBAUX, l. cit., considera quest'albero e gli altri simili che seguono, come un pino di mare.

nel legno e piantare quindi nei campi per allontanare gli uccelli o propiziarsi il favore delle divinità che presidevano alla cultura e alla fertilità dei campi. Dalla parte opposta vedesi una figura muliebre di profilo, vestita di tunica cinta, curva e intenta a disporre bene in ordine, a titolo di ornamento, un grosso e lunghissimo festone floreale, di cui un'estremità essa fa passare attraverso una delle finestre del recinto, mentre lo stesso festone è già stato infilato attraverso un'altra finestra, fatto

Il motivo paesistico in basso ⁽²⁾ è dato da una figura statuaria di divinità in lunga tunica (fig. 45), di fronte, su base costituita da un doppio gradino a tronco di piramide, riposante su largo plinto parallelepipedo. La statua, acefala, è vestita di lungo chitone ionico, o tunica manicata, con *apóptygma*, reggendo colla destra un tirso scheggiato alla sommità e tuttora munito di lunga tenia annodata e sospesa al fusto del tirso ⁽³⁾. Coll'altra mano stringe all'altezza dell'anca un oggetto che ha tutto l'aspetto



Fig. 45. - Motivo architettonico paesistico, navata sinistra (parete ovest).

risalire sino all'altezza del plinto centrale di cui tocca uno degli spigoli, appoggiato quindi od avvolto intorno all'albero e finalmente fatto passare per l'ultima delle finestre a destra del recinto. L'estremità sinistra del festone posa sul suolo, l'altra estremità tenuta in mano dalla figura di devota ⁽¹⁾.

II. In alto *oscillum*, di cui non rimane che la benda verticale di sostegno.

di una fiasca (*lagna*), di quelle comuni con lungo collo, pancia lenticolare ed alto piede. Il recipiente è tenuto rovesciato. A destra sorge da terra un albero dal solito tronco nodoso e tormentato, i cui rami, coperti da ciuffi di foglie, si sviluppano ai lati e al di sopra della statua di divinità. Alla parte inferiore del tronco è appoggiata per la

(2) HUBAUX, art. cit., fig. 14, p. 74.

(3) HUBAUX interpreta nientemeno che come una frusta (*fléau*) il tirso con benda frammentaria messo dall'artista in mano alla figura (art. cit., p. 72).

(1) Riprod. da J. HUBAUX, art. cit., fig. 13, p. 73.

testa una piccola erma di Priapo, appena abbozzata ⁽¹⁾

Intorno al plinto rettangolare si avvolge da sinistra a destra un grosso festone floreale. A sinistra, infine, del plinto, una figura muliebre vestita di tunica cinta, sta in posizione inginocchiata, di profilo verso la statua, deponendo sul podio medesimo, secondo il rito, una fiaccola, la quale doveva essere accesa in cima. La fiaccola è frammentaria, mentre il volto dell'adorante manca del tutto ⁽²⁾. La divinità, femminile, del santuario campestre presenta gli stessi caratteri ed attributi dionisiaci di una delle figure di coronamento dei pilastri (n. 4 della navata centrale), e può essere identificata come Libera, la compagna di Dioniso-Libero, o come Arianna, munita dei suoi attributi ⁽³⁾.

III. - PARETE SINISTRA (tav. ~~XXXXV~~). Tenia pendente dall'alto dello specchio, reggendo annodato un breve *pedum* pastorale ricurvo in cima. — In basso: recinto forse in muratura, con porta a sinistra e finestra rettangolare conservata a destra, racchiudente un'alta colonna liscia con semplice abaco per capitello, già sormontata dall'*epithema* di un vaso, del quale rimane traccia, e un albero di alto fusto, con ramificazioni in parte cadute. Esternamente al recinto, a sinistra, fiaccola appoggiata ad un masso; un altro oggetto simile risulta appoggiato all'estremità destra del recinto.

IV. - In alto cestello pendulo, a cono rovescio, assicurato per il manico semicircolare, alla tenia che scende dall'alto.

Recinto in basso, con colonna già sormontata da *epithema* e albero, come allo specchio precedente.

(1) Questa divinità, che, rozzamente scolpita nel legno («Olim truncus eram ficulnus, inutile lignum» etc. HOR., *Satyrar.* I, VIII) incontravasi di frequente presso le tombe e i santuari campestri, e trovavasi di frequente ripetuta nella decorazione della Basilica, è ricca di significati religiosi e simbolici. Scopo pratico quello di allontanare dagli orti i ladri e gli uccelli; religioso quello di significare la perpetua rinascita e l'inesauribile forza generatrice della natura. Adottato perciò tra le suppellettili dei misteri orfici e dionisiaci (ved. F. CUMONT, in DAREMBERG-SAGLIO, s. v. «Priapus»), fu nei secoli del paganesimo romano un attributo indispensabile delle tombe, e le sue virtù cantate in versi scolpiti su lapidi mortuarie (W. ALTMANN, *Grabaltäre*, p. 273 sgg.).

(2) Lo stesso HUBAUX non ha inteso menomamente la funzione di questa figura (art. cit., I. cit.).

(3) Cfr. pitture pompeiane, MÜLLER-WIESELER, *Denkm.*, II, tav. 49, n. 613.

Il tronco e i rami dell'albero, questi ultimi mal conservati, si attorcigliano più strettamente alla colonna centrale. Fuori dal recinto, a destra, immagine lignea di Priapo, appoggiata a un masso.

V. - Corno potorio (*kéras*) assicurato a tenia pendula, in alto.

In basso: recinto, forse in muratura, come gli specchi precedenti, con porta rettangolare centrale e coppia di finestre rettangolari a sinistra. La parte del recinto a destra della porta è perduta. Nell'interno del recinto tracce di colonna con *epithema*, perduto, ed albero dal tronco nodoso e dai rami contorti, con ciuffi di foglie. Appoggiata esternamente al recinto, a sinistra, statuette di Priapo. Sull'orlo del recinto stesso, a sinistra, figurina ornamentale.

VI. - Maschera teatrale pendente dall'alto, a semplice profilo umano, con raggiata di capelli. In basso, costruzione caratteristica dell'aspetto di un'alta porta a due battenti, vista di fronte, sormontata da una specie di pennacchio appuntito. Attraverso i due battenti traforati si attorce il tronco nodoso di un albero dai rami non meno attorti, distesi in alto, con ciuffi di foglie in cima. Appoggiata di profilo nell'interno del battente di destra, una statuette di Priapo. A destra della porta, figura muliebre davanti ad una fiaccola appoggiata accesa ad un rialzo di terreno (fig. 46).

Il tipo della costruzione è quello delle *portae sacrae*, di cui sono pieni i monumenti dell'arte ellenistica e romana del secolo.

VII. - Cestello cilindrico di vimini, pendulo, in alto. In basso, recinto semicircolare (esedra) disegnato in prospettiva di fronte. Al centro dell'esedra, alta colonna sormontata da ábaco, con *epithema* ovale: forse un vaso. Dietro la colonna spunta il ramo fronzuto di un albero situato dietro la colonna e quasi aderente a questa. Annodata alla colonna una tenia, che forse abbracciava anche l'albero. All'estremità sinistra del recinto è appoggiato un oggetto oblungo, del tipo di una fiaccola.

VIII. - Cembalo pendulo dall'alto, con fondo diviso da raggi e campanelli (*tintinnabula*) intorno. In basso: recinto semicircolare (esedra) del tipo dei precedenti, visto di fianco, con apertura a sinistra. Il recinto è traforato da aperture rettango-

lari, visibili in numero di tre, con un festone floreale che attraversa le dette aperture (tav. XLI, 2). A destra, presso la curva del recinto, un *pinax* votivo rettangolare, con figure abbozzate appena. A sinistra, appoggiata a uno dei corni dell'esedra, statuetta di Priapo. Sull'orlo dell'esedra, ai due estremi, coppia di vasi ornamentali, di cui uno solo riconoscibile. Nell'interno dell'esedra, alta colonna con l'*epithema* del vaso (non più visibile) e albero nodoso dai lunghi rami, con ciuffi di foglie in cima ⁽¹⁾.

IX, X, XI. — Riquadri parietali di cui si è perduta ogni traccia, essendo caduto in questo punto perfino l'intonaco di rivestimento della parete.

XII. — Riquadro del quale è andato perduto tutto il rilievo a stucco, salvo qualche traccia, in basso, di un recinto, del tipo dei precedenti, e di un albero contiguo, dal tronco attorto e nodoso.

XIII. — FONDO NAVATA SINISTRA. — Riquadro perfettamente conservato, esibente in alto un cestello di vimini, assicurato per il manico ad una tenia pendula. In basso figura statuaria di Artemide cacciatrice, eretta sopra una base a tre gradini, all'ombra di un alto albero fronzuto, dal tronco ritorto, il cui ceppo sorge a destra della gradinata (tavola XLI, 3). Hubaux identifica quest'albero come un pino, con cui l'albero realmente non presenta la minima somiglianza. La figura di Artemide, della quale manca oggi la faccia, è vestita di breve tunica senza maniche, cinta alla vita, avendo una *chlàina* pendula dal braccio sinistro; alti calzari (*cothurni*) ai piedi. In atteggiamento di riposo, la figura si regge leggermente sulla gamba destra, con la gamba sinistra incrociata sull'altra. La mano destra, dalle dita distese, aderisce all'anca, mentre la mano sinistra stringe l'arco in posizione verticale. Dietro l'omero destro della figura spunta l'estremità superiore della faretra.

A destra della base e poco lontano da questa, si delinea di profilo verso la dea una figura di cervo

(1) Riprod. da J. HUBAUX, art. cit., fig. 12, p. 71. J. HUBAUX interpreta la colonna centrale come un *bétil*.

dai tratti somatici ancora ben conservati, il muso rivolto verso la dea. In perfetta simmetria, dalla parte opposta si osserva la figura di un cane da caccia, dal corpo nervoso e slanciato, del quale rimane poco più delle zampe posteriori ⁽²⁾. Si tratta di un tipo plastico di Artemide, ricavato da un modello statuario molto in voga in età romana (ved. monete romane di vario conio riunite in «Ausonia» X, p. 165, e rilievo di Treviri, Reinach, *RR*, III p. 90, 1).



Fig. 46. — Motivo architettonico paesistico (parete nord).

XIV. — Riquadro esibente pendula dall'alto una maschera umana rovescia, appesa a lungo nastro. In basso, recinto semicircolare con apertura a

(2) Quadro riprodotto da J. HUBAUX, art. cit., fig. 15. L'Hubaux interpreta la presenza di Artemide come una delle incarnazioni di Cotyto (p. 78). Il soggetto può meglio essere interpretato come divinizzazione di una persona morta (su di che ved. esempi numerosi riuniti da W. ALTMANN, *Grabaltäre*, p. 282). Diana è la divinità preferita per l'apoteosi di giovanette romane (ved. anche la statua-ritratto in sembianze di Diana, da Ostia, G. CALZA, in «Notizie d. Scavi» 1922, p. 87; un'ara sepolcrale con fig. di Diana in rilievo nel cortile del Palazzo Santacroce a Roma).

destra e aperture rettangolari simili a finestre, lungo il giro, visibili in numero di tre. Nell'interno del recinto, alta colonna con vaso per *epithema* ed albero fronzuto, a tronco nodoso e contorto, legato, sembra, per uno dei rami, con una lunga tenia, al fusto della colonna (tav. XLI, 4). Davanti al recinto un bastone pastorale (*pedum*) rovescio, appoggiato ad un masso ⁽¹⁾.

XV. - FONDO NAVATA DESTRA. — Riquadro meno ben conservato del precedente. Dall'alto, assicurato a lunga tenia, pende un oggetto che ben si identifica come una siringa. In basso, nel quadro, motivo paesistico architettonico, che non doveva differire molto dagli altri descritti. Del rilievo originario non rimane che la parte superiore di una colonna sormontata da capitello decorato di palmetta e arieggiante il tipo di un capitello egizio a fiore di loto. Presso la colonna ciuffi di foglie e rami di un albero che sorgeva in vicinanza della colonna al centro del recinto.

XVI. - Scomparto di larghezza notevolmente inferiore al precedente, mancante di quasi tutta la decorazione.

Alla tenia pendula, conservata, è assicurato un oggetto d'incerta natura, che può essere identificato però come una maschera scenica del genere di quelle incontrate.

SPECCHI DELLA NAVATA DESTRA. — Come sulla parete sinistra, così sulla parete destra della sala, si ripete una serie continua di dieci grandi scomparti o specchi, con la medesima riquadratura e il medesimo sistema decorativo e stile degli scomparti della parete opposta. Soltanto lo stato di conservazione lascia maggiormente a desiderare, poichè essendo caduto in più punti lo stucco di rilievo, e altrove l'intero spessore di stucco applicato alla parete, nessuno specchio di questa serie si presenta più allo stato primitivo e quasi tutti gli elementi

decorativi, e specialmente paesistici, sono andati perduti o fortemente danneggiati.

Non sembra poi che l'artista abbia dato una grande importanza ad una esatta divisione della parete in scomparti uguali, giacchè la larghezza di questi sulla parete destra va da un minimo di m. 0.95 a un massimo di m. 1.20.

Specchio n. XVII. — Completamente perduto. Della sua decorazione non rimane che la tenia pendula dall'alto, portante sospeso un oggetto di natura indefinibile.

XVIII. — Danneggiato come il precedente. Sospeso alla tenia un oggetto dell'apparenza di una cesta.

XIX. — Distrutto.

XX. — Distrutto.

XXI. — Canestro emisferico sospeso a tenia. Motivo paesistico in basso, consistente in un recinto di apparenza circolare, nell'interno del quale, al centro, sorge una colonna con l'*epithema* del vaso. Il recinto porta all'ingiro delle striature verticali, relative alla sua natura forse lignea e alla tecnica costruttiva. Una lunga asta, probabilmente una fiaccola, si vede appoggiata all'orlo del recinto, a destra.

XXII. — Dall'alto pende un bastone pastorale appeso alla tenia. In basso, poche tracce di un recinto, circolare o semicircolare, con alta colonna nell'interno, sormontata da un vaso, e tronco arboreo.

XXIII. — Uno dei più stretti fra gli specchi della parete (fig. 47). Pende dall'alto un cestello di vimini, cilindrico. In basso, su base quadrangolare riposante sopra un alto suggesto, figura statuaria di Priapo veduta di fronte, con mantello sugli omeri e tunica, i cui lembi sono tenuti sollevati con ambe le mani, e nel cui seno vedevasi un giorno abbondante messe di frutta (fig. 48). A destra della statua un albero dal tronco nodoso e contorto, facendo delle sue fronde ombrello alla figura. Questa, dotata di frequenti riscontri, riproduce un motivo statuario che ricorre su monete romane di Lampsaco ⁽²⁾, luogo fra i principali del culto di Priapo.

(1) Riprod. da J. HUBAUX, art. cit., fig. 11. p. 70. L'Hubaux ne dà una descrizione fantastica, interpretando, qui come altrove, le colonne come un obelisco, l'*epithema* del vaso, come una pigna. L'albero sarebbe un pino marino. Lo stesso quadro è stato riprodotto da E. STRONG, nell'op. *La Scultura romana*, I, tav. XVII.

(2) ROSCHER, *Lex.*, s. v. « Priapos », HEAD, *Hist. Num.*, p. 530, *Catal. Coll. Ch. Havilland* (Parigi, 1922), n. 153 (statuetta bronzea di Priapo). Divinità venerata con gli stessi attributi di Dioniso (VERGIL., *Georg.* IV, v. 111).

XXIV. – Alla tenia pendula dall'alto sono annodate due tibie: una dritta, l'altra a estremità ricurva e ingrossata (tibia frigia – ἀλλὰ φρύγους⁽¹⁾). Il motivo paesistico in basso si può dire del tutto scomparso, poichè non rimangono che tracce delle fronde appartenenti all'albero presso il recinto.

lonna, albero a tronco ricurvo, portando appeso ad uno dei rami fronzuti un cembalo munito intorno di campanelli. Esternamente al recinto e appoggiata a questo, vedesi a destra un'immagine rustica di Priapo, in forma di erma, a sinistra una fiaccola. Un'altra fiaccola si distingue davanti al Priapo, e

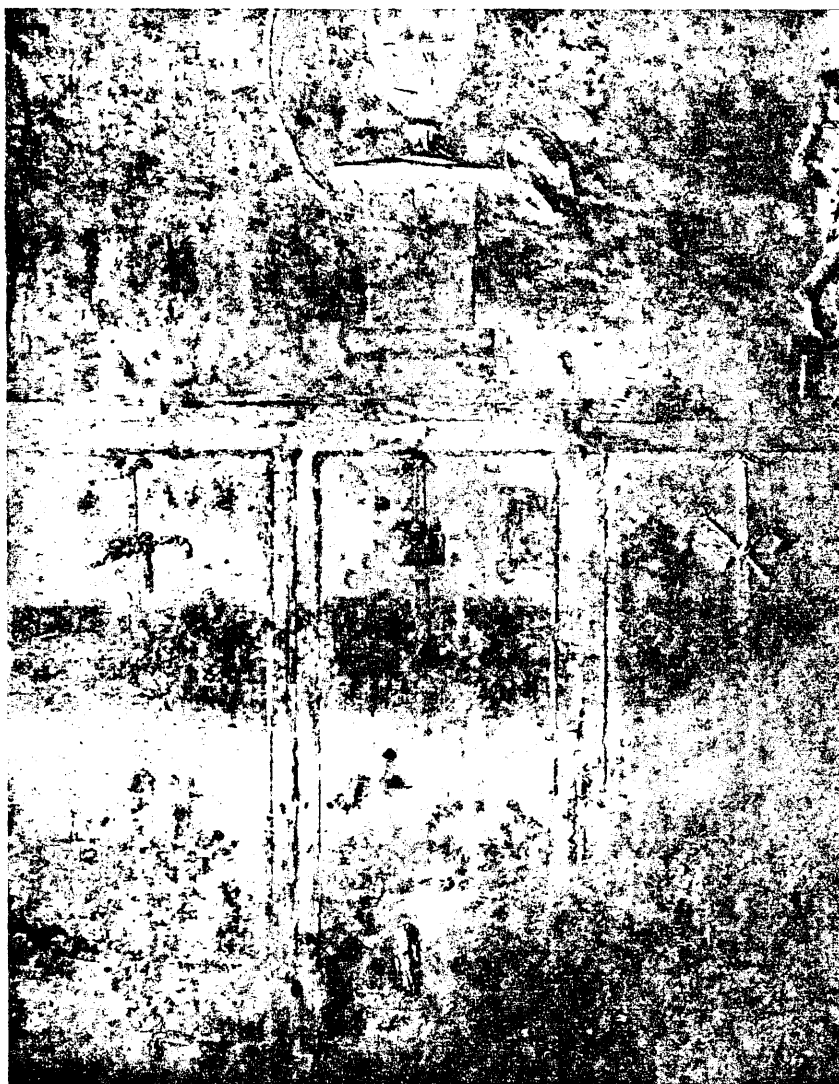


Fig. 47. – Sezione parete sud della sala basilicale (Specchi XXII, XXIII, XXIV).

XXV. – Un oggetto di natura indefinibile pende dalla tenia. Il motivo paesistico è dato da un edificio circolare, con zoccolo perfettamente liscio e parte superiore distinta da striature verticali a uguali distanze. Nell'interno del recinto, colonna già sormontata da un'anfora e adorna verso il sommo del fusto da una tenia annodata intorno. Presso la co-

dietro un lembo di festone floreale.

XXVI. – Oggetto d'incerta natura, pendente dall'alto. Recinto circolare come il precedente, ma a sponde più basse, con intorno aperture o finestre quadrate. Nell'interno del recinto, alta colonna con anfora e albero fronzuto. A un ramo dell'albero è appoggiata una lunga asta, certamente un tirso, adorno di una tenia annodata alla sommità. Un oggetto simile, più piccolo, è appoggiato al recinto,

(1) Esempi vari in DAREMBERG-SAGLIO, *Dict.* s. v. «Tibia».

dalla parte interna. A destra del recinto stesso particolari paesistici accessori, oggi non più identificabili.

XXVII. — TESTATA OVEST DELLA NAVATA DESTRA — Cornopotario in alto. In basso colonna grossa e tozza sormontata da un oggetto che, nonostante la forma completamente ovale, ha l'aspetto di anfora. A fianco della colonna sorge un albero nodoso, il quale stende i suoi rami fronzuti al di sopra del vaso. A sinistra della colonna, spalliera o recinto curvi-



Fig. 48. — Figura statuaria di Priapo.
(Specchio XXIII, parete sud).

lineo, con striature verticali a uguali distanze. A destra, costruzione della stessa altezza della spalliera, ma di forma diversa, parallelepipedica. Di fronte a questo, a poca distanza, un altare rustico, cui si avvicina, da destra, una figura muliebre appena riconoscibile nell'originale, in atto di decorare l'altare forse con una tenia.

XXVIII. — Alla tenia pendula dall'alto è legata e appesa rovescia una maschera scenica. Il motivo paesistico in basso apparisce come il più complesso della serie. Un'alta e slanciata colonna a capitello dorico è sormontata da un vaso (fig. 49) che ha qui effettivamente tutte le caratteristiche del-

l'anfora. La colonna sorge in mezzo a un recinto a ferro di cavallo, con l'apertura a sinistra. Il giro del recinto è caratterizzato da alte e strette aperture, con i vuoti forse delle stesse dimensioni dei pieni. Sempre nell'interno del recinto, sorge un albero dal fusto alto e ritorto, i cui rami fronzuti toccano la colonna. Una tenia è avvolta e annodata intorno a questa all'altezza di uno dei rami. A destra e immediatamente contiguo al recinto descritto ne sorge un altro meno ben conservato, di forma apparente-



Fig. 49. — Motivo architettonico paesistico.
(Navata destra, parete ovest).

mente circolare, con aperture quadrate all'intorno. Nell'interno del recinto sorge, unico e solo, un cipresso ⁽¹⁾.

*
**

I motivi paesistici che campeggiano tuttora in gran parte sulle pareti della basilica, divise in specchi, si ripartiscono a seconda dei soggetti in due categorie: motivi paesistici di carattere sacro, là dove appaiono immagini di divinità, fatte o no visibilmente oggetto di culto; motivi paesistici

(1) Cfr. il paesaggio funebre con sfondo di cipressi, rinvenuto nel 1843 in una tomba della Via Latina, REINACH, *RPGR*, p. 246, 1.

di carattere funerario in tutti gli altri casi, come è dimostrato dalla perfetta e ormai riconosciuta identità fra quei motivi ornamentali e le *scholae*, « porte sacre » e colonne sormontate da vasi funerari, di cui abbondano esempi nell'arte ellenistica, romana e pompeiana ⁽¹⁾. Poichè il secondo gruppo di soggetti paesistici si somma naturalmente con il gruppo affine identificabile sulle pareti del vestibolo, è troppo evidente che questa categoria di soggetti pittorici acquista una prevalenza eccezionale, non soltanto numerica, sull'altra. Il carattere funerario dell'ipogeo risulta quindi anche da questo aggruppamento di motivi paesistici, che non era stato preso finora nella dovuta considerazione ⁽²⁾. Ambedue i gruppi di motivi trovano i loro prototipi, o i loro riscontri, in gran numero, nei monumenti di pittura, tutti del primo secolo dell'Impero (forse taluno anteriore), che si è avuto già occasione di citare. Il più preciso riscontro alla serie di motivi paesistici (tombe) delineati sulla pareti della Basilica, e del Vestibolo, ci è offerta dai quadretti pure paesistici, dipinti in numero di dieci, sulle volte della tomba dei Pancrazi (Reinach, *RPGR*, p. 389; veduta d'insieme in Ronczewski, op. cit., tav. XVII). In tutti questi paesaggi ricorre il *leit-motif* del monumento sepolcrale, il quale offre con la sua varietà, la necessaria unità d'ispirazione ai quadretti e giustifica la presenza di saggi di pittura paesistica in una tomba. Lo stesso dicasi per le pitture del Colombario di Villa Pamphili.

Le figure poi di divinità, riconoscibili in taluni dei motivi paesistici, non sono certo destinate a distrarci dall'idea dominante di tutti gli altri motivi affini (cfr. Tomba dei Pancrazi, « *Memoirs* » cit., tavv. XXXIII e XXXIV), nè a suggerire una destinazione dell'ipogeo diversa da quella supponibile funeraria. Basta che ci richiamiamo alla memoria con quanta frequenza e facilità si usasse

di raffigurare la persona defunta in aspetto di una od altra divinità appartenente al culto ufficiale ⁽³⁾. Si tratta inoltre di divinità sempre in qualche modo collegate con le credenze dell'oltretomba (Artemide, Priapo, Libera).

PILASTRI DELLA SALA

(tav. XXXVIII sgg.)

Come tutte le altre parti del monumento, anche i sei pilastri quadrangolari, sui quali si appoggia l'intero sistema di volta ipogea, e per i quali la sala principale rimane divisa in tre navate, sono decorati riccamente di stucchi a rilievo, a motivi figurati e a motivi ornamentali insieme. Lo stato in cui la decorazione dei pilastri ci è pervenuta, lascia non poco a desiderare, così a causa della caduta, più o meno spontanea, di larghe zone di stucco decorato, come per le lacune, non meno gravi e deplorevoli, lasciate dal distacco intenzionale e accuratamente eseguito, di parti della decorazione, specialmente interessanti agli occhi dei primi scopritori del sotterraneo.

Nonostante le lacune della superficie decorata, le quali mettono in evidenza una corrispondente superficie di calce sottostante divenuta bruna, è facile rendersi conto del sistema decorativo, il quale, per ciascun pilastro, rimane il medesimo. La faccia principale di ciascun pilastro è quella che trovasi in corrispondenza diretta della navata centrale. Pure importanti, sebbene in minor misura, le facce opposte dei pilastri, in corrispondenza delle navate laterali. Di secondario interesse le facce interne e gli archivolti.

Dallo zoccolo, alto appena m. 0,50, e liscio, sino alla breve cornice in alto aggettante, al nascondimento delle volte dei pilastri, la faccia principale di ciascuno di questi è inquadrata in una cornice a tondino sagomato, per l'altezza di m. 3, larghezza m. 1,05. A contatto della faccia principale era anzi tutto appoggiato un pilastrino forse di marmo, avente la base incastrata nel suolo e la sommità decorata di una cornice sporgente. L'altezza dei

(1) Rimando in proposito al mio articolo in « *Bullettino Com.* » cit., p. 28.

(2) HUBAUX (art. cit., p. 74) ritiene che il particolare pittorico dell'albero, sia l'elemento atto ad assicurare la sua unità a tutta la serie dei bassorilievi. In realtà a una simile affinità formale si aggiunge un'affinità sostanziale, molto più profonda.

I rapporti religiosi degli alberi con le tombe, sono tratteggiati da C. BOETTICHER, op. cit.

(3) ALTMANN, *Grabaltäre*, p. 267 sgg.

detti pilastrini oggi mancanti, in numero corrispondente a quello dei pilastri, si calcola sopra l'impronta, tuttora evidente, del pilastrino addosso alla parete del pilastro, in m. 0,82 di altezza e m. 0,40 di larghezza. Che la messa in opera dei pilastrini, sia originaria e non dovuta ad arbitrarie aggiunte e rimaneggiamenti posteriori, ciò è dimostrato dal disegno del doppio fascione di mosaico nero sul fondo bianco normale del pavimento, secondo gli angoli descritti dai pilastri delle volte e dei pilastrini insieme. La presenza, in antico, dei pilastrini su piccole basi, non rilevata prima esplicitamente da altri, è di grande importanza per giudicare della natura del monumento.

All'altezza di m. 2 circa dal pavimento, ciascun pilastro presentava un quadretto, probabilmente anche questo eseguito in stucco a rilievo, misurante, insieme con la cornice, m. 0,55 di altezza e m. 0,45 di larghezza. Tutti i detti riquadri dovettero avere, agli occhi dei primi scopritori, un'importanza e un interesse particolari, poichè i quadretti furono tagliati accuratamente intorno, e quindi staccati dalla parete.

Un secondo quadretto, di un genere non sappiamo quanto simile al precedente, ma di proporzioni maggiori (m. 0,60 X 0,40), era collocato un poco più in alto e completava così la decorazione della fronte del pilastro. Dei quadretti superiori, del resto eseguiti in rilievo assai basso, ad eccezione dell'unico campione rimasto *in situ* e preziosissimo, è rimasta completamente distrutta la serie dalla erosione della superficie a stucco, prodotta in parte da stillicidi, anche là dove lo stucco è ancora aderente alla parete.

Si descrive qui quanto rimane della decorazione delle facce principali di ciascun pilastro, per esaminare quindi le caratteristiche delle facce laterali interne.

FRONTI PRINCIPALI DEI PILASTRI (VERSO LA NAVATA MEDIANA). — *Primo pilastro di sinistra.* — Intonaco abbastanza ben conservato sulla faccia principale, sino all'altezza della cornice superiore mancante. Dei due quadretti che ne formavano l'ornamento, il più basso manca del tutto, per essere stato tagliato intorno, nella maniera che si è

detto. Di quello superiore è scomparso interamente il rilievo. E la prima impressione che si riceve, è che manchi ivi assolutamente qualsiasi traccia del motivo figurato. Eppure questa traccia, per quanto debole, è rimasta, secondo è dato vedere sull'originale, come sopra una fotografia.

Al centro del quadro ho potuto riconoscere, dopo molti stenti, ma con assoluta sicurezza, il motivo di una figura, maschile o muliebre, a cavallo di un generoso destriero disegnato di profilo a destra, con le zampe anteriori sollevate. Il cavaliere teneva certamente il braccio destro quasi verticalmente sollevato, con il pugno chiuso, il quale certo brandiva un'arma. Si fa incontro al gruppo del cavallo e del cavaliere, da destra, una figura eroica virile nuda, con le spalle disegnate di scorcio, in un ardito movimento di torsione del tronco. Si riceve, esaminando il gruppo, l'impressione che l'eroe a terra brandisca anch'egli con la mano destra un'arma, nel tempo stesso che afferra con la sinistra le redini.

Si ha qui dunque una scena di combattimento, una tenzone singolare, la quale si svolge tra un guerriero a cavallo e uno a piedi. Poichè non può a meno di trattarsi di una scena di carattere mitologico e di personaggi mitici, l'unica via per interpretare la scena è quella di riconoscervi il duello fra Eracle e l'Amazzone. Ciò specialmente in considerazione del quadro mitologico che segue ⁽¹⁾.

L'intervallo, di pochi centimetri, che divideva la cornice del quadro superiore da quella del quadro inferiore, presenta al centro una piccola maschera ovale di Medusa, delineata di fronte, tuttora abbastanza ben conservata.

Secondo pilastro di sinistra. — Meglio conservata che nel caso precedente è la faccia principale del secondo pilastro, dove se il quadretto inferiore è stato asportato, come è avvenuto anche in tutti gli altri casi, il quadro superiore, di proporzioni maggiori, trovasi tuttora *in situ* e in istato abbastanza buono di conservazione. È quivi rappresentata l'apoteosi di Eracle, adombrata nella scena dell'eroe, il quale riceve gli ambíti pomi da una Esperide (tav. XLII, 1).

(1) Cfr. per la composizione del gruppo, l'urna etrusca pubblicata dal KÖRTE, *I rilievi delle urne etrusche*, vol. II, tav. LXXIV, 1.

Eracle giovanile, dai tratti del volto non più ben riconoscibili, siede a sinistra, su ricco sgabello a zampe tornite. Egli è completamente nudo, poichè la clamide gli è scivolata dalle spalle sulle anche, e solo un lembo della clamide sembra ricoprire la parte superiore della coscia destra, ricadendo poi fra le gambe. Colla mano sinistra la figura si appoggia al piano del sedile, mentre il braccio destro si tende in avanti, con la mano pronta a ricevere il dono. Per ciò fare egli ha appoggiato al suolo, con l'impugnatura aderente al ginocchio, la clava, unico attributo caratteristico visibile.

Sorge di profilo a destra, di fronte all'eroe, una figura muliebre di aspetto matronale, certamente un'Esperide vestita di lunga tunica, con manto il quale, scendendo dalla sommità del capo, si avvolge intorno alla persona, lasciando libero il braccio destro. Non risulta abbastanza chiaro quale fosse l'oggetto che la figura teneva fra le dita della mano destra, mentre nella palma sinistra si vedono tuttora i pomi destinati in dono all'eroe.

La composizione, leggermente guasta soltanto nei dettagli, risulta di una grande semplicità e nobiltà di linee. Qualità queste le quali contraddistinguono l'arte greca del periodo preellenistico. Onde non inopportunamente F. Fornari vide nella composizione di questo quadro l'imitazione, se non la copia, di qualche modello di arte greca del V secolo⁽¹⁾. Effettivamente tale composizione si adatta in modo particolare a decorazione del campo di una metopa di tempio e simili. Nell'arte romana stessa è questa una delle rare volte in cui si veggia riprodotto il mito di Eracle e delle Esperidi⁽²⁾, che più di frequente sembra essere stato rappresentato sui grandi vasi dipinti a destinazione funeraria, attici e dell'Italia meridionale⁽³⁾.

(1) FORNARI, in «Notizie» 1918, p. 43. Si tratta, però, di uno schema compositivo assai popolare. Ved. rilievo votivo di ANDROS al Museo di Napoli («Guida Ruesch», n. 140), rilievo ALBANI, S. REINACH, *RR*, p. 139, 3; pittura di villa rustica a Boscoreale «Notizie d. Scavi» 1921, p. 447.

(2) Lo stesso mito è tolto in forma notevolmente diversa a soggetto di un quadro pompeiano (S. REINACH, *RPGR*, p. 191, 1); e ripetuto anche sopra uno dei riquadri principali del monumento sepolcrale dei *Secundinii* in IGEL, dove è figurata a parte l'apoteosi di Eracle.

(3) ROSCHER. *Lexikon*, s. v. *Hesperiden*.

Nell'intervallo compreso tra il quadro superiore descritto e il quadretto inferiore mancante, trovasi al centro, al posto della Medusa del pilastro precedente, una rosetta chiusa entro campo quadrato.

Terzo pilastro a sinistra e pilastri di destra. — Il primo presenta distaccato il quadretto inferiore e lacunoso a sinistra il campo del quadretto superiore, irricognoscibile.

Lo stato di conservazione delle fronti principali dei pilastri opposti (fila destra dei pilastri), è tale che qualsiasi traccia di rilievi e di decorazione in stucco è scomparsa. Sui primi due pilastri, infatti, appaiono risecati intorno i quadretti inferiori e cancellata addirittura sopra lo stucco ogni traccia dei quadri superiori. Sulla fronte del terzo ed ultimo pilastro si trovò caduto quasi per intero il paramento di stucco. Se ne dà tuttavia la ricostruzione a tav. XXX^{VII}, allo scopo principalmente di indicare la collocazione d'insieme delle figure statuarie e dei motivi ornamentali al di sopra dei pilastri e delle arcate.

FRONTI POSTERIORI DEI PILASTRI, NAVATA SINISTRA (tav. XXX^{VII}). — Le fronti posteriori dei singoli pilastri, cioè quelle in corrispondenza delle navate minori, sono informate a un principio decorativo notevolmente diverso da quello delle fronti opposte. Il campo occupato nelle dette fronti da motivi figurati ed ornamentali in istucco, risulta anzitutto assai più ampio di quello del lato opposto. Esso infatti è continuo e da un'altezza di poco inferiore a quella della cornice, scende fino a raggiungere la linea dello zoccolo. Ciò sembra a tutta prima in contrasto con l'economia artistica decorativa, la quale esige un tanto maggiore sfoggio di ornamentazione, quanto più in vista è la parte architettonica. Ma occorre a tale riguardo non dimenticare che alla fronte principale di ciascun pilastro, verso la navata centrale, erano appoggiati dei pilastrini minori. Si comprende, quindi, come la presenza dei pilastrini, già calcolata dall'artista, portasse di conseguenza una riduzione del campo da decorare in altezza, in maniera da far servire quali elementi decorativi i pilastrini medesimi e i vasi di marmo, o altri oggetti, che non poterono a meno di esservi collocati sopra in origine.

Il campo ornamentale, su ciascuna delle fronti posteriori, risulta perciò di un lungo rettangolo, di una larghezza proporzionata (m. $0,55 \times 2,48$). Codesto campo, limitato intorno da una doppia cornice, appare anzitutto diviso in due parti quasi uguali da un segmento trasversale. Dei due rettangoli che ne derivano, quello superiore è a sua volta diviso da un segmento parallelo al primo, pure in parti uguali, di cui ciascuna rappresenta un quadrato.

Primo pilastro di sinistra. — Dei tre riquadri di cui consta il campo ornamentale, la fronte del primo pilastro di sinistra presenta, in uno stato di conservazione mediocre, il riquadro intermedio e quello inferiore. Completamente abraso o caduto quello superiore. Nel riquadro di mezzo campeggia in rilievo una testa umana sobriamente disegnata, di profilo a sinistra (tav. XLII, 2). Ciò che meglio si conserva della testa è la parte inferiore, cioè il mento e le labbra insieme con tutto il collo, mentre del naso, regolare, e della fronte non rimane che l'incerto profilo, tutto il resto essendo caduto, ad eccezione di una parte della capigliatura, disegnata in lunghe ciocche sulla nuca.

È opportuno osservare con quanta cura sia stata qui resa, mediante la stecca, l'anatomia del collo della figura, con i fasci muscolari rilevati di sotto l'epidermide. Qualche osservatore frettoloso ha creduto qui di riconoscere, in base alla linea delle labbra accentuata in apparenza, non per altro se non per essere venuti meno tutti gli altri elementi anatomici propri del profilo, tratti caratteristici di una figura di negroide⁽¹⁾. Da un esame per poco accurato di codesto profilo, risulta che tutti gli elementi che ci rimangono del ritratto, presentano innegabili affinità con teste di personaggi di nazionalità e razza romana o latina, quali si veggono riprodotte a basso rilievo su monete della fine della Repubblica e dei primi tempi dell'Impero.

La decorazione in stucco del riquadro inferiore appare di carattere più strettamente ornamentale, con una lunga benda cascante dal sommo del quadro, sulla linea mediana di questo, e con due

rami di edera disposti a festone, con i capi incrociati e annodati insieme dalla benda. Più in basso, piantata al suolo, un'Erma, certo di carattere sacro, con un cerchio appoggiato ad essa, e un vaso di forme snelle, ad alto collo, del tipo di una *oinochôe*.

Secondo pilastro di sinistra. — Nel riquadro superiore, scena mitologica, in cui è facile di riconoscere, per l'abbondanza degli attributi, le figure di Demetra e Trittolemo (tav. XLIII, 1). La prima, a sinistra, in aspetto maestoso, vestita di lunga tunica e di manto, sostenendo con la mano sinistra l'alto scettro, stringendo nella destra spighe rigogliose di grano. Ai suoi piedi una cista, come sembra, di vimini, la *mystica vannus Iacchi*, dalla quale, mancando apparentemente il coperchio, leva in alto la testa e snoda il corpo in larghe spire il serpente sacro. Sorge in piedi davanti alla dea, col volto di profilo, il tronco in iscorcio, il giovinetto Trittolemo vestito di sola clamide, la quale, affibbiata sulla spalla sinistra, lascia libero il braccio e tutto il corpo da questa parte. Il giovinetto fissa i profondi occhi in volto alla dea, stringendo con la destra il fascio delle spighe, con la sinistra la ferula che gli servirà per stimolare i serpenti aggiogati al magico carro.

La prima figura è in talune parti mal conservata, specialmente nel volto e nella parte inferiore del manto, essendo caduto lo stucco. Vi sono tuttavia elementi bastanti per identificare il tipo plastico avuto presente dall'artista, con il tipo plastico di Demetra, quale è riprodotto sopra un rilievo, certo romano, di terracotta, alto soltanto m. 0,38, al Museo Ny-Carlsberg (Copenaghen)⁽²⁾. L'identità tra le due figure è così perfetta, nella posa, come nel costume e negli attributi, che si può bene ritenere l'una e l'altra derivate da un unico originale.

Il rilievo di Copenaghen, frammentario, può essere anzi ricompletato secondo le linee del quadro sopra descritto. Un tipo assai simile di Demetra è quello che viene riprodotto dall'autore degli stucchi figurati della Farnesina sopra uno dei grandi quadri

(1) Di una tale errata interpretazione è un riflesso nell'art. cit. di STRONG e JOLLIFFE, p. 102, e nell'ultimo articolo cit. di J. CARCOPINO, in « Revue des Deux Mondes ».

(2) *Catal. Ny-Carlsberg Glyptothek*, b. 144 (tav. XI). Nel testo dell'opera il rilievo è dichiarato come proveniente da Palermo.

fiancheggiati dalla figura due volte ripetuta di Demetra in funzione di Cariatide ⁽¹⁾.

Il riquadro inferiore è occupato nel centro da una testa muliebre, di profilo a destra, delle medesime proporzioni e del medesimo disegno della testa maschile. Qui però si riconoscono appena i contorni e il nodo dei capelli disposto molto semplicemente sulla nuca ⁽²⁾. I lineamenti appaiono giovanili.

L'ultimo scomparto è semplicemente decorato nella parte superiore da una tenia pendula, con un tralcio di edera arcuato e convesso in basso e altre due tenie agli angoli superiori del quadro. Al di sotto una piccola Erma con appoggiato un ramo di palma portante una tenia annodata. Un'anfora è appoggiata al suolo presso l'Erma.

Terzo pilastro di sinistra. — Per analogia con le fronti degli altri pilastri, dobbiamo ritenere che la fronte posteriore del terzo pilastro di sinistra, quello cioè più prossimo all'abside, per quanto oggi priva in gran parte del paramento d'intonaco, fosse anch'essa divisa in tre scomparti e decorata con scena mitologica nello scomparto superiore, e con profilo di testa-ritratto, maschile o femminile, nello scomparto mediano. Dello scomparto inferiore rimane quanto basta per riconoscervi esattamente ripetuta la decorazione corrispondente del primo pilastro, con tralci di edera in alto incrociati, ed Erma con cerchio sacro ed anfora in basso (fig. 50).

NAVATA DESTRA (tav. ^{XXXIX}~~XL~~). *Primo pilastro* — Identiche alla ripartitura e alla decorazione delle fronti posteriori dei pilastri di sinistra, sono la ripartitura e la decorazione delle fronti dei pilastri a destra. Nella navata destra la decorazione può essere però studiata con sufficiente chiarezza soltanto nel primo pilastro, quello più prossimo all'ingresso.

Nello scomparto inferiore si vede, tuttora, il profilo di una testa, in apparenza di giovane uomo,

(1) Il partito delle pieghe del chitone della dea, nello schema ricorda le statue caratteristiche di stile fidiaco, e più che altro la figura di Demetra nel celebre rilievo di Eleusi, con Tritolemo e Kore.

(2) Sulla semplicità di quest'acconciatura richiama l'attenzione J. CARCOPINO (art. cit.), per riferire l'epoca del ritratto, veristico, al secondo quarto del I secolo.

(tav. XLIII, 2). Nello scomparto superiore vedesi tuttora rappresentata a rilievo una scena composta di due personaggi: una figura di Satiro rappresentata di profilo a destra, mancante della testa e tuttavia munita della breve coda attorcigliata sulle reni. Con la schiena curva il personaggio protende le braccia, avendo le mani occupate da un oggetto d'incerta natura, ch'egli è in atto di offrire ad un giovinetto o fanciullo che gli sta dinanzi in piedi, in posizione di riposo, appoggiato con la sinistra all'asta di un alto



Fig. 50. — Particolare decorativo di fronte posteriore di pilastro.

tirso con bende annodate in alto, mentre protende la mano destra con la quale sembra stringere un fiore.

Sul suolo tra le due figure vedesi deposto un oggetto caratteristico: il *liknon*, tipo di cesta rituale da frutta che di frequente ricorre in scene ispirate ai misteri dionisiaci. Al colmo della cesta si direbbe appoggiata una fiaccola obliqua.

L'oggetto che il Satiro tiene con le due mani deve però essere interpretato come un rotolo svolto,

un *volumen* con i relativi nastri di legatura. È forse il volume dei misteri dionisiaci, offerto al giovinetto dio ⁽¹⁾, che ne sarà il Gran Maestro? Nello scomparto inferiore si vede tuttora il profilo di una testa dalla fronte diritta, e dal naso lungo affilato. Il rilievo della faccia, con tutti i particolari interni, è scomparso per la caduta quasi completa dello stucco. Conservato perfettamente il collo, con i particolari anatomici ben definiti, tagliato secondo una linea diritta. Nessun dubbio che anche in questo rilievo,

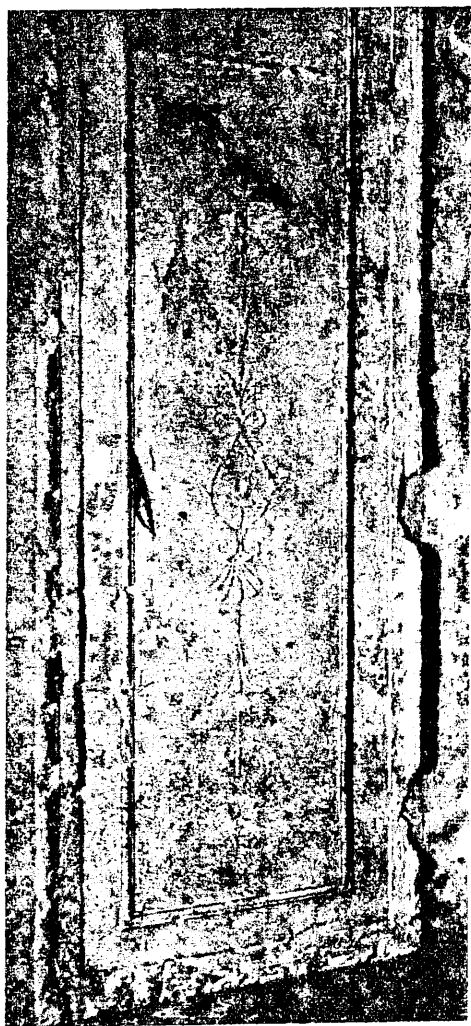


Fig. 51. — Particolare di riquadratura interna di pilastro.

degno di un medaglione, non sia da riconoscere un ritratto.

L'ultimo scomparto presenta tuttora riconoscibili, nelle tracce lasciate dallo stucco caduto, gli stessi elementi decorativi riscontrati nei corrispon-

(1) G. E. RIZZO, art. cit., p. 64 (28 dell'Estr.) e sgg. Per la figura del fanciullo divino cfr. il riquadro a stucco della Farnesina, riprodotto ivi alla fig. 8.

denti scomparti dei pilastri della fila opposta, e precisamente il primo e il terzo pilastro.

La felice conservazione dell'unica fronte di pilastro a destra, ci permette di attribuire con la massima sicurezza un unico sistema decorativo anche a tutte le fronti interne dei pilastri, compresi i due ultimi a destra, il cui paramento interno, di



Fig. 52. — Figura simbolica alata per decorazione interna di pilastro.

stucco, si trovò completamente caduto, eccettuati i due scomparti inferiori, dove si ripetono i motivi noti dell'Erma e dei rami d'edera. In modo che le sei fronti interne presentavano complessivamente sei serie figurate di soggetto mitologico, nelle quali prevaleva, se pur non era l'unica nota dominante, l'intonazione religiosa e l'ispirazione mi-

stica (Demetra e Trittolemo, Satiro e Bacco fanciullo), e nello scomparto inferiore sei teste-ritratti di profilo, ispirate dal vero. Il sistema decorativo delle fronti interne corrispondeva, in sostanza, a quello delle fronti dei pilastri verso la navata centrale, con i riquadri superiori dedicati ciascuno a una scena mitologica, in cui sembra prevalere la figura di Eracle (Eracle e l'Amazzone, Eracle ed un'Esperide). Analogicamente siamo autorizzati a ritenere che sotto gli ultimi riquadri mitologici accennati, aderissero alle pareti altrettanti medaglioni rettangolari con teste-ritratti in rilievo. Tali medaglioni, forse eseguiti in marmo od altra materia nobile, occuparono gli spazi al momento della scoperta riscontrati vuoti, al di sotto dei riquadri maggiori.

L'impiego decorativo dei medaglioni con ritratti, si ritrova esattamente ripetuto in uno dei rilievi del monumento degli Aterii ⁽¹⁾, oltre che in un tardo monumento sepolcrale palmyrene, con *imagines clipeatae* sorrette da Vittorie ⁽²⁾.

FRONTI INTERNE DEI PILASTRI E ARCHIVOLTI. —

Le facce laterali dei pilastri, quelle cioè che si svolgono in continuazione degli archivolti, sono pur esse decorate da una doppia riquadratura, con una larga cornice sagomata e una seconda cornice fatta di un solo bastoncino, interna alla prima, individuanti un alto specchio o campo da decorare, così come si è veduto sulle facce descritte. Tale specchio è diviso a metà da un bastoncino orizzontale, in due campi distinti. Mancano quivi le scene figurate vere e proprie. Nel riquadro inferiore si svolge il motivo duplice del sottile stelo gigliato alle due estremità, con rosetta al centro, chiusa tra volute e palmette (fig. 51). Nel riquadro superiore una figura simbolica, ora alata, vestita di lunga e leggera tunica semplice (fig. 52), ora senza ali, con pesante tunica manicata, rimboccata sul petto (fig. 53). La prima porta le ali aperte e alzate verticalmente sugli omeri, come si vedono le Vittorie alate nei fregi parietali della Farnesina ⁽³⁾, la figura senz'ali regge sul capo una specie di alto calice floreale. Una e l'altra, ripetendo con varianti

il tipo tradizionale della *Spes*, poggiano leggermente le piante sopra un altro calice floreale. La figura, coi gomiti aderenti alla persona, protende lateralmente le mani, ciascuna delle quali stringe fra il pollice e l'indice, il gambo di un fiore.

Gli stessi archivolti tra i pilastri, eseguiti non a pieno centro, ma con un arco notevolmente schiacciato, presentano lungo la linea mediana longitu-



Fig. 53. — Figura simbolica per decorazione interna di pilastro.

dinale della superficie stuccata, ciascuno due figure di Vittoria affrontate, simmetricamente disegnate sopra il termine dei pilastri. L'aspetto, l'atteggiamento manierato e la stessa esecuzione tecnica delle Vittorie (fig. 54) richiamano esattamente le figure ornamentali già osservate sulle facce laterali dei pilastri. Ciascuna Vittoria, ben chiomata e munita di orecchini, è contraddistinta da una coppia di ali, le quali si aprono in alto maestosamente ai lati della figura, librata a volo sopra un motivo floreale ap-

(1) P. GUSMAN, *Art décoratif de Rome*, tav. XXVIII.

(2) REINACH, *RPGR*, p. 149, 3.

(3) REINACH, *RPGR*, p. 337.

pena accennato, ch'essa tocca soltanto con le punte dei piedi. (pel simbolismo, ved. sopra, col. 652). Sul capo si disegna un motivo floreale semplice, rappresentato da un giglio esile a due petali ampi ed arcuati.

Al sommo di ciascun archivolto, in tutta la larghezza, si vede praticata una serie di cinque piccoli fori equidistanti, i quali già servirono a fissare catenelle metalliche di sospensione adatti per lampadari od *oscilla*, gli uni e gli altri certo



Fig. 54. — Figura simbolica alata di archivolto (tra i pilastri).

in numero di otto, quanti sono gli archivolti. L'opinione corrente, di cui si fanno interpreti Strong e Carcopino, è che dalle catenelle pendessero dei veri e propri lampadari, capaci di diradare con il loro chiarore le tenebre dell'ipogeo ⁽¹⁾. È

dubbio se siasi mai pensato in verità, a collocare lampadari sospesi negli interpilastri, col rischio di affumicare le volte, alterando il perfetto candore dell'ambiente, e di lasciar cadere gocce di olio o di resina, od altro, sugli oggetti, quali si fossero, sempre del massimo riguardo, collocati sulle basi degli interpilastri, a perpendicolo sotto gli ipotetici lampadari. Restituendo al posto di questi, dei veri e propri *oscilla*, la cui funzione purificatrice si parifica a quella delle innumerevoli maschere gorgoniche, si rimane di più nel campo del verisimile e ci si rende conto della ragione pratica degli *oscilla* che l'artista ebbe a riprodurre sulle pareti, ispirandosi al vero. Ma tutto ciò si connette col problema scottante della destinazione del monumento.

STILE DECORATIVO DELLA BASILICA

Non sarà inopportuno qui ricordare che i caratteri stilistici della Basilica risultano sostanzialmente, come è facile supporre, gli stessi che si riscontrano con tanta evidenza nella decorazione del Vestibolo e che sopra furono indicati come propri del *terzo stile* pittorico. Vi sono tuttavia delle particolarità sulle quali conviene richiamare l'attenzione. La divisione delle pareti in specchi numerosi, senza alcuna distinzione coloristica dallo zoccolo, dimostra per una parte una maggiore aderenza a uno stile decorativo non più rigorosamente architettonico, pur potendosi osservare che qualunque più abile decorazione prospettica sulle pareti avrebbe urtato contro la mancanza di un adeguato spazio antistante, e contro la presenza ingombrante dei pilastri. La decorazione delle pareti è perciò quasi perfettamente in superficie, senza effetti prospettici. Il motivo paesistico, tuttavia, campeggiante al centro di ogni riquadro, può essere ancora interpretato come una reminiscenza delle ariose prospettive del *secondo stile*.

Anche nel fregio superiore i vasi e le figure su plinti sembrano tendere ad un approfondimento

(1) STRONG, art. cit., p. 69, CARCOPINO, art. cit. in « Revue des Deux Mondes ».

o arretramento della parete (cfr. Mau, *Pompeji*, tav. XIII), per quanto ciò è consentito dalla uniformità del colore, solo in minima parte compensata dal giuoco delle ombre del bassorilievo. Non è il caso d'insistere sulla distribuzione decorativa dei lacunari delle volte, per dimostrare che la loro ripartizione si ispira direttamente agli schemi propri del *secondo stile*, come è dimostrato da qualche fregio parietale pompeiano di coronamento (Villa di Fannio Sinistore, Barnabei, tav. IV).

Un esame particolare meritano i pilastri, non tanto per il sistema di ripartizione di ciascuna fronte, quanto per la maniera con cui la loro decorazione si fonde architettonicamente con la suppellettile del luogo. Si è veduto come alla fronte principale di ciascun pilastro aderissero pilastrini minori o mensole, per sostegno di oggetti quali si fossero. Di codesti pilastrini era tenuto conto nella decorazione a stucco del pilastro, non meno di quanto se ne sia tenuto conto nella rivestitura a mosaico del pavimento. Così la destinazione pratica e il principio decorativo s'intrecciavano, in origine, al punto da costituire una sola e organica membratura architettonica.

È questa l'applicazione integrale dello stile decorativo architettonico, quale non è dato di riscontrare altrove. L'unico riscontro, pittorico, ci è offerto dalle decorazioni parietali della Farnesina. Sopra una delle pareti della magnifica casa («Monumenti Ist.», XII, tav. 18), lo zoccolo distinto dal piano sottostante, destinato a continuare in prospettiva illusionistica il pavimento della sala, è interrotto, a distanze uguali dall'edicola centrale, mediante mensole sporgenti di complesso disegno, facenti corpo con lo zoccolo. Il piano di ciascuna mensola è occupato da un'Arpia-Sirena addetta a reggere con le mani sollevate un *pinax* istoriato, che occupa esattamente il centro del campo sovrastante. L'analogia tra la pittura e le fronti stuccate dei pilastri, anche così come ci rimangono, è lampante. Le mensole sporgenti dai pilastri, accusate dagli incavi del pavimento, avevano in pratica lo stesso ufficio di quelle che sporgono in pittura prospettica dalle pareti della sala dipinta, e dovevano sostenere degli oggetti mobili: vasi od altro. Immediatamente sopra

si dispongono, lungo l'asse verticale del plinto, *pinakes* o quadretti, con ricca ed ampia cornice intorno, esattamente come nella decorazione degli specchi sulla parete della casa romana citata.

Sulla fronte opposta corrispondente di ciascun pilastro, è pure sobriamente accennato un motivo paesistico il quale basta a richiamare, sormontato com'è anch'esso da festoni e da bende, la riquadratura e decorazione a specchi delle pareti. Tutto ciò, insieme a quanto si è sopra osservato, è dimostrazione sufficiente della organicità e nobiltà dei concetti artistici che presiedettero alla decorazione del monumento, nonchè alla sua esecuzione.

CONSIDERAZIONI SUGLI STUCCHI ROMANI ETÀ DELLA BASILICA

In una monografia dal titolo *Stucco Reliefs of the first and second centuries still extant in Rome* pubblicata con ricchezza di tavole illustrative nel volume IV (1923) degli «Annali dell'Accademia Americana in Roma», una giovane studiosa americana la sig.^{na} Emily L. Wadsworth, affronta arditamente l'impresa non lieve di tracciare la storia dello stucco a rilievi nell'età classica. Il lavoro della Wadsworth, che è un notevole saggio della cultura storico-artistica dell'Autrice, non va esente da lacune di qualche importanza e da giudizi forse non sufficientemente ponderati. Esso si presenta, a tutta prima, come una trattazione generale della materia, poichè prende le mosse della decorazione a stucco nell'arte egiziana e nell'arte minoica. Si esclude in maniera troppo assoluta, con l'eccezione di un passo di Pausania (VII, 22, 7) relativo agli stucchi del tempio di Artemide a Stinfalo, l'uso dello stucco nell'architettura greca. In ogni modo è certo, non per il solo esempio della tomba detta appunto degli «Stucchi» a Cerveteri, che gli Etruschi ebbero dell'arte dello stucco una conoscenza consumata, forse ereditata dall'Egitto, come dovettero ereditarla i Greci, e la trasmisero ai Romani; presso i quali il rilievo a stucco incominciava a trovarsi in età certo anteriore al I secolo av. Cr., *terminus post quem* stabilito dalla si-

gnorina Wadsworth per l'introduzione dell'arte dello stucco in Roma. È da escludere che i Romani abbiano appreso l'arte dello stucco proprio dalle città della Campania, e che queste, a loro volta, l'abbiano ricevuta in eredità da Alessandria, come la Wadsworth ritiene. Una tale affermazione riposa soltanto sopra la derivazione, già più o meno storicamente dimostrata da altri, degli stili della pittura pompeiana dall'arte alessandrina; mentre in ogni caso lo *stile* non si può identificare con la tecnica. Tra i rari esempi superstiti di decorazione a stucco della fine della Repubblica, vengono citati i rilievi della Farnesina, la pertinenza dei quali ad una villa abitata da Cleopatra *trans Tiberim in hortis* rimane tuttora da dimostrare, anche se si accetti la datazione del periodo di Giulio Cesare ⁽¹⁾.

È tuttavia indubitato che l'arte dello stucco riceva il suo massimo sviluppo nel I secolo dell'Impero, e che i più cospicui esempi di decorazione in questa tecnica appartengano o a sontuosi edifici imperiali di questo periodo, o a monumenti sepolcrali privati, giacchè « it would seem that this decoration was very popular for sepulchral purposes » (p. 14). L'età degli Antonini vede l'inizio della decadenza di quest'arte, a poco a poco dimenticata, e ridestata a nuovi splendori soltanto nel periodo del Rinascimento, a cura di quegli artisti della scuola romana, i quali andavano copiando richiamando a nuova vita i « grotteschi » dei classici monumenti in rovina ⁽²⁾.

È pur vero che nonostante l'importanza rivestita dagli stucchi classici per gli artisti del Rinascimento « assai poco sia stato scritto intorno agli originali » (p. 15). Questa constatazione non può tuttavia esimere l'Autrice dal prendere conoscenza

ad esempio, di articoli di carattere scientifico divulgativo, come quello di R. Paribeni sull'arte intermittente dello stucco, in « Rassegna d'Arte antica e moderna » (1922, p. 175 ss.) e d'un articolo mio, ricordato a col. 656, nota. Specialmente interessante il primo, per l'accenno a sopravvivenze dell'arte dello stucco anche in pieno medio evo ⁽³⁾. La sig.^{na} Wadsworth ci dà quindi una lista, che non è davvero completa, di monumenti interessanti il soggetto ⁽⁴⁾.

Premesso un capitolo sopra la « tecnica e composizione dello stucco », ove sono per esteso riportati brani dell'opera di Vitruvio, e sono contenute osservazioni personali, l'A. passa ad illustrare in distinti capitoli o paragrafi i gruppi di decorazioni a stucco nei monumenti romani a lei noti. Nell'ordine cronologico in cui l'A. ha creduto disporli, i rilievi, o gruppi ricordati di rilievi, sono i seguenti:

1° Rilievi della Farnesina, costituenti il gruppo più antico e più cospicuo di tutta la serie (età di Cesare);

2° Rilievi della Villa di Livia a Prima Porta (modestissimi avanzi di volta);

3° Rilievi della tomba di L. Arrunzio (nei disegni riportati da G. B. Piranesi) ⁽⁵⁾;

4° Rilievi del Colombario di L. Pomponio Ila;

5° Rilievi della *Domus Aurea*;

6° » dell'Anfiteatro Flavio;

7° » del Criptoportico del Palatino;

8° » del cosiddetto Ponte di Caligola;

9° » della Villa di Domiziano, a Castel Gandolfo;

(1) Datazione, questa proposta da G. IPPEL (*Der dritte Pomp.-Stil.*, Berlin, 1910), prima ancora che dalla signora E. BOISE VAN DEMAN, p. 41, che riferisce la casa romana della Farnesina, come eseguita in *opus caementicium*, al periodo di Giulio Cesare (*Methods of determining the date of the roman concrete Monuments*, in « American Journal of Archaeology », 1912, p. 248).

(2) A proposito degli artisti del Rinascimento, italiani e stranieri, i quali si recavano a chiedere l'ispirazione alle antichità tra le più inaccessibili di Roma antica, vedi l'importante studio di F. WEEGE, *Das Goldene Haus des Nero*, in « Arch. Jahrb. », 1913, p. 127 sgg. Sulle pareti della *Domus* sono stati letti dal WEEGE circa 150 nomi graffiti di artisti diversi, a partire dal secolo XV, dei quali la metà italiani.

(3) L'Autrice mostra di non conoscere neppure il mio articolo preliminare sulla Basilica di Porta Maggiore, pubblicato in « Bullett. Comunale di Archeologia », 1921; giacchè non si parla che della comunicazione orale da me tenuta sull'argomento all'Accademia Pontif. di Archeologia il 21 Aprile 1921.

(4) « Several of the larger examples have been previously published but repetition seems justifiable in an effort to make the list complete, and in view of the fact that the descriptions, in different languages, are often difficult of access, and are in many cases inaccurate and incomplete » (p. 15).

(5) La costruzione della tomba è giudicata da E. BOISE VAN DEMAN (art. cit. in « Am. Journal » 1912, p. 390), per quanto si riferisce alla tecnica, anteriore di qualche anno all'era volgare.

10° Rilievi della casa sotto S. Clemente (resti di volta);

11° Rilievi di volte di origine ignota (d'un edificio, forse, del Palatino);

12° » delle Catacombe di Priscilla;

13° » della Villa di Adriano;

14° » delle tombe di S. Sebastiano;

15° » della tomba dei Valerî;

16° » della tomba dei Pancrazi;

17° » della Basilica sotterranea di Porta Maggiore;

18° Rilievi di Tor de' Schiavi (Villa dei Gordiani).

La monografia si chiude con talune considerazioni generali sopra gli schemi disegnativi e i motivi figurati e ornamentali a stucco, dei vari monumenti studiati ⁽¹⁾.

Mi sia lecito anzitutto avanzare le più ampie riserve in genere nei riguardi della successione cronologica adottata dall'autrice per la serie anzidetta di monumenti. In realtà la sig.^{na} Wadsworth, piuttosto nuova ad una ricerca speciale del genere, non mi sembra essere stata felice nel cogliere le caratteristiche essenziali dei singoli sistemi decorativi. La sua cronologia, piuttosto che su criteri personali, si fonda su giudizi altrui, basati essenzialmente sull'esame dei sistemi costruttivi dei singoli monumenti. Di qui l'incertezza e la stranezza, talora, dei criteri cronologici adottati.

Una disamina ampia ed esauriente della materia, qual è quella tentata dalla sig.^{na} Wadsworth, sembra poi venir meno al suo scopo, che è quello di comprendere storicamente tutti gli stucchi superstiti di Roma imperiale, non includendo nella sintesi monumenti affini e coevi, come i rilievi a stucco, numerosissimi, di Pompei e delle altre città campane. E poichè, inoltre, l'arte dello stucco non è che una particolare tecnica e una particolare forma espressiva di tutta l'arte ornamentale

o decorativa di una data età, così lo studio degli stucchi non può a meno di essere integrato da quello della pittura decorativa, di cui gli stucchi non sono che un aspetto, e di tutte le altre manifestazioni coeve di arte decorativa o *applicata*. Ma volendo rimanere nel campo esclusivo della archeologia romana e rinunciando a una visione sintetica dell'arte dello stucco, al fine di istituire un modesto elenco degli stucchi strettamente *romani*, anche in questo caso non si potrà a meno di rilevare la incompletezza del lavoro. Si notano le seguenti lacune lasciate dalla sig.^{na} Wadsworth:

a) Stucchi di una tomba romana trovata nel sec. XVIII e illustrata da J. H. Cabott (*Stucchi figurati esistenti in un antico sepolcro fuori delle mura di Roma*, 1795) ⁽²⁾;

b) parti di pareti di colombario staccate e conservate nel Museo Ny-Carlsberg a Copenaghen ⁽³⁾;

c) parete di Colombario della Via Appia, con figure femminili decorative in rilievo tra loculo e loculo (P. G. Bartoli, *Antichi Sepolcri* [Roma, MDCXCIX], tav. 35, da un disegno di Pirro Ligorio);

d) frammenti di una volta a stucco, di una villa presso Castel Porziano, oggi al Museo delle Terme ⁽⁴⁾;

e) volta di colombario perduto, riprodotto nel *Codex Pighianus*, ritenuta, da O. Jahn e da altri, esclusivamente decorata da pitture, mentre la riquadratura e la tecnica delle cornici attestano chiaramente il lavoro a stucco ⁽⁵⁾;

f) volta di portico a lacunari quadrati, pertinente a una villa di età imperiale, presso Frascati ⁽⁶⁾.

(2) Pubblicazione questa che per la sua rarità bibliografica non mi fu dato consultare che tardi. Nel libro *Gewölbeschmuck* di RONCZEWSKI sono riprodotti taluni particolari di volte del monumento (tav. IV e fig. 11 del testo), e un saggio degli stucchi parietali in « J. H. S. » cit., p. 88 (fig. 11), a ulteriore dimostrazione del fatto che non mancavano nella decorazione di monumenti funerari scene di iniziazioni mistiche (cfr. il sarcofago di Torre Nova al Museo Naz. Romano).

(3) « Catalogo della Gliptoteca Ny-Carlsberg », tavv. LXX e LXXI.

(4) PARIBENI, *Il Museo* ecc., p. 276 (stucchi inediti). Se ne fa un fuggevole accenno a p. 88 del lavoro citato sugli stucchi romani.

(5) JAHN, in « Berichte Sächs. Gesell. », 1869, II. 1; « Jahrbuch d. Inst. », 1913, p. 186, fig. 28., *RPGR*, p. 182, 5.

(6) « Notizie Scavi » 1913, p. 54 sg. La detta volta in mezzo a ruderi di buona epoca in terreno di proprietà Sau-

(1) Ad es.: « Incised lines were sometimes made on the reliefs themselves, but this was a short cut method to avoid delicate modelling, and was not done in the best work » (ib., p. 21). Non si può in tutto accettare l'esattezza di questa affermazione; nè più esatta è l'altra affermazione che: « The reliefs might be high or low ». Il rilievo a stucco, data la leggerezza e la fragilità della materia, non può essere mai altro che *bassorilievo*.

Vi sono inoltre alcuni importantissimi frammenti di stucchi figurati, di buonissima epoca, provenienti da decorazioni di volte nell'area del Palatino, da me veduti in corso di restauro, or è qualche anno, nei magazzini del Fòro Romano. Materiale ancora inedito, naturalmente, come tutto ciò che hanno portato alla luce gli scavi del Fòro e del Palatino negli ultimi decenni; dove pure le stanze sotterranee di età predomiziana, rintracciate da G. Boni, adorne di pitture pregevoli, portavano insieme saggi importanti di rilievi decorativi in stucco. E la lista potrebbe continuare.

Ma ciò che ha maggiore importanza per il caso nostro, si è che la sig.^{na} Wadsworth consideri esplicitamente la Basilica come il più importante esempio di decorazione a stucco, almeno per la vastità e la varietà disegnativa ⁽¹⁾. Tale riconoscimento lascerebbe supporre che da parte dell'Autrice fosse stata posta una cura particolare nello studio del monumento, rappresentante la perla della sua ricerca. Ciò non sembra tuttavia essere confermato dai risultati. La catalogazione cronologica da lei istituita degli stucchi romani pone, infatti, chiaramente la decorazione della Basilica al termine, o quasi, dello sviluppo dell'arte decorativa romana: cioè non alla fine del I secolo dell'era volgare (p. 87), ma alla fine del II secolo, e comunque a un periodo notevolmente posteriore a quello adrianeo.

D'altra parte, dividendo gli stucchi romani in gruppi distinti dallo stile e dalla concezione disegnativa, la Basilica viene inclusa in un solo gruppo, insieme con gli stucchi della Farnesina e la Tomba degli Arrunzi (p. 91); e altrove questa stessa tomba e la Basilica vengono insieme accoppiate, dal punto di vista della decorazione (p. 37). È troppo evidente che per non aver voluto trarre le naturali conseguenze, principalmente cronologiche, da tali constatazioni obiettive, la sig.^{na} Wadsworth abbia

dovuto obbedire a suggestioni di natura non strettamente scientifica. Quanti si sono dati la pena di esaminare con una certa cura gli stucchi della Basilica, non hanno potuto a meno di rilevare, indipendentemente dallo stato di conservazione del monumento, due maniere sostanzialmente diverse: una prima maniera, contraddistinta da una leggerezza ed eleganza di tocco quasi eccessiva; ed una maniera particolarmente trascurata, rivelante una « *astounding carelessness* ». Una volta fatto un simile riconoscimento, rimane questa alternativa: o tener conto dello stile o maniera, prendendo come punto di partenza e base di ogni discussione il termine cronologico più remoto, suggerito dall'opera di arte, o rinunciare all'esame dello stile per la cronologia, cercando altre vie meno infide di dimostrazione. Delle due soluzioni, a me pare sia da preferire la prima. Termini di paragone cronologici sicuri non mancano infatti: tali sono l'ipogeo degli Arrunzi e le volte della Farnesina. Con la finezza degli stucchi riscontrabile in questi due monumenti, particolarmente nel secondo, che è l'unico conservato, si accorda, checchè si dica in contrario, l'esecuzione della maggior parte della decorazione della Basilica, e cioè gli stucchi della volta della navata centrale, nonché dei pilastri e delle pareti dell'atrio e della Basilica, sino all'altezza degli specchi. Rivelano una minore finezza di esecuzione, ma sempre una notevole maestria e sicurezza di tocco, gli stucchi figurati delle volte laterali e dei fregi superiori delle pareti della Basilica. Si potrà convenire nell'ipotesi che parecchi siano stati gli esecutori materiali della complessa decorazione, ma non è lecito prescindere da un dato di fatto importantissimo: e cioè che le parti meno accuratamente lavorate di tutta la decorazione sono appunto le parti meno illuminate e meno in vista, in maniera da doversi ritenere la relativa trascuratezza di certi rilievi, mai determinabile a distanza, come la conseguenza di un calcolo premeditato ⁽²⁾. Cadono in tal modo tutte le obiezioni intese ad abbassare la cronologia della Basilica in pieno II secolo dell' e. v., e prende

lini (località Campitelli), fu da me ancora ritrovata, in istato non buono di conservazione, nel 1923.

(1) « The most important example of stucco decoration, as far as magnitude and variety of design is concerned, may be seen in the so-called Underground Basilica » (op. cit., p. 79).

(2) Della stessa opinione sembra essere la sig.^{na} WADSWORTH, art. cit., p. 98.

vigore, a tutti gli effetti, l'affinità già riscontrata tra gli stucchi della Basilica e quelli della Farnesina e dell'Ipogeo degli Arrunzi. Tra codesti tre tipi di monumenti non esiste perciò quasi distanza cronologica, o questa non è determinabile che dentro il limite massimo di qualche decennio. Accolta la comune determinazione cronologica per i due monumenti citati intorno all'età augustea, e volendo collocare come ultima l'esecuzione degli stucchi della Basilica, non mi sembra lecito di scendere oltre la fine dell'impero di Tiberio (a. 37). Questa all'incirca la cronologia proposta dal primo illustratore del monumento, il compianto Francesco Fornari, ed io sono lieto di poter sottoscrivere a quella cronologia, data con sì felice intuizione, limitandomi ad arretrarla di pochi lustri.

Una serie non trascurabile di riprove mi è stata già fornita dallo studio e dal materiale di raffronto suggerito da particolari figurativi, come scene mitologiche e simili, e motivi ornamentali varî della decorazione. Non intendo di ritornare qui sopra questioni di dettaglio, pure importantissime nella questione cronologica, limitandomi ad un implicito richiamo a quanto è stato già detto. Ma lo studio più minuzioso di singoli particolari non deve distrarci da considerazioni di natura più ampia e di importanza ancora più decisiva. Questi sono i complessi decorativi forniti a noi da monumenti romani superstiti, non soltanto lavorati a stucco, ma anche e specialmente eseguiti a colori: veri e propri complessi pittorici, per lo più a fresco. Di questi non si è quasi mai tenuto alcun conto nello studio sia della Basilica di Porta Maggiore, sia di monumenti affini, e il lavoro citato della sig.^{na} Wadsworth, che vuol costituire un contributo particolare all'arte decorativa romana, ne è la prova lampante.

Ma poichè non si può non tenere il debito conto dell'avversione durata finora dagli specialisti della materia ad abbinare lo studio degli stucchi romani, con quello della pittura romana contemporanea, dobbiamo anzitutto domandarci se tale avversione risponda a necessità sostanziali di metodo, o non piuttosto ad una mentalità e ad una educazione particolare, ed errata, se si vuole, ad una *forma mentis*, la cui natura non trovi seria giustificazione

nella realtà⁽¹⁾. La dimostrazione più diretta che la prevenzione tenga qui il posto della convinzione scientifica, ci sembra fornita dalle circostanze, spesso volte constatate, e verificate nel caso stesso della Basilica, che i due sistemi decorativi, pittura policroma e stucco bianco monocromo, lungi dall'essere separati, si trovano insieme riuniti e reciprocamente integrantisi sulla stessa parete e sulla stessa vela di volta. E si badi bene, che un simile accoppiamento di tecniche decorative, lungi dall'essere dovuto a capriccio di artisti o di committenti, sembra dettato da vere e proprie regole di arte, tanta è l'insistenza con cui il fenomeno si ripete sopra monumenti romani: la pittura limitata alle parti più basse e più in vista di pareti interne di edifici, lo stucco riservato per le parti più elevate e meno illuminate da luce diretta: in generale, quindi, limitato alle volte degli edifici. Ciò si verifica nell'Atrio della Basilica, come in alcuni cubicoli della casa romana della Farnesina, nella Villa di Livia a Prima Porta, e in altri casi ancora. Quali ulteriori esempi delle due tecniche decorative, pittura e stucco integrantisi a vicenda, possono essere prese talune volte della *Domus aurea*, nonchè la volta della tomba dei Pancrazi, con motivi paesistici dipinti, alternati a scene mitologiche eseguite a rilievo con stucco monocromo. Nell'esame di codesti complessi decorativi, ricordi modestissimi di uno stile che nei migliori secoli informa di sè la rivestitura interna di tutti gli edifici romani pubblici e privati, profani e religiosi di qualche pregio, lo studio dello stucco non può andare disgiunto da quello della pittura, e viceversa: tutte le volte, almeno, che si intenda studiare un complesso decorativo dal punto di vista dello stile e dell'età.

Ma anche in quei casi in cui l'integrazione dello stucco con la pittura non sia mai risultata o non risulti più con la medesima evidenza, come è il caso dell'interno della nostra sala basilicale, nonchè dell'Ipogeo degli Arrunzi, non per questo sarà lecito trattare la questione stilistica degli stucchi

(1) Nel manuale di H. B. WALTERS, *The Art of the Romans* (Londra, 1911), si parla lungamente della pittura, del mosaico e di manifestazioni minori dell'arte romana, come i rilievi fittili, senza accennare all'arte dello stucco.

senza l'ausilio della pittura contemporanea, o supposta tale. Sorge qui spontaneamente la questione se lo stucco decorativo in sè debba essere considerato come pittura o come scultura. Io sorvolero la trattazione dottrinarica dell'argomento, concedendo che il rilievo ed il tono monocromo non bastano a porre lo stucco nel campo della scultura ⁽¹⁾. Ma non si potrà negare che mentre il singolo particolare, il motivo ornamentale o decorativo, avulso dal resto, s'inquadra facilmente nello sviluppo dell'arte scultorea, un ricco complesso decorativo invece, come la volta della navata centrale della Basilica e lo stesso catino dell'abside, sono ispirati alla pittura e destinati a rendere l'effetto di un complesso pittorico, a prescindere dalla varietà dei colori. La concavità delle volte non si presta ad altro genere di decorazione che pittorica, sia pura una tecnica pittorica illusionistica, quale lo stucco ⁽²⁾. Per tutte le dette ragioni in uno studio esauriente della pittura romana, non si potrà mai prescindere dagli stucchi decorativi, la cui conoscenza, a sua volta, dovrà essere integrata da quella della pittura, come nel caso presente ⁽³⁾.

(1) Nell'edizione italiana della sua *Scultura romana*, vol. I (Firenze, 1923), la sig.ra E. STRONG include in certo modo tutti gli stucchi nel campo della scultura, comprendendovi esplicitamente quelli della Farnesina e di Porta Maggiore (p. 79 sg., tavv. 16 e 17). L'esimia autrice avverte tuttavia che « l'arte dello stuccatore è più affine alla pittura che alla scultura ». Di parere alquanto diverso sembra essere CH. PICARD, il quale nel vol. II della sua *Sculpture antique* (Parigi, 1926), p. 354 sgg., ha pochi cenni sull'arte dello stucco a Roma.

(2) Di codesta profonda intimità che intercedeva in antico tra pittura e rilievo a stucco, il primo ad esserne convinto, doveva essere l'artefice medesimo, autore, a un tempo, delle pitture e degli stucchi decorativi. Non si spiegano altrimenti certe composizioni parietali pompeiane, a stucco e a rilievo, ora al Museo di Napoli, come quelle riprodotte nelle fotografie Alinari 12031 e 12154. Altri esempi di decorazione simile, mista, sono stati messi alla luce dai recenti scavi di Pompei (ved. Rivista « Dedalo », aprile 1924).

(3) Come si vede, è mantenuta qui sostanzialmente la tradizionale divisione teorica tra pittura e scultura. Senza con ciò disconoscere e rinnegare quella continua interferenza che delle due arti fa un'arte sola: poichè dal bassissimo rilievo si passa inavvertitamente alla pittura, come dalla pittura monocroma, a forte rilievo, ci si apre la via alla scultura. Le due arti procedono nella storia di tutta la civiltà di pari passo, con gli stessi schemi e ideali e per merito, a volte, del medesimo artista. Onde si suppone ormai oltrepassato il tempo in cui si istituivano, con la massima serietà d'intenti,

Il preambolo mi è sembrato necessario allo scopo di inserire con piena legittimità di vedute, nello studio storico degli stucchi strettamente romani, avuto speciale riguardo alla Basilica, l'esame dei seguenti complessi pittorici:

- a) pitture della camera sepolcrale della Piramide di Caio Cestio;
- b) pitture del Colombario di Villa Pamfili;
- c) pitture della casa romana della Farnesina;
- d) pitture della casa di Livia al Palatino.

Dei primi due monumenti citati specialmente è fatta espressa menzione nell'articolo preliminare sulla Basilica, pubblicato in « Bullettino della Commissione Archeologica Comunale », 1921, a proposito non tanto dello stile decorativo e della cronologia, quanto in relazione al contenuto e significato simbolico di scene figurate e motivi ornamentali. Ma sono ivi pur ricordati succintamente taluni fra i caratteri stilistici più salienti, che si ripetono sulle pareti e sulle volte della Basilica. Tali caratteri generali si riassumono come segue:

1° *divisione verticale delle pareti sopra lo zoccolo in specchi rettangolari, distinti uno dall'altro mediante candelabri od oggetti simili (tirsi, colonnini), talora riuniti in alto fra loro da tralci di fogliame distesi a festoni, con bende a svolazzi*, come in tutti i sistemi decorativi pittorici ricordati, eccettuato il Colombario di Villa Pamfili (non essendo tale sistema divisorio applicabile a pareti bucherellate da file di loculi);

2° *largo impiego di « oscilla »* di tipi svariatisimi, sia nella sintassi decorativa delle pareti del monumento, sia nella minuta decorazione di edifici riprodotti a sfondo pittorico su talune parti del monumento (volta centrale);

3° *riempimento dei detti specchi, a fondo monocromo, incorniciati da esili filettature, con motivi paesistici* — come su pareti della Farnesina (sala nera) — con l'avvertenza che il rilievo a stucco ri-

storie delle singole arti, della pittura e della scultura, a meno che alla storia documentata dalle *manifestazioni* artistiche non si sostituisca la storia della *tecnica* delle varie arti. Tali ovvie considerazioni, valevoli per tutti i tempi, sono di una speciale attualità nella storia dell'arte antica, quando, per ragioni ben note, la distanza tra pittura e scultura era praticamente molto meno sensibile di quanto non sia la distanza tra pittura e scultura dell'età nostra.

chiede una particolare sobrietà di linee, laddove il tocco lieve della pittura permette alla fantasia dell'artista di sbizzarrirsi con la più ampia libertà (da notare che le pareti stesse della camera sepolcrale di Caio Cestio riprendono sostanzialmente lo stesso partito decorativo, pur sostituendo figure muliebri ai motivi paesistici);

4° *impiego di quadretti a sportelli e cornici a meandro* (zona superiore dell'Atrio) – come vedesi in taluni cubicoli della casa della Farnesina;

5° *ripartizione di intere superfici di volte* (es. la volta della nave centrale della Basilica) *mediante un sistema solo in apparenza complicato, avente per base il reticolo della superficie* – come nelle volte a stucco della Farnesina e su zoccoli dipinti della medesima casa;

6° *persistenza di un determinato tipo di motivo paesistico* (*colonna sepolcrale o altro monumento di carattere religioso affiancato ad un albero sacro*) – come nelle pitture della Casa di Livia, della Farnesina e del Colombario di Villa Pamfili;

7° *uso frequente di scene caricaturali e scene nilotiche, a base di Pigmei e tipi negroidi, caricaturalmente trattati* – precisa eredità dell'arte ellenistica alessandrina, riscontrabile fra le pitture del Colombario di Villa Pamfili e monumenti coevi;

8° *ritratti di profilo, a medaglione* (sul verso dei pilastri), disegnati con la semplicità e la vigoria di un cammeo e distinti da caratteri stilistici propri della scultura augustea.

La concomitanza di una serie così cospicua di precisi termini di confronti con opere di arte decorativa, la cui età non va generalmente oltre il periodo augusteo, costituisce l'argomento più solido per determinare la cronologia della Basilica, entro pochi lustri precedenti o susseguenti la fine di Augusto (14 d. C.). Si avverta, poi, che i termini di raffronto adottati per la presente disamina sono realmente tra i più vistosi ed eloquenti, restando tuttavia lontani dall'esaurire la serie delle testimonianze cronologiche. Molte di queste risultano qua e là dal contesto, o sono state accennate in precedenti lavori. Di poco costruito perciò sarebbe riandarle qui minutamente. A rilevare tuttavia la importanza decisiva di tutto il rimanente della decorazione superstite, basti pensare che questo

sarebbe per sé sufficiente a suggerire ad un occhio esperto il medesimo convincimento cronologico.

La Basilica di Porta Maggiore rappresenta quindi uno dei più antichi esempi di decorazione a stucco che ci rimangano di tutta l'arte romana. L'aspetto della sua ricca decorazione, a rilievo e dipinta, ha tutte le caratteristiche dello stile *architettonico* pompeiano evoluto, detto *terzo stile*, già fiorente in età augustea.

GLI STUCCHI E LE TERRECOTTE ARCHITETTONICHE ROMANE

Una circostanza che non può assolutamente sfuggire all'attenzione di quanti avranno compiuto un esame minuzioso del monumento, sia direttamente, *de visu*, sia in base al presente lavoro, è quella dei frequenti rapporti che intercedono, e si possono facilmente rilevare, tra la massima parte degli stucchi figurati, riquadro per riquadro, e i rilievi fittili di età romana, ben noti oggi sotto la denominazione di *terrecotte architettoniche*, e precedentemente sotto quella di *terrecotte Campana*; da vari punti di vista trattati esaurientemente nell'opera di Rohden e Winnefeld. Nel vasto repertorio degli stucchi sin qui passati in rassegna, ve ne sono di quelli i quali presentano con talune terrecotte architettoniche, una identità di concezione e di esecuzione, quasi perfetta. Altri stucchi hanno con le terrecotte romane una somiglianza soltanto generica, d'insieme più che di dettaglio; somiglianza non per questo meno meritevole di essere rilevata e fatta oggetto di studio.

Prendendo a base della presente ricerca l'opera stessa di Rohden e Winnefeld, ritengo utile, anzitutto, istituire un elenco di quelle terrecotte che presentino maggiori titoli di somiglianza formale con uno od altro dei riquadri a stucco descritti, o di semplici motivi ornamentali, citati soltanto per ogni opportuno raffronto.

1. Rohd.-Winn., tav. I e *passim* – tav. LXIII 2. (kantharos e felini affrontati) – cfr. sopra, col. 737 sg.
2. ID., tav. V, e tav. XCIII, 1 (lotta di Grifi e Arimaspi) – cfr. col. 666 sgg.

3. ID., tav. VIII e tav. XVIII (HORAI tra motivi floreali) – cfr. col. 625 sg.
4. ID., tavv. LXXXVIII 2 e CXXXIII 1 – Menade su ippocampo – cfr. col. 752.
5. ID., tav. CXXXIII 2 – Id. su Tritone munito o no di remo – cfr. col. 623 e 713.
6. ID., tav. CIII 2 – Maschere di Giove Ammone – cfr. col. 634 e 664.
7. ID., tav. LXII 1 – Vittoria di fronte, in funzione essenzialmente decorativa⁽¹⁾ – cfr. col. 803 sg.
8. ID., tav. CXXII 1 e 2 – Scena di sacrificio dionisiaco – cfr. col. 726 sg.
9. ID., tav. CXXXI – Eracle libera Esione dal mostro marino – cfr. col. 694 sg.
10. ID., tav. CXXXVII 1 – Pasifae e Dedalo – cfr. col. 697 sg.
11. ID., tav. LXXX, 1 – Ratto di una Leucippide – cfr. col. 686 sg.

Senza trovare una identità formale assoluta, che sarebbe impossibile, tra le terrecotte e gli stucchi citati accanto, non si può a meno di rilevare l'intima aria di famiglia che intercede fra l'una e l'altra serie di monumenti. Aria di famiglia non giustificata soltanto dalla natura comune di opere di arte decorativa usate nel medesimo ambiente, ma più ancora da identica funzione disimpegnata nella pratica da tali opere di uso comune. Le terrecotte elencate più sopra, sono certo tra le più singolari per la constatazione del fatto, ma non si deve a tale riguardo omettere una serie anche più ricca, di terrecotte, dove alla identità quasi sempre relativa del motivo figurato si sostituisce la identità assoluta del soggetto generico. Da questo punto di vista le terrecotte architettoniche figurate che hanno più stretti rapporti con gli stucchi del monumento di Porta Maggiore si raccolgono nei seguenti gruppi:

1) rilievi con Vittorie o Ierodule, stilizzate, tra loro divise da candelabro o da simulacro (R. W. tavv. VI 1, IX, XVIII, XXI 1, XXXIII, LXI 1, LXXI 2):

2) rilievi con scene paesistiche di soggetto africano, o nilotico (R. W., tavv. XXVII, CXL 2, CXL1);

3) maschere di Medusa di vario tipo, non meno frequenti nel monumento di Porta Maggiore, che nel repertorio dei rilievi in terrac. (ved. R. W., tavv. IV, XXVI, XXXIV, XXXVI, XL-XLIII, LVIII, LXII 2, LXIX LXXI, CXIII, CXV-XVI, CXL).

Poichè col presente lavoro non si intende già di esaurire il tema generale degli stucchi romani, ma soltanto di riferirsi agli stucchi della Basilica, senza perciò rinunciare all'esatto compito di inquadrare gli stucchi stessi nell'ambiente storico artistico che loro compete, dobbiamo cessare qui la ricerca dei rapporti intercedenti tra stucchi e terrecotte figurate. Quanto si è venuto sin qui osservando, è tuttavia già sufficiente per dimostrare l'affinità reciproca tra i prodotti di questi due generi d'arte decorativa; affinità tanto più estesa, profonda ed evidente, quanto più largo si vorrà rendere il campo delle ricerche⁽²⁾.

L'età degli stucchi romani e quella delle terrecotte, è all'incirca considerata la medesima: dalla fine della Repubblica a tutto il I secolo almeno dell'e. v., con il massimo rigoglio di sviluppo al tempo di Augusto⁽³⁾. Non sarà tuttavia ozioso osservare che mentre gli stucchi romani, trascurati sin qui come prodotti artistici secondari, incominciano ora soltanto ad essere presi in considerazione e ad essere studiati con metodo, lo studio delle terrecotte figurate, per mancanza principalmente di elementi di raffronto, non vanta ancora risultati molto sicuri in merito, fra l'altro, alla cronologia⁽⁴⁾. Si rende all'uopo della massima utilità l'abbinamento dello studio degli stucchi e delle terrecotte insieme, per la conoscenza dell'arte decorativa romana.

Allo stato attuale degli studi, noi vediamo come abbastanza spesso, così gli stucchi come le terrecotte accusino una affinità reciproca per il fatto

(2) Ved. ad es. la stretta somiglianza con il rilievo fittile in ROHDEN-WINNEFELD, testo, p. 109, fig. 97, e lo stucco figurato pompeiano, pubblicato in riv. «Dedalo» aprile 1924, p. 687 (con l'ambasceria di Priamo ad Achille).

(3) ROHDEN-WINNEFELD, op. cit., testo, p. 14 sgg.

(4) Ibidem, p. 50* sgg., i rilievi fittili romani sono divisi semplicemente in rilievi del primo impero («der ersten Kaiserzeit») e rilievi tardi («Späteren Reliefs»), fino all'età degli Antonini (ivi, p. 19).

(1) Ved. anche ivi, tavv. LXVIII, CVII, 2, CXLII.

di dipendere da comuni esemplari della scultura in marmo, con un certo eclettismo per la scelta dei modelli della grande arte ⁽¹⁾.

È questo dell'eclettismo in materia di opere d'arte decorativa, uno dei caratteri dell'arte del primo periodo dell'Impero, specie dell'arte augustea. Da ciò quella particolare varietà non soltanto di soggetti, ma anche di stili, che fu opportunamente rilevata da altri a proposito della Basilica ⁽²⁾. Tutte queste considerazioni, suscettibili di essere svolte più ampiamente in altra sede, ci invitano a fondere insieme nella storia dell'arte romana, gli stucchi e le terrecotte decorative, inducendoci a prendere in qualche considerazione il problema dei rapporti reciproci, di derivazione e di convivenza, tra stucchi e terrecotte.

Già allo stato attuale delle scoperte, non è soltanto certo che il massimo fiore dell'industria delle terrecotte architettoniche romane coincida con il prosperare dell'arte dello stucco, ma è anche assodato che le due tecniche artistiche erano a volte insieme impiegate per compiere la decorazione di un medesimo ambiente, la decorazione a stucco lasciata però per le parti architettoniche, di interno, più nobili e più in vista ⁽³⁾. Da simili dati di fatto, come da un esame stilistico parallelo dei prodotti delle due tecniche, sembra lecito arguire che non soltanto i quadri a stucco fornirono l'idea prima delle terrecotte parietali romane, le quali si accinsero a sostituire quelli, dove lo richiedesse la necessità di un materiale di rivestimento di maggior resistenza e di minor costo insieme, ma fornirono, quasi sempre, ai modellatori in creta molle, anche i soggetti e i motivi, e servirono quindi da intermediari tra la scultura in marmo, fonte inesauribile di modelli, e i plastici in terracotta ⁽⁴⁾.

Questi poi, a loro volta, presentano indubbi caratteri di somiglianza e di parentela artistica

con le figurazioni dei *vasi aretini*, quasi coevi, o comunque di poco anteriori ⁽⁵⁾. Sugli uni e sugli altri, inoltre, si osservano sigle e nomi abbreviati, racchiusi entro cartigli rettangolari. Sigle e nomi che, per ragioni intuitive, non debbono tanto essere intesi come indicazioni di artisti, quanto piuttosto come nomi di proprietari di fabbriche. Il facile parallelo delle terrecotte architettoniche con i vari motivi a rilievo, ci permette meglio di definire la posizione artistica di quelle: posizione artistica di secondo ordine e di natura riflessa, come di oggetti eseguiti in serie innumerevoli, da fabbriche specializzate; mentre gli stucchi, sebbene traggano l'ispirazione dei soggetti e di parecchi motivi dalle manifestazioni essenzialmente decorative della grande scultura, sono tuttavia emanazioni d'ingegni personali e risentono delle immediate vibrazioni di determinati temperamenti artistici: opere, quindi, eseguite, di regola, non in serie, ma ad una ad una, sotto la spinta di circostanze e sotto lo stimolo di impressioni di volta in volta diverse.

È perciò da deplorare che mentre numerosi e svariati prodotti dell'arte industriale romana, come le tavole fittili a rilievo, i *vasi aretini*, le lucerne e simili, hanno avuto da tempo i loro cultori ed illustratori coscienziosi e talora munifici, e si trovano oggi istituiti, di quei prodotti, repertori e raccolte quanto più si può desiderare complete, i prodotti dell'*opus tectorium*, invece, siano stati lasciati in disparte, quasi come prodotti di secondaria importanza. Ciò per la loro particolare difficoltà ad essere disciplinati in raccolte di facile preparazione, o anche perchè, essendo o sembrando simultaneamente partecipi della natura delle opere scolpite e di quelle dipinte, non si trovarono finora studiosi preparati e decisi a procedere ad una classificazione definitiva nell'uno o nell'altro genere artistico.

Avversario convinto delle tradizionali divisioni preconconcette dei *generi*, nel campo della produzione artistica, voglio esprimere qui l'augurio che in un completo disegno storico dell'arte romana la vasta congerie degli stucchi riceva la parte notevole

(1) Esempio, le Nereidi sedute su dorso di ippocampi e Centauri marini.

(2) F. FORNARI, in « Notizie Scavi », 1918, p. 44.

(3) ROHDEN-WINNEFELD, op. cit., p. 47*.

(4) P. GUSMAN, in « Art décoratif » cit., tav. 165, pubblica un rilievo fittile del Museo del Louvre, con cornici continue, ad ovuli e riquadrature, quali si vedono unicamente negli stucchi decorativi romani; una copia, cioè, materiale e pedissequa, unica più che rara, di un fregio in stucco.

(5) WALTERS, *History of ancient pottery*, II, p. 474 segg. (*Arretine ware*).

che ad essa compete accanto alla scultura e alla pittura. Specialmente poi riterrei doveroso di porre l'arte, così originale e pura e sempre rinnovantesi, dello stucco, alla base di tutte le svariate manifestazioni di arte così detta decorativa, fiorenti nei primi due secoli dell'Impero. Il monumento sotterraneo di Porta Maggiore costituisce di tutto ciò la più efficace e oggettiva dimostrazione.

NATURA DEL MONUMENTO

La questione cronologica, di un'importanza decisiva per lo studio della Basilica in tutti i suoi aspetti, aveva certamente bisogno di un'accurata disamina in una trattazione ampia come la presente, specialmente necessaria di fronte a deviazioni ed aberrazioni constatate. Mi corre tuttavia l'obbligo di ricordare che la cronologia del monumento, ristretta ai primi decenni dell'Impero, fu quella comunemente accettata senza riserve da parte di archeologi eminenti, come F. Fornari, E. Strong, J. Carcopino, F. Cumont. Lo studio particolareggiato della decorazione e della suppellettile ricostruibile, induce a fissare l'epoca intorno al periodo augusteo, piuttosto che intorno all'età di Claudio. Ma su ciò pare facile l'intendersi.

Le divergenze di giudizi affiorano e ribollono vivaci a proposito di un'altra questione, non meno importante di quella cronologica, e forse più importante ancora, avendo il merito di appassionare un pubblico di studiosi che non fa strettamente professione d'archeologia: la questione relativa alla natura e destinazione del monumento. Non è possibile immaginare che uno sforzo così poderoso, come quello sostenuto nell'adornare nelle parti più oscure e più lontane dalla vista un simile sotterraneo, e la spesa proporzionata, avvenissero per un motivo frivolo e vano, e non per uno scopo nobile e di ordine superiore, come nobile ed elevata è l'arte che informa tutto quanto il complesso monumentale. Quale e di che ordine codesto riposto motivo, che nessuna esplicita testimonianza, nessuna iscrizione la più frammentaria e incompleta, è venuta lontanamente a indicarci, quasi per uno scherzo maligno del fato? Forse la nostra pura soddi-

sfazione davanti ad un'opera di tanta bellezza dovrà essere sempre turbata dall'assillo di un problema inestricabile, quasi come l'indovinello di una classica Sfinge?

Allorchè, pochi anni or sono, la questione della Basilica di Porta Maggiore era, più che non sia ora, avvolta nei vapori di pregiudizi di ogni sorta, e si avanzavano le ipotesi meno plausibili intorno all'età del monumento, doveti permettermi di osservare che in mezzo a una così straordinaria abbondanza di elementi ornamentali e figurati, non era ammissibile mancassero i termini indispensabili a risolvere la questione cronologica. La quale in realtà è stata risolta, con soddisfazione e consenso dei più. Nell'affrontare ora la questione spinosa della *natura* del monumento, sono costretto a rifarmi da un'analogia pregiudiziale: dichiarando come inammissibile e assurda l'ipotesi che i tre quarti almeno dell'abbondantissimo ed assortito repertorio figurato ed ornamentale non sia da considerare strettamente inerente all'indole e destinazione particolare dell'edificio. Una volta ammesso il principio della rispondenza ideale tra monumento e decorazione, basterà sviscerare a fondo il contenuto di questa, per risolvere con la maggiore approssimazione possibile il problema altrimenti tormentoso e insolubile.

Ma un'altra via si presenta come più immediata, più invitante e più suggestiva, per la soluzione dell'enigma: e questa è la forma architettonica speciale, caratteristica del monumento, con la sala basilicale a tre navate, munita di abside. Codesto tipo di edificio, per la sua stretta analogia con la tradizionale basilica cristiana, ha suggerito e suggerisce ai più l'idea di un luogo di culto ⁽¹⁾. E poichè non sussiste la più vaga testimonianza di

(1) STRONG e JOLLIFFE, art. cit., p. 67 sgg., parlano, al solito, della sala basilicale come una novità in tempi pre-cristiani e come una caratteristica dei santuari pagani adibiti a culti misteriosi. Ma lo schema architettonico nel mondo romano era, anche all'infuori di tutto ciò, molto più comune che non si creda. Vedasi la *Schola* dove si rinvenne l'Artemis di Ariccia, in « Notizie Scavi » 1921, p. 389. La divisione a tre navate, pur mancando le due file di colonne, è accennata dalle tre liste longitudinali del pavimento. Sale absidate numerose si riscontrano nella *Domus Aurea*, secondo la pianta pubblicata in « Jahrbuch d. Inst. », 1913 (*Beilage*) e altrove, ma specialmente nei sontuosi palazzi imperiali.

santuari sotterranei connessi al culto romano ufficiale, particolarmente avuto riguardo all'età remota del monumento ⁽¹⁾, è sbocciata all'atto stesso della scoperta, ed è fiorita rigogliosa e maliarda, per le cure di archeologi illustri, l'ipotesi di un santuario di misteri, clandestino per giunta.

Una tale soluzione del problema è stata ed è ancora autorevolmente sostenuta con ammirevole costanza. Ma l'autorità dei suoi sostenitori non può impedirci di riconoscere la debolezza sostanziale dell'ipotesi, poichè l'idea del culto misterioso, una volta messo allo scoperto il luogo di culto, deve essere corroborata dalla indicazione, approssimativa almeno, della divinità alla quale il culto stesso è prestato. Su questo argomento appunto i pareri si fanno discordi, parteggiando alcuni per i misteri di un culto neo-pitagorico (Cumont-Carcopino), altri, più precisamente, per un culto orfico-dionisiaco (Leopold), altri per il culto prestato a una evanescente pseudo-divinità a nome Cotyto (Hubaux), altri infine, per un culto quale si sia a base di ordaie e d'iniziazioni lustrali (Strong) ⁽²⁾. Pochi studiosi (Fornari, Lanciani, Paribeni) si sono prudentemente mantenuti nella affermazione generica di luogo di «misteri» ⁽³⁾. Sommando tuttavia insieme le ipotesi multicolori avanzate sinora nei

riguardi del supposto santuario, sarebbe da concludere che, a prescindere dagli affiliati al cristianesimo, il numero dei cittadini romani nel I secolo dell'e. v. dediti a pratiche di culto misteriose e clandestine, non fosse inferiore a quello dei cittadini solo ossequenti al culto ufficiale, riconosciuto cioè dallo Stato. E tutto ciò a brevissima distanza dalla profonda riforma e restaurazione della religione romana, compiuta da Augusto!

Dovrebbe essere relativamente facile tagliar corto alla ridda delle ipotesi misteriosofiche, imponendo come base di qualsiasi ricerca questi due capisaldi:

1° la indispensabile rispondenza ideale tra i principî informativi della ricca decorazione figurata e non figurata, e la natura e destinazione del monumento;

2° la necessità, altrettanto indispensabile, di ricostruire, almeno nelle grandi linee, la suppellettile mancante del monumento, già strettamente connessa con la destinazione di questo.

Al primo dei due capisaldi hanno reso formalmente omaggio tutti o quasi gli studiosi del complesso problema. Tuttavia per insufficienza di informazione, dato che il monumento poteva fino a oggi considerarsi inedito, e per insufficienza, talora, di preparazione speciale, lo studio della decorazione rivolto a diradare le tenebre, non ha avuto in pratica altro effetto che quello di renderle più fitte, esagerando la valutazione di certi elementi decorativi (es. la scena simbolico-mitologica del catino dell'abside), trascurando la scientifica valutazione di altri molti, e perdendo così per istrada quell'equilibrio, rispondenza e armonia che non può a meno di sussistere fra le premesse e le logiche conclusioni di qualsiasi ragionamento. A premesse troppo ristrette si è data, cioè, una portata dimostrativa troppo vasta.

Raccogliendo le fila della presente estesa trattazione descrittiva degli stucchi del monumento, la eccezionale congerie dei soggetti si divide, dal punto di vista del contenuto, nelle seguenti categorie:

1. *Scene mitologiche*, con le seguenti sottospecie:

a) scene di ratto, assolutamente prevalenti, per numero e collocazione;

(1) Non si ricava alcun costrutto dal raffrontare la nostra Basilica con le Basiliche troppo vagamente note, citate da R. LANCIANI in «Buletino Comunale», 1918, XLVI, (*Il santuario recentemente scoperto* «ad Spem Veterem», p. 69 sgg.): la *Crepercia*, la *Hilariana* ed altre. A parte la forma architettonica, comune, l'età delle Basiliche citate sembra piuttosto tarda.

(2) Le conclusioni cui è arrivato J. CARCOPINO con i suoi ultimi studi sul soggetto, non ci illuminano di più in proposito: «Une église avec tout ce que le mot comporte de piété et de discipline, d'effusions mystiques et d'organisation matérielle, de dogmes et de symboles, d'idéalisme et de liturgie» («Rev. des D. M.», Nov. 1926, p. 425).

(3) A F. Fornari spetta la paternità della ipotetica pertinenza dell'Ipogeo a Statilio Tauro e alla sua famiglia; e dell'ipotetico collegamento della misteriosa Basilica con la fine tragica di quel patrizio romano. Nel recentissimo articolo in «Revue d. Deux Mondes» J. CARCOPINO, sviluppa con ampiezza il tema romanzesco accennato dal compianto Fornari, arrivando fino ad immaginare un abbandono improvviso e tumultuario del monumento ad esecuzione ancora non finita. Non posso seguire l'egregio archeologo francese, ed amico, nelle ardite deduzioni in cui la fantasia giuoca una parte notevole. Uno degli scopi della presente Memoria, è dimostrare come il fatto di un abbandono improvviso, intempestivo, del monumento da parte di chi lo costruì e decorò, è troppo romanzesco per essere vero.

b) scene in particolare rapporto con il mondo Infero e le divinità Inferie (Danaidi, Alceste e Admeto, Demetra e Trittolemo, ecc.) e le stesse scene con figure di Menadi, riferibili facilmente al culto di Dioniso Ctonio⁽¹⁾;

c) scene contenenti una chiara allusione al raggiungimento di una felicità e di un bene supremo (Giasone, Eracle, ecc.)⁽²⁾; da questo punto di vista anche la scena di Saffo e Faone, e la scena di liberazione da un male estremo (Esione);

d) scene di chiaro contenuto funebre e tragico (Polissena, Antigone, Marsia ecc.);

e) gruppi di personaggi mitologici marini (Tritoni e Nereidi).

2. Scene di vita vissuta:

a) scene relative alla vita fanciullesca e all'adolescenza (con prevalenza dei giuochi della palestra);

b) scene di strada e di ambiente esotico (personaggi con attributi africani).

3. Motivi figurati isolati vari:

a) Vittorie e Vittoria-Spes;

b) Eroti;

c) Idrofore;

d) maschere apotropaiche (Gorgone, Ammon)⁽³⁾.

4. Motivi inanimati vari:

a) tavole o *mensae* sacre, con doni votivi;

b) vasi funerari (supposti agonistici) isolati;

c) *oscilla*;

(1) A questa categoria possono essere riferiti i gruppi araldici di pantere e Grifi, affrontati, con *kántharos* in mezzo.

(2) Per quanto si riferisce ad Eracle, che occupa una parte così importante nella decorazione figurata del monumento, basta ricordare i numerosi sarcofagi romani istoriati con la serie delle fatiche dell'eroe.

(3) Specialmente importante il motivo della Gorgone per la natura sepolcrale dell'ambiente. I raffronti in proposito sono numerosi e frequenti. Mi limito qui a citare l'Ipogeo di Napoli illustrato da G. DE PETRA in « Monumenti Antichi », VIII, con pareti stuccate, festoni dipinti, corone, ecc. e « una gran testa di Medusa incisa a rilievo nel tufo e dipinta » (età I sec. av. Cr.); le maschere Gorgoniche della Tomba dei *Pantratii* (« Memoirs » cit.) e una testa discata di Gorgone, dipinta al sommo della volta di uno dei sepolcri di S. Sebastiano (pubbl. da G. MANCINI in « Notizie Scavi », 1923, tav. XII, 2). Ved. la lunga serie dei cippi sepolcrali con teste di Medusa, ALTMANN, *Grabaltäre*, ivi, p. 231 sgg.. E. L. WADSWORTH (art. cit., p. 102) non è perciò nel vero quando afferma che i *Gorgoneia* sono nelle opere a stucco « semplicemente decorativi ».

d) motivi paesistici con figure statuarie di determinate divinità (Libera, Artemide, Priapo);

e) id., con recinti e monumenti sepolcrali vari.

I pochi soggetti che sfuggono a questa classificazione sintetica, o sono suscettibili di un'importanza più decorativa che simbolica, o sono in uno stato di conservazione tale, da non permettercene una valutazione adeguata. Ora, basta riassumere gli elementi della classifica, per rilevare il contenuto funerario escatologico della maggior parte delle figurazioni citate, e liberare il maestoso insieme compositivo da quella taccia affrettata di illogicità e di capriccio, che gli fu affibbiata da alcuni. Le scene mitologiche, infatti, sono quelle che ritroviamo un numero infinito di volte impiegate per decorazione sia di sarcofagi, sia di camere sepolcrali, sia di ambedue queste categorie di monumenti sepolcrali. Alla tradizionale concezione dolorosa e tragica della morte si alterna e si intreccia quasi una concezione del trapasso da questa all'altra vita, più serena e più confacente alle dottrine neo-platoniche diffuse nell'elemento greco-romano del vasto impero: concezione della vittoria della vita (trascendentale) sulla morte. A questa concezione, che è merito di Franz Cumont di avere ben messo in rilievo come informatrice di gran parte della decorazione figurata del monumento, risale l'interpretazione unilaterale, e perciò essenzialmente errata, del monumento come luogo di culti misteriosi neo-platonici. Alla più moderna concezione della morte sono da riferire i tipi della *Spes*, le Vittorie, gli Eroti, le tavole o *mensae* sacre, le scene con giuochi infantili: soprattutto le scene allusive al raggiungimento di una felicità suprema: soggetti, anche questi, assai comuni nel repertorio figurato dei monumenti funerari romani. Dell'una e dell'altra concezione, indistintamente, possono far parte le maschere apotropaiche, destinate, come gli *oscilla*, a purificare l'aria e ad allontanare i cattivi spiriti. Mentre sembrano rimanere estranee alle due concezioni dell'altra vita talune figurazioni, come le scene di strada e d'ambiente africano le quali non sono che un portato dell'arte, della cultura alessandrineggiante, e in cui si è particolarmente sbizzarrito il genio eminentemente

decorativo dell'artista, libero talora da preoccupazioni di carattere religioso. Che il contenuto delle dette scene nulla abbia in contrasto con la significazione funebre delle altre ricordate, sembra sufficientemente dimostrato dal fatto che scene simili si ripetono sulle pareti del Colombario di Villa Doria Pamfili, dello stesso periodo e ambiente artistico.

Ai proff. Cumont e Carcopino insieme spetta ormai il merito di avere messo bene in luce la fonte originaria, o il nucleo di irradiazione, delle numerose figurazioni simboliche del monumento. Fonte costituita essenzialmente dalle credenze neo platoniche diffuse in larga misura nella società romana del 1° secolo dell'Impero. Ma le stesse figurazioni e gli stessi cicli di figurazioni ricorrevano su cento monumenti sepolcrali, in Roma e fuori. Onde conviene riconoscere che la riunione insieme di molti di quei soggetti non basta a garantire il carattere esclusivamente sacro, piuttosto che funerario del monumento in questione⁽¹⁾.

Che dire poi dei motivi paesistici con monumenti sepolcrali (*scholae* e colonne sormontate da vasi funebri), o con simulacri delle divinità ricordate, aventi una particolare attinenza col culto dei morti? La presenza e la persistenza impressionante di simili motivi architettonici, di una così evidente significazione funebre, è strano che non avesse colpito con la dovuta importanza, nessuno dei più diligenti studiosi del monumento, sino alla pubblicazione del citato articolo sul « Bullettino Comunale ». E anche dopo, soltanto pochi tra gli studiosi mostrarono di annettere una certa importanza alle relative osservazioni in proposito (Strong

e Jolliffe, art. cit., p. 97). Eppure, la presenza di quel motivo ricorrente, vero *leit-motif* della decorazione, non già confinato nei più remoti angoli delle volte ma posto ben in vista in basso, a effettiva portata di mano, doveva mettere sulla via della retta interpretazione del monumento. Il quale, appunto per quelle testimonianze, unite alle altre concomitanti, si rivela luminosamente per il più meraviglioso ipogeo sepolcrale romano giunto sino a noi.

Ancor più tipico è il caso della suppellettile del monumento: giacchè dal fatto che esso ci è pervenuto letteralmente spoglio di tutto quanto poteva stimolare l'aridità dei remoti suoi primi rinventori, i più fra i moderni studiosi sembrano aver tratto motivo per evitarne la più pur lieve menzione e sfuggire la più elementare ricerca in proposito. Soltanto in seguito al sintetico articolo più volte citato del « Bollettino Comunale », si è incominciato ad attribuire da qualche archeologo coscienzioso, come il Carcopino⁽²⁾, una qualche importanza a questo lato fra i meno appariscenti e tuttavia fra i più decisivi del problema. Tanto più strana l'indifferenza lungamente dimostrata dagli studiosi a tale riguardo, quanto più sentito il loro interessamento per tutto ciò che era in realtà destinato a sfuggire e restare celato allo sguardo del più acuto visitatore: in primo luogo i resti del famoso sacrificio catartico, miracolosamente rinvenuti nel sottosuolo in corrispondenza dell'abside. A me pare che prima di rovistare nel sottosuolo, occorra attentamente considerare il terreno alla superficie: vale a dire il piano, e le pareti quindi, del monumento.

Ma per seguire i miei cortesi contraddittori, è il momento di veder chiaro sulla portata effettiva di quello che fu e viene tuttora pomposamente chiamato il « sacrificio catartico ». Nel 1917, rovistandosi nel cavo in corrispondenza dell'abside, vennero fuori delle ossa di animale. Le ossa, esaminate dal prof. Rellini, furono riconosciute come appartenenti ad un cane e ad un maiale, o porcellino lattante.

(1) In una lettera cortesemente inviata all'autore di questa Memoria, da Parigi, in data 31 agosto 1923, l'illustre F. Cumont dichiarava di non ignorare che le scene mitologiche riprodotte nella Basilica siano comuni a tombe e a sarcofagi. « Seulement la question est précisément de savoir quelle est l'origine de cette décoration funéraire ». Ora la questione fondamentale è per noi però non quella delle *origini* storiche di quel simbolismo figurativo, ma quella della *natura* del monumento. Non avviene di negare l'esistenza del Pitagoreismo a Roma nel I secolo e quella di associazioni pitagoriche, sostenendo, in base ai dati di fatto più evidenti, che la Basilica poté essere qualche cosa di diverso da un luogo di riunione per una setta pitagorica od orfico-pitagorica, tanto più che anche riunendo tutte le nostre conoscenze sull'argomento (a fondo trattato da A. FURTWÄGLER, in « Antiken Gemmen », p. 256 sgg.), non si trova materia per un'addentellato anche lontano con il caso nostro.

(2) In « Revue Archéologique », 1924, e in « Revue des Deux Mondes », 1926.

La pianta pubblicata a suo tempo in « Notizie » 1918, p. 31, presenta in realtà due buchette rotonde davanti all'abside, dove quei resti si rinvennero. Io penso che se fossero stati un giorno sepolti laggiù un cane e un maiale, i loro corpi, per quanto piccoli, non sarebbero stati costretti ciascuno dentro una buchetta rotonda; e se nella buchetta rotonda quei resti furono trovati, tale sepoltura non poté essere fatta da nessun volontario becchino. Le due buche furono poi riscontrate « a due piani differenti », il che significa che non si tratterebbe più di un sacrificio, ma di due sacrifici, a distanza di tempo uno dall'altro. Il che è assurdo.

Non è nelle mie intenzioni discutere circostanze di scavo accertate.

Ma è qui il caso di domandarsi, inutilmente, in che modo si effettuassero in Roma i sacrifici catartici? Sapere che in occasione di sacrifici espiatori a divinità sotterranee si immolavano cani e maiali, non significa conoscere le precise norme, inderogabili, che si applicavano in cotesti sacrifici. Sappiamo però che nei sacrifici a divinità olimpiche, l'uso generale era quello di esaminare i visceri delle vittime, di bruciare le parti migliori di esse in onore della divinità, distribuendo il resto ai devoti. È certo che nei sacrifici a divinità sotterranee fossero prescritte norme speciali. Ma la pratica dell'inumazione della vittima, non è in alcun caso giustificata (1). Eccessivo infatti è l'ammettere la inumazione delle vittime in una società raffinata, dove il culto dei morti essendo tenuto tanto in onore, i morti stessi venivano indistintamente trattati con la cremazione. Eccessivo e arbitrario è il supporre che il rito della inumazione, nella Roma di Augusto, sia stato inaugurato seppellendo cani e maiali sacrificati in onore appunto di divinità ctonie, alle quali bastava il sangue delle vittime. Si potrebbe girare la difficoltà pensando a resti di vittime bruciati. Ma nessuno ha mai parlato, in questo caso, di ossa calcinate, e d'altra parte la Relazione preliminare, unico testo in materia, parla di « scheletri ».

Non mi consta che a tutte queste difficoltà sia mai stato pensato da parte dei più diligenti studiosi dell'argomento. Ma ad una cosa certamente non si è pensato: alla eventualità che le bestie cui quei famosi scheletri appartennero, siano piovute dal cielo, cioè siano venute dal di fuori. Non mi risulta che alcuno abbia mai rilevato come proprio in corrispondenza del luogo dove si rinvennero i resti famosi, la volta dell'edificio presenta una lacuna, certamente molto vecchia se non antica: lacuna di forma irregolare, larga e lunga oltre un metro. Tale lacuna fu riparata e chiusa di recente; e poichè la volta dell'ipogeo è in ogni punto di una solidità a tutta prova, tanto che giornalmente vi passano sopra decine e decine di convogli ferroviari, nel senso della diagonale, cioè della maggiore lunghezza, facendosi avvertire dal basso appena con un sordo rombo attenuato, è da tenere per fermo che la buca sia stata un giorno aperta da chi ebbe interesse ad esplorare il sotterraneo.

È probabile che i più vandalici visitatori di esso siano appunto entrati un giorno per quella breccia, che nessuno poteva poi pensare a richiudere ermeticamente. I corpi del cane e del porcellino possono, anzi debbono aver seguito, in tempi diversi e per un complesso di circostanze fortuite la medesima via, andando a depositarsi in quel punto del sottosuolo dove furono ritrovate le ossa. Una tale spiegazione banale, ma oltremodo verisimile rispetto alle altre escogitate finora, ha il vantaggio di spiegare esattamente l'origine delle due buchette *rotonde* formate a due piani diversi e in tempi diversi, dalla pressione esercitata sino a decomposizione completa dai due corpi animali, raggomitati sopra un terreno di riempimento, necessariamente molle e cedevole. Ritengo perciò dovere di studioso l'escludere ora definitivamente, dopo lunga meditazione, la circostanza del sacrificio catartico e della relativa consacrazione del monumento a un culto qualsiasi e indicare, piuttosto il terreno sottostante all'abside come terreno sottoposto a rimaneggiamenti effettuati in età molto posteriore alla costruzione dell'ipogeo.

Il compianto Fornari, seguito con incredibile facilità dai più, ebbe ad esprimere l'avviso che nel

(1) Sulle prescrizioni in uso nei sacrifici a divinità olimpiche e ctonie, ved. STENGEL, *Kultusaltertümer*, p. 95 sgg. e 124 sgg.

vano dell'abside avesse a trovarsi collocato una specie di trono fissato per la spalliera e i sostegni posteriori alle pareti stesse dell'abside. Quale potesse essere il tipo del trono, quale la sua funzione pratica nel punto indicato, nessuno si è mai troppo diligentemente preoccupato di ricercare. Sin dal mio primo lavoro sulla Basilica io ho escluso la presenza del trono, sia perchè gli incavi verticali del muro si spiegano meglio altrimenti, cioè come tracce di tiranti per una base, sia perchè manca qualsiasi traccia di gradino che avrebbe dovuto sollevare il trono dal piano uniforme della Basilica, sia infine perchè l'ipotetico personaggio o autorità religiosa quale si voglia, che avesse occupato quell'ipotetico trono, si sarebbe perciò solo isolato e appartato da tutta l'assemblea dei non meno ipotetici iniziati.

Senza perciò addentrarmi in particolari di carattere tecnico troppo diffusi, mi limiterò qui a scartare senz'altro l'ipotesi del trono. Il pavimento a mosaico nel vano dell'abside, e per un certo spazio all'intorno, si trovò, al momento dello scavo, completamente mancante, e il terreno sottostante rimosso. Una simile opera di distruzione non poté a meno di essere compiuta ad iniziativa di coloro che avevano interesse ad impadronirsi dell'oggetto, quale esso fosse, di particolare pregio artistico e valore commerciale ad un tempo; oggetto incuneato e radicato fortemente nel suolo con una sua base. Non mi pare possa essere spiegata altrimenti la rimozione del mosaico per un'area così notevole. Ma è in tal caso troppo evidente che un sedile o trono, quanto si voglia solenne, non abbisognasse di alcuna opera notevole di fondazione, tanto più quando esso era stato fortemente assicurato alla parete.

L'ipotesi del trono viene poi scartata definitivamente dalla presenza della seconda ara ricostruita e ricostruibile in pianta presso l'abside; in un punto tale da impedire, con lo spazio da essa occupato, non soltanto l'accesso, ma anche la visibilità dell'abside sotto la linea almeno dello zoccolo.

Sorge in tal modo l'ipotesi della statua marmorea, eretta sul suo alto basamento, solidamente fondato nel terreno, per ragioni di stabilità e di

sicurezza ⁽¹⁾. Oltre le proporzioni della statua, contenute fra il sommo dell'incatenatura della base e la cornice inferiore del fregio, non è possibile spingersi nelle supposizioni circa il genere, la forma, il significato della statua medesima.

Altra copiosa suppellettile, non meno importante ai fini della nostra ricerca, risulta essere stata violentemente rimossa nel vano degli interpilastri e in corrispondenza di ciascun pilastro verso la navata di mezzo: come è dimostrato da dette lacune del mosaico di grandezza omogenea (m. 0,50 × 0,50), circonscritte da fasce nere negli interpilastri, e da lacune minori del mosaico, (m. 0,35 × 0,35), nonchè da precise sagome, lasciate in corrispondenza di ciascun pilastro ⁽²⁾. Tali sagome di forma rettangolare, verticalmente allungata, suggeriscono ovvia l'idea di plinti o pilastrini mobili appoggiati ai grossi pilastri in muratura. Analogamente gli oggetti oggi mancanti negli interpilastri, in corrispondenza delle riquadrature nere del mosaico, non poterono essere che dei plinti o pilastrini, anch'essi necessariamente di proporzioni maggiori. L'indagine archeologica non ammette altra giustificazione relativamente agli incavi originari e alle lacune oggi rimaste sul piano del monumento.

Quale la funzione naturale di codesti plinti simili sostanzialmente fra loro, sebbene di due grandezze e di due modelli diversi: sei plinti, cioè, del tipo più grande, collocati tra i pilastri, e tra i pilastri e le estremità dell'abside, sei plinti del tipo più piccolo, addossati uno per ogni pilastro, internamente alla navata centrale? Essa non poteva

(1) Un esempio pratico di quanto si viene affermando, ci è fornito dallo stesso santuario privato, o *schola*, dove si rinvenne l'Artemide di Ariccia («Notizie» cit. 1921, I. cit.). Le dimensioni del plinto, alla base, erano di m. 1,03 × 0,62 (ivi, p. 385). Un altro caso simile ci è offerto dalla sala absidata presso la *Mensa Ponderaria* recentemente rinvenuta a Tivoli («Notizie d. Scavi», 1925, p. 249 sgg.), con il plinto aderente all'abside, per la statua dell'imperatore.

(2) Le lacune del pavimento a mosaico non sono eguali. Le più grandi aggirandosi sulla media di m. 0,50 di lato, misurano un massimo di m. 0,53 × 0,50, e un minimo di m. 0,37 × 0,45. Le lacune minori davanti ai pilastri, con una media di m. 0,35 di lato, misurano m. 0,34 × 0,40; m. 0,33 × 0,35; m. 0,36 × 0,30. La irregolarità relativa che si riscontra in queste misure è del genere di quella che si manifesta in pianta nella fattura dei pilastri e che mentre è ancora abbastanza tollerabile in un monumento di uso sepolcrale, sarebbe affatto intollerabile in un luogo di culto.

essere, e non può essere mai altra che quella di sostenere dei vasi o delle statue. Ma si osservi che, nel caso presente, le statue in proporzione dei plinti avrebbero dovuto essere di misura eccessivamente ridotta, e tale da offrire un contrasto stridente con la solenne grandiosità della sala basilicale in genere e della supposta statua di fondo in ispecie. Comunque, soltanto i plinti liberi degli interpilastri avrebbero potuto offrire un appoggio tollerabile a delle sculture a pieno tondo, mentre i plinti minori appoggiati, non erano assolutamente fatti per sostenere statue, anche minuscole. Soltanto dei vasi, a piede non eccessivamente espanso, potevano essere collocati sui ripiani dei plinti minori. Analogamente, dobbiamo ritenere che identica fosse la funzione dei plinti negli interpilastri, visto che qualsiasi altra ricostruzione (con statue od erme) urta contro serie difficoltà di carattere vario.

A ciò si aggiungano i due basamenti maggiori, il primo presso l'ingresso della sala Basilicale, l'altro simile, se non identico, ricostruibile, come non si può a meno, sul medesimo asse longitudinale mediano del monumento, in vicinanza dell'abside e davanti a questa. Si avevano qui non più dei basamenti o plinti, ma semplicemente due are sepolcrali parallelepipede più o meno riccamente adorne, del genere di quelle raccolte in così lunga serie e classificate da W. Altmann, nella classica opera *Die römischen Grabaltäre*.

Un argomento decisivo, a mio giudizio, per la ricostruzione della suppellettile mancante (argomento del quale fu già da me fatta menzione nell'articolo del « Bullettino Comunale »), mi sembra fornito dalla stringente analogia tra la composizione del fregio sovrastante gli specchi, lungo le pareti maggiori della Basilica, e la proposta ricostruzione. Predomina nel fregio (vedi col. 745) il motivo, simbolico e ornamentale, del vaso di tipo greco, funebre o agonistico, anfora o idria, situato su plinto di forma semplicissima, presumibilmente quadrata. Circostanza ancora significativa, i plinti a sostegno dei vasi, sono scompartiti nella decorazione del fregio in modo da corrispondere ciascuno ad un'arcata di comunicazione tra le navate minori e quella centrale. Nella ridda delle ipotesi cui ha dato luogo fra gli archeologi la scoperta della Basilica, è un'ipo-

tesi tra le più ragionevoli quella che per la esecuzione del fregio l'artista abbia tolto l'ispirazione da un particolare realistico: il motivo di autentici plinti sormontati da vasi. È una caratteristica papunta dei pittori del *secondo* e *terzo stile*, di togliere spunti e motivi ornamentali da elementi dell'architettura contemporanea. Nè il motivo architettonico e ornamentale di vasi di carattere rituale, eretti su plinti, è proprio esclusivamente ed originale della Basilica. Esso trovasi infatti riprodotto su tavole fittili ornamentali di età imperiale, ed impiegato appunto quale mezzo di riempimento di intercolumnni in quei colonnati detti genericamente « palestre » perchè adorni, oltre che di vasi, di figure statuarie virili, atletiche ⁽¹⁾. Ed è ripetuto anche sopra rilievi e pitture di età romana ⁽²⁾.

Rimane ora da vedere quale possa essere stato l'uso di recipienti veri e propri, in aspetto di parata, collocati nell'interno dell'ipogeo. La sig.ra Strong propose di riconoscervi dei recipienti per le mistiche cerimonie lustrali ⁽³⁾. Ma non possiamo condividere questo parere, poichè l'acqua dell'ipogeo non era altra che quella piovana, la quale entrava dal lucernario dell'atrio e si raccoglieva nell'*impluvium* corrispondente. Si potrebbe quindi dubitare che i detti vasi fossero vasi agonistici, di premio, esattamente come quelli delineati lungo il fregio delle pareti. Ma poichè tra tutte le supposizioni fin qui avanzate a diradare il mistero della Basilica, non è ancora affiorato il dubbio che possa trattarsi di *palestra* o altro locale per esercitazioni ginnastiche, anche l'ipotesi dei *vasi agonistici* o di *premio* in senso stretto, deve essere messa da parte; senza però escludere l'eventuale valore simbolico funerario dei vasi medesimi.

Non resta a questo punto altra spiegazione, che quella da me proposta altra volta e considerata,

(1) ROHDEN-WINNEFELD, op. cit., tav. CXLII, 2 e CXLIII, 2-3.

(2) Ved. sopra, col. 773.

(3) STRONG e JOLLIFFE, art. cit. L'ipotesi è condivisa da J. CARCOPINO (in « Revue des Deux Mondes »). Lo spargimento di acqua per qualsiasi motivo nell'interno della sala basilicale avrebbe richiesto un sistema razionale di drenaggio, che ivi manca del tutto. Mentre per un certo riguardo alla delicata decorazione a stucco, si dovevano usare nell'interno della Basilica le maggiori precauzioni contro l'acqua come contro il fuoco.

se si vuole, con una certa diffidenza, ma non confutata mai, sinora, da alcuno: *i vasi oggi perduti, collocati sui plinti, perduti con essi, erano delle urne cinerarie*. Tutto il complesso ipogeo, quindi, non potè essere che un grandioso monumento sepolcrale, uno dei più grandiosi e fastosi monumenti sepolcrali romani, costruito per custodire le ceneri dei membri di una famiglia patrizia, tra le più potenti e facoltose (in ragione della lussuosità del monumento) che illustrarono la Roma dei primi imperatori, da Augusto a Claudio. Non si esclude, perciò, che possa trattarsi della stessa *gens Statilia*, la cui presenza colà sarebbe giustificata dalle vaste possessioni delle adiacenze e dal grande Colombario dei suoi liberti, situato non molto lungi di là, internamente però alla Porta Maggiore ⁽¹⁾.

La qual cosa non ci autorizza a riallacciare la nostra conclusione alla notizia dei culti misteriosi e delle sette ancor più misteriose cui, secondo Tacito, dovette la sua disgrazia il console Statilio Tauro; nè a mettere la Basilica in relazione con storie romanzesche di persecuzioni e simili.

La ricerca della famiglia proprietaria del monumento, ricerca per sè stessa disperata, è destituita, d'altra parte, di qualsiasi necessità, ai fini della voluta dimostrazione. Soltanto la curiosità del visitatore può essere stimolata dalla assenza assoluta, strana in apparenza, del più insignificante documento epigrafico, rilevata durante tutto il vasto e faticoso lavoro di scavo. Un monumento sepolcrale, però, grandioso quanto si voglia, non offre altro campo all'attività dell'epigrafista se non all'esterno, bene in vista sul fronte dell'edificio verso la strada, spesso con la laconica indicazione nominativa della *Gens*; e, più raramente, nell'interno, in corrispondenza dei loculi, con l'indicazione delle singole persone cremate o sepolte. In quest'ultimo caso, con l'uso dei sarcofagi mobili, portanti il nome del de-

funto scolpito sulla fronte, avviene che una volta scomparsi i sarcofagi, e scomparse nel caso della Basilica, le urne cinerarie, eseguite probabilmente in marmi o alabastri preziosi, e fors'anche in metallo, l'interno dell'edificio sepolcrale rimanga ermeticamente muto alle più abili e ansiose domande.

Che dire poi dell'esterno del monumento? La inapprezzabile fortuna di aver potuto mettere le mani sopra una scoperta sensazionale come quella di cui si tratta, non può farci dimenticare e rimpiangere di meno la circostanza che la scoperta sia rimasta tutt'altro che completa, e debba essere obiettivamente giudicata assai monca, poichè è sfuggito alle ricerche, insieme con l'imbocco, quasi tutto il corridoio di accesso, e ancora tutto ciò che di pertinente all'ipogeo non poteva a meno di sorgere allo scoperto, sul piano antico di campagna e al di sopra di questo. Si è molto insistito, da parte di parecchi, sul carattere misterioso, anzi addirittura clandestino, che l'ipogeo avrebbe rivestito fin dal suo nascere. Ma non si è dato mai tutto il debito peso a due circostanze importantissime. La prima è che il piano antico di campagna, come si rileva dalla prima Relazione delle « Notizie », è sopraelevato in quel punto di ben cinque metri, in una zona assai prossima alla città, e rimasta soggetta quindi a demolizioni, rinterri e costruzioni di ogni genere. Ciò che oggi sembra così profondamente sepolto nel suolo, era perciò in origine situato molto più alla superficie, e conseguentemente l'impressione di mistero doveva risultare minore. Sul piano indicato, poi, si apriva il lucernario, destinato ad illuminare direttamente l'atrio e di sbieco, attraverso la finestra in alto, la sala basilicale. L'ampio lucernario si apriva a breve distanza dal ciglio della via Prenestina, e a brevissima distanza dal muro che non poteva a meno di dividere l'area di rispetto del monumento, dalla via pubblica (ved. fig. 1).

La particolarità del lucernario ci costringe logicamente ad ammettere la presenza originaria di un'opera architettonica di protezione, anche non eccessivamente fastosa, allo scoperto, in corrispondenza dell'ipogeo. La strettissima vicinanza della via pubblica, poi, mentre vale efficacemente ad allontanare il sospetto della destinazione misteriosa dell'edificio, ci induce a restituire ad esso la sua na-

(1) Ciò in quanto non vi si oppongono le considerazioni dottamente svolte dal senatore R. LANCIANI in « *Bullettino Comunale* » 1918, p. 69 sgg. Il Colombario dei liberti della *Gens Statilia* (G. BRIZIO, *Pitture e Sepolcri dell'Esquilino*, Roma, 1874) fu ritrovato nei lavori di sterro compiuti nel 1923 nelle adiacenze del Piazzale di Porta Maggiore, sulla destra dell'attuale Via di Porta Maggiore, ed è stato reso accessibile al pubblico per cura del Municipio di Roma e interessamento della R. Soprintendenza Scavi.

tura sepolcrale, in mezzo alla folta serie di monumenti sepolcrali d'ogni genere, che fiancheggiavano dai due lati, come l'Appia, la Via Prenestina ⁽¹⁾. Codesta fila dei monumenti incominciava subito fuori delle porte della città, all'altezza almeno di Piazza Vittorio, lungo la Via Principe Eugenio e la Via di Porta Maggiore, come le scoperte effettuate in tempi diversi, fino ai nostri giorni, hanno permesso di rilevare, rimanendo tuttora a poco più di cento metri dalla Basilica sotterranea, il monumento di Marco Virgilio Eurisace, alla biforcazione delle vie suburbane Prenestina e Labicana ⁽²⁾.

Non mi sembra, infine, meritevole di lunga discussione la meraviglia di taluni per un monumento di natura sepolcrale così sontuoso, come la Basilica, scavato sotterra. Per maravigliarsi di ciò, bisogna non avere presenti i Colombari, più o meno vasti, così frequentemente scavati nel sottosuolo intorno a Roma, e monumenti sepolcrali romani anche diversi dal tipo dei Colombari: quali i sontuosi sepolcri di famiglia, ultimamente scoperti sotto la Basilica di S. Sebastiano ⁽³⁾. L'uso delle sepolture ipogee

(1) Tra le varie ipotesi, è stata fatta anche quella che la Basilica debba essere interpretata come una *schola*, un luogo di riunione per celebrare riti funebri in prossimità delle tombe. Ma tali *scholae* e luoghi di riunione per esercizi di pietà si sono trovati sempre sopra terra, e ad un piano rialzato rispetto al sepolcro. Qui si avrebbe l'inverso: la *schola* sotterranea, e il sepolcro necessariamente allo scoperto. Ciò è inammissibile. E a meno che la denominazione di *schola* non sia una forma di riconoscimento indiretta della natura sepolcrale dell'edificio, bisognerà convenire che offra maggiori probabilità un sepolcro in forma di basilica, che una *schola* in forma di sepolcro. D'altra parte lo stesso compianto FURNARI, autore primo della tesi misteriosofica, dichiara nella sua *Relazione preliminare* (p. 51 «Notizie Scavi», 1918), «probabile la ipotesi di un rapporto tra la Basilica... e le tombe vicine ad essa». Una volta esclusa però la possibilità che si tratti di una tomba, non si saprebbe più in che modo stabilire l'accennato rapporto.

(2) Sui monumenti sepolcrali dell'Esquilino e la topografia in genere di questo colle, ved. l'art. di G. LUGLI, *Aesquilinus*, in «Diz. Epigr. di Antichità Romane». Si ricorda ivi come oltre il sepolcreto plebeo, onde era malfamato quel colle romano, estendevasi fino all'Anfiteatro Castrense una vasta zona particolarmente disseminata di monumenti sepolcrali, di pertinenza delle migliori famiglie gentilizie. L'indicazione generica, in lunghezza, di questa zona, non lascia comprendere quale fosse la sua estensione in larghezza. Abbiamo tuttavia ragione di credere che fossero ivi compresi i sepolcri gentilizi sotto il giardino dell'antica Villa Wolkonsky, e i primi sepolcri almeno della Via Prenestina subito fuori la Porta Maggiore.

(3) G. MANCINI, in «Notizie d. Scavi», 1923, p. 3 sgg.

nella Roma imperiale risale a un costume particolarmente diffuso nella Roma repubblicana, la quale anche da questo punto di vista del costume sepolcrale, non è che un'appendice della civiltà etrusca sulla riva sinistra del Tevere. Onde non è certo ozioso il richiamo, tra i grandiosi ipogei sepolcrali dell'Etruria meridionale, alla famosa tomba cerehana detta *degli Stucchi* ⁽⁴⁾. Il richiamo a questo monumento, che non è da ritenere anteriore al secolo III av. Cristo, è sotto molti riguardi istruttivo per lo studio della Basilica sotterranea. A parte la differenza del rito sepolcrale, i punti di contatto tra i due monumenti non mancano, sia per la concezione architettonica in cui mediante le due file di pilastri è abbozzato il tipo della Basilica, sia per la ricca decorazione a stucco che riveste interamente le pareti dell'ipogeo e dei pilastri di sostegno.

Si è parlato, a parecchie riprese, della Basilica sotterranea come di un luogo di riunione di una setta o società più o meno segreta a finalità culturali; ma non si è considerato mai abbastanza obiettivamente il fatto, che lo spazio disponibile della sala basilicale per la riunione e le pratiche religiose di una setta, per quanto composta di un numero limitato di persone, era in sostanza assai ristretto, tanto più che non si sarebbe dovuto fare troppo assegnamento sulle navate laterali, tagliate fuori della vista dell'abside. Meno che mai poi si capirebbe la presenza dei plinti collocati in una maniera così poco rispettosa dell'economia dello spazio, negli interpilastri, e la collocazione delle due arc nel mezzo quasi a sbarrare l'accesso all'abside.

Si aggiunga a ciò un fatto notevole, già osservato da altri: che l'ambiente non presenta alcuna traccia di logorazione determinata dalla frequenza degli iniziati ⁽⁵⁾.

Tutte circostanze, queste, di carattere pratico, che gli archeologi, male hanno fatto a tenere in

(4) Rimando in proposito alla antiquata opera di J. MARTHA, *L'Art étrusque* (1889), p. 184, tav. II; p. 296, tav. III. Cfr. P. DUCATI, *St. dell'Arte etrusca*, p. 394.

(5) HUBAUX (art. cit., p. 81), attribuisce questa circostanza al fatto che il culto di *Cotyto*, cui egli assegna la Basilica, «ne fut célébré que fort peu de temps à Rome». Esclusa la divinità di *Cotyto*, l'osservazione non perde perciò nulla del suo peso nei riguardi di altri ipotetici culti, come infatti si osserva negli articoli di LEOPOLD e di CARCOPINO.

non cale. Per chi sia, invece, disposto a riconoscere la destinazione dell'ipogeo esclusivamente come sepolcro di famiglia, tali circostanze non potranno essere che la riprova di quanto, in base a numerosi elementi, si è già autorizzati a tenere per certo.

Con il presente lavoro, non tanto vasto ed esauriente da non poter offrire a più di uno studioso appassionato il destro a indicare e colmare lacune, e a sviluppare argomenti appena accennati, mi proponevo di rendere evidente il carattere sepolcrale dell'Ipogeo di Porta Maggiore, dal punto di vista così dell'ubicazione, come dell'architettura e della decorazione; dal punto di vista così di ciò che si è conservato sino a noi, della suppellettile del depredato monumento, come dal punto di vista di tutta la suppellettile andata perduta in tempi lontani dai nostri.

Sepolcro di famiglia eseguito in maniera per noi, ma non forse per gli antichi, insolita e tale da permettere, checchè si dica, delle analogie esteriori con un santuario qualsiasi. I rilievi del monumento degli Aterii, con la figurazione del mausoleo di famiglia (E. Strong *Scultura romana* cit., I, p. 130), sta ad attestare che nell'architettura sepolcrale la forma più o meno sontuosa e l'originalità del monumento erano in proporzione dei mezzi finanziari della famiglia. L'idea della divinizzazione od apoteosi del morto era insita nella religione romana, come bene ci fa intendere il Carcopino. Apuleio (*Metam.* VIII, cap. VII) narra che Chares, rimasta vedova del marito Clepolamo, *imagines defuncti... ad habitum dei Liberi formaverat*. Questo passo vale a suggerirci delle idee sulla statua che doveva sorgere in fondo all'abside, e a farci comprendere la ragione per cui alcun facoltoso cittadino di Roma volle onorare in quella forma i suoi morti: « *adfixo servitio divinis percolens honoribus ipso sese solacio cruciabat* ».

RICOSTRUZIONE PROBABILE DELLE VICENDE DEL MONUMENTO

Un monumento dell'importanza di questo illustrato, merita che dopo una minuta descrizione e dopo risoluto, o avviato alla soluzione, il problema

nella sua natura, si spenda qualche parola pure intorno alla sua storia: alle vicende, cioè, che verisimilmente esso dovette attraversare nella lunga serie di secoli attraverso i quali giunse fino a noi; tanto più che la ragionevole ricostruzione di quelle vicende è il solo mezzo per renderci conto di talune circostanze di fatto e di lacune altrimenti inesplicabili. Si è già detto, e non si ripeterà mai abbastanza, che il monumento di carattere sepolcrale, così ampiamente sviluppato nel sottosuolo, non poté a meno di avere all'esterno un segnale ben visibile, consistente non sappiamo se in una edicola, in un tempietto, od altra costruzione più o meno sontuosa e bizzarra. Il segnale esterno del monumento, con la inevitabile porta di accesso sulla via Prenestina, dovette rimanere alla vista di tutti indisturbato, per tutto il periodo almeno della floridezza della città, non tanto profondamente scossa dal trasferimento della sede dell'imperatore a Bisanzio, quanto dal dilagare delle invasioni barbariche, a partire dai primi del secolo V. Nel periodo tumultuoso delle invasioni, quando la sicurezza pubblica era scomparsa e andava di giorno in giorno sommersa, come da una marea dilagante, tutta l'immensa eredità di civiltà e di cultura del mondo pagano, non vi è luogo a dubitare che le tombe dei ricchi, alla stessa stregua dei templi sontuosi, divenissero ambito bersaglio alla cupidigia delle insaziabili orde barbariche. Il fanatismo religioso del cristianesimo trionfante dovette poi essere un valido aiuto alla sistematica distruzione compiuta per avidità di bottino ⁽¹⁾. In questo periodo appunto, dopo essere

(1) F. GREGOROVIVUS, nella classica *Storia di Roma nel m. e.*, vol. I, libro I, ha dei riferimenti importanti relativi alla storia edilizia di Roma in quel travagliato periodo. Gli accenni del Gregorovius si riferiscono però tutti a edifici urbani, gli unici ai quali si riportino le già scarse fonti medievali. Non si fa alcuna menzione della collana, veramente meravigliosa, di monumenti sepolcrali, che Roma aveva intorno alle sue porte e in direzione di tutte le vie suburbane. Su codesti monumenti sepolcrali, molti dei quali vere opere d'arte e cimeli di ricchezza, dovette sfogarsi, prima ancora che sui monumenti della città, l'ingordigia e la follia di distruzione delle orde dei barbari invasori, specie nei periodi di assedio. Si ricorda in proposito, che i soli Goti e Sarmati guidati da Alarico, ebbero a stringere d'assedio per ben tre volte la città, nel periodo di appena due anni (408-410). R. LANCIANI, nell'opera *La destruction de Rome antique* (trad. dall'ingl.), parlando delle tombe (p. 67 sgg.), ricorda che assai per tempo (forse dopo l'esodo di Costantino), i Ro-

stato demolito tutto ciò che del monumento affiorava alla superficie del suolo, una schiera di saccheggiatori specializzati, dovette insinuarsi attraverso il naturale passaggio, ancora ben praticabile, fino alla Basilica sotterranea, e laggiù far man bassa di tutta la suppellettile più o meno facile a essere convertita in moneta sonante. Furono così asportate le preziose urne cinerarie coi relativi plinti scolpiti; fu divelta dal suolo la probabile statua davanti alla nicchia, o abside, e l'ara pure scolpita, e tutta l'altra suppellettile marmorea o metallica, come gli *oscilla*, con le relative catene di ferro o di bronzo, pendenti dalle arcate fra i pilastri. La comodità dell'ancora praticabile passaggio originario, largo e spazioso, dovette agevolare straordinariamente l'opera di spoliazione, della quale, in un primo tempo, fece parte il trasporto di suppellettile considerevole per volume e peso, quale difficilmente si sarebbe potuta asportare attraverso stretti cunicoli.

Due lunghi solchi intersecantisi quasi ad angolo retto (m. 0,60 e m. 0,38) risultano incisi abbastanza profondamente sulla fronte principale dell'ultimo pilastro a sinistra, quasi a disegnare una croce, rozzamente e sommariamente indicata. Lo scrupolo, certo, di taluno fra i primi profanatori del monumento a scopo di lucro, dovette determinare l'esecuzione di quello che nella sua rozzezza è pure un simbolo cristiano, quasi per tenere a bada il timore superstizioso che lo invadeva e che doveva suggerirgli come opera di un genio demoniaco quel miracolo dell'arte classica, simile ad altri che le menti ottenebrate dei cittadini di Roma nell'alto medioevo erano incapaci di comprendere, nonchè di immaginare e di eseguire mai più.

Spogliato di tutto ciò che conteneva di veramente prezioso e suscettibile di ricevere sul mercato un valore venale, il sotterraneo rimaneva quasi intatto, specialmente riguardo alle inamovibili e poco golose decorazioni parietali; salvo qualche assaggio compiuto sulle pareti del vestibolo e della sala basi-

licale, per garantirsi se mai altri vani sotterranei si trovassero adiacenti alla Basilica.

Per un assai lungo periodo di tempo, che può essere calcolato fino a una diecina di secoli, il monumento rimase abbandonato a se stesso, con l'effetto di essere dimenticato completamente, dato l'accumularsi di un'enorme quantità di detriti e di materiale di scarico, sin quasi all'attuale rialzo di cinque metri sull'antica Via Prenestina. Ma la passione della ricerca archeologica, incominciata nei primi del Quattrocento per opera non di romani, ma di artisti forestieri ammiratori di Roma antica, primi fra i quali Filippo Brunelleschi e Donatello, detti per la stranezza delle loro ricerche, «quelli del tesoro» (G. Vasari, *Vite*), portò al rinvenimento di numerosi edifici antichi e di *grotte*, specialmente sepolcrali. L'interesse della ricerca non consisteva ormai più tanto nella possibilità di trovare quei *tesori* che da lunghi secoli erano stati dispersi, quanto di riesumare un tesoro maggiore di tutti gli altri, quello dell'arte antica, alla quale attingere la linfa per l'arte nuova. Non sappiamo se nel secolo XV e nel XVI, o un poco più tardi, ma certo nell'intenso affannoso periodo di ricerca archeologica che caratterizza il Rinascimento in Roma, anche lo strano monumento sotterraneo di Porta Maggiore dovette essere rintracciato. Ma l'archeologo, probabilmente un archeologo-artista, cui toccò quella insperata fortuna, mantenne per sè gelosamente il segreto della scoperta, proponendosi di trarne il maggior frutto possibile. La scoperta dovette essere più o meno fortuita, e l'ingresso all'ipogeo fu allora forzatamente aperto attraverso la volta della navata centrale, nel vano tuttora visibile, in corrispondenza dell'abside.

La bellezza degli stucchi, infinitamente meglio conservati di quanto sia dato oggi di rilevare in seguito all'azione deleteria dell'umidità, indusse i rinvenitori ad impadronirsi di quest'ultimo avanzo dell'antico splendore del monumento. Furono quindi segati intorno regolarmente e asportati i riquadri piccoli che si veggono oggi mancanti al completo, in numero di sei, uno cioè per ogni fronte principale di pilastro. Fu poi messa mano alle asportazioni dei riquadri superiori, di maggiori dimensioni. Ma fosse imperizia di chi dirigeva l'operazione, fosse maggiore la resistenza della superficie stuccata, è

mani incominciarono a distruggere le architetture in marmo dei sepolcri, per farne calce. Gli imperatori dovettero perfino comminare delle pene di morte, per evitare lo sconcio. L'anno 349, già 61 anni prima dell'invasione di Alarico, l'imperatore Costanzo ebbe a sostituire la pena di morte con un'ammenda (Codice Teodosiano, *De sepulcris violatis*), tanto comuni erano divenuti i reati del genere.

indubbio che il lavoro non dovette procedere in maniera soddisfacente, non solo provocando la perdita di singoli riquadri, ma determinando insieme la perdita di vaste superfici all'intorno. A ciò si debbono attribuire verisimilmente le vaste lacune aperte nella superficie stuccata, fino a lasciar apparire l'ossatura sottostante, quali si deplorano nell'ultimo pilastro di destra, verso l'abside, e sulle due pareti destra e sinistra dell'aula basilicale, in prossimità dell'abside.

Tali risultati, a dir vero poco confortanti, dovettero indurre a desistere dall'impresa, con quanto rammarico di chi si vedeva sfuggire una così ambita preda, è facile immaginare. Maggior rammarico poi doveva destare la vista delle bellissime volte, così ben conservate, dove la difficoltà di asportare gli stucchi si presentava maggiore, quasi insormontabile. Gli ingegnosi spogliatori del monumento non si dettero tuttavia per vinti, e vollero almeno portare seco, quale trofeo della loro vittoriosa ricerca taluni altri cimeli, e precisamente quelle maschere di Medusa, che apparivano circondate da un'aureola di capelli ondeggianti nelle riquadrature delle volte delle navate laterali: tre nella navata destra, quattro nella navata sinistra. Non si spiega altrimenti che come un caso di spoliazione sistematica il fatto che ciascuna maschera, distaccandosi regolarmente dall'intonaco cui doveva aderire perfettamente, abbia lasciato l'impronta circolare esatta del campo che occupava, senza che la corona di capelli fittissima intorno abbia mai subito il minimo danno⁽¹⁾.

È certo che quelle maschere di Medusa trovarono, o erano comunque destinate a trovare nella mente di chi se ne impadronì, una degna sistemazione tra le fastose decorazioni a stucco di uno di quegli atrî o di quei salotti romani, dove gli artisti del Rinascimento usavano profondere tutti i mezzi a loro disposizione e tutte le risorse del loro ingegno educato al gusto dell'arte classica⁽²⁾. Non è escluso che in un giorno, fausto per i nostri studi, non possa essere ritrovato, meglio che tra le collezioni di un museo, tra gli stucchi di un palazzo del Rinascimento, qualcuno dei cimeli barbaramente asportati dal pavimento, dalle pareti o dalle volte della Basilica sotterranea. Ma indipendentemente da ciò, incombe a noi, ultimi e non troppo delusi arrivati, l'obbligo di coltivare un sentimento di gratitudine per quell'ignoto artista di alcuni secoli or sono, il quale si comportò così cavallerescamente con il monumento, da arrecare ad esso il minor danno possibile, da rispettare religiosamente, senza manomettere, le parti ancora intatte della decorazione, da suggellare infine nello stretto segreto e sotto una grave mora di terra e di detriti l'ingresso del monumento. Così fu che questo, una volta abbandonato dall'ultimo ignoto visitatore del Rinascimento, potè tranquillamente attendere l'avvento di un'era, che se nell'apprezzamento dell'arte classica ha una sensibilità meno raffinata, professa tuttavia, in ossequio almeno alla legge, una certa deferenza per le reliquie di un glorioso passato.

GOFFREDO BENDINELLI.

(1) Altrettanto conviene pensare dei quadretti mancanti, accuratamente tagliati sulle fronti principali dei pilastri.

(2) Ved. la *Vita di Giovanni da Udine* nelle *Vite* di G. VASARI (ed. Sansoni, curata da G. MILANESI, vol. VI, p. 549 ss).

INDICE DELLE FIGURE NEL TESTO

Fig. 1. Planimetria dell'Ipogeo in relazione all'esterno	col. 607-608
» 2. Quadretto dipinto dello zoccolo del vestibolo	» 613-614
» 3. Suolo (parte di) scavato nel vano dell'abside	» 642
» 4. Decorazione interna della porta d'ingresso della Basilica	» 643
» 5. Candelabro sulla parete a sinistra della porta d'ingresso	» 646
» 6. Vittoria a mezzo il fregio dell'abside	» 653-654
» 6-A. Figura muliebre appartenente al fregio dell'abside	» 655
» 7. Idrofora (volta centrale)	» 667
» 8. Battaglia tra Grifo e Arimaspe (motivo angolare della volta)	» 669-670
» 9. Giuoco alla palla (parte riquadro C, motivi diversi navata centrale)	» 675-676
» 10. Danza popolare africana (volta navata centrale, quadretto H)	» 683-684
» 11. Achille e prigioniero troiano	» 695-696
» 12. Dedalo e Pasifae	» 698
» 13. Scena di divinazione (?)	» 703
» 14. Figura 1 ^a di coronamento dei pilastri (Baccante)	» 706
» 15. Figura 2 ^a di coronamento dei pilastri	» 707
» 16. Figura 3 ^a di coronamento dei pilastri	» 710
» 17. Oreste ed Elettra	» 721
» 18. Ippolito e Fedra	» 722
» 19. <i>Trápeza (mensa)</i> sacra	» 723-724
» 20. Scena di sacrificio ad un'ara	» 727-728
» 21. Baccante della medesima scena	» 727
» 22. Scena di culto ad un albero sacro	» 731-732
» 23. Scena di culto ad un serpente sacro	» 733-734
» 24. Scena di iniziazione sacra	» 735
» 25. Menadi conversanti	» 736
» 26. Grifi rampanti	» 737-738
» 27. Sfingi rampanti	» id.
» 28. Donna ammantata	» 739

Fig. 29. Donna che si ammanta e Grifo rampante	col. 739-740
» 30. Urna, fiaccola ed erma votiva	» 743-744
» 31. Prima figura muliebre di coronamento dei pilastri (navata sinistra).	» 747
» 32. Seconda figura di coronamento dei pilastri (navata sinistra)	» 748
» 33. Terza figura di coronamento dei pilastri (navata sinistra)	» 750
» 34. Parte di volta della navata destra	» 753-754
» 35. Erote volante (volta navata destra).	» 758
» 36. Erote volante (id.).	» 759
» 37. Scena d'iniziazione a misteri (?)	» 765-766
» 38. Fanciullo pensieroso	» 767
» 39. Anfora e palma (fregio parietale sud)	» 769-770
» 40. Prima figura maschile decorativa (fregio parietale sud).	» 771
» 41. Seconda figura maschile decorativa (id.).	» 772
» 42. Figura di coronamento di pilastro (navata destra)	» 775
» 43. Decorazione di riquadro di fianco all'ingresso della Basilica	» 776
» 44. Particolare di riquadro di fianco all'absid	» 777
» 45. Motivo architettonico-paesistico (navata sinistra, parete ovest).	» 779-780
» 46. Motivo architettonico-paesistico (parete nord).	» 784
» 47. Sezione parete sud della sala basilicale	» 787-788
» 48. Figura statuaria di Priapo (specchio XXIII, parete sud)	» 789
» 49. Motivo architettonico-paesistico (navata destra, parete ovest)	» 790
» 50. Particolare decorativo di parte posteriore di pilastro	» 800
» 51. Particolare di riquadratura interna di pilastro	» 801
» 52. Figura simbolica alata per decorazione interna di pilastro	» 802
» 53. Figura simbolica per decorazione interna di pilastro	» 804
» 54. Figura simbolica alata di archivolt fra i pilastri	» 805

INDICE DELLE TAVOLE

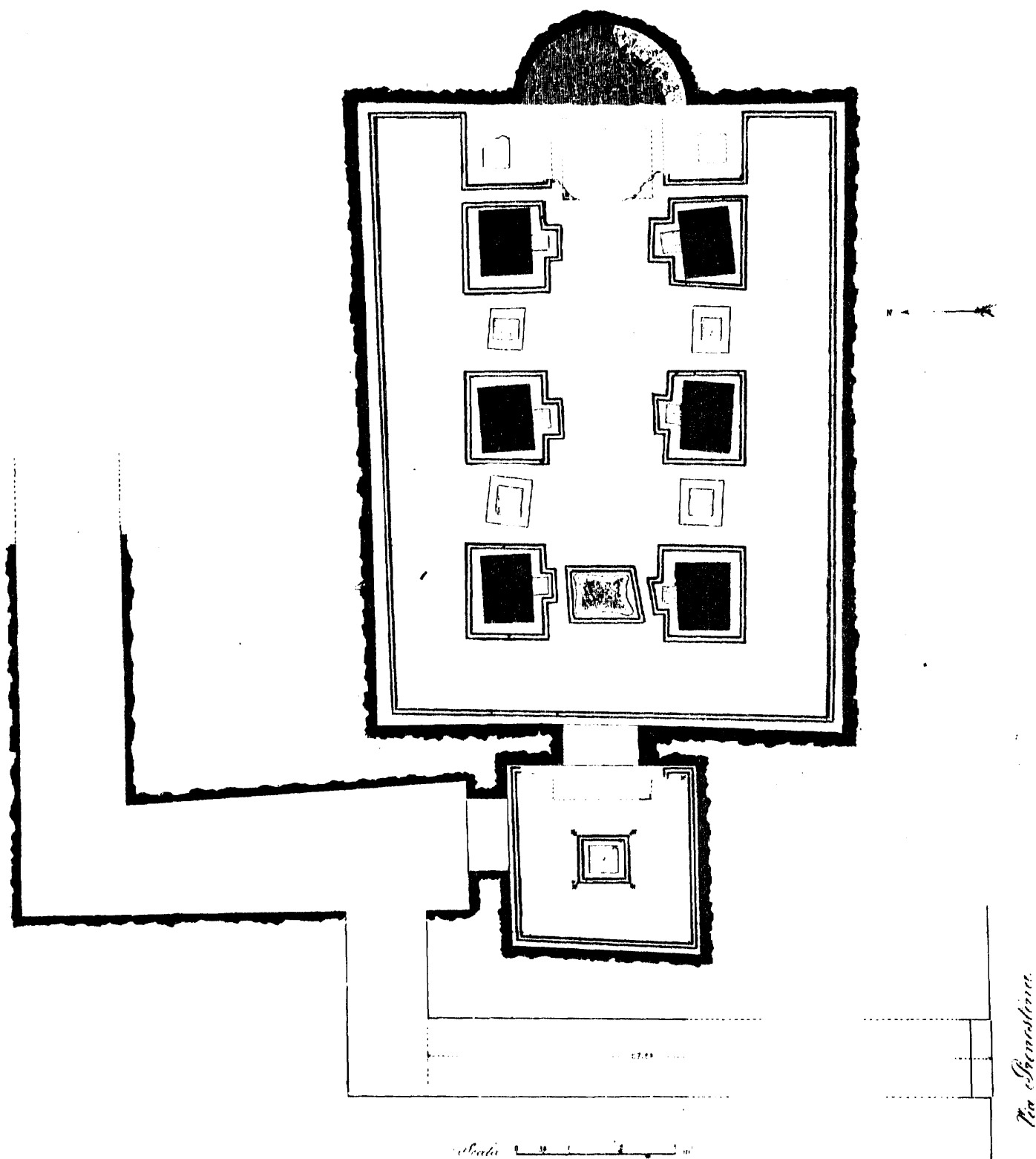
TAV. I.	—	Planimetria generale del monumento.	
» II.	—	Parete occidentale del vestibolo.	
» III.	—	Veduta d'insieme della vòlta del vestibolo.	
» IV.	—	Vela nord della vòlta del vestibolo.	
» V.	—	Medaglione della vòlta del vestibolo.	
» VI.	—	Saggio di riquadratura della vòlta del vestibolo.	
» VII.	—	Vòlta del vestibolo ricostruita.	
» VIII.	—	Vedute (due) d'insieme della sala basilicale.	
» IX.	—	Vedute (due) delle navate laterali.	
» X.	—	Parete di fondo (occidentale) della sala.	
» XI.	—	Catino istoriato dell'abside.	
» XII.	—	Dettaglio (centrale) del medesimo.	
» XIII.	—	Dettaglio laterale destro del medesimo.	
» XIV.	—	Abside e parete contigua della sala.	
» XV.	—	Vòlta della navata di mezzo. — Sviluppo d'insieme.	
» XVI.	—	Parte centrale della vòlta.	
» XVII.	—	Scene di genere (due vedute) vòlta navata centrale.	
» XVIII.	—	Id. id. id.	
» XIX.	—	Id. id. id.	
» XX.	—	Id. id. id.	
» XXI.	—	1. Ratto di Ganimede. 2. Ratto di Leucippide (vòlta navata centrale).	
» XXII.	—	1. Giasone e Medea. 2. Eracle ed Esione	id.
» XXIII.	—	1. Oreste e Ifigenia. 2. Paride ed Elena	id.
» XXIV.	—	1. Calcante e Ifigenia. 2. Eracle e Athena	id.
» XXV.	—	1. Chirone e Achille. 2. Antigone e Tiresia	id.
» XXVI.	—	Sviluppo d'insieme vòlta navata.	
» XXVII.	—	Sezioni (due), vòlta navata sinistra.	
» XXVIII.	—	Id. id. id.	
» XXIX.	—	1. Apollo e Marsia. 2. Agave e Baccanti	

- Tav. XXX. — 1. Episodio del mito di Marsia. 2. Apollo e Muse.
- » XXXI. — 1 e 2. Entrata nell' Elisia.
- » XXXII. — Vasi agonistici o funerari, e *trápeza* (*mensa*) sacra.
- » XXXIII. — Figure di coronamento dei pilastri (navate minori).
- » XXXIV. — 1ª sezione di volta, navata sinistra.
- » XXXV. — 2ª sezione di volta, navata id.
- » XXXVI. — 1. Apollo e Artemide (?). 2. Teseo e Arianna.
- » XXXVII. — 1. Hermes e Alceste. 2. Danaidi.
- » XXXVIII. — Fronti principali dei pilastri verso la navata centrale.
- » XXXIX. — Parete e fronti posteriori dei pilastri - navata destra.
- » XL. — Parete e fronti posteriori dei pilastri - navata sinistra.
- » XLI. — 1-4. Motivi paesistici degli specchi parietali.
- » XLII. — 1. Medaglione-ritratto su pilastro. 2. Eracle ed Esperide (quadro di pilastro).
- » XLIII. — Particolari decorativi dei pilastri (1. Educazione di Dioniso e ritratto maschile.
2. Demetra e Trittolemo, e ritratto femminile).
-

INDICE GENERALE

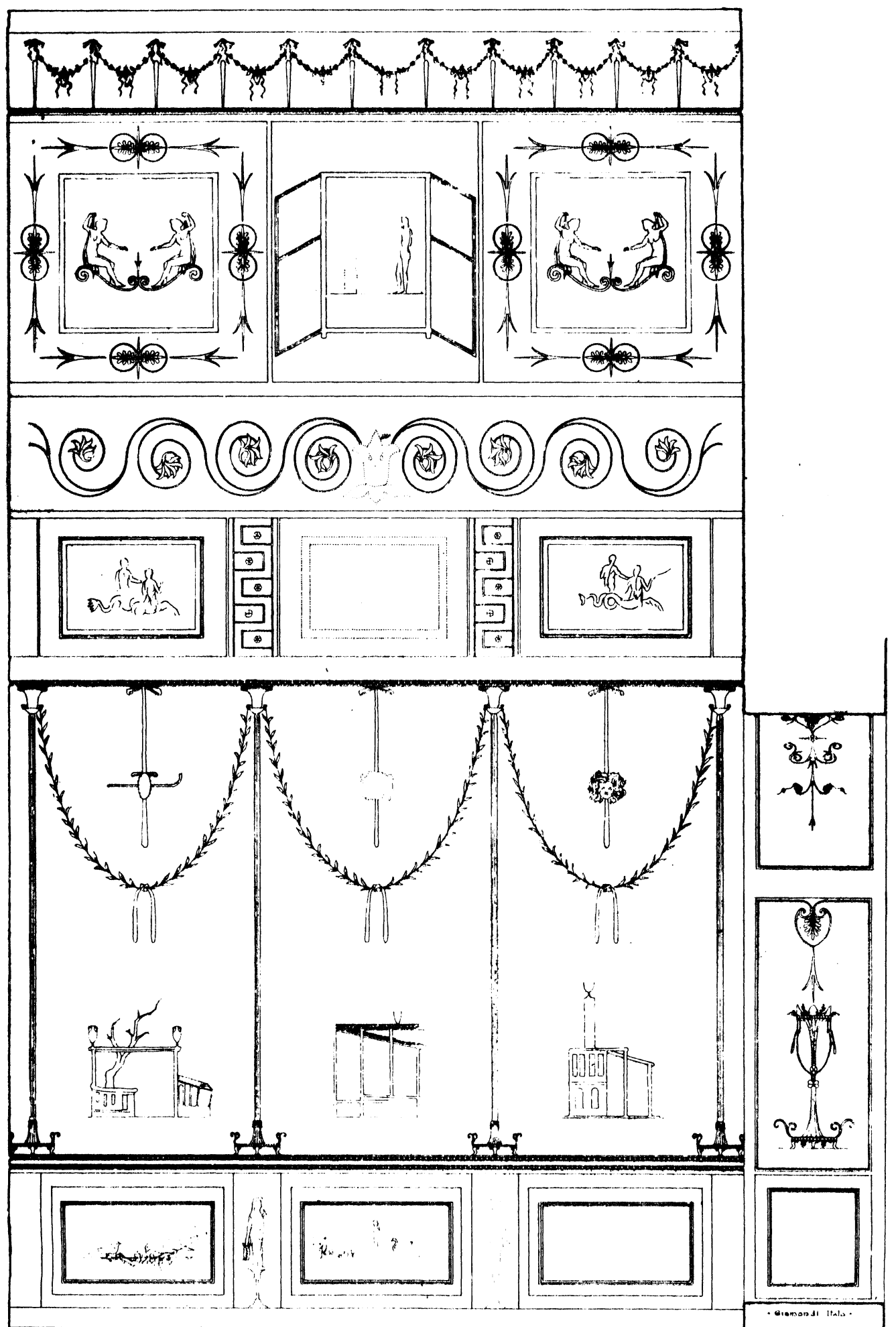
NOTA PRELIMINARE.	col.	601
DESCRIZIONE DEL MONUMENTO	»	604
IL VESTIBOLO.	»	606
Decorazione pittorica dello zoccolo	»	611
Decorazione delle pareti	»	616
Stile pittorico del vestibolo	»	628
Decorazione della volta	»	630
LA SALA BASILICALE. Architettura	»	640
NAVATA CENTRALE. Porta di accesso alla sala basilicale	»	642
» Decorazione dell'abside (catino).	»	645
» Fregio dell'abside	»	652
» Volta della navata (ripartitura e motivi isolati)	»	656
» Quadri di genere. Serie I	»	669
» Quadri di genere. Serie II	»	679
» Quadri mitologici	»	685
» Figure sopra i pilastri e « oscilla »	»	705
NAVATA SINISTRA. Decorazione della volta	»	711
» Quadri mitologici e vari	»	714
» Fregio parietale - Motivi parietali	»	741
» Motivi corrispondenti sopra i pilastri.	»	747
» Motivi corrispondenti delle testate (per le navate sinistra e destra)	»	749
NAVATA DESTRA. Decorazione della volta	»	751
» Quadri mitologici e vari	»	755
» Fregio parietale	»	769
» Motivi corrispondenti sopra i pilastri.	»	774
SPECCHI PARIETALI DELLA SALA BASILICALE (per le due navate)	»	775
PILASTRI DELLA SALA BASILICALE. Fronti principali o anteriori	»	792
» Fronti posteriori	»	796
» Fronti interne e archivolti.	»	803

STILE DECORATIVO DELLA BASILICA	col.	806
CONSIDERAZIONI SUGLI STUCCHI ROMANI. - ETÀ DEL MONUMENTO	"	808
GLI STUCCHI E LE TERRECOTTE ARCHITETTONICHE ROMANE	"	820
NATURA DEL MONUMENTO	"	825
RICOSTRUZIONE PROBABILE DELLE VICENDE DEL MONUMENTO.	"	843
INDICE DELLE FIGURE	"	849-850
» DELLE TAVOLE	"	853-854
» GENERALE	"	857-858

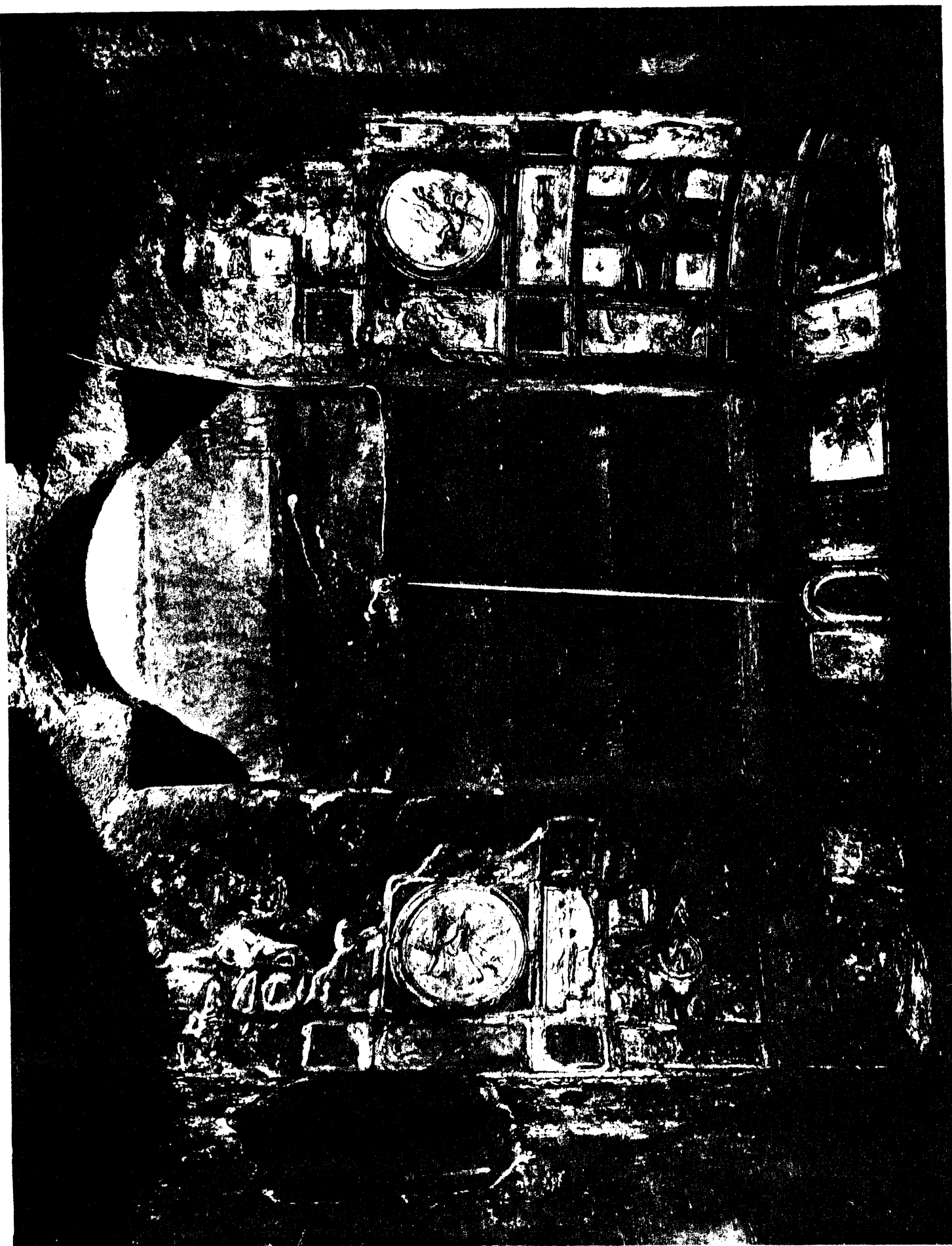


Planimetria generale del Monumento.

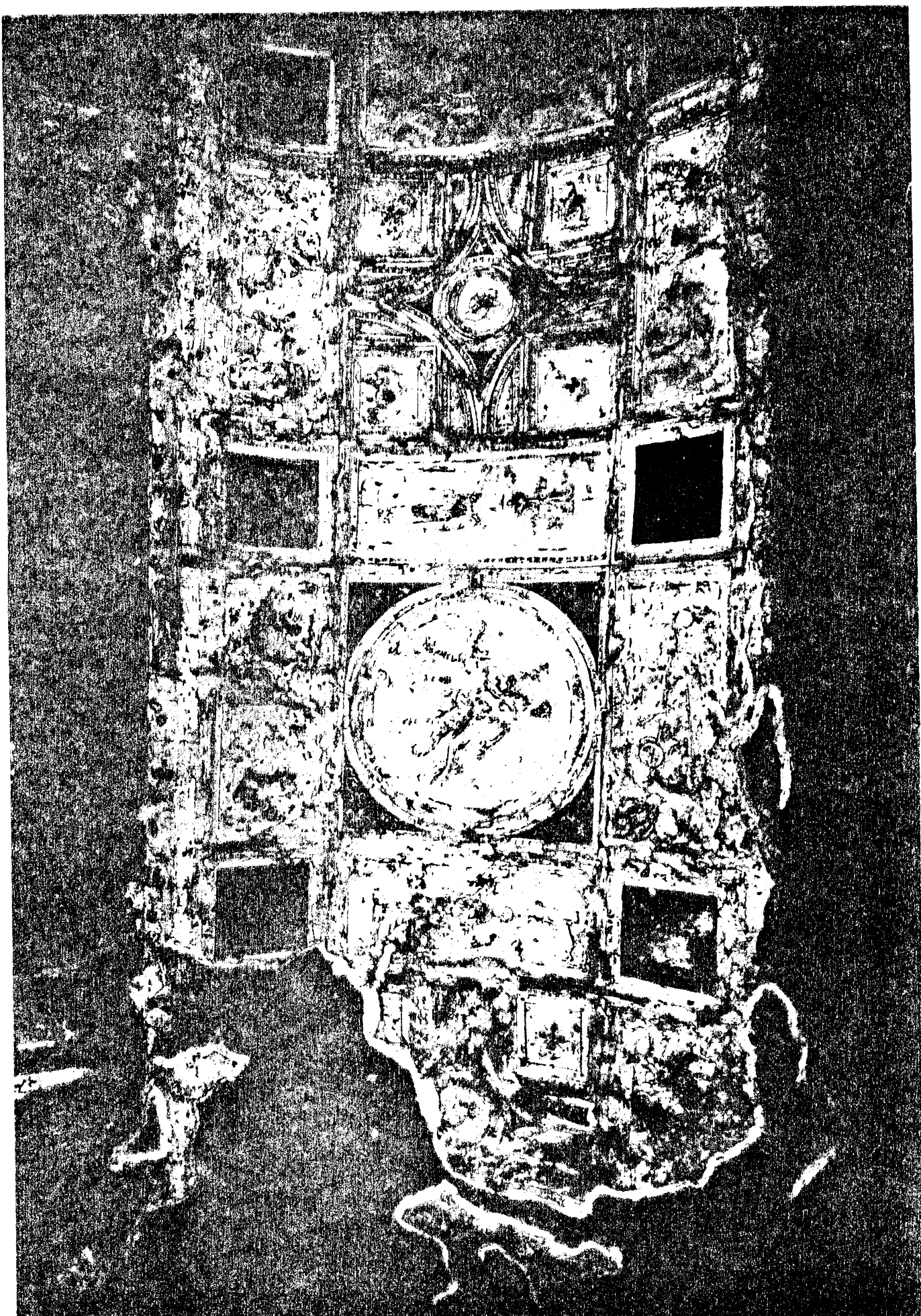
(da integrare con la tav. VIII per le riquadrature interne).



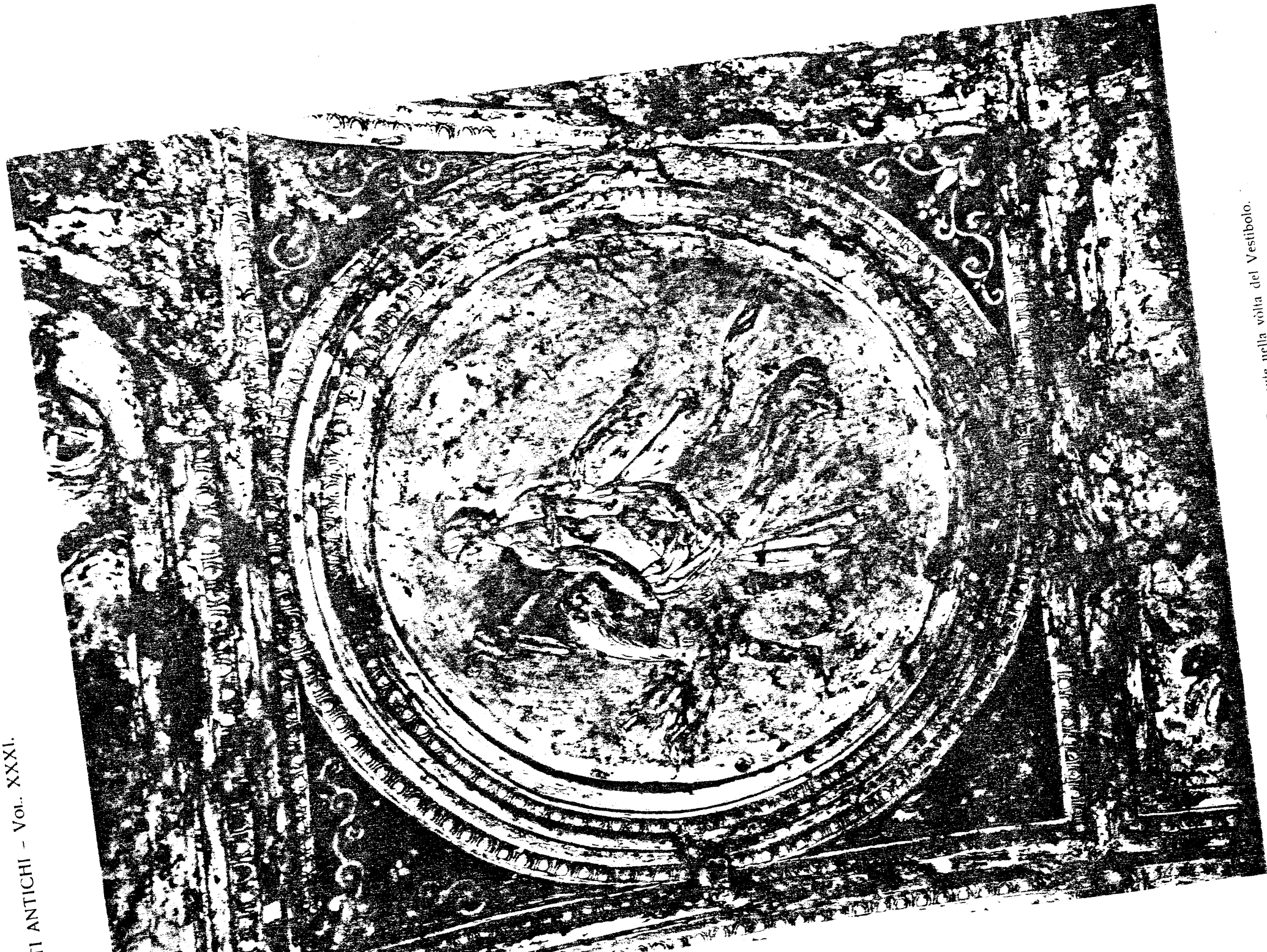
Parete ovest del Vestibolo con sezione della porta di accesso.



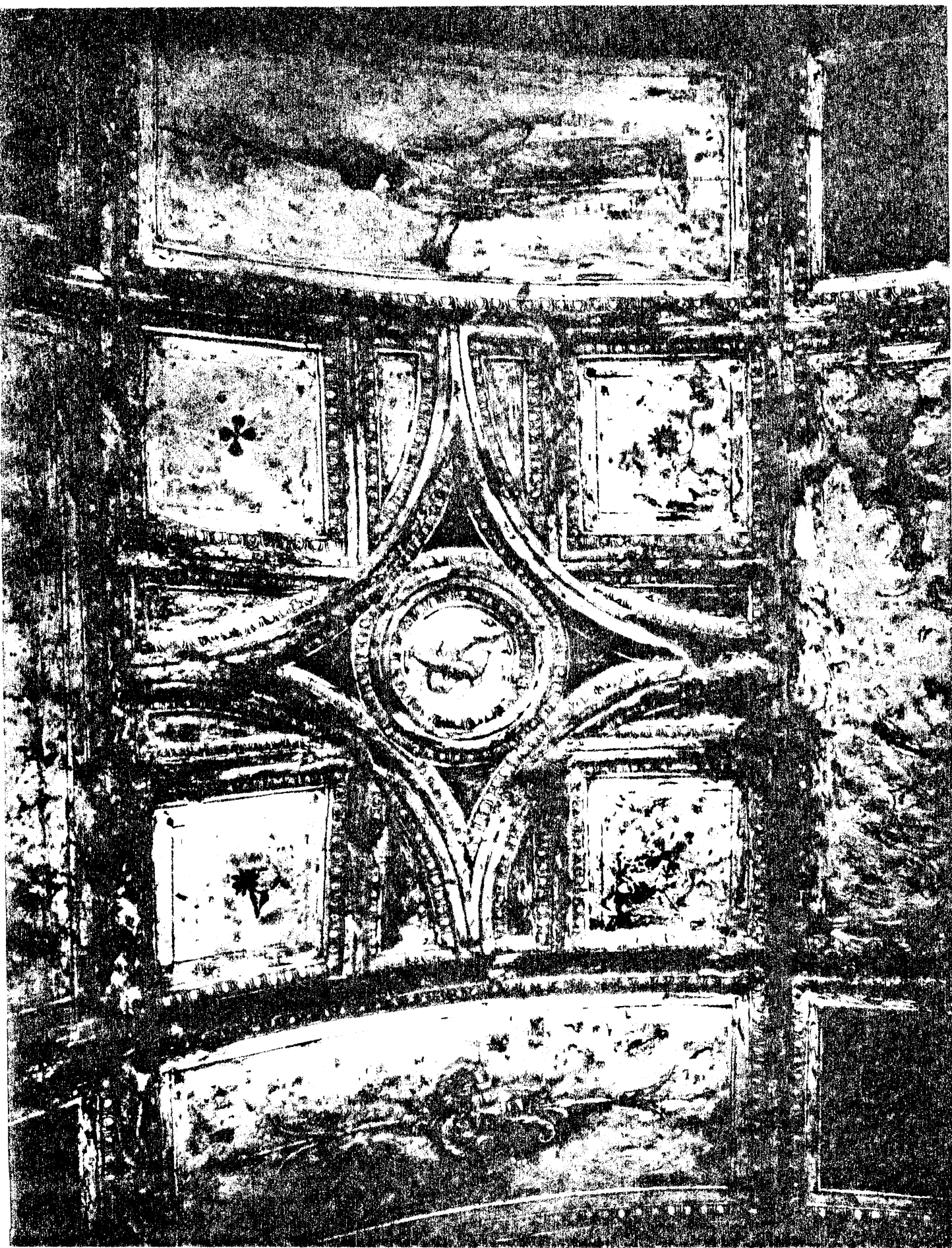
Veduta d'insieme della volta del Vestibolo.



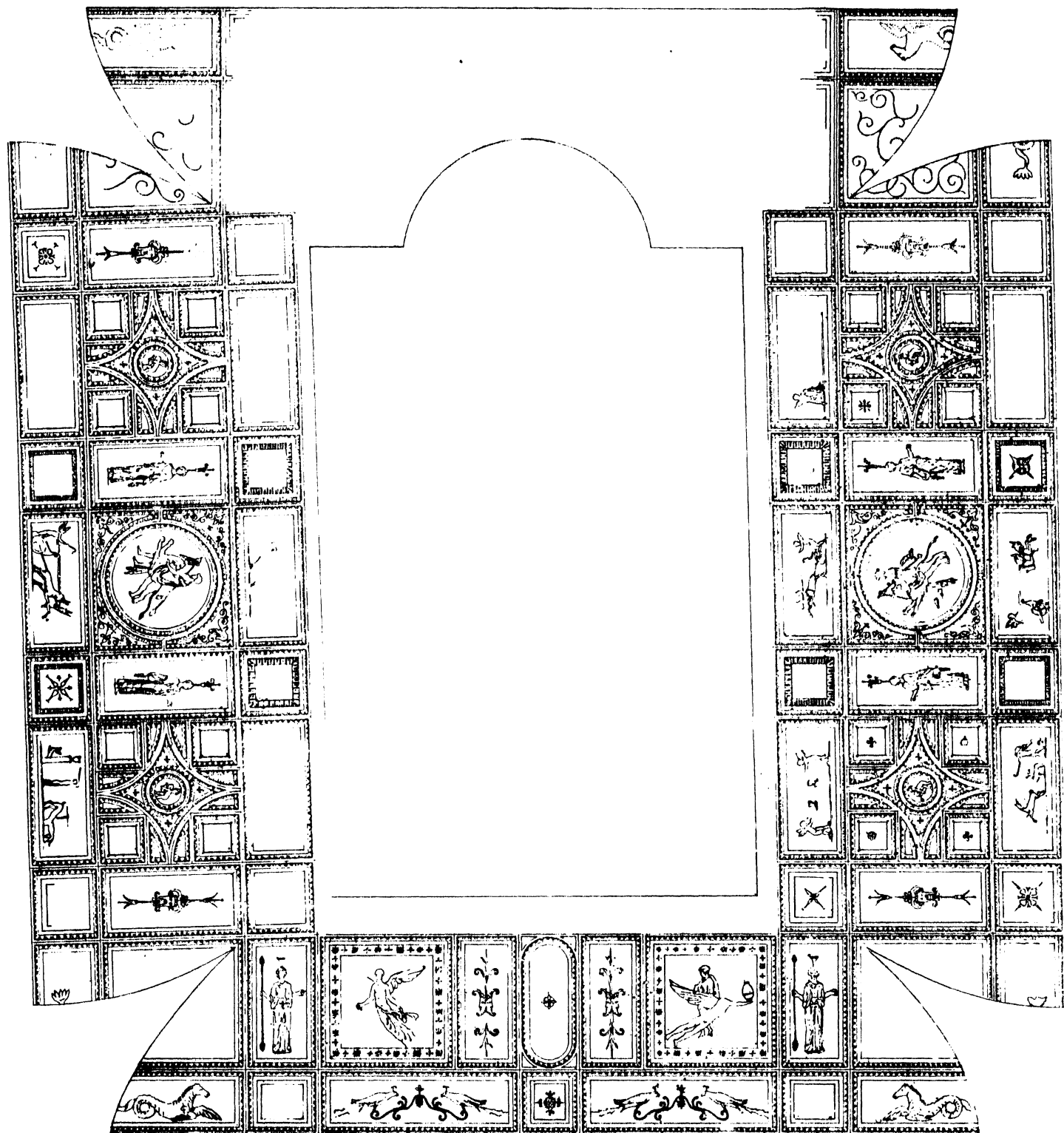
Particolare della volta del Vestibolo (vela sud) a stucco e a colori.



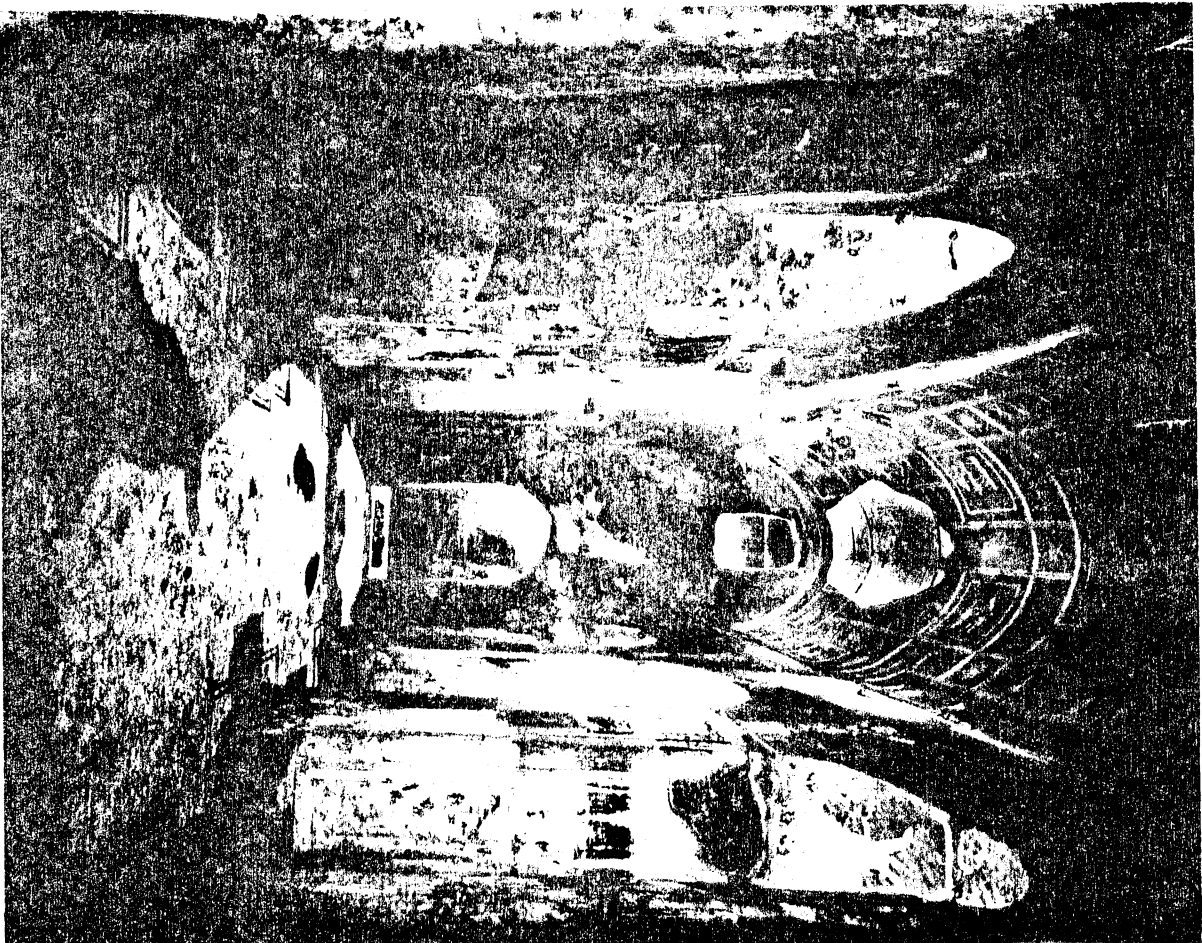
Saggio di medaglione con figura di Baccante nella volta del Vestibolo.



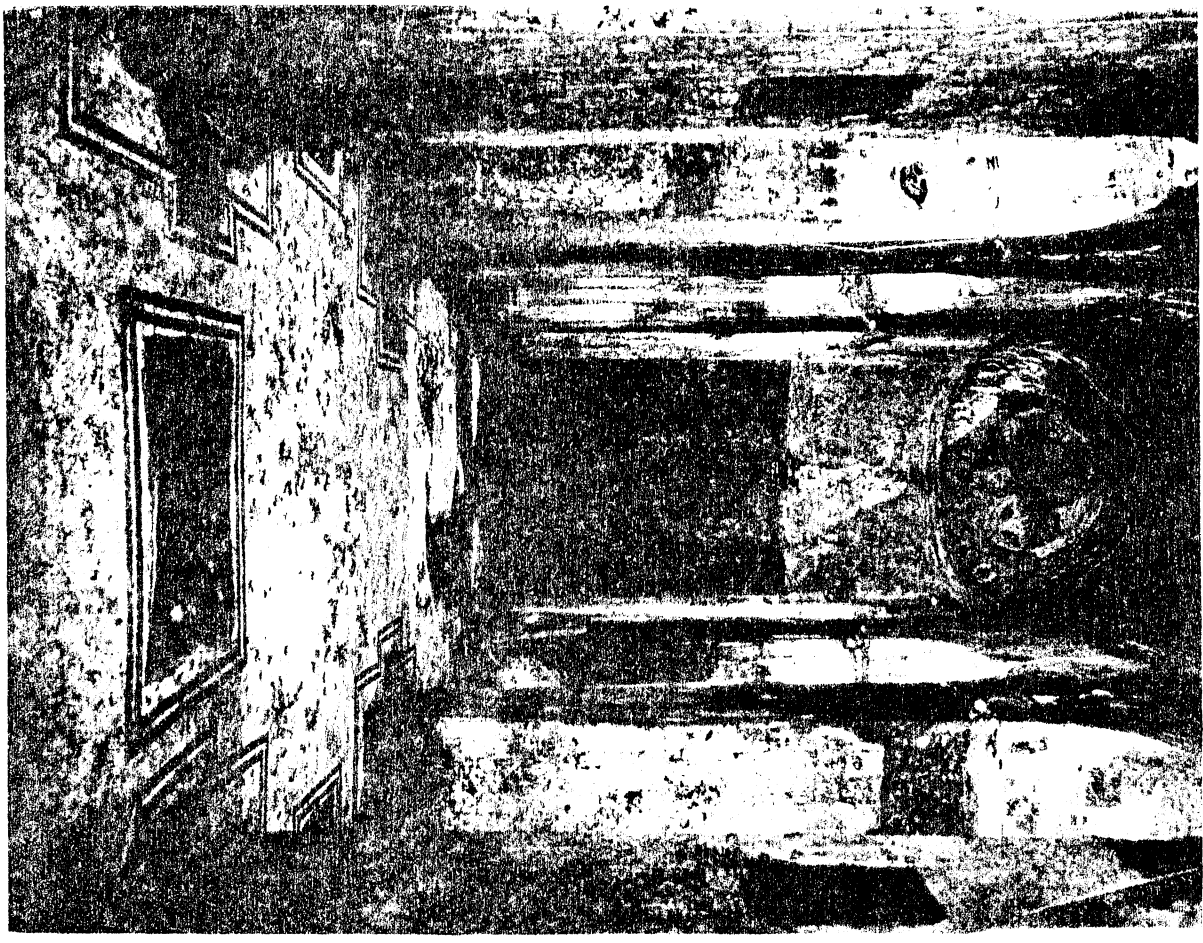
Saggio di riquadrature varie nella volta del Vestibolo.



Vòlta del Vestibolo ricostruita.

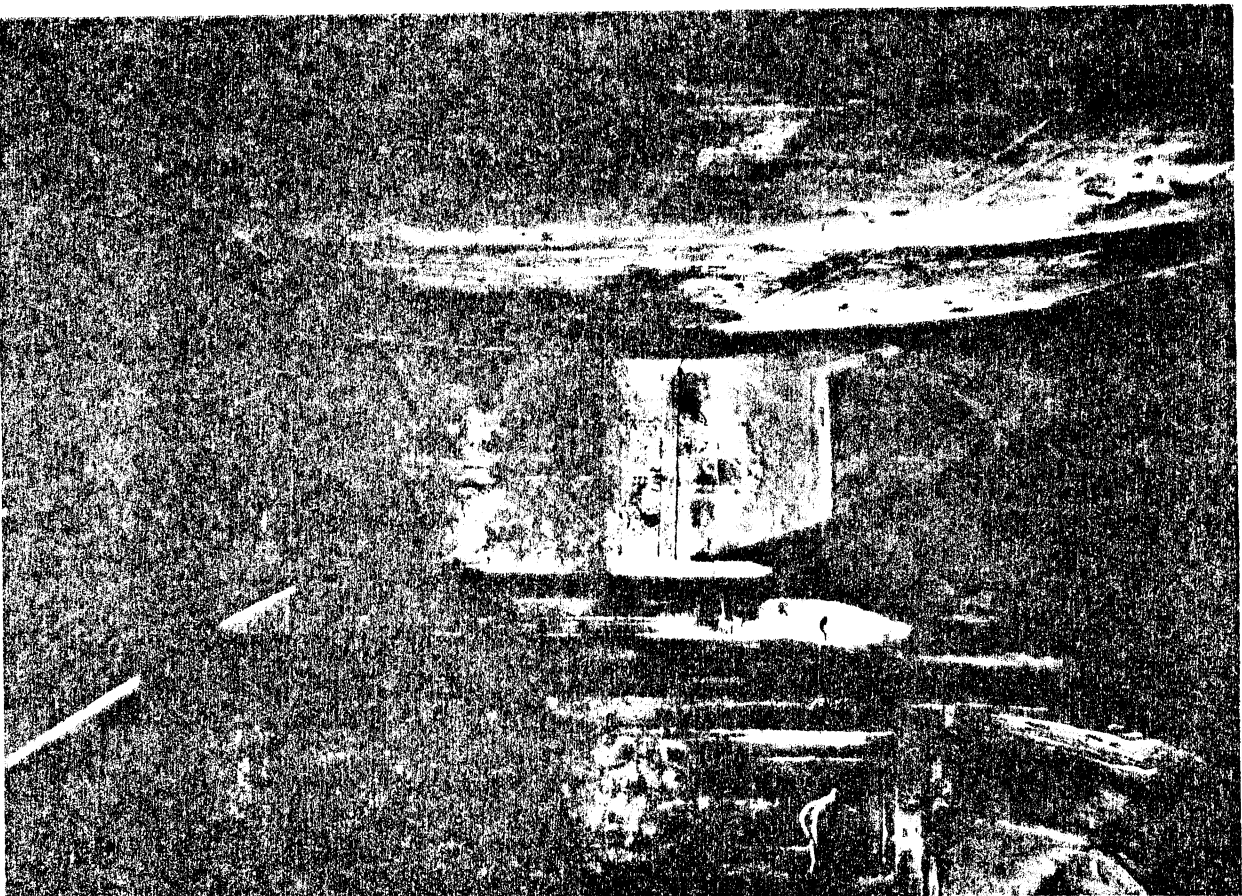


1

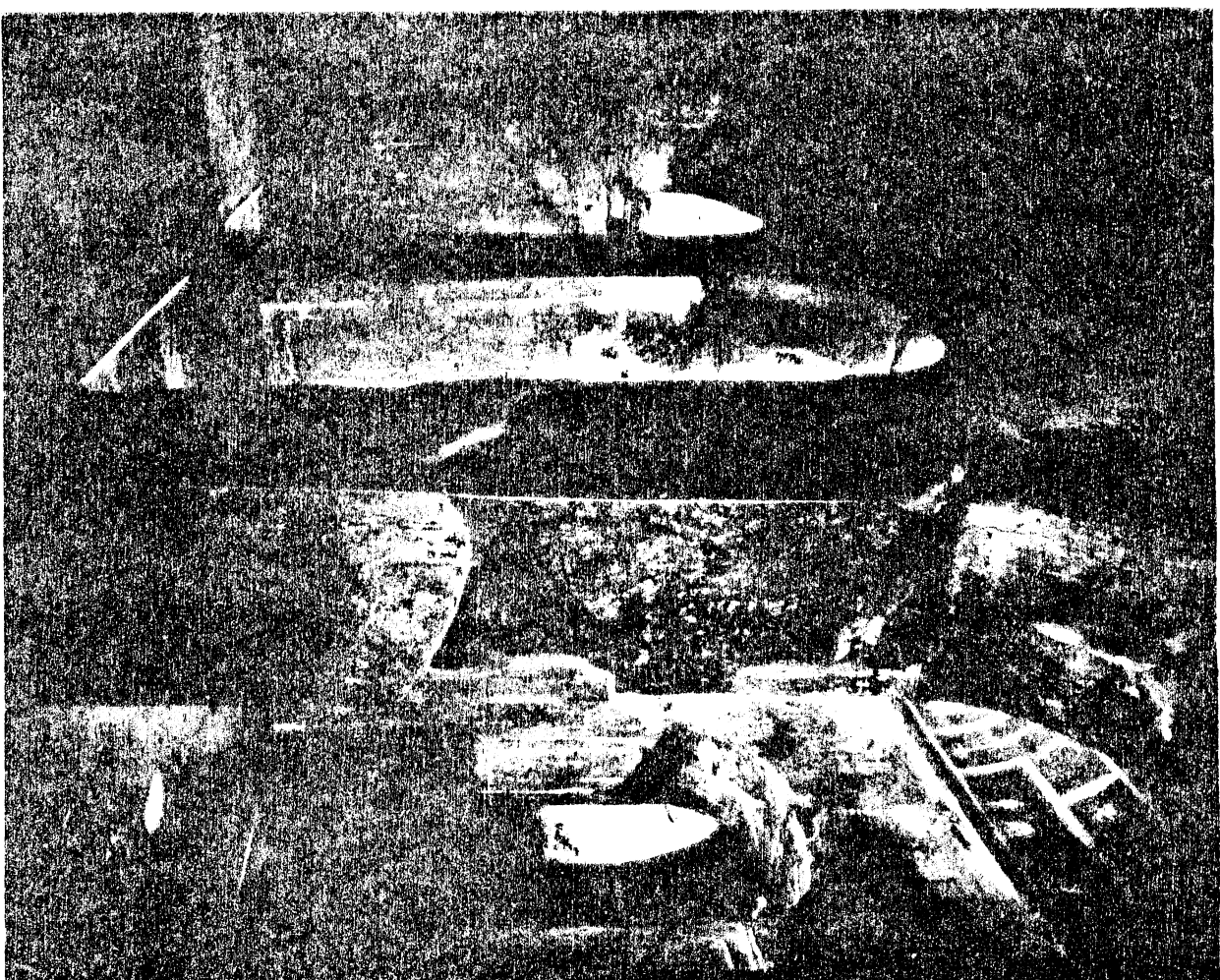


2

Vedute d'insieme della Sala basilicale (1. da est a ovest - 2. da ovest a est).

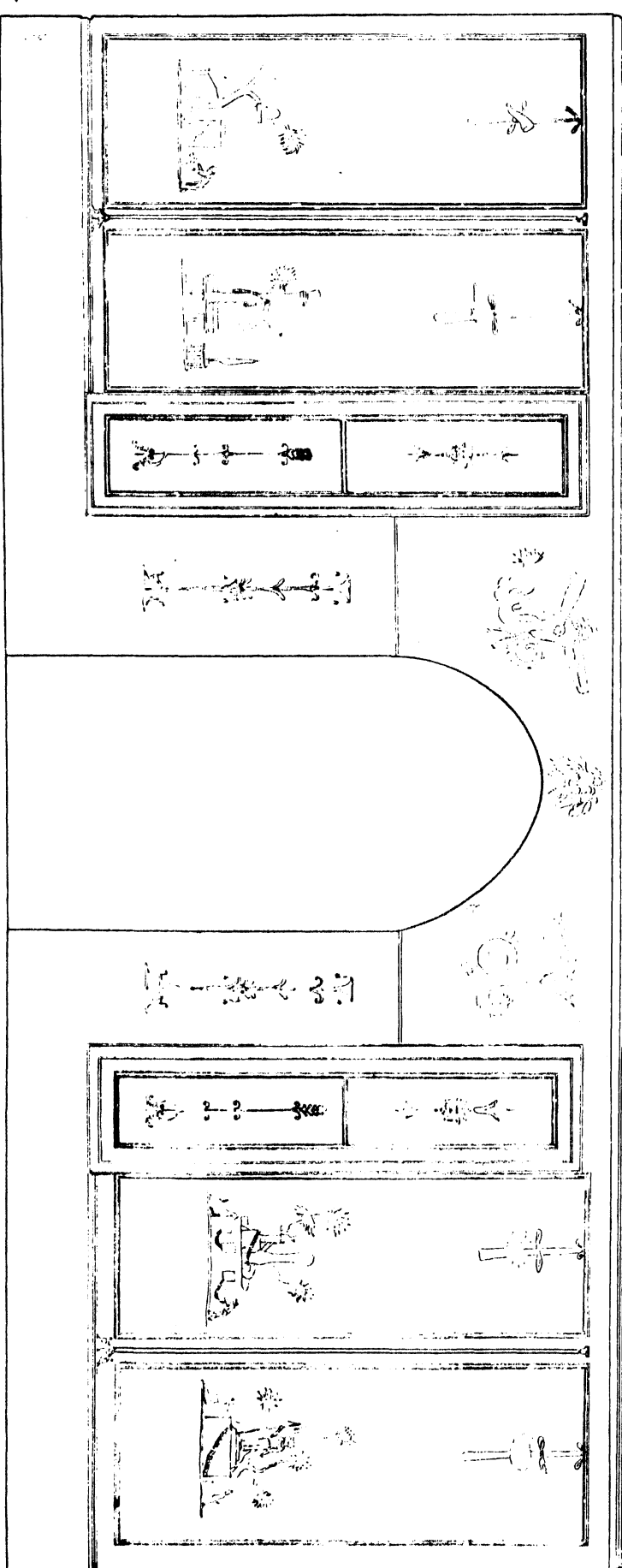
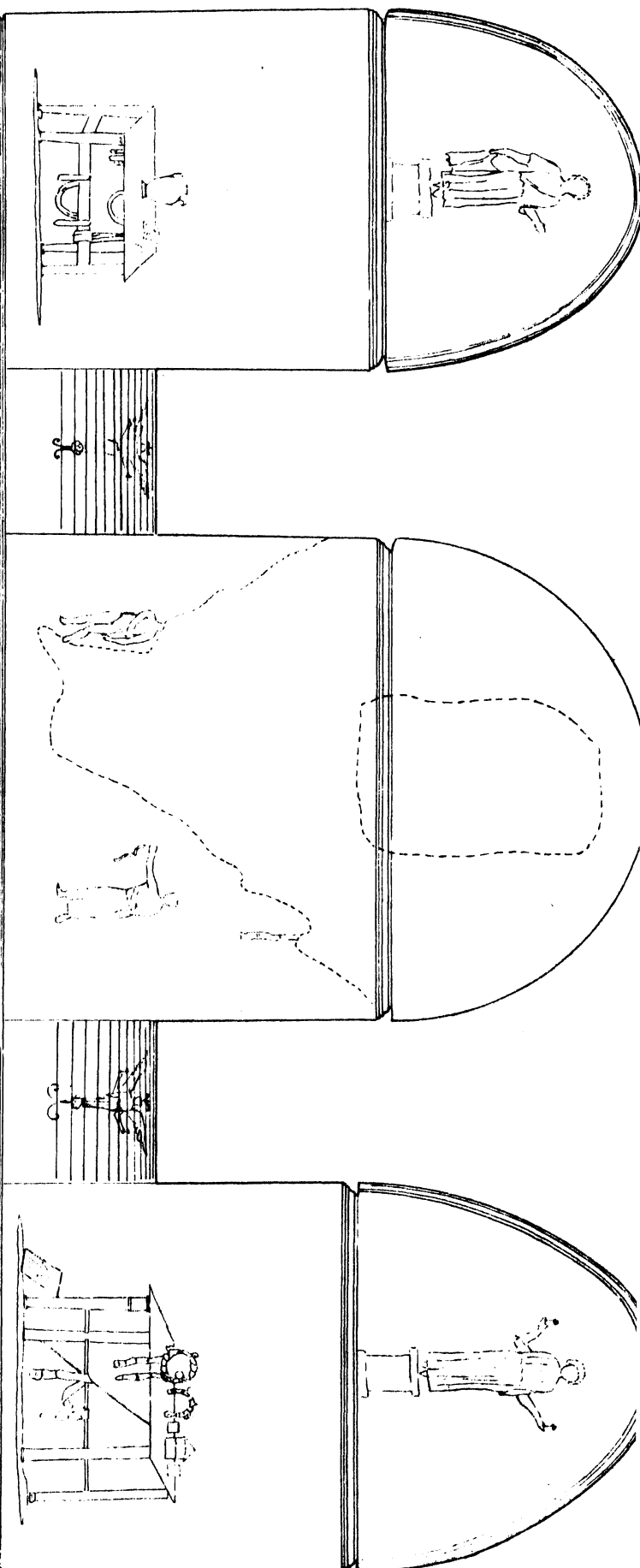


1



2

1. Veduta della navata sinistra (da ovest a est). 2. Veduta obliqua (dall'angolo sud-est) della Sala basilicale.



Veduta in sezione dell'intera parete ovest della Sala basilicale.

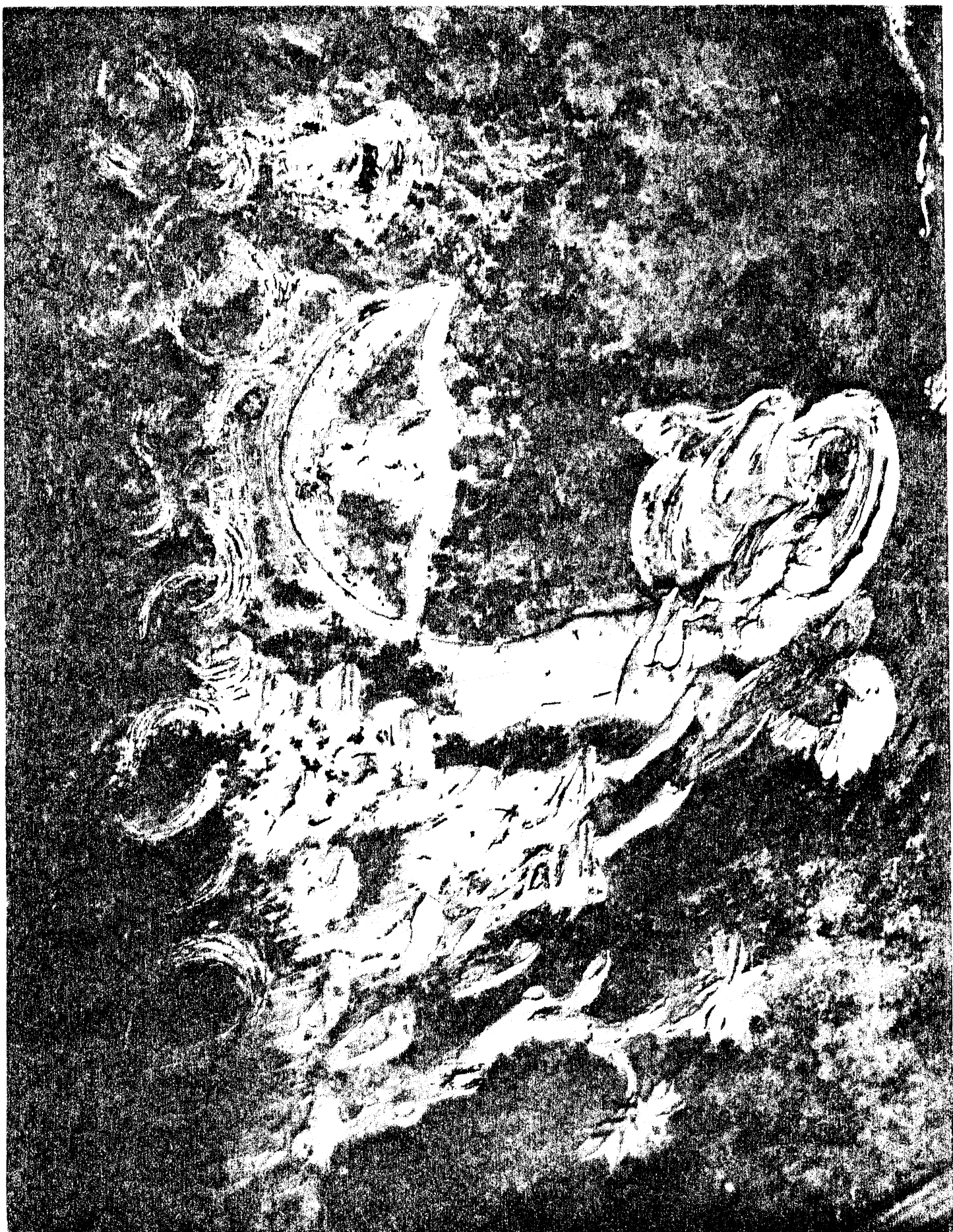


Catino dell'Abside nella Sala basilicale.

Veduta d'insieme.

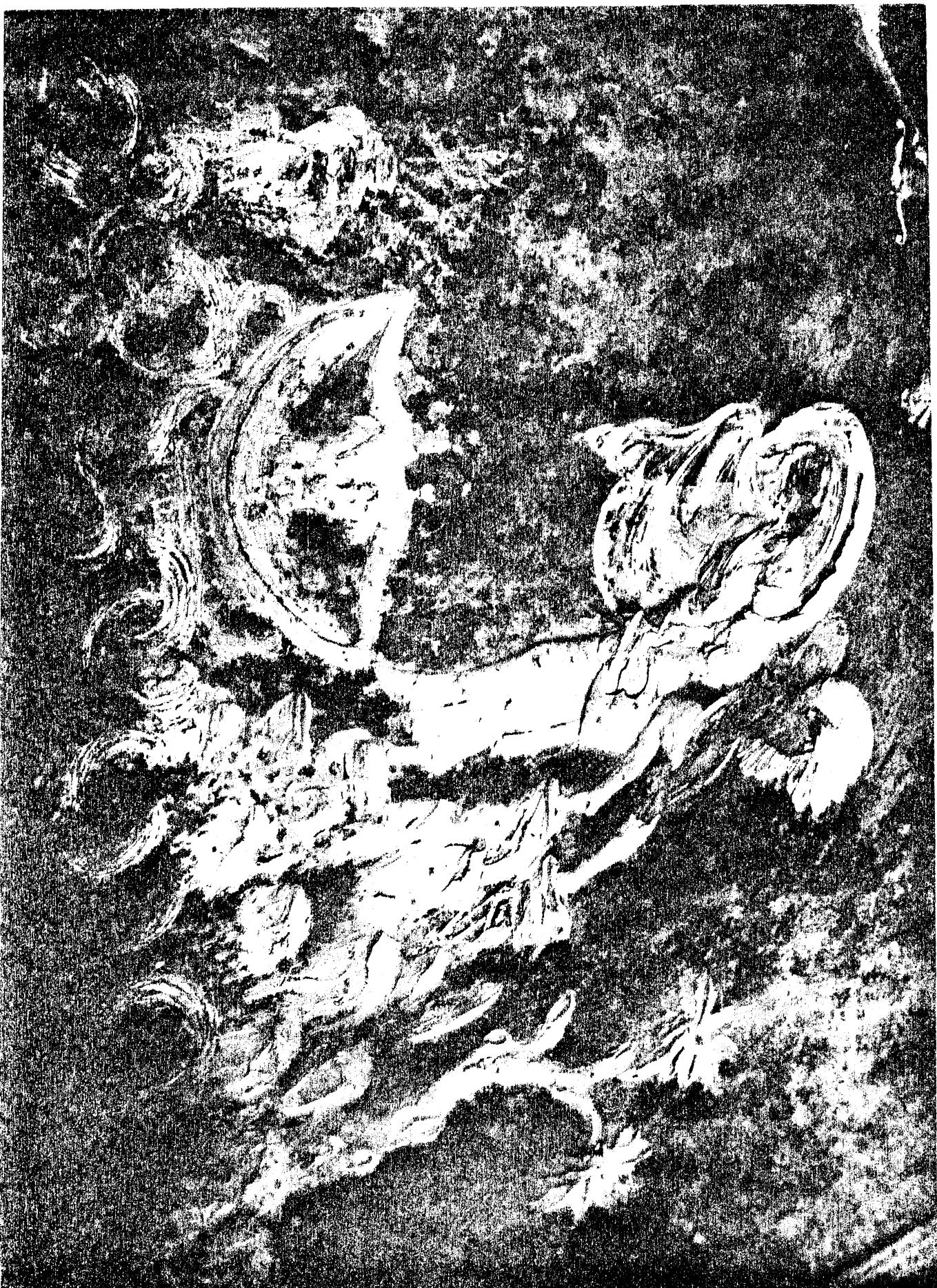


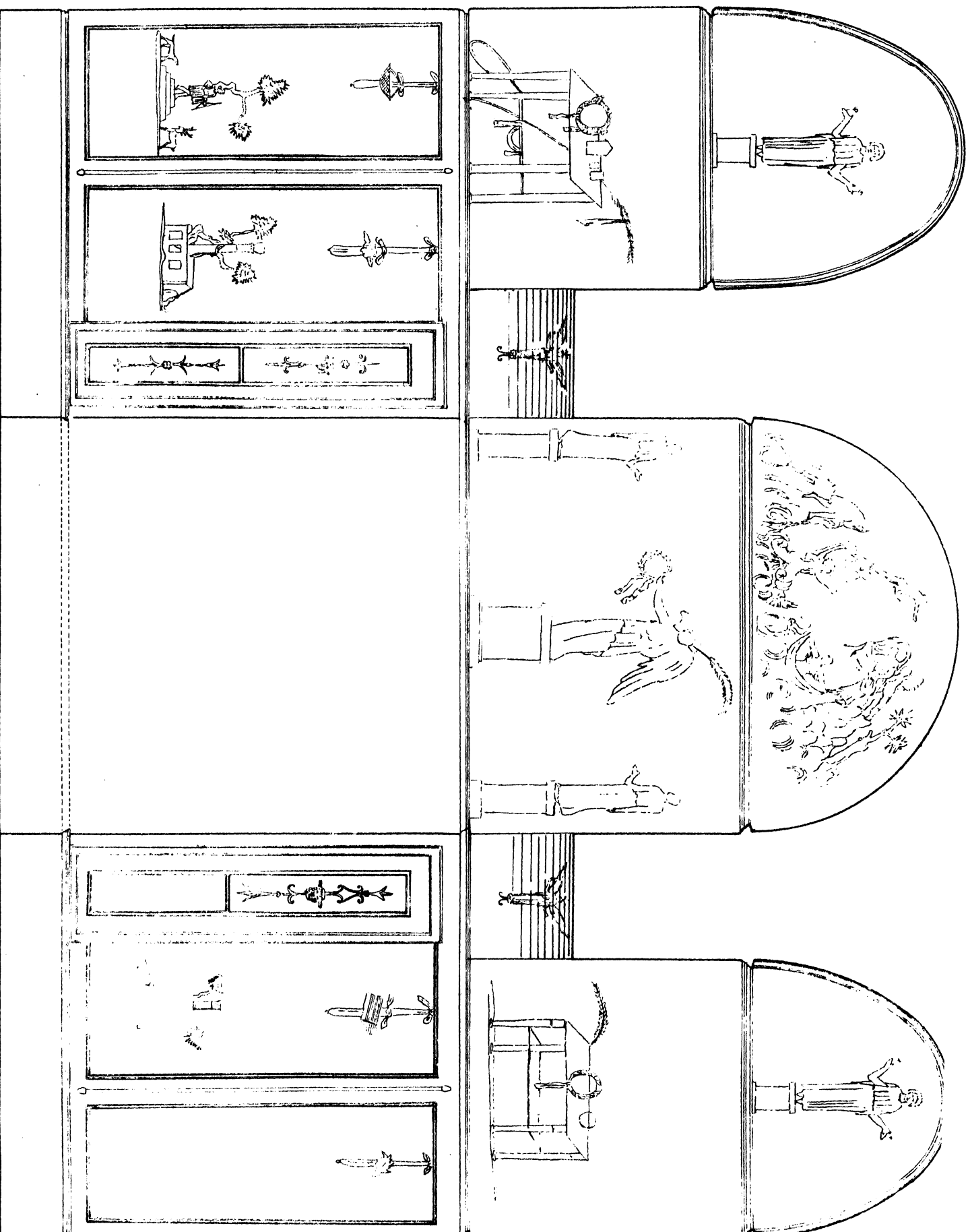
Particolare mediano della decorazione figurata del catino absidale.



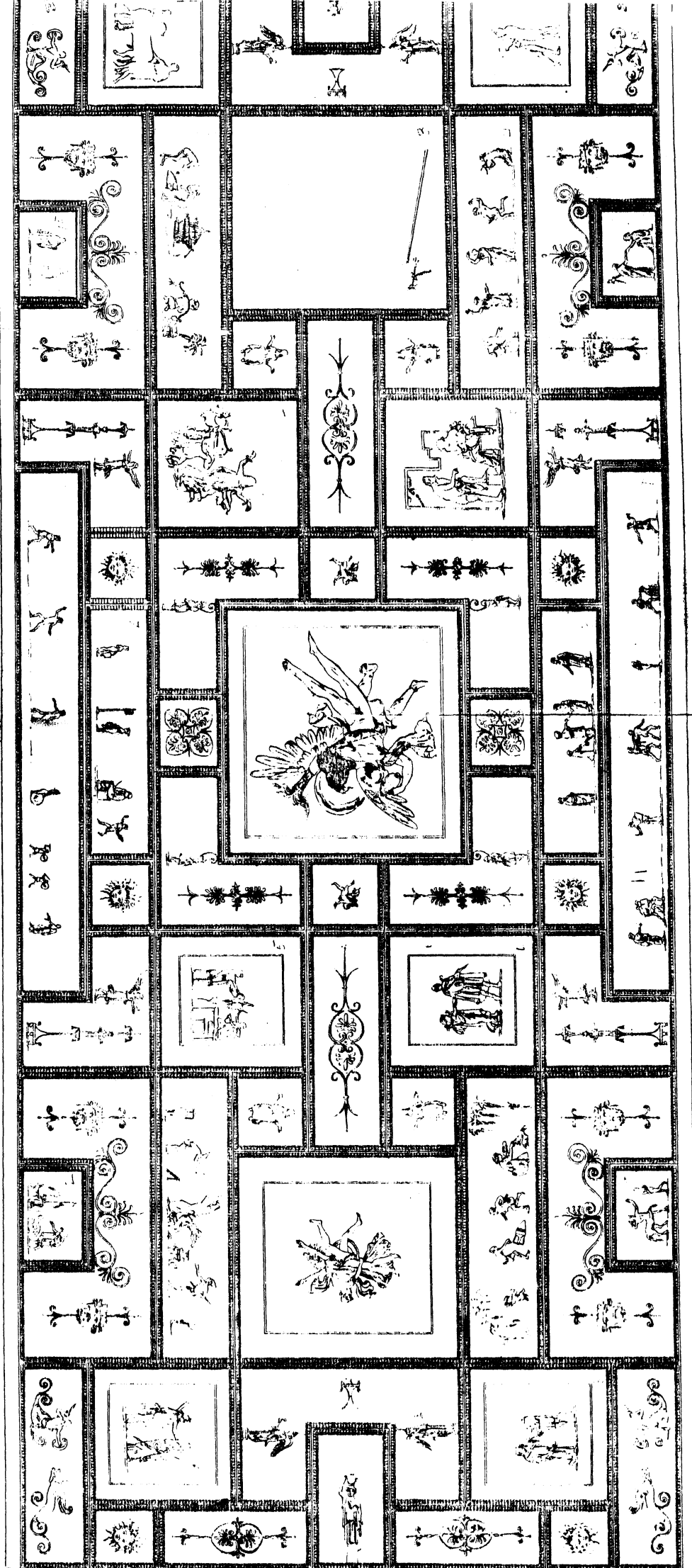
Parte destra della decorazione del catino.

Il salto di Leucade.

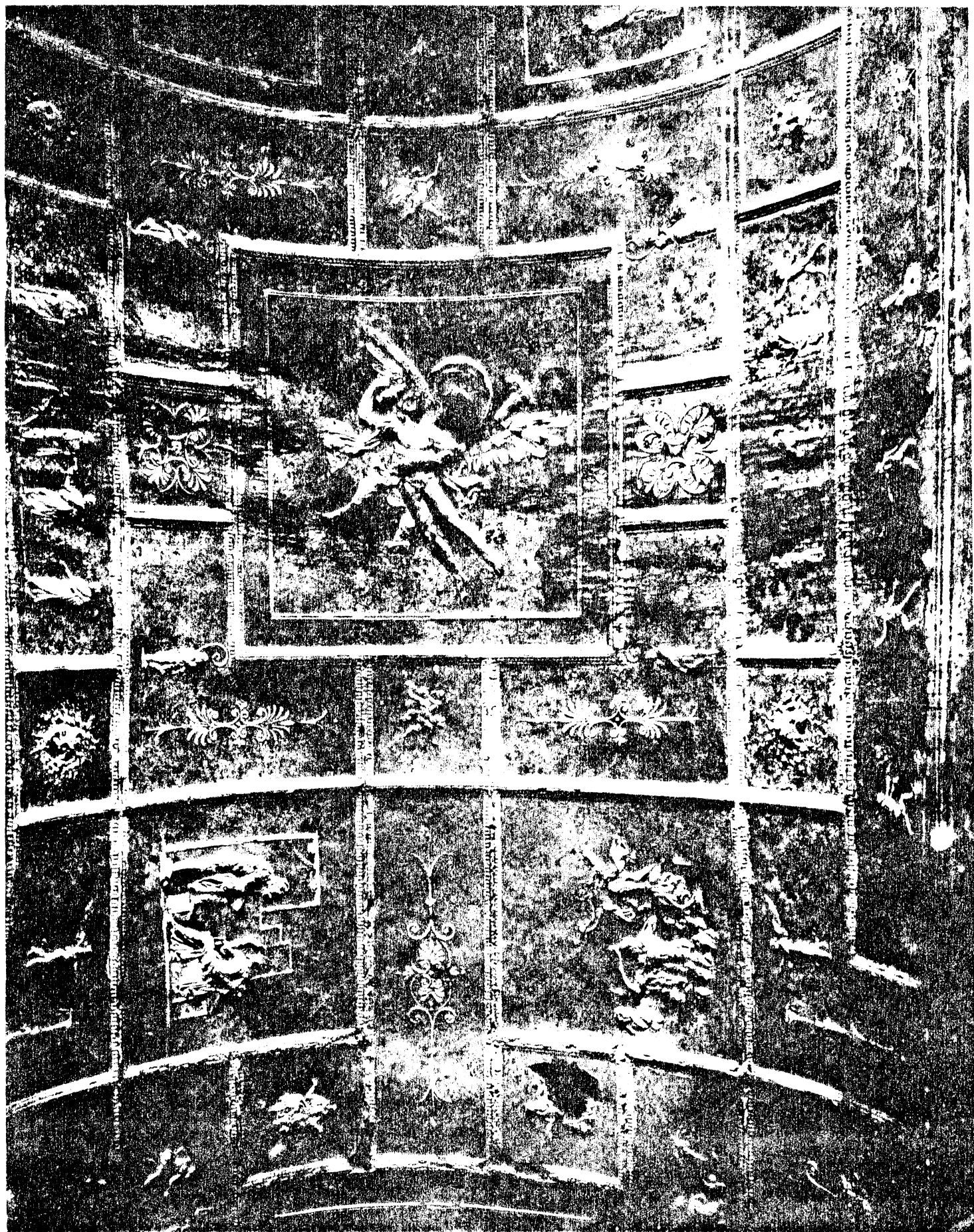




Veduta d'insieme della parete est della Sala basilicale con l'Abside.

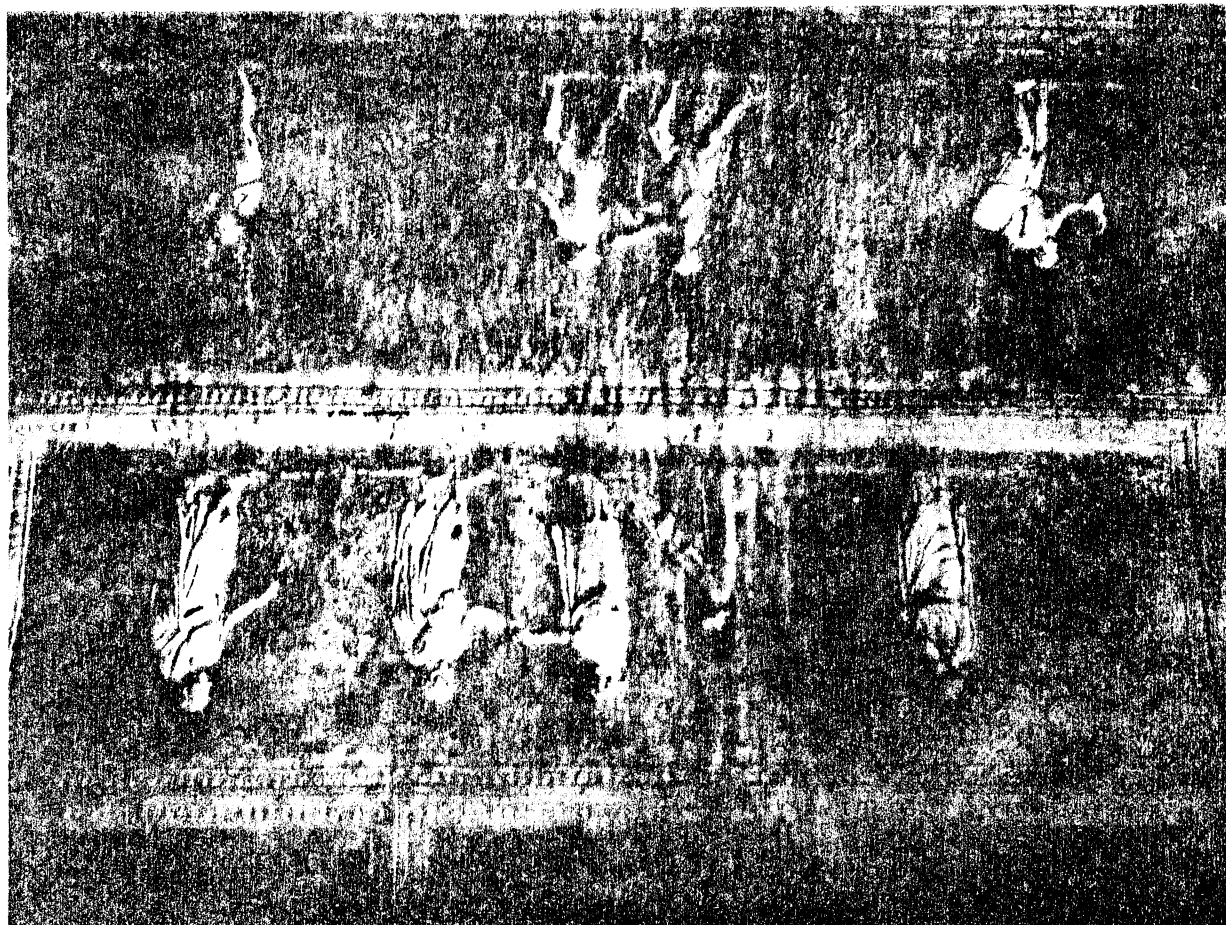


Sviluppo d'insieme della volta della navata centrale.



Vòlta della navata centrale.

Sezione mediana.



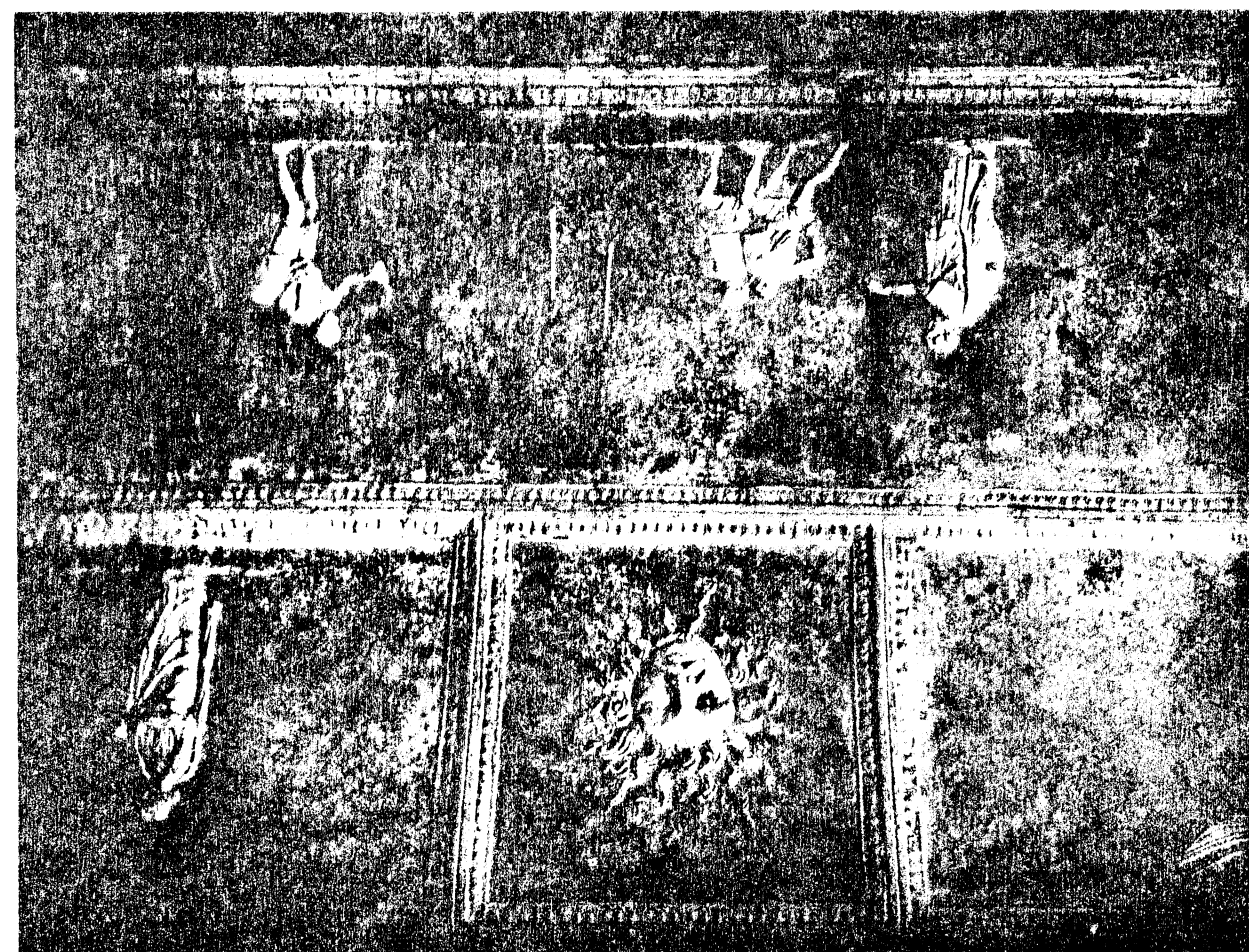
1



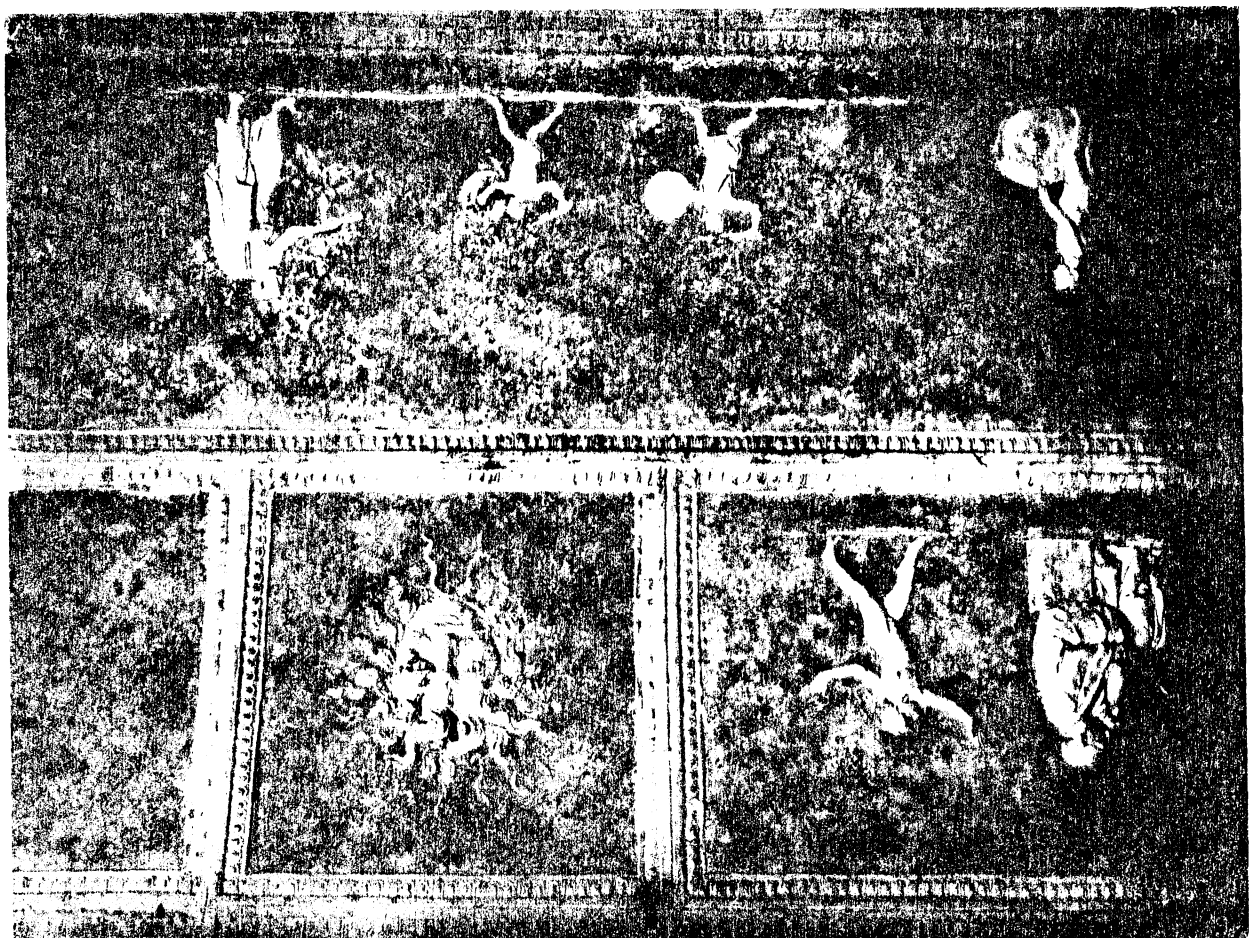
2

Volta della navata centrale.

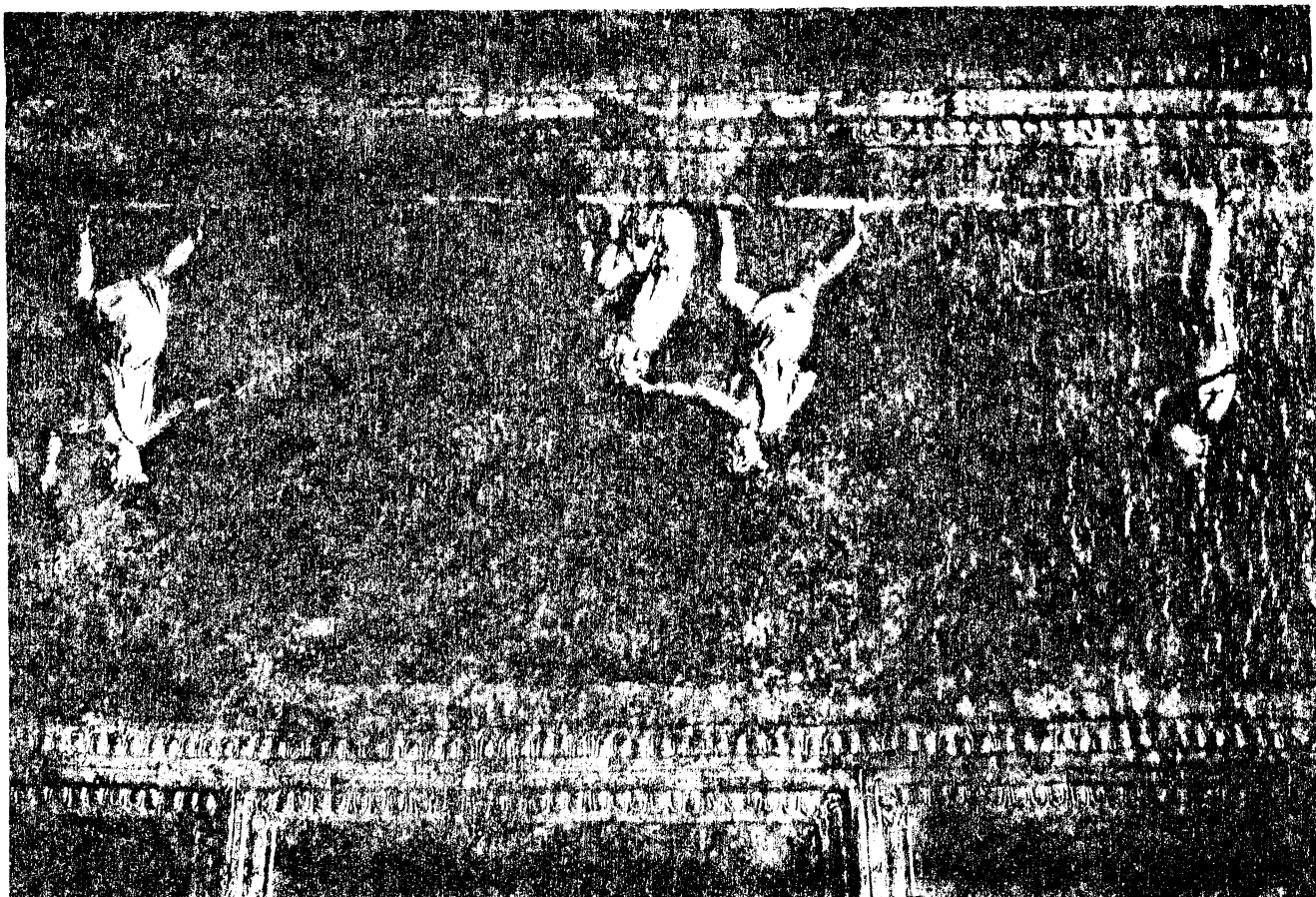
(1. Scena nuziale e scena di palestra. - 2. Scena di scuola e scena di palestra).



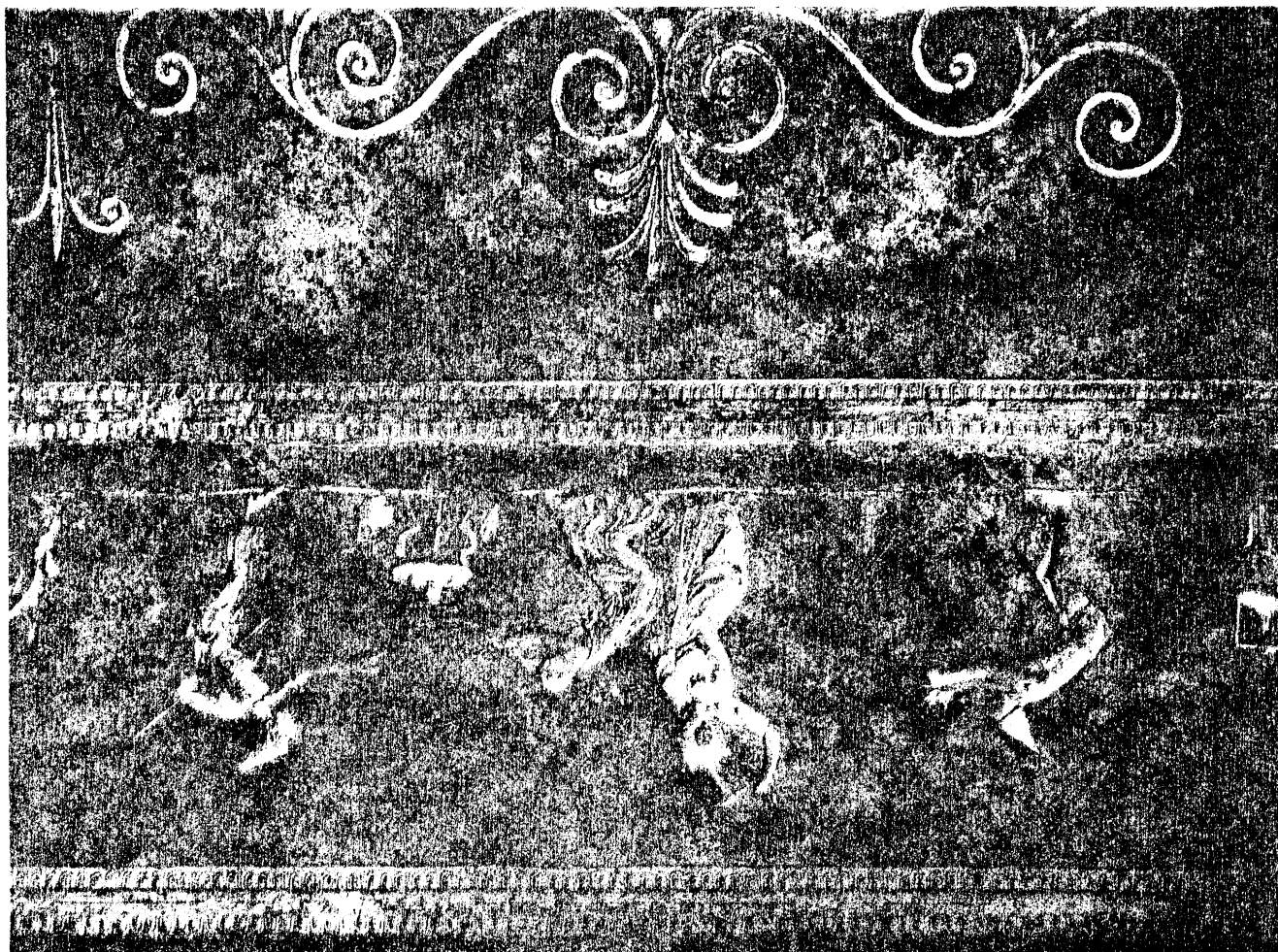
1



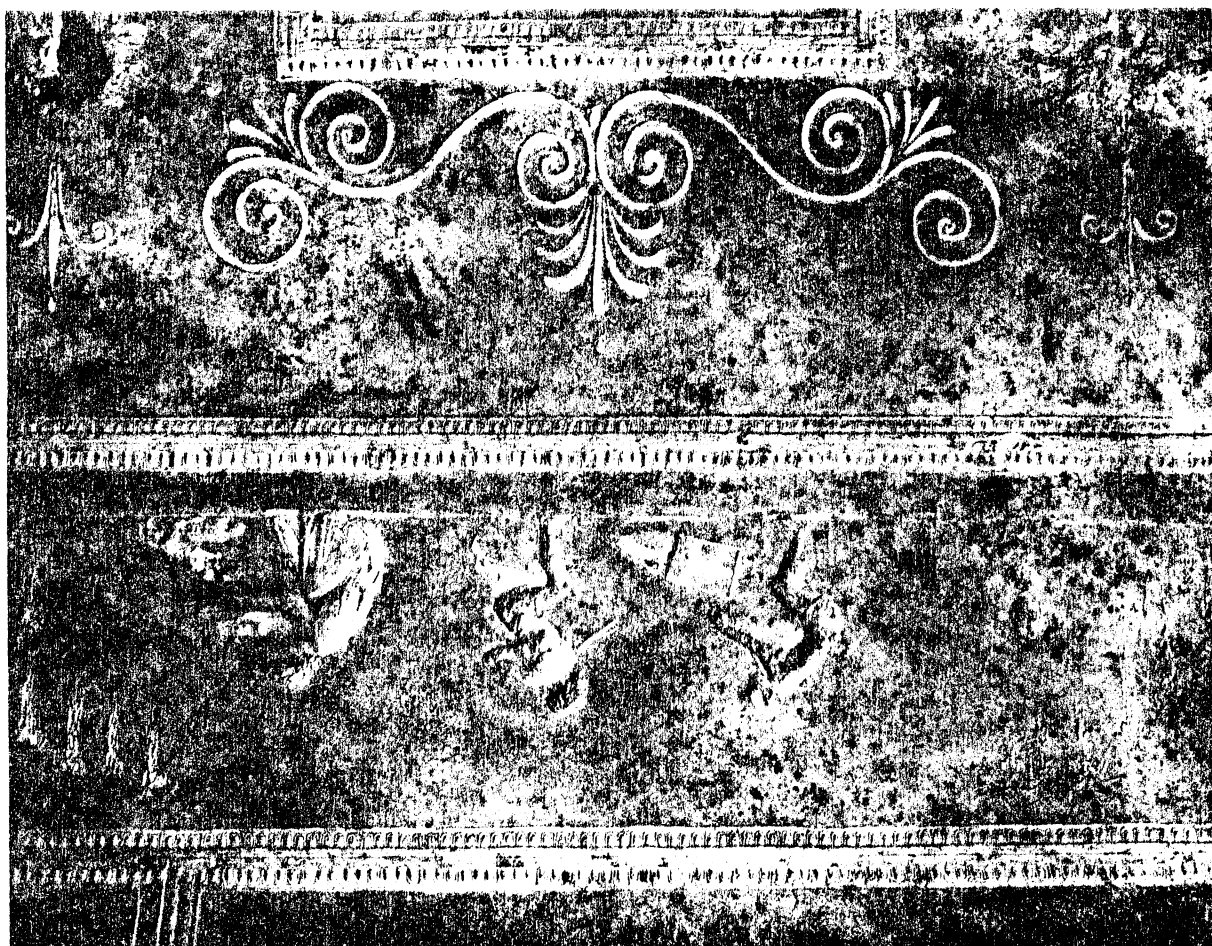
2



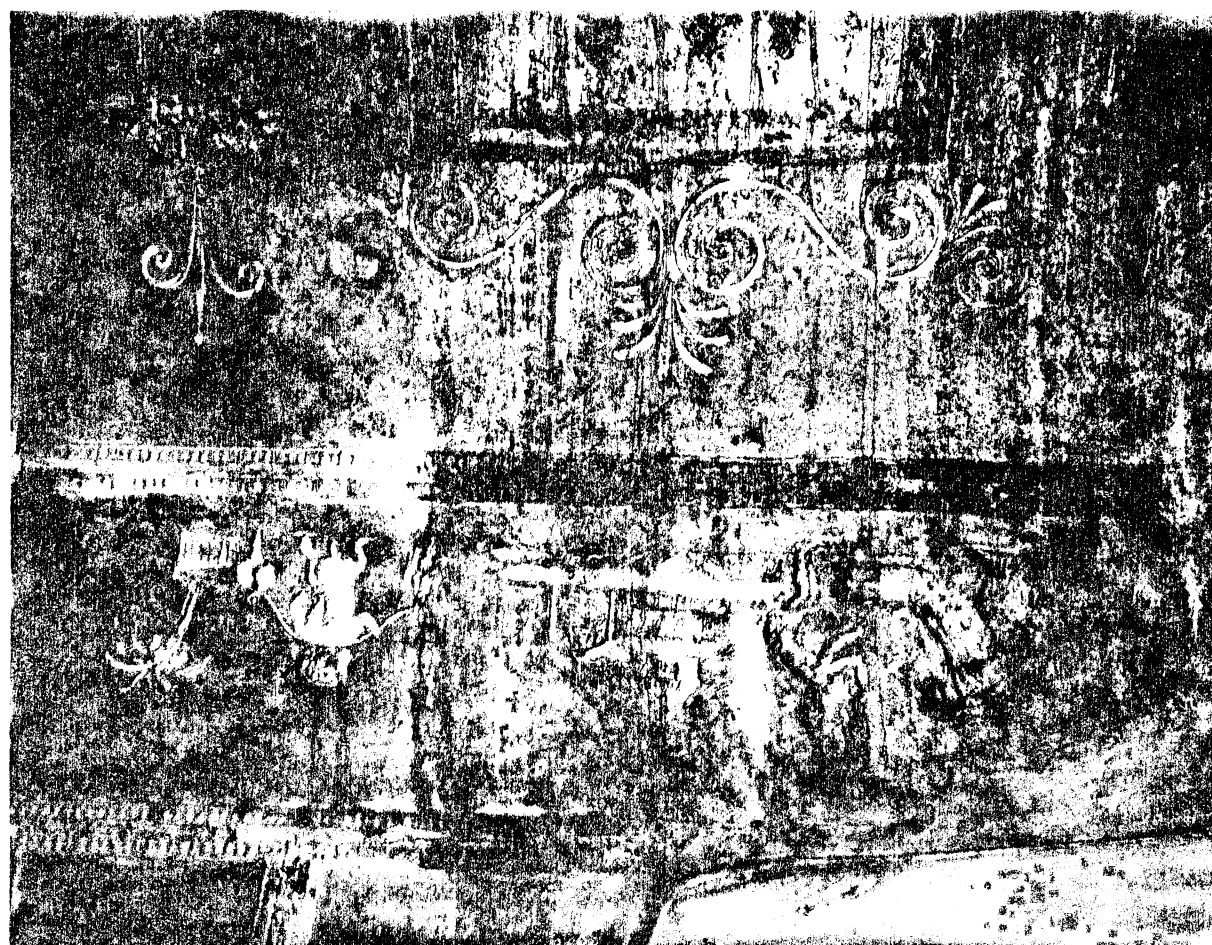
2



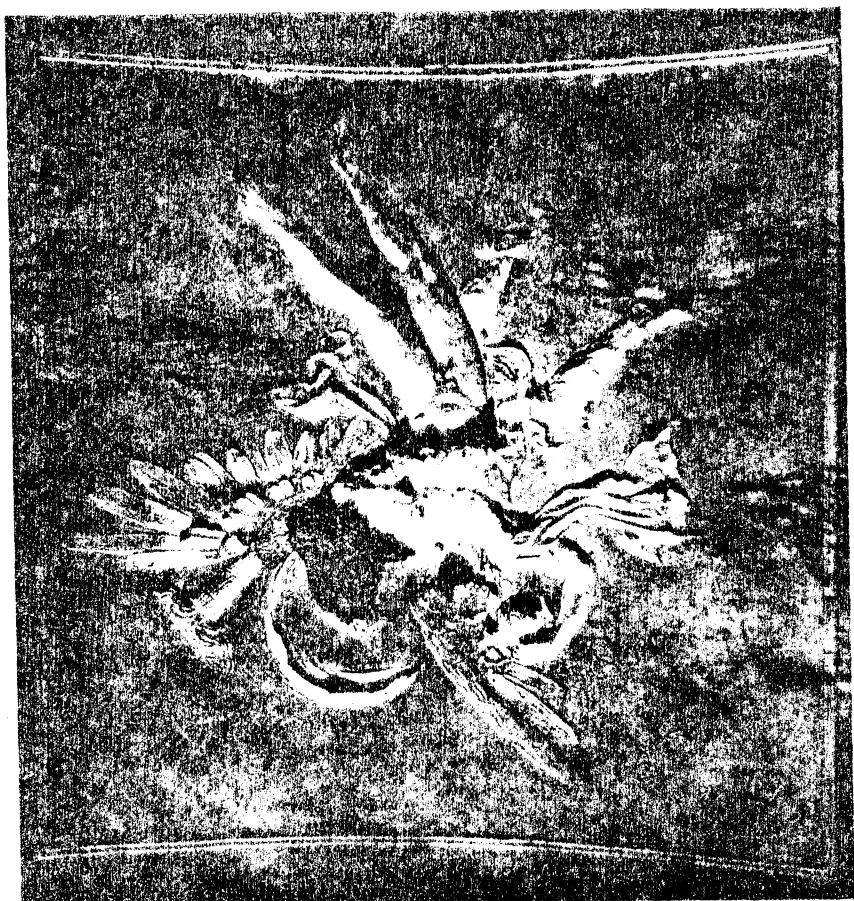
1



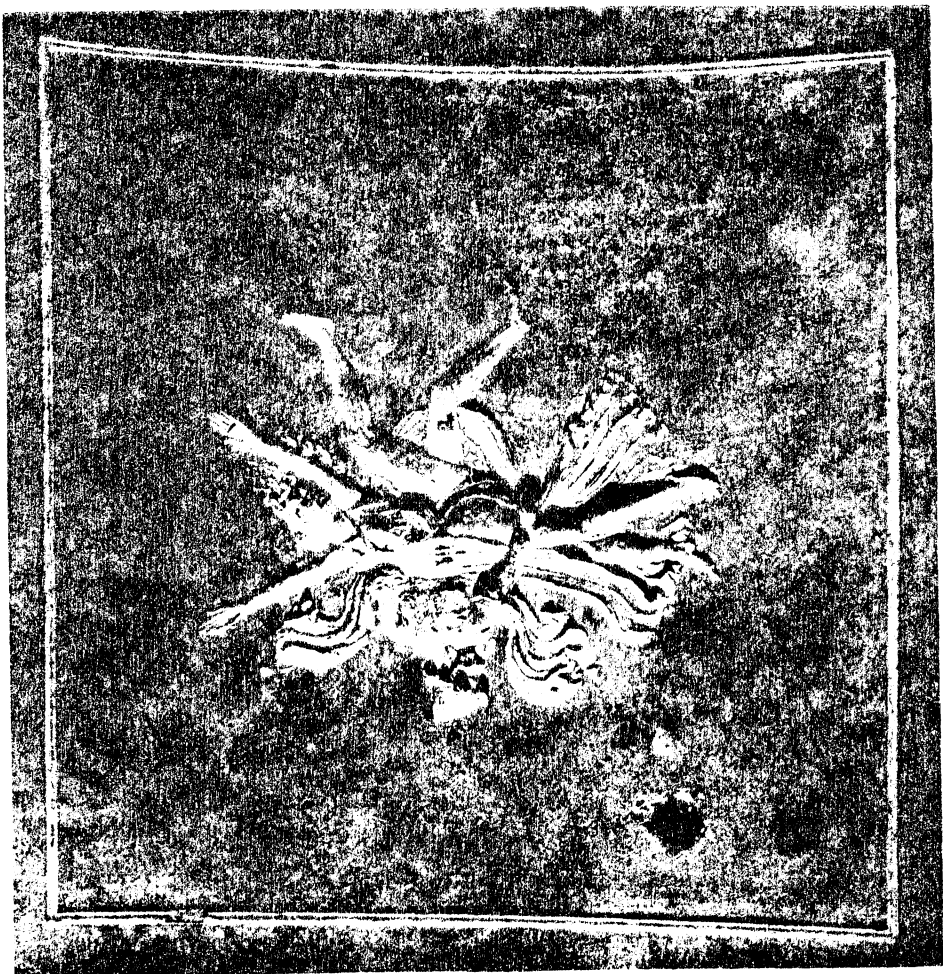
2



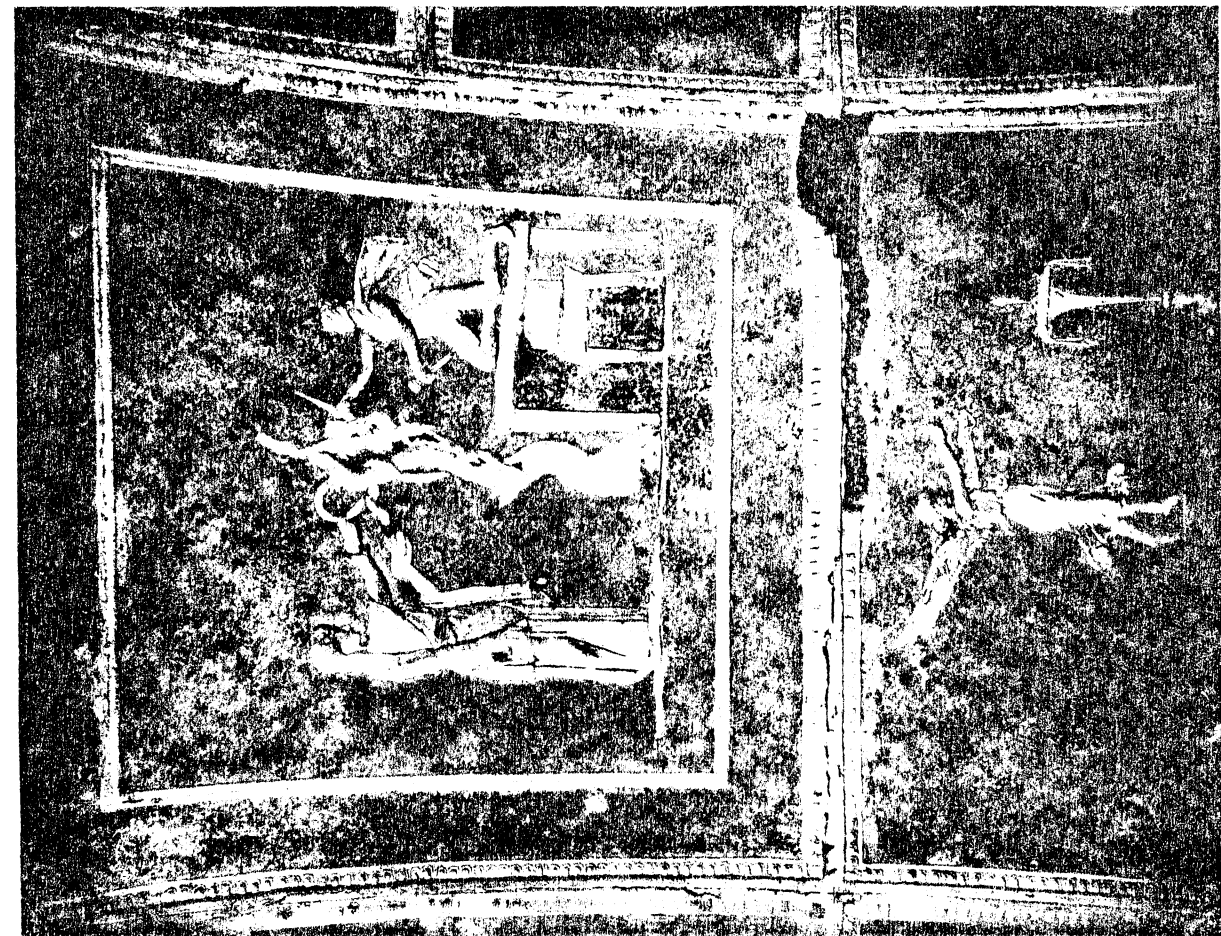
1



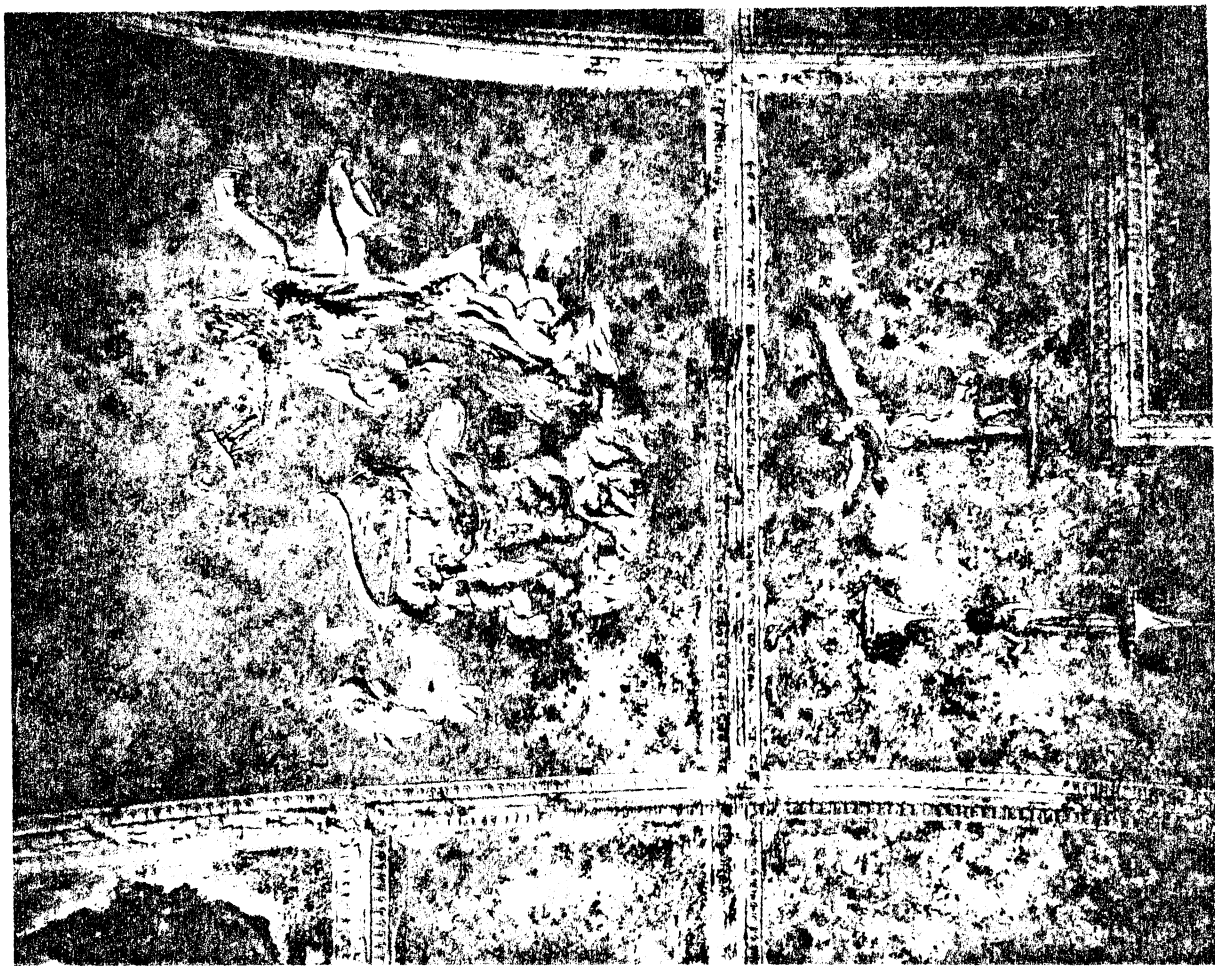
1



2



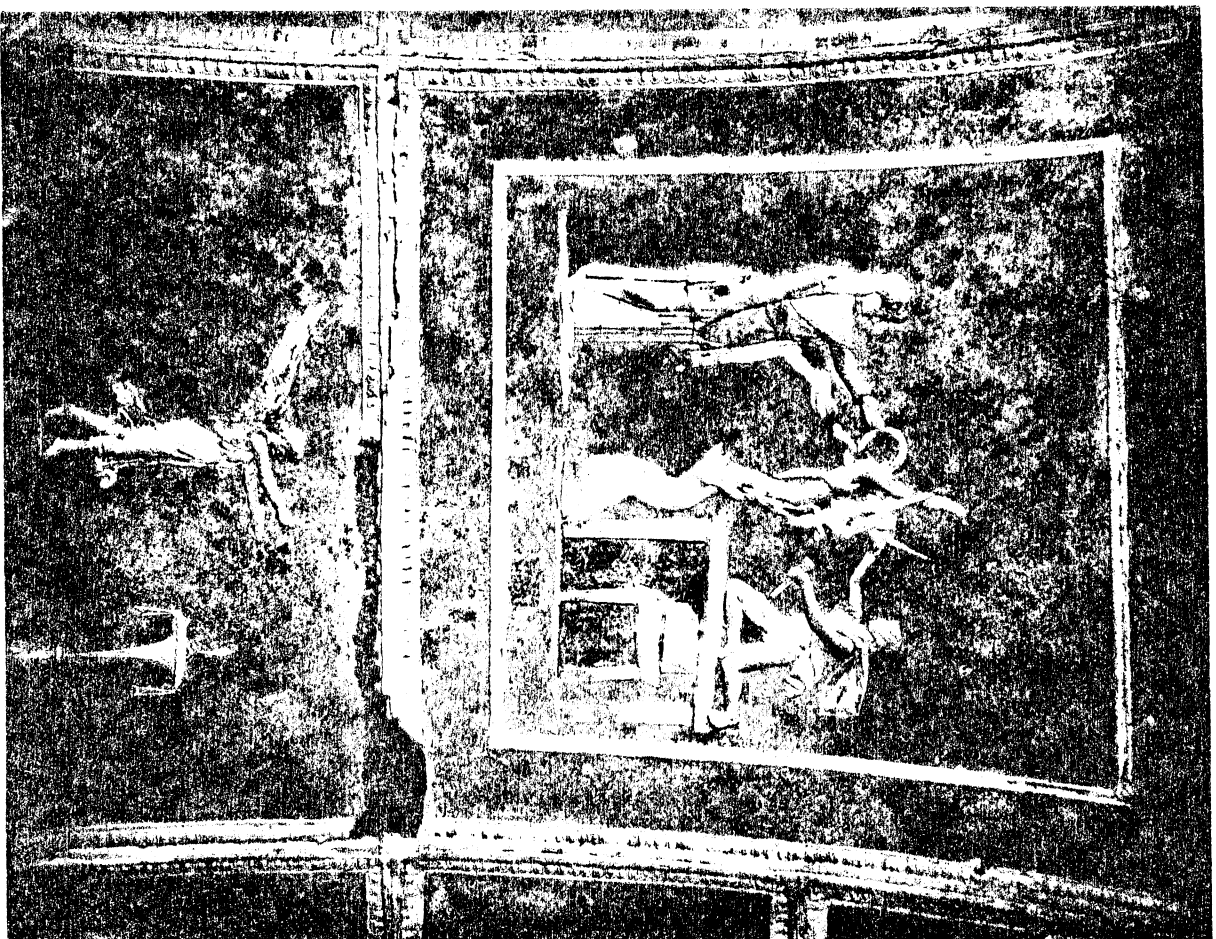
1



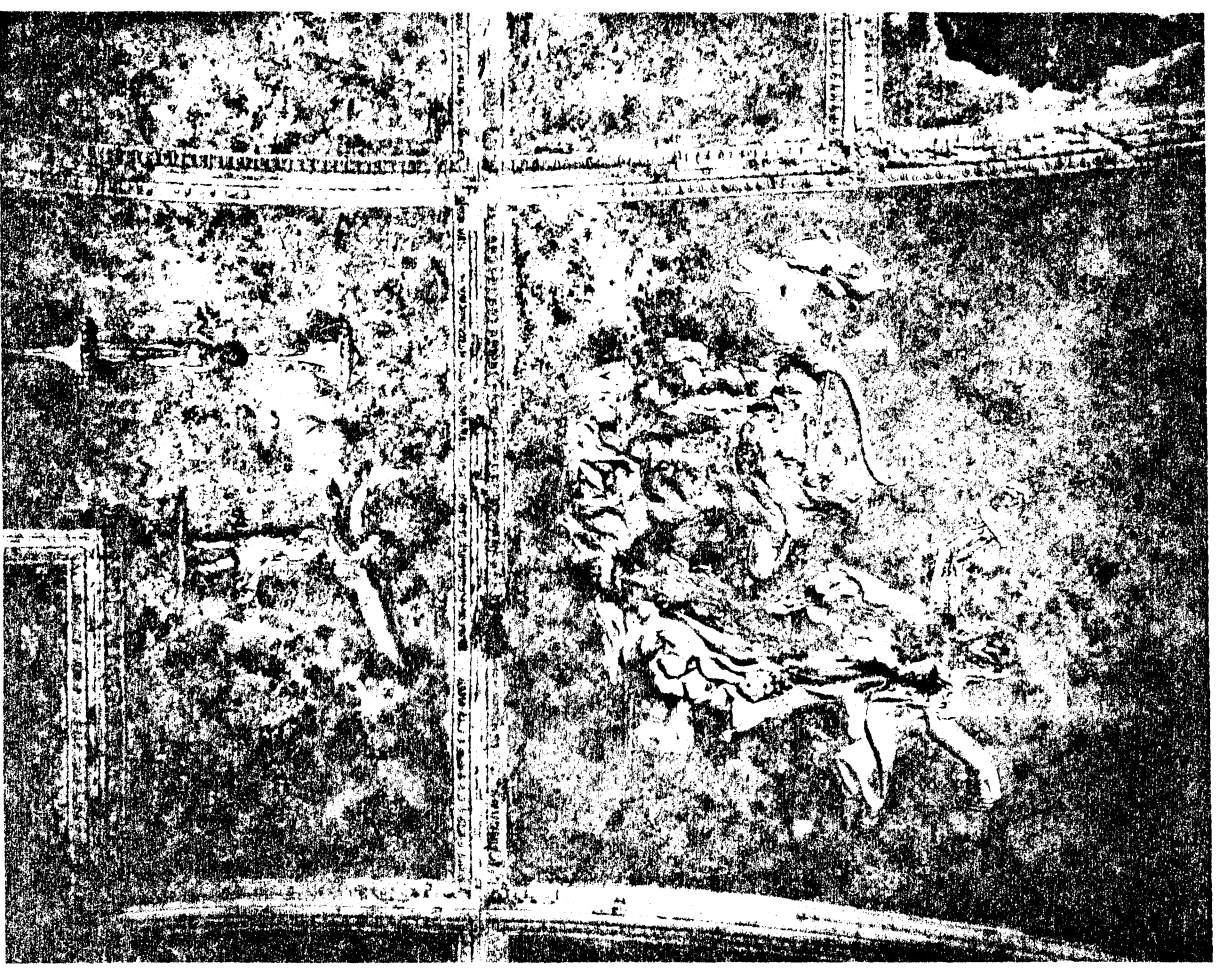
2

Vòlta della navata centrale.

1. Medea, Giasone e il vello d'oro - 2. Eracle ed Esione.

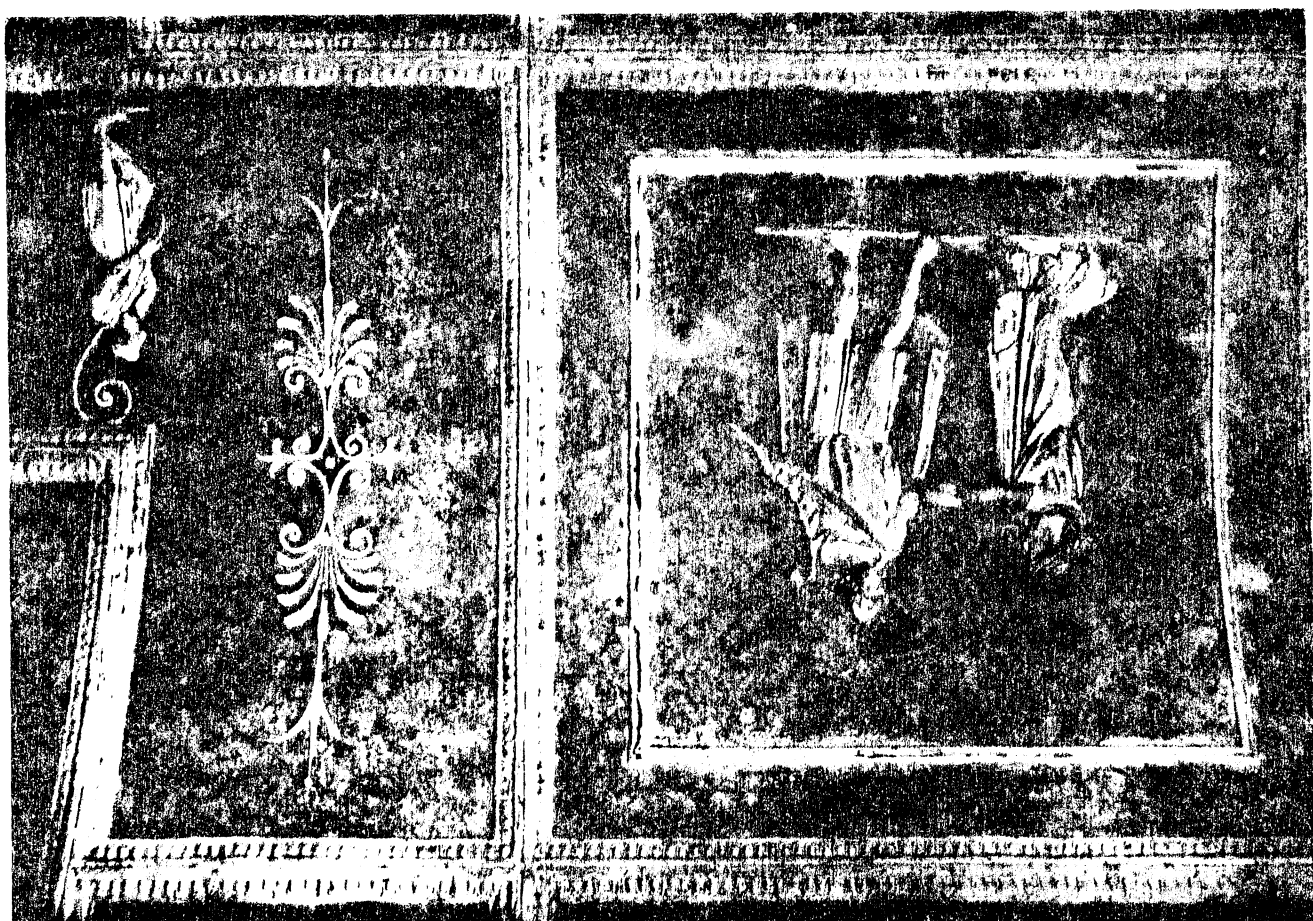


1

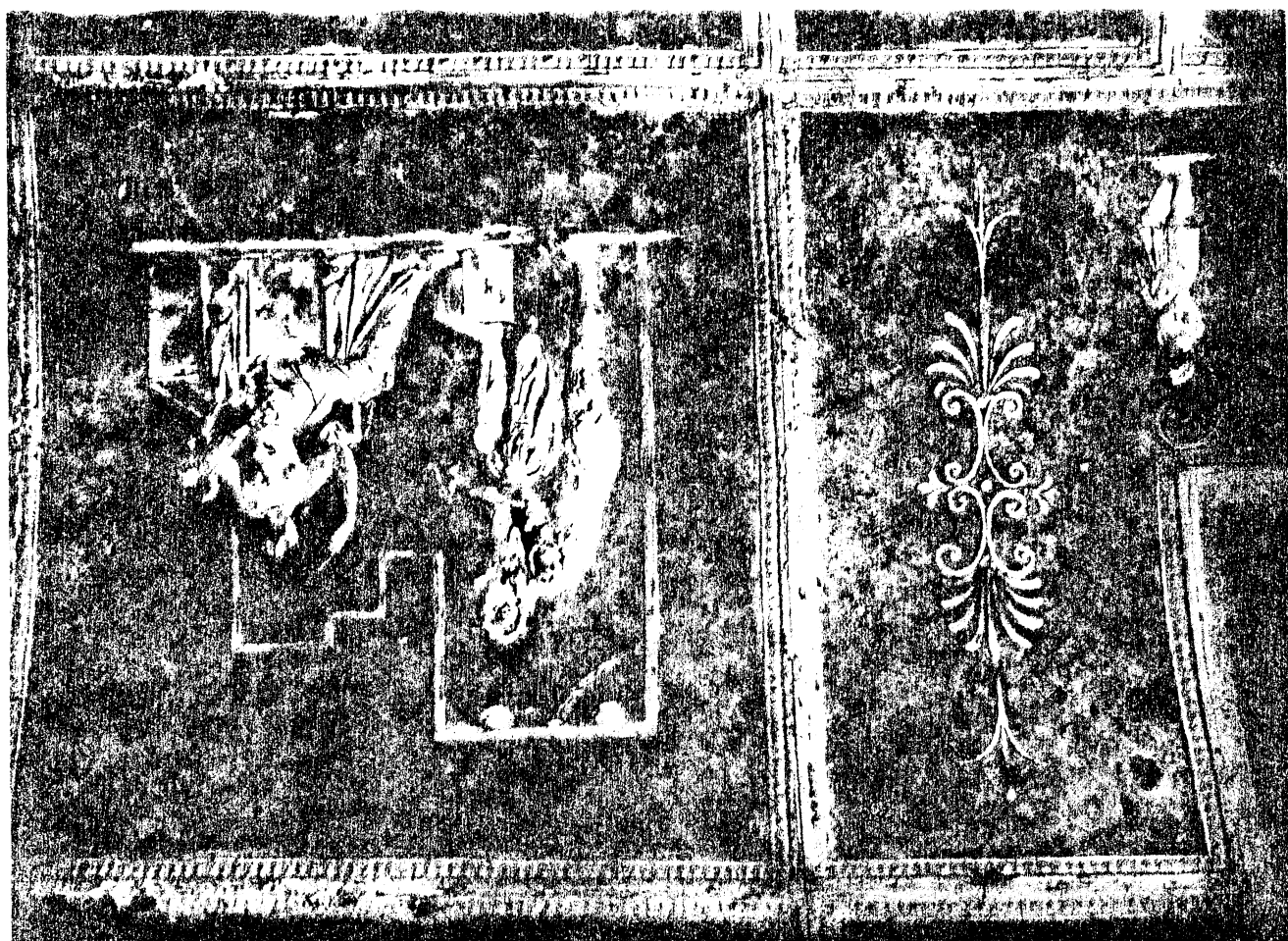


2

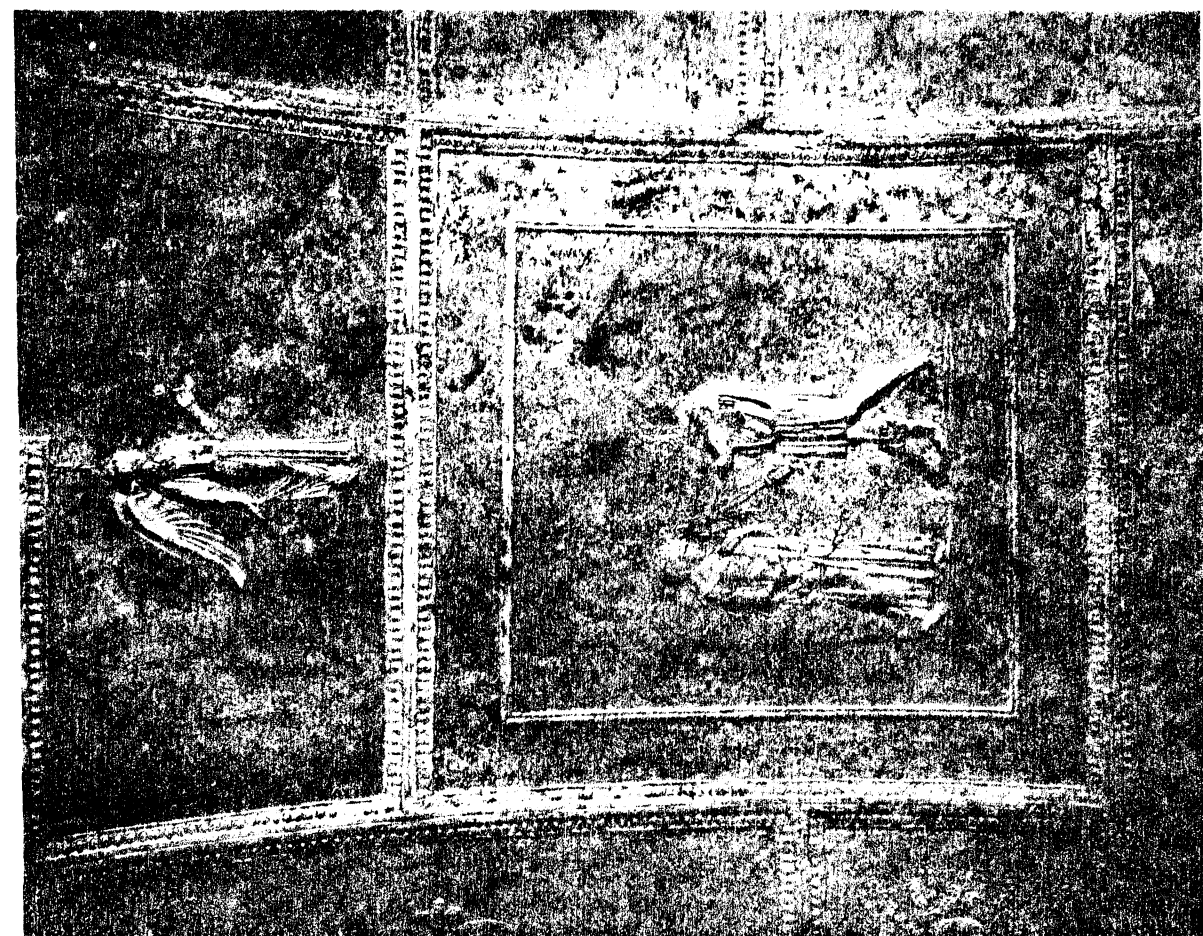
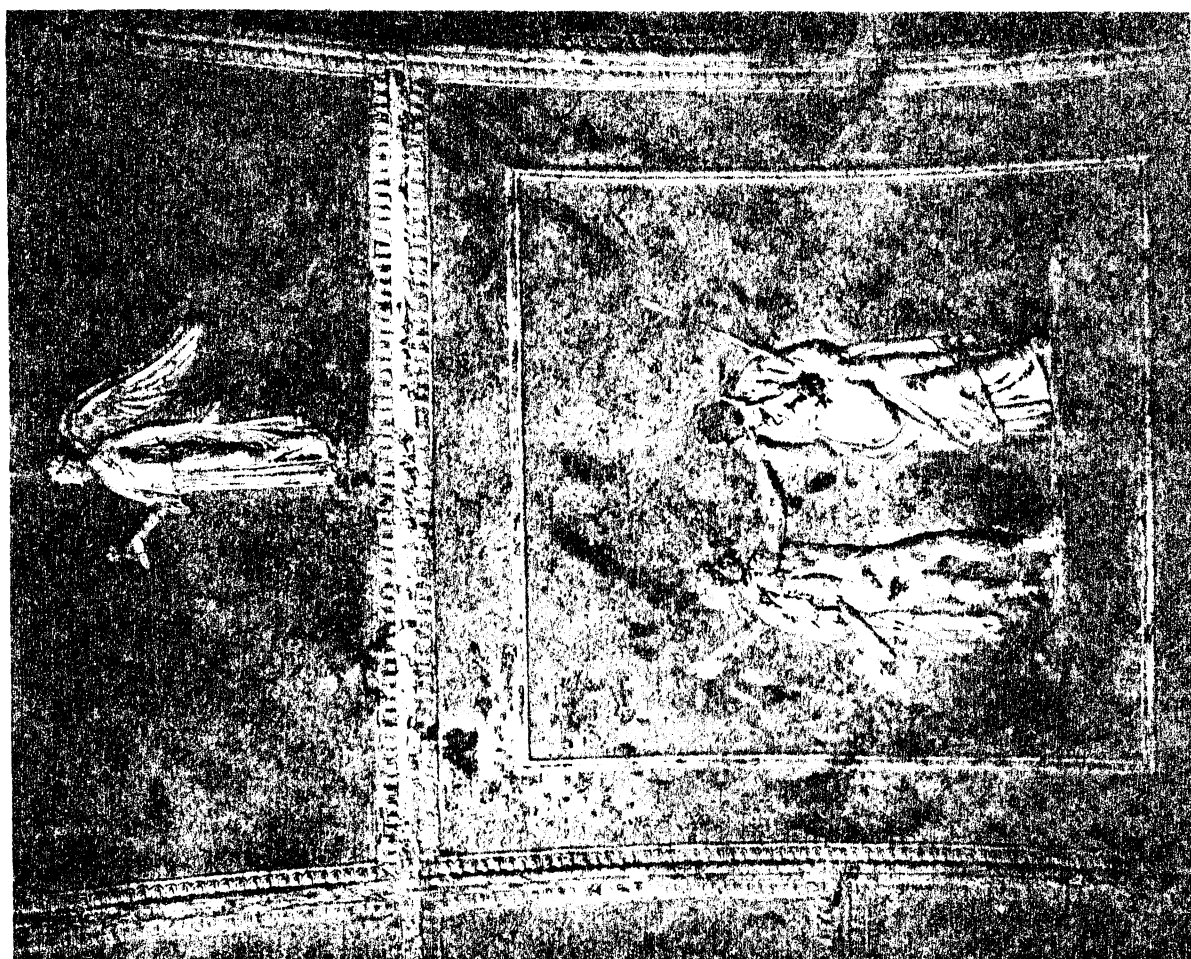
Vòlta della navata centrale.



2



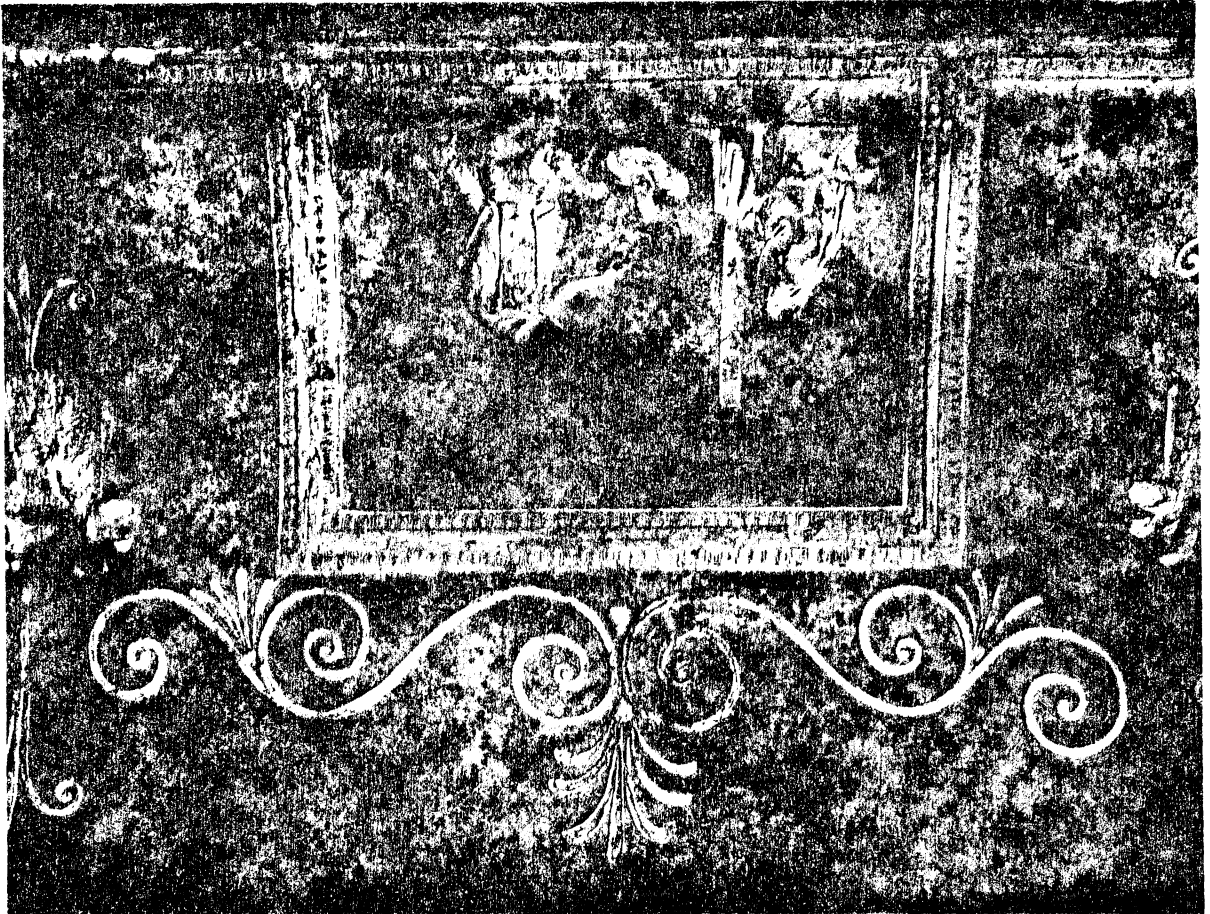
1



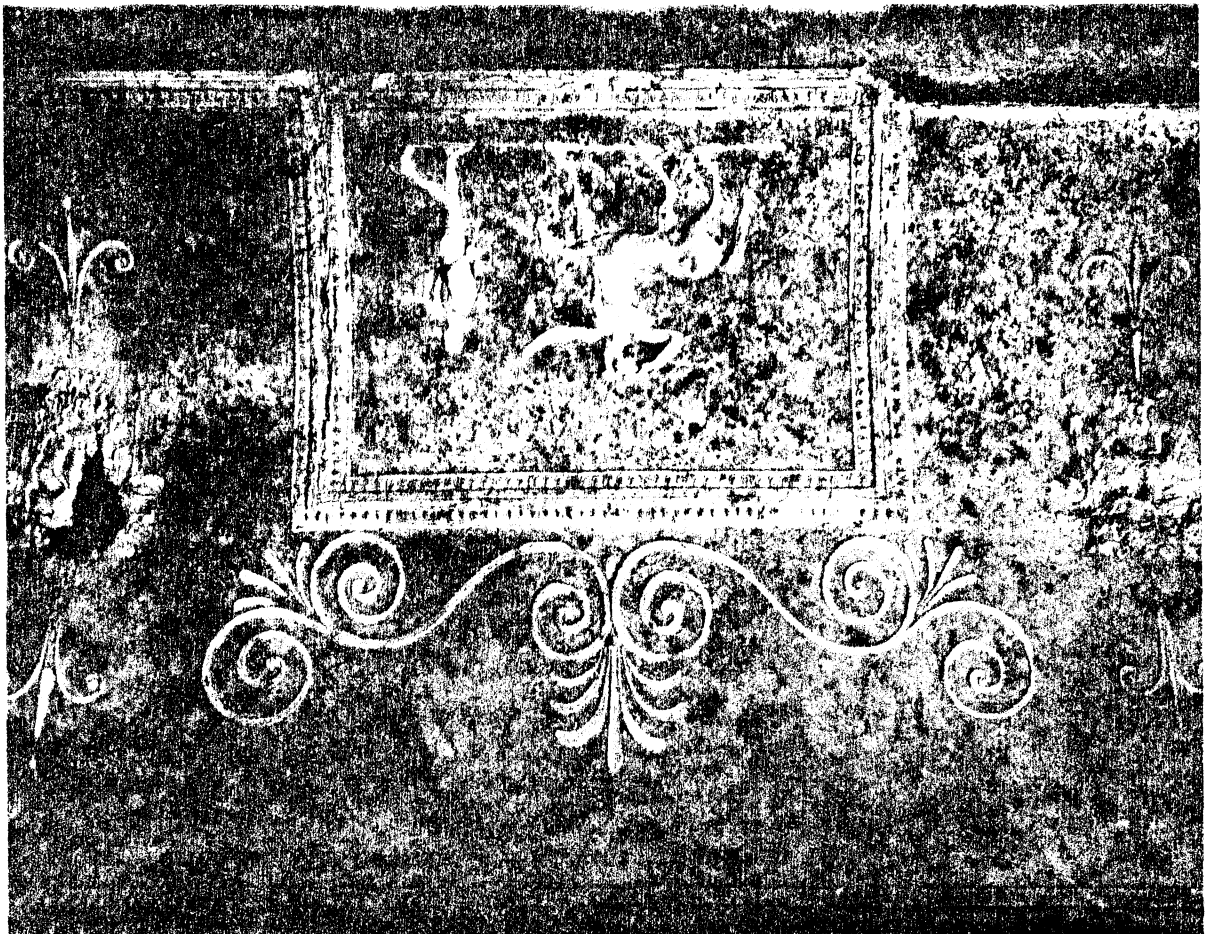
Vòita della navata centrale.

1. Calcante e Ifigenia - 2. Eracle ed Atena.

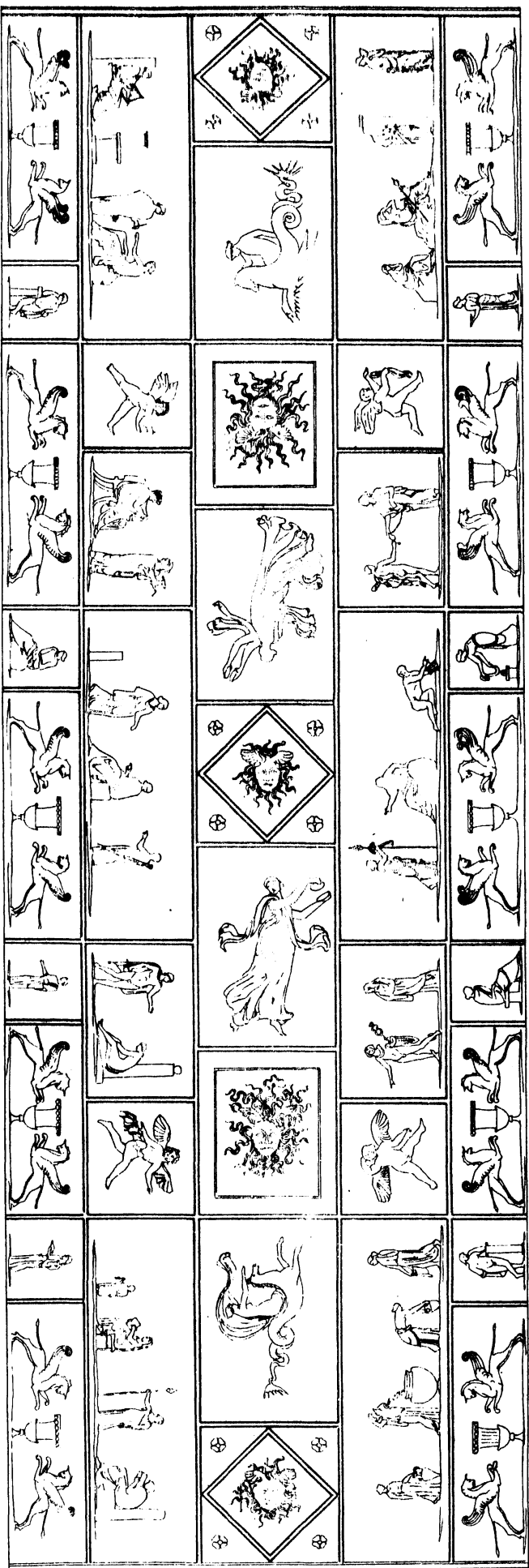
Volla della navata centrale.



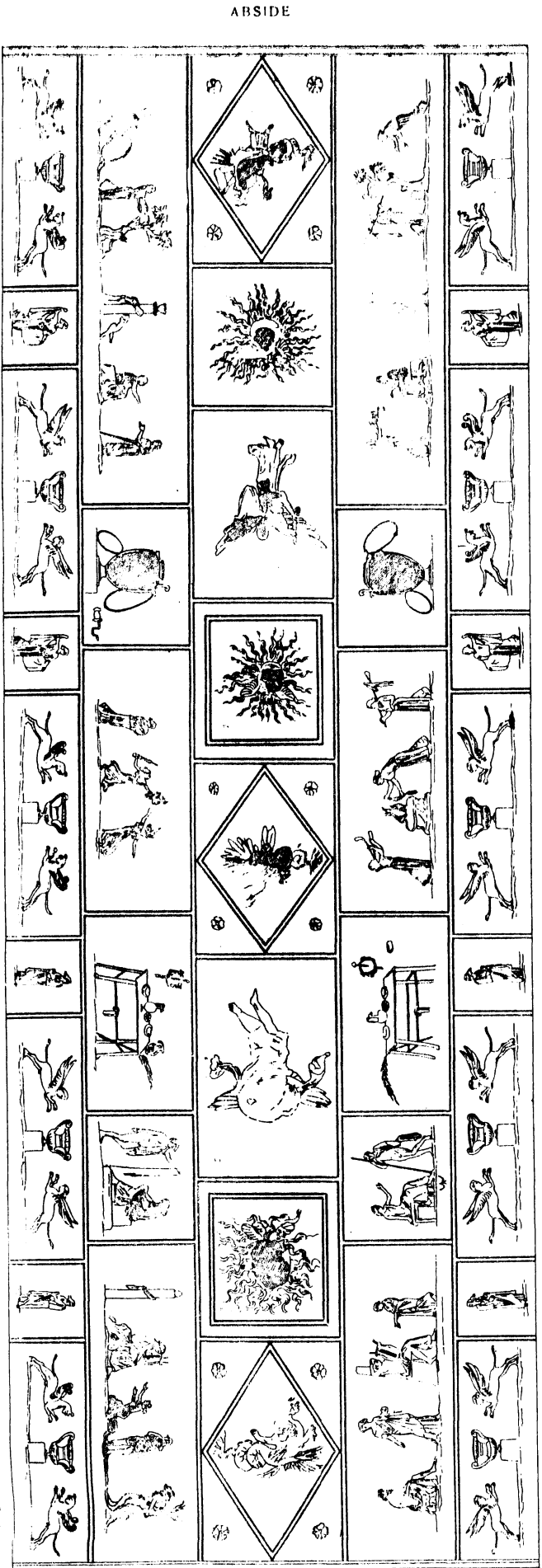
2

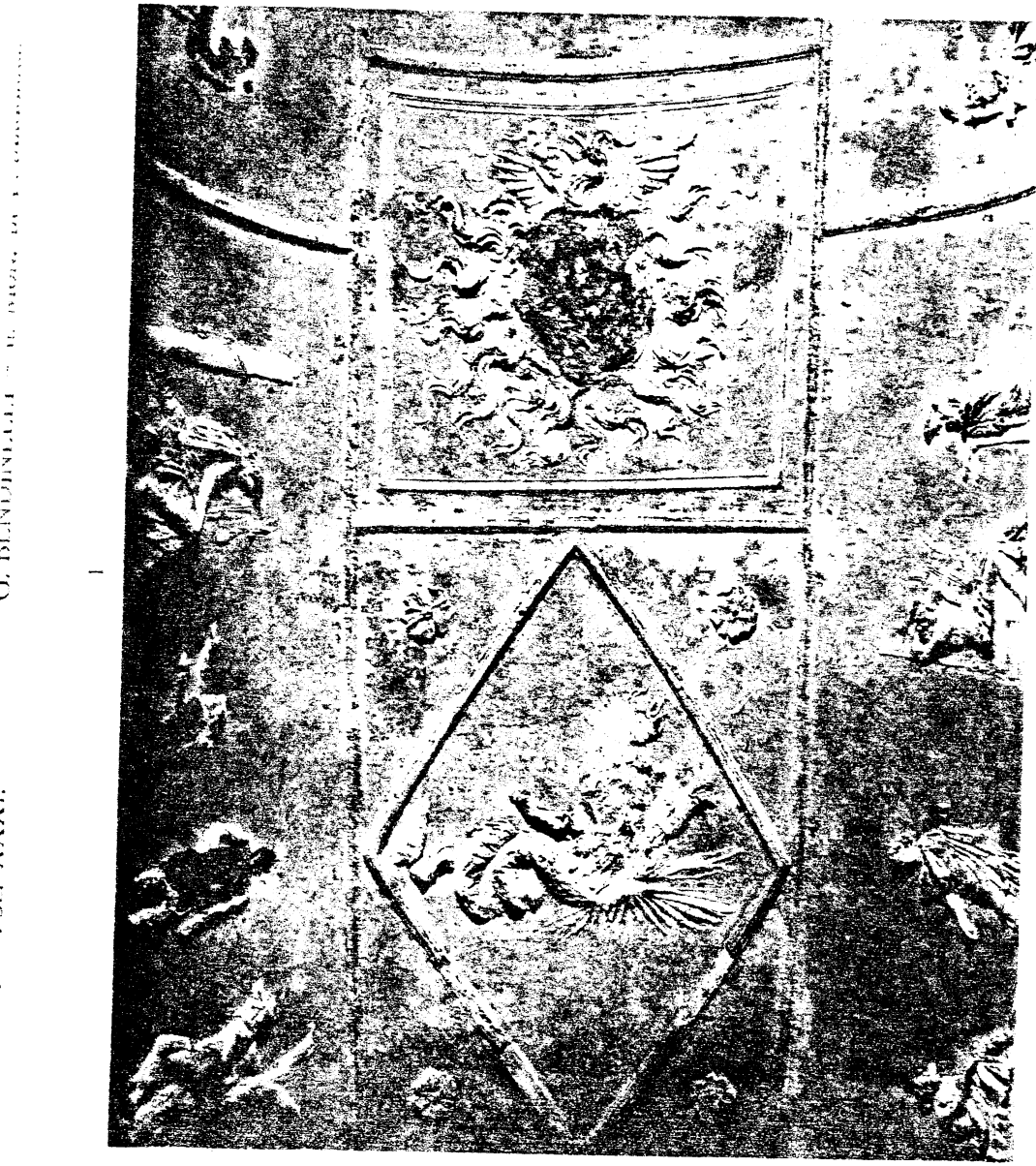


1



1. - Sviluppo d'insieme della volta della navata destra.

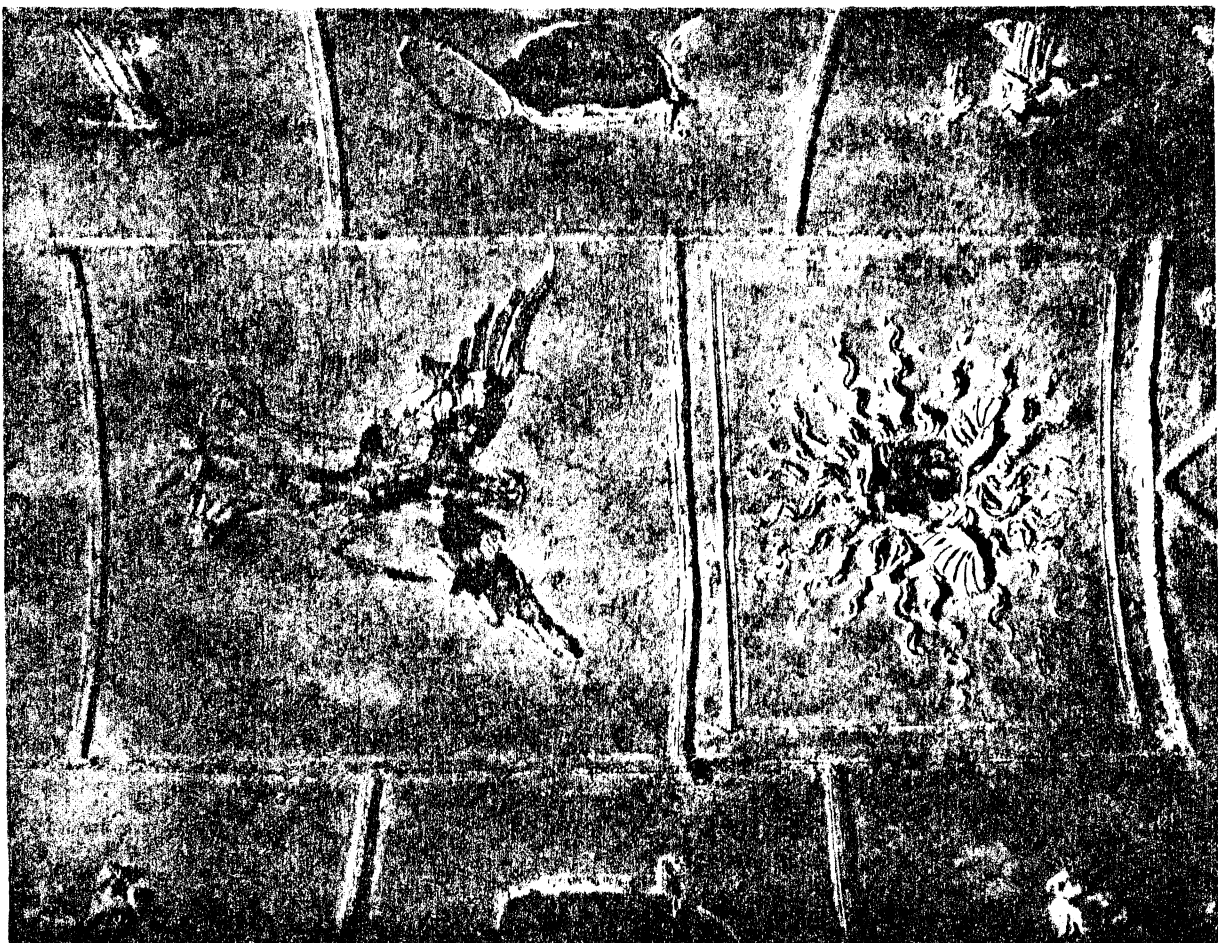




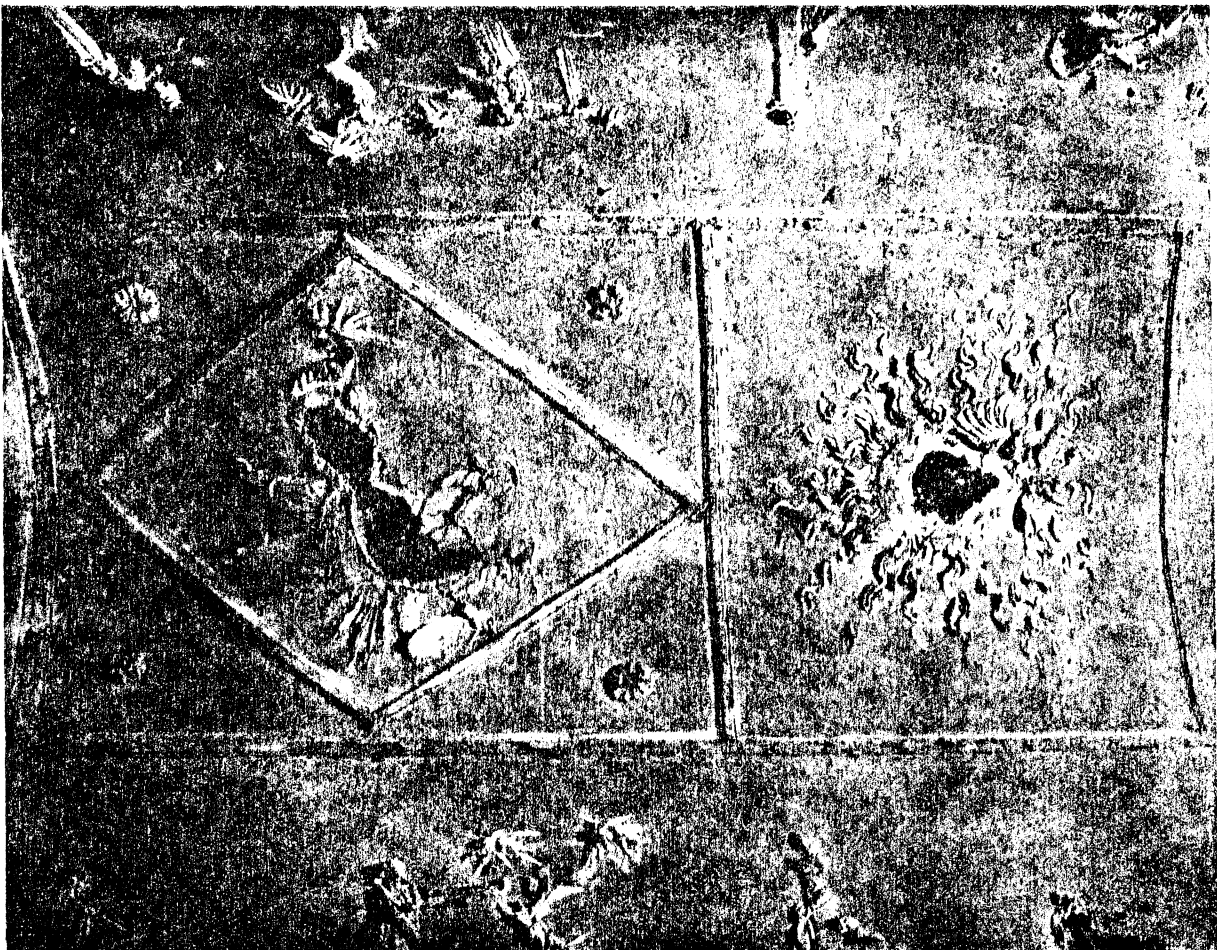
Vòlta della navata sinistra.

1 e 2 - Sezioni della vòlta, con scene mitologiche e motivi allegorici vari.

1



2



Volta della nuova cattedra.

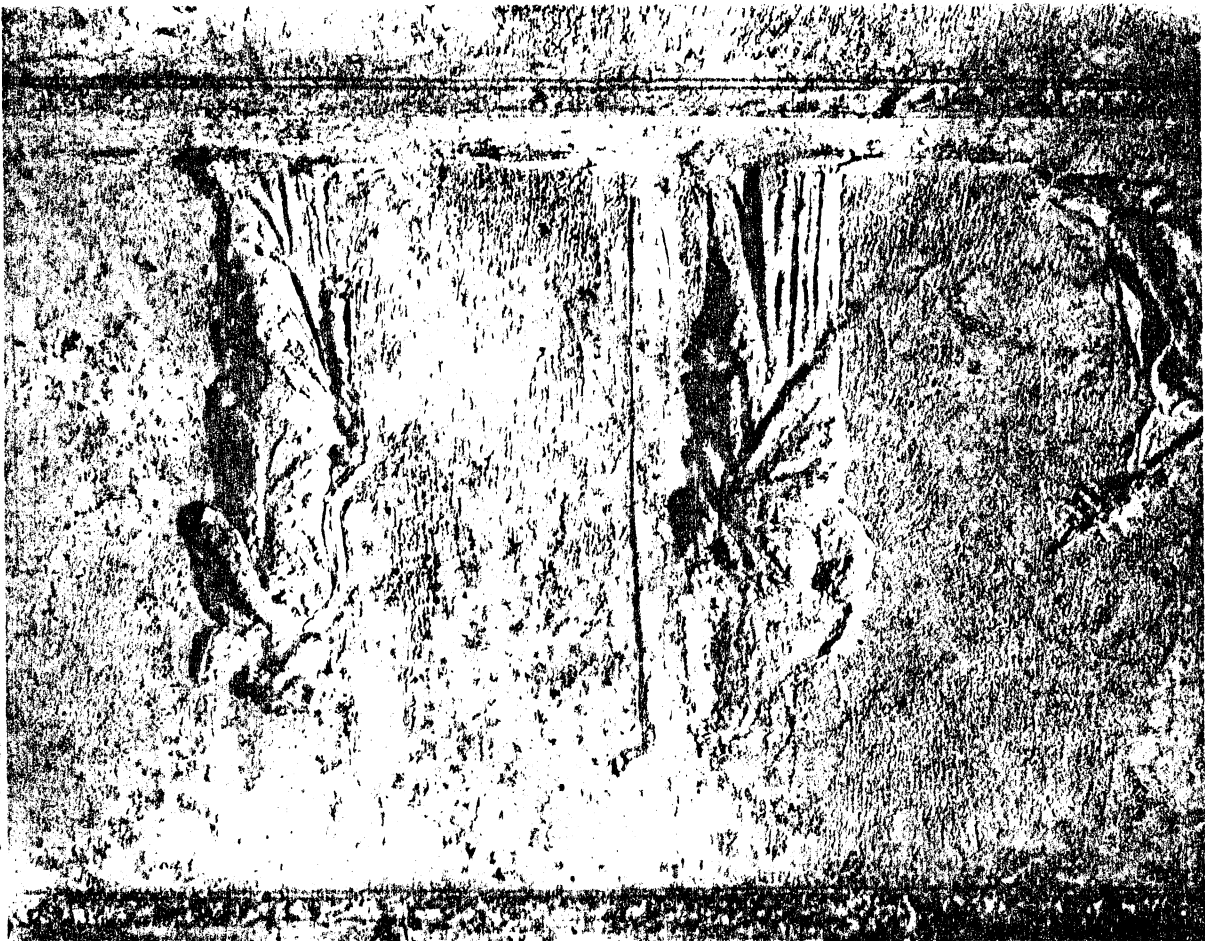


1



2



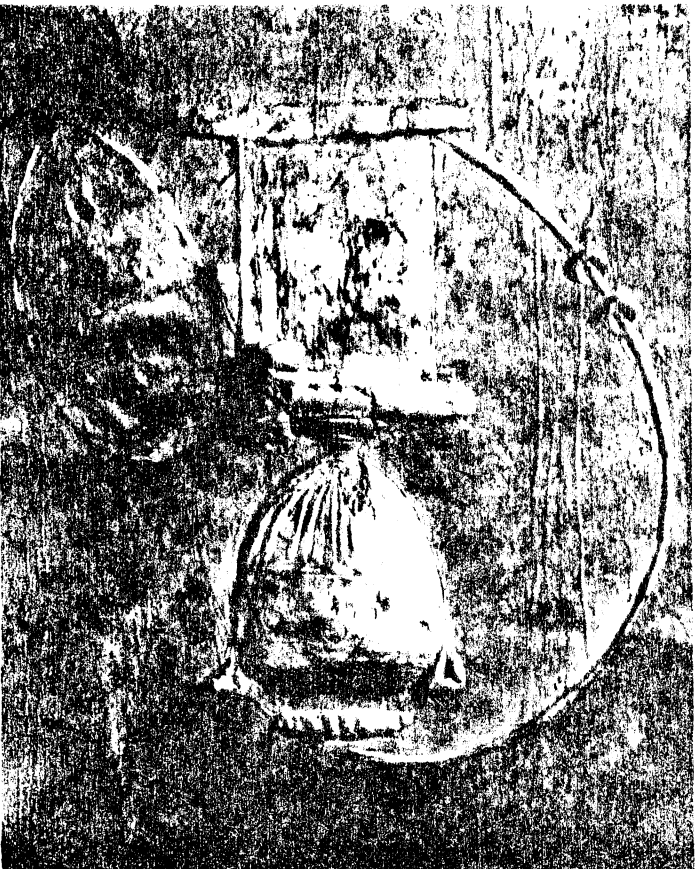


2



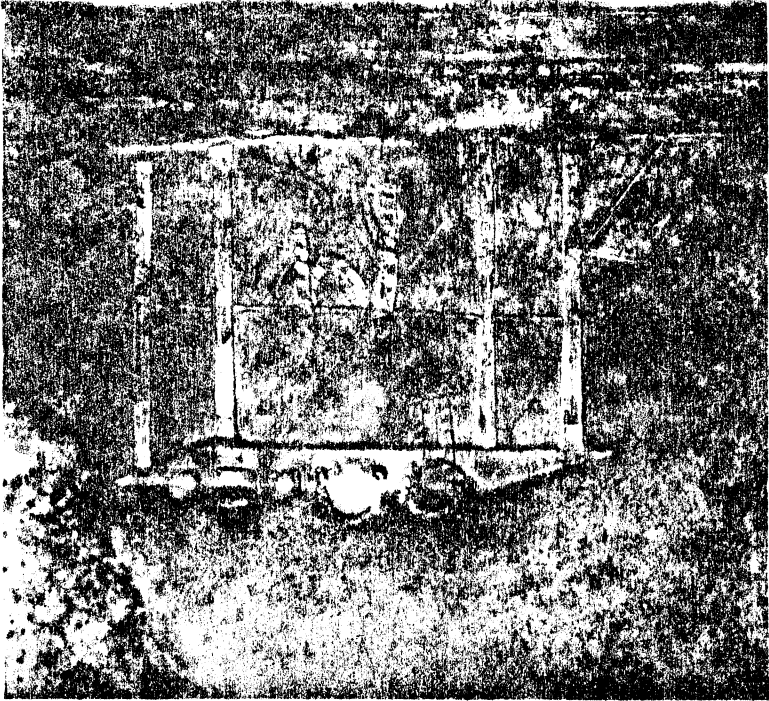


1

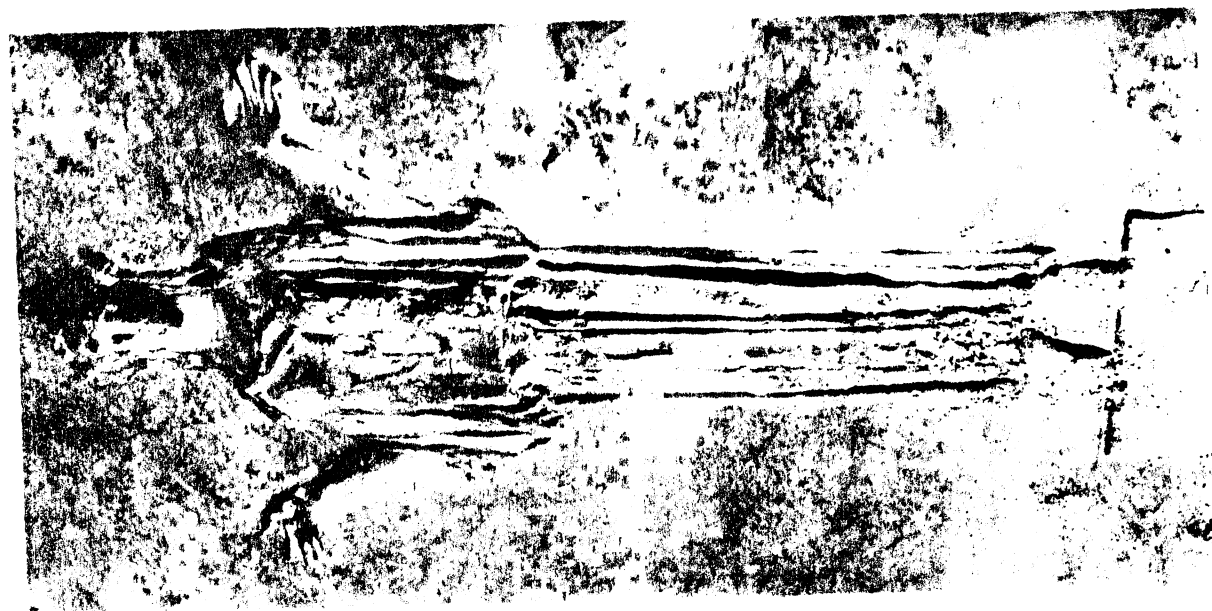


2

3



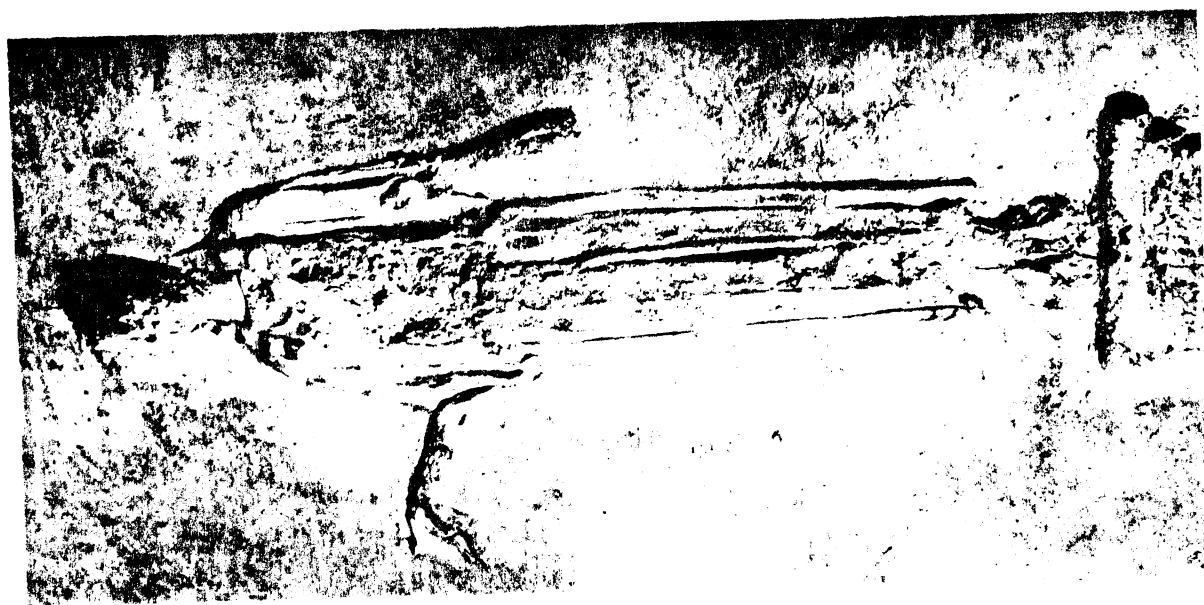
1 - 2. Urne agonistico-funerarie del fregio partiale - navata sinistra. Tav. XXXI.
3. Trapeza (mensa) sacra o funeraria - lesata ovest navata sinistra. Tav. XXXII.



1



3



2

1-2. Figure muliebri statuarie - fregio parietale navata sinistra.

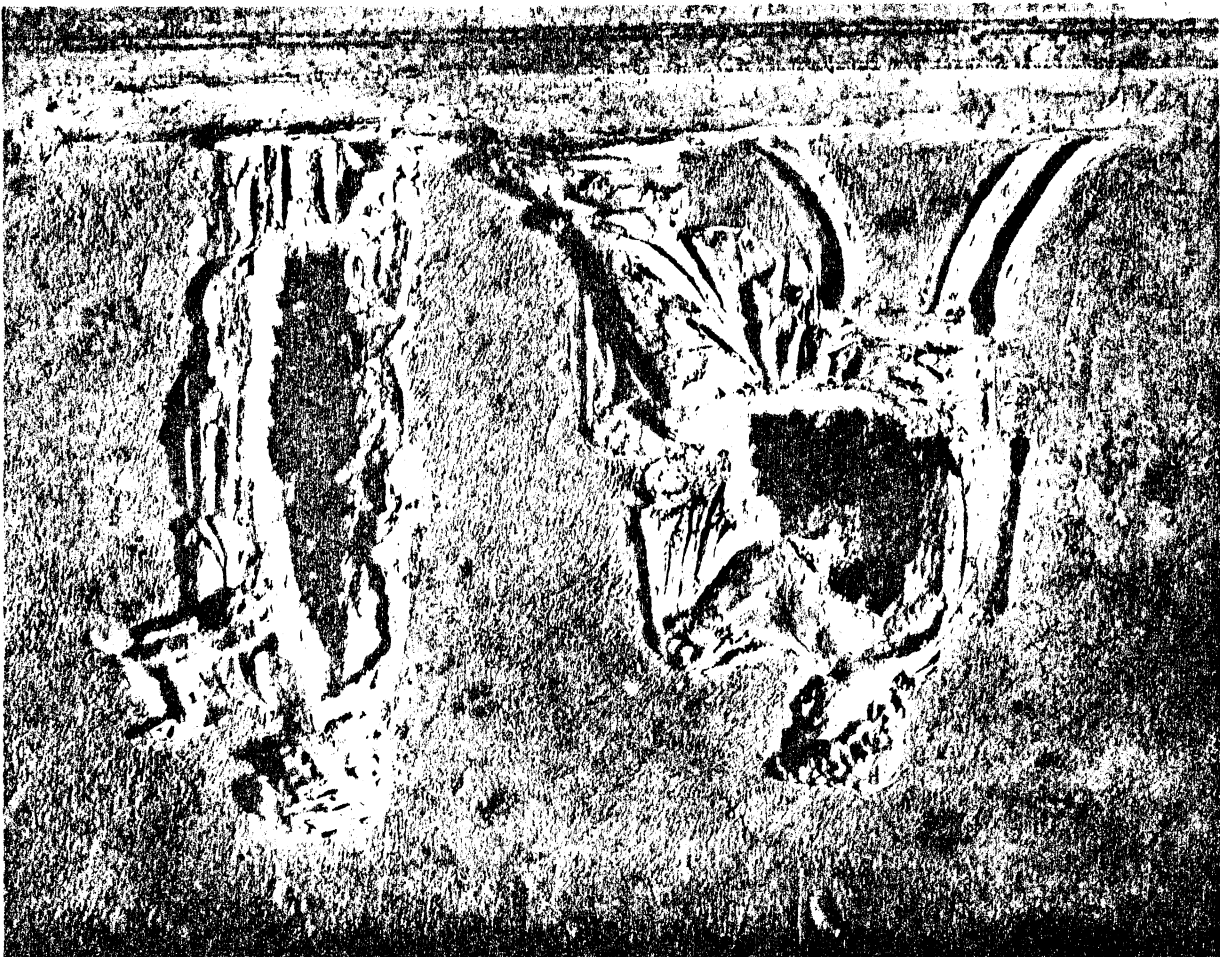
3. Figura maschile statuarie - fregio parietale navata destra.



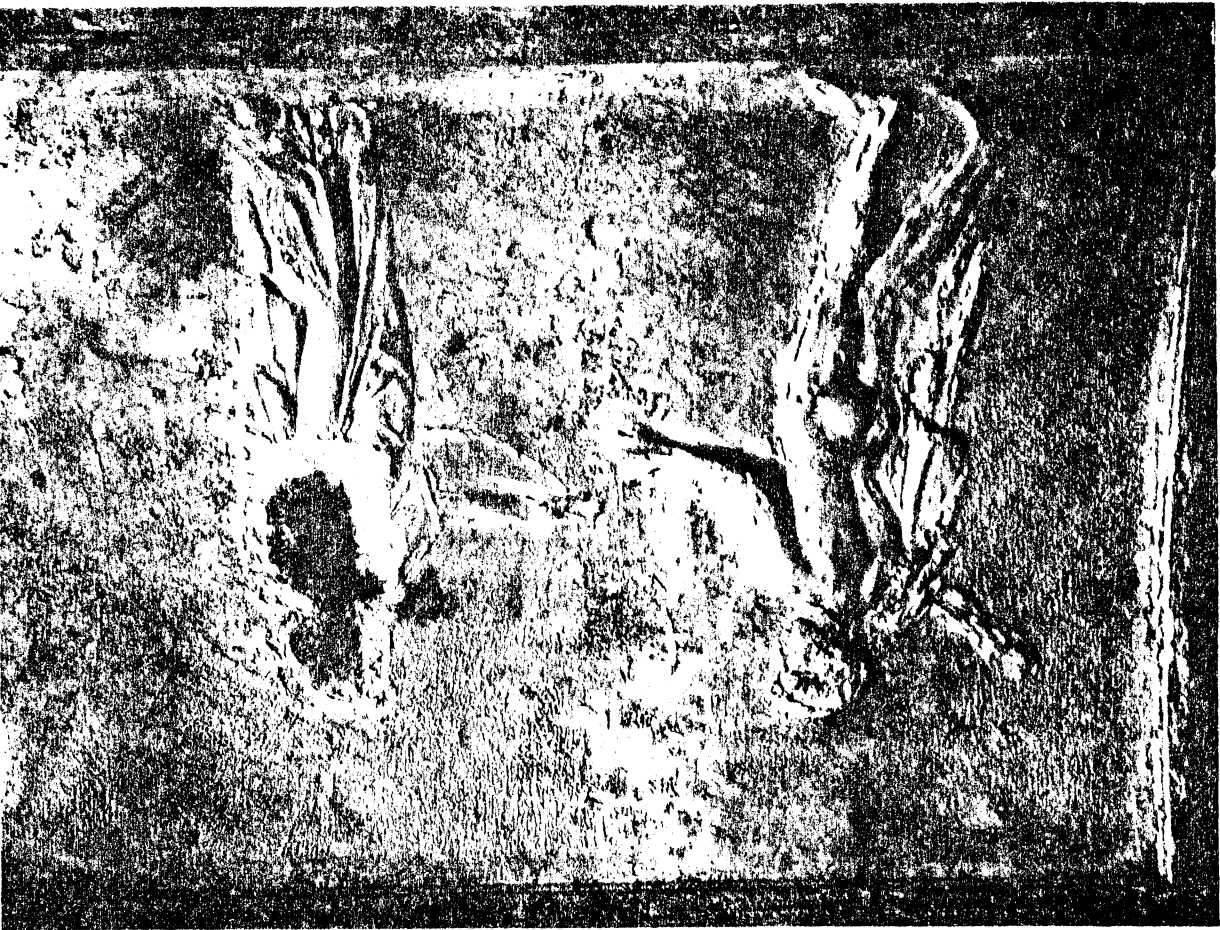
Volta della navata destra. - Prima sezione.



Volta della navata destra. - Seconda sezione.

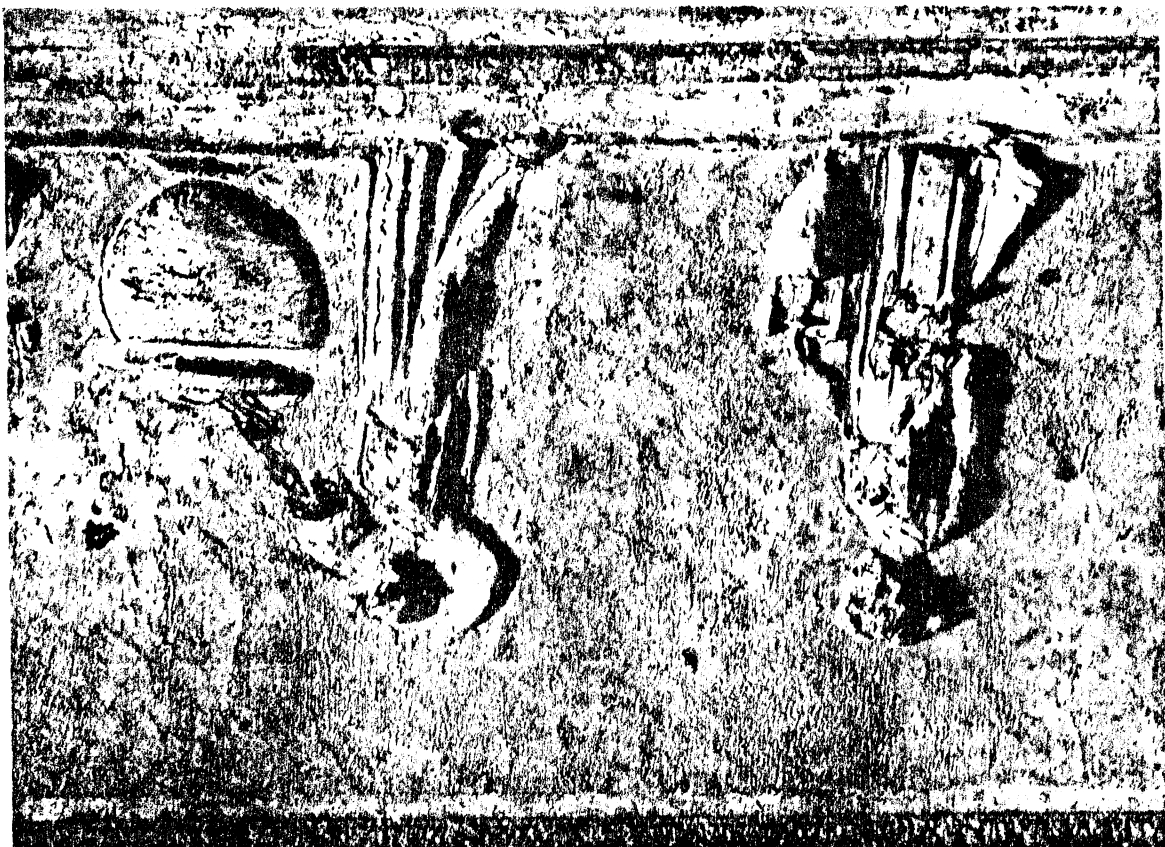


1



2

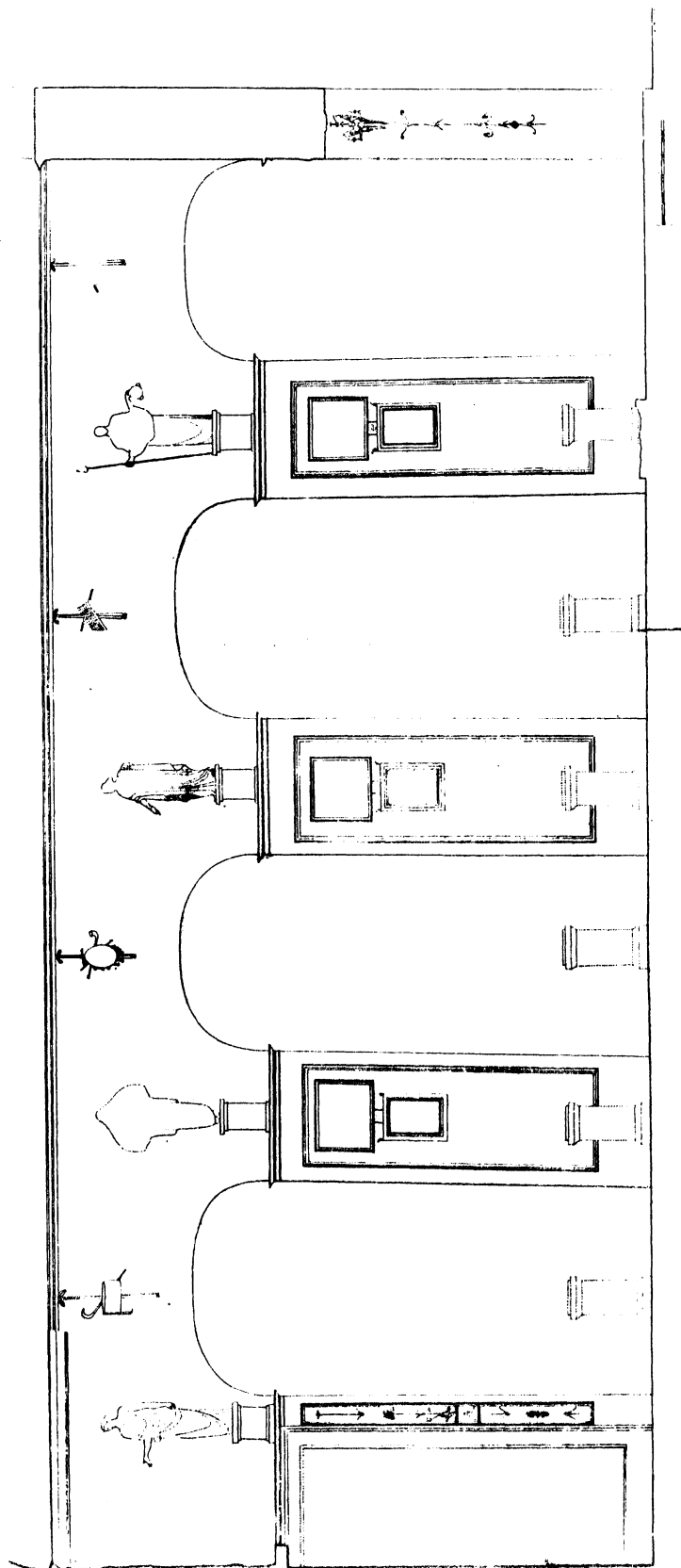
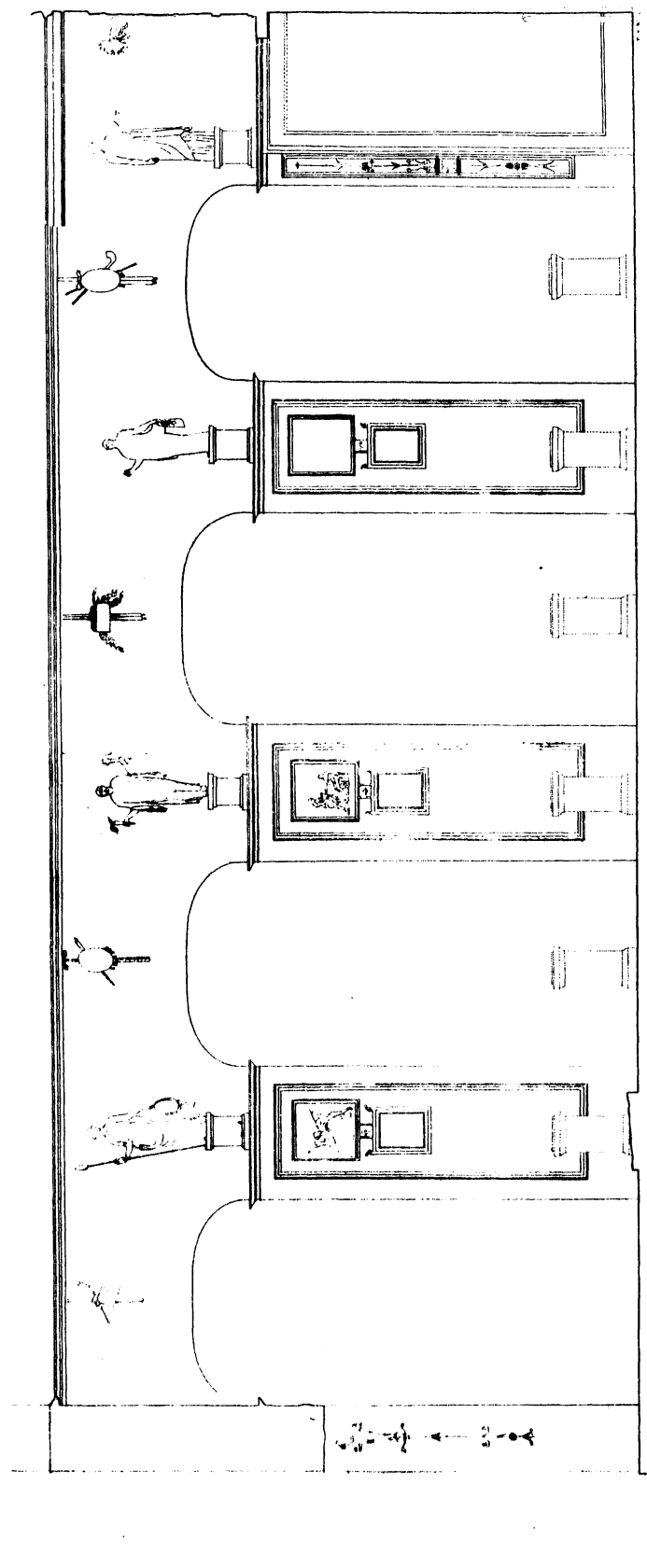
1. Hermes e Alceste. - 2. Le Danaidi (volta della navata destra).

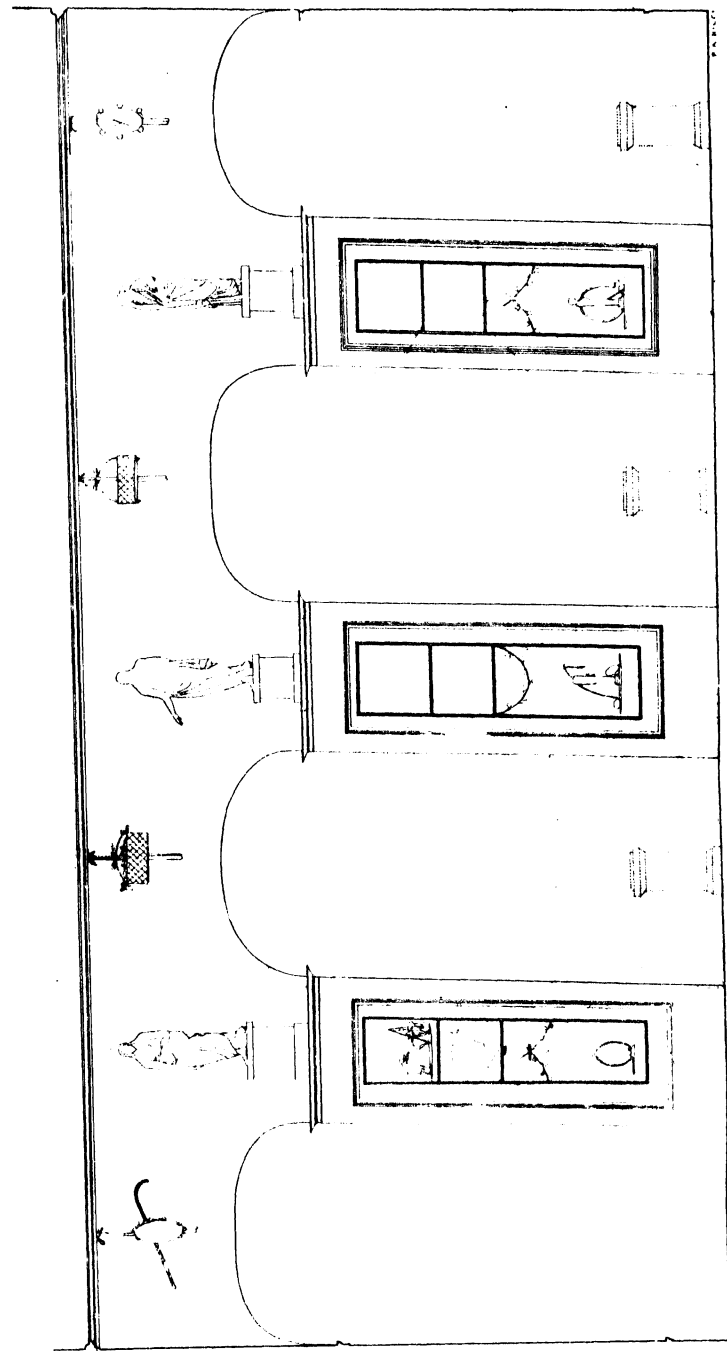
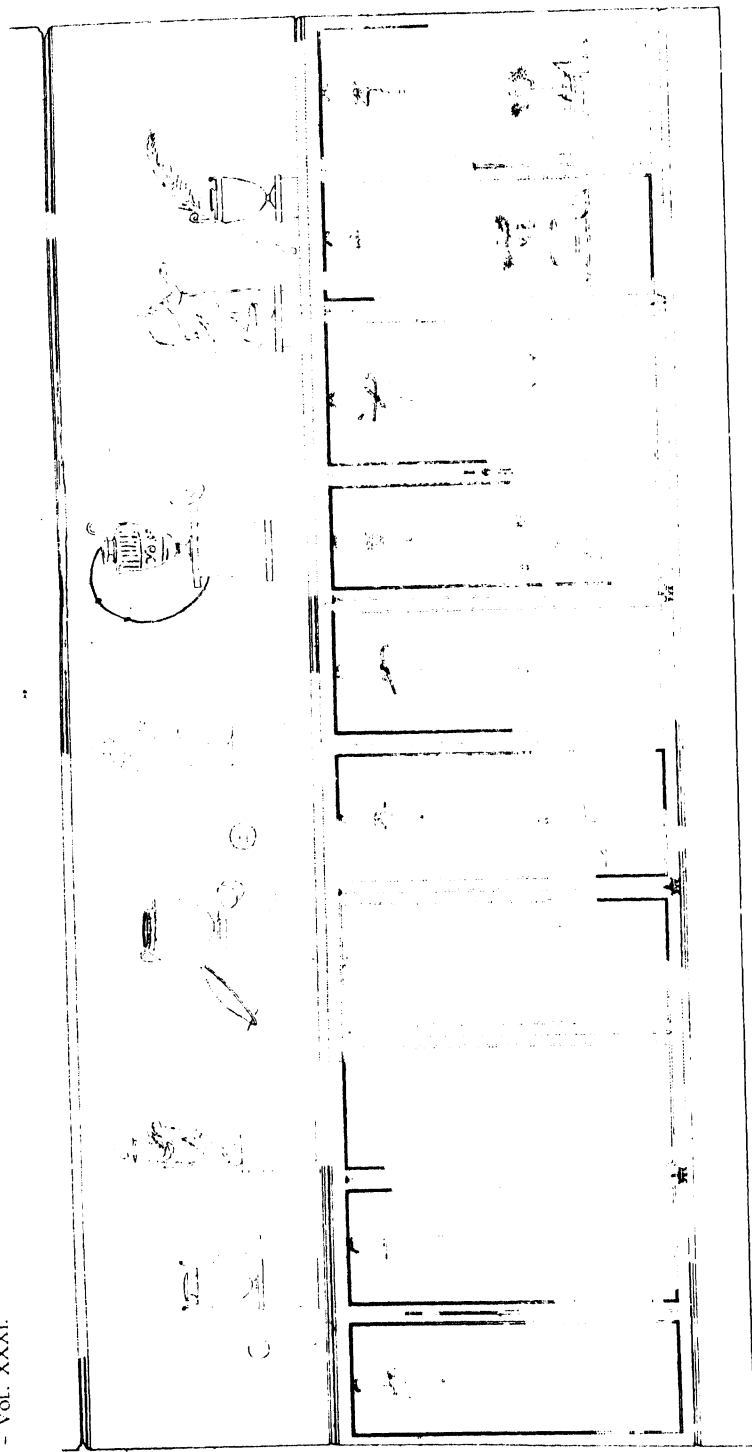


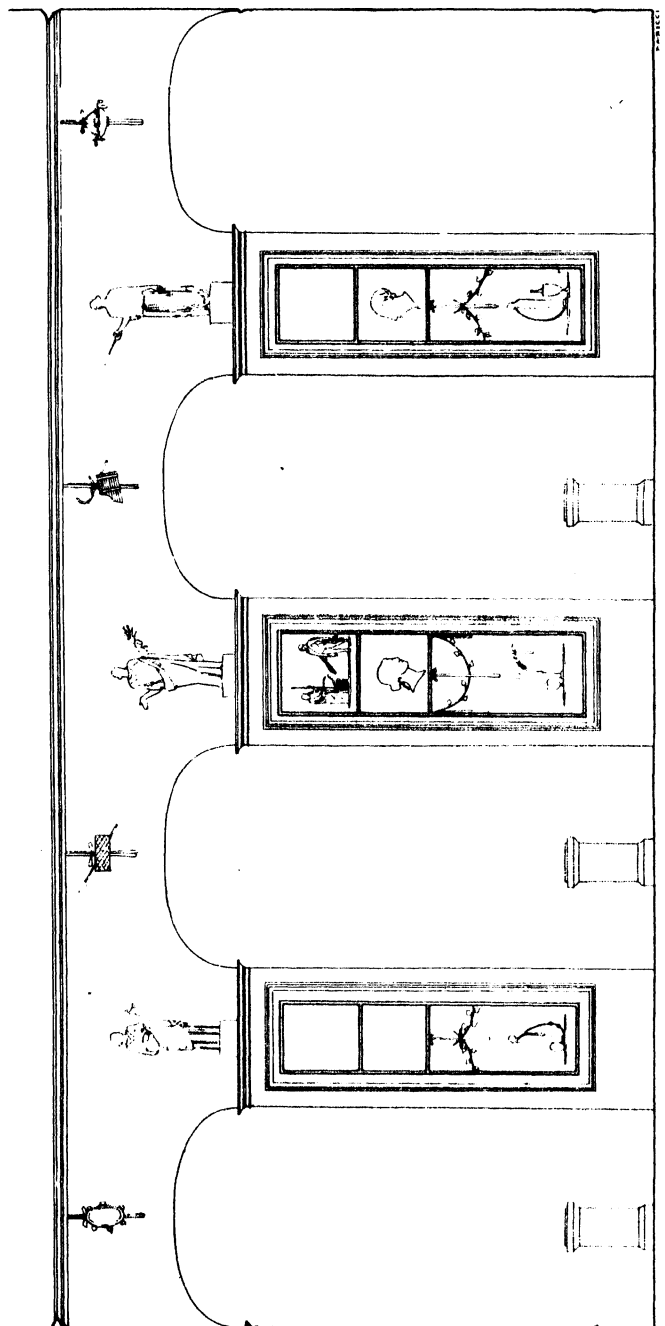
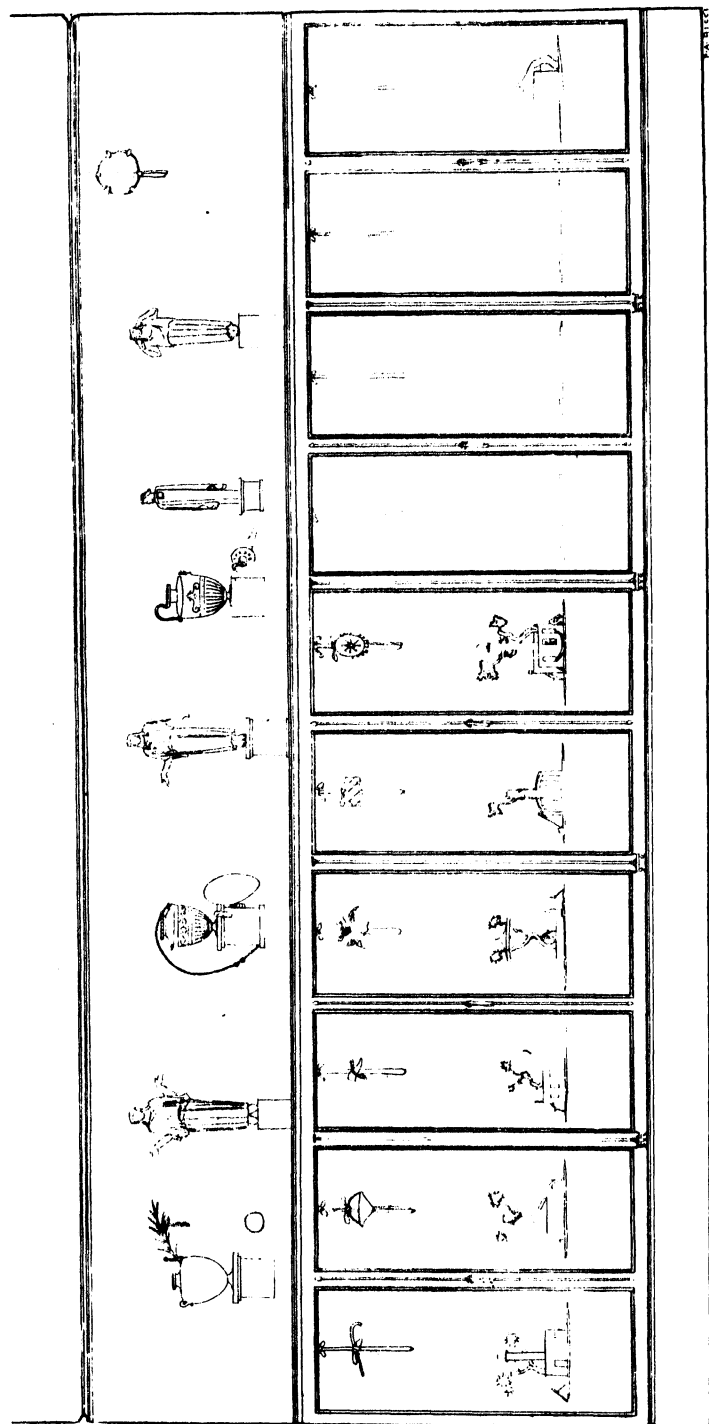
2

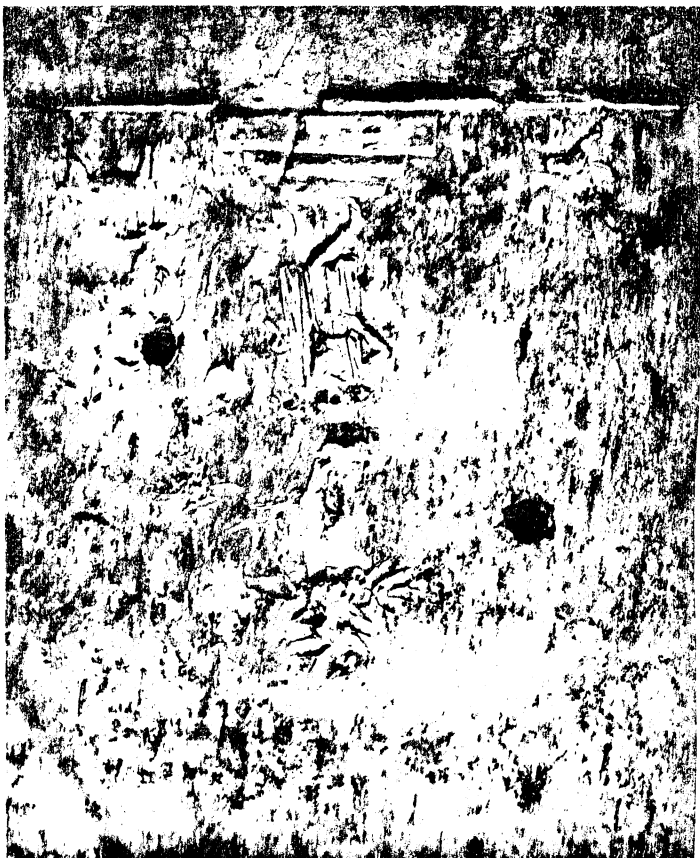


1









1



2



3

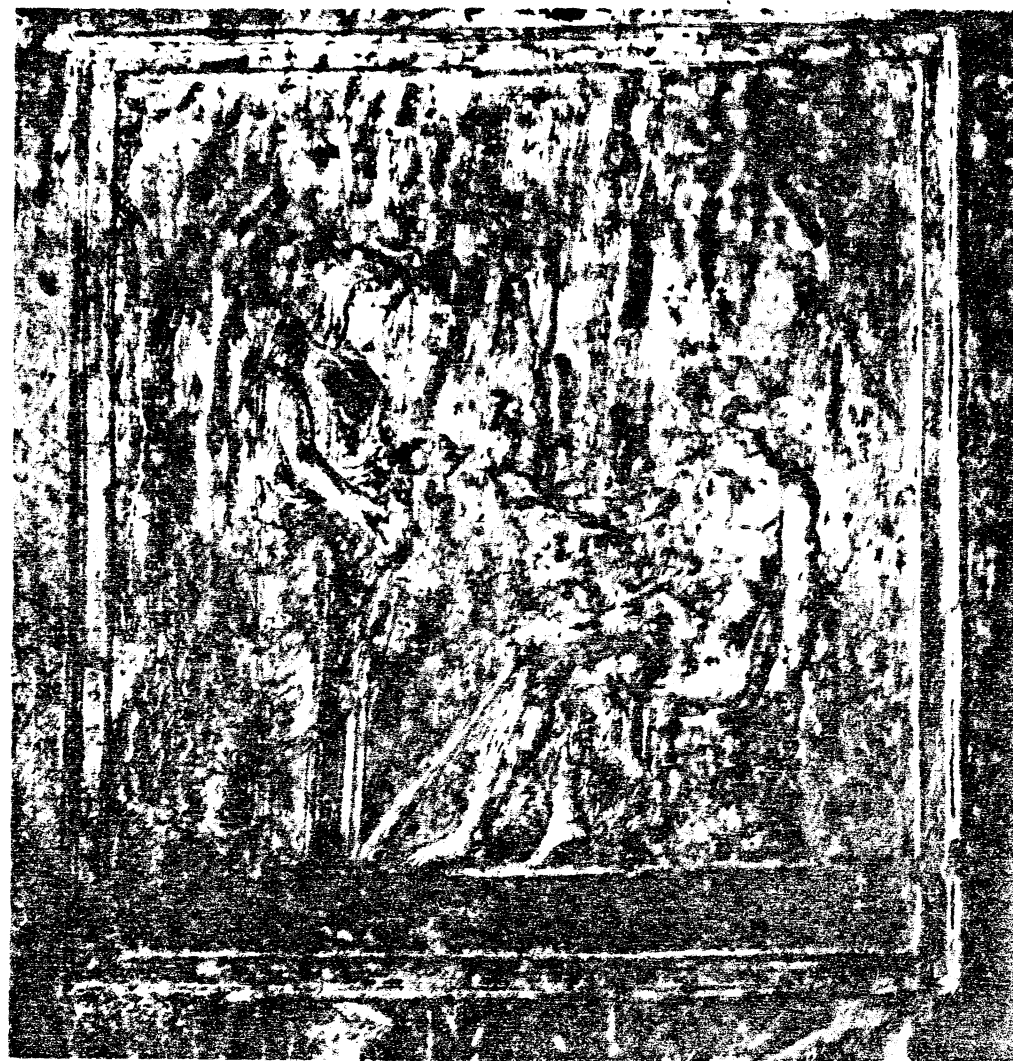


4



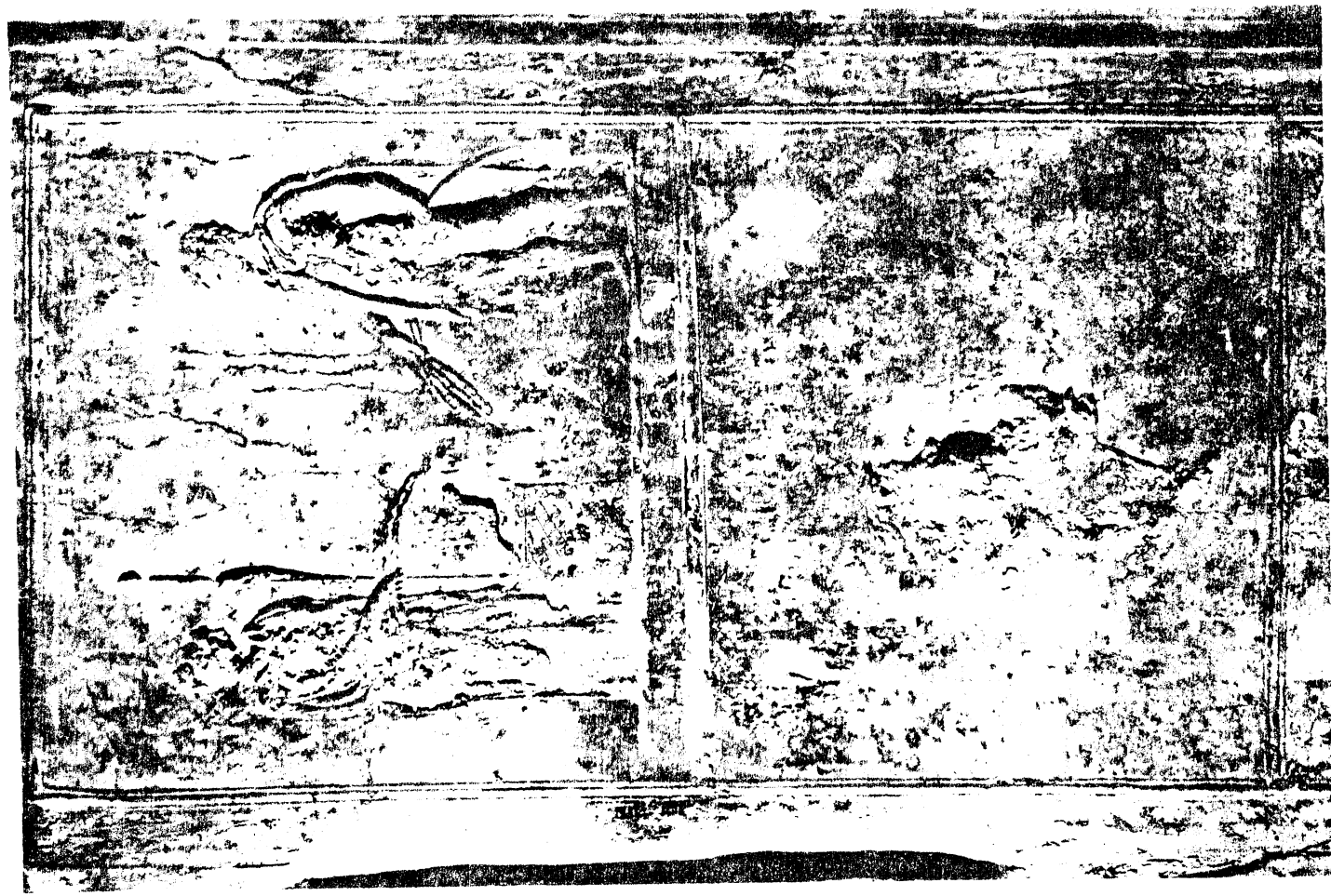
2

Testa-ritratto in rilievo
(fronte posteriore di pilastro - navata sinistra)



1

Eracle ed un'Esperide
(fronte anteriore di pilastro - navata centrale)





1

Fronte posteriore di pilastro con scena mitologica (Demetra e Tritolemo)
e testa-ritratto - (navata sinistra)



2

Fronte posteriore di pilastro con scena mitologica e testa-ritratto
(navata destra)