

la raffigurazione del Nilo: G. E. Rizzo, *La pittura ellenistico-romana*, Milano, 1929, p. 82.

13) Sono rare nell'arte pagana le decorazioni a mosaico su fondo di absidi. Quelle delle absidi pompeiane non hanno la grandiosità che doveva avere, quando era intatta, quella delle nostre terme. Il Silvano nimbato di un mitreo di Ostia (B. NOGARA, *I mosaici antichi*, ecc., Milano, 1910, p. 32, tav. 67; HELBIG-AMELUNG, *Führer*, Lipsia, 1913, II, 1235) occupa il campo della parete, non il catino. Il collega Enrico Paribeni mi segnala una decorazione a mosaico inedita, trovata ad Anzio ed ora al Museo delle Terme, con Ercole ebbro, sdraiato: le luci sbattute, la ricerca di violenti contrasti tonali e cromatici, l'esuberanza di motivi decorativi l'assegnano all'età severiana. Il collega Becatti mi ha mostrato la decorazione musiva inedita della conca di una nicchia delle Terme dei Sette Sapienti ad Ostia: fascia con delfini e cespi vegetali, calotta con racemi a raggera, policroma su fondo bianco (II sec. d. C.). Su quest'edificio v. G. CALZA, *Ostia, Nuovi scavi*, Roma, 1947, p. 12. Mosaici simili sono ricordati da R. PARIBENI, in *Not. Scavi*, 1923, p. 395, nota 3. Per i mosaici di Santa Costanza, che rappresentano il collegamento fra arte pagana e cristiana, cfr. TOESCA, p. 165.

14) DAR-SAGLIO, s. v. *Venator*. Il confronto più stringente è col mosaico Borghese (fig. 7373 s.), dove compare il nome Sabatius ad indicare un cacciatore.

15) Qualcosa di simile in pitture pompeiane, vedi G. E. Rizzo, *op. cit.*, tav. 16.

16) Ad analogo concetto sono ispirate, nella pittura pompeiana, le rappresentazioni di quadretti, fiancheggiati da sportelli aperti, quasi *pinakes* appesi alle pareti entro teche di legno: RIZZO, *op. cit.*, tav. 6.

17) Ad es. A. BAUMEISTER, *Denkmaeler*, Monaco-Lipsia, 1889, II, p. 916, fig. 990; p. 918, fig. 992.

18) RUESCH, *Guida*, n. 107.

19) R. PARIBENI, *Not. Scavi*, cit., p. 380 ss., Tavv. I-III.

20) D. LEVI, *op. cit.*, p. 141 ss., tav. 28 a; tav. 44 a: luci contrastate nel pannello.

21) D. LEVI, *op. cit.*, p. 156 ss., tav. 30 b, specialmente i contrasti di luci nel pannello della Menade di sinistra, da confrontare con l'avversario di Fulgentius nel nostro dipinto.

22) D. LEVI, *op. cit.*, p. 625.

23) Fra le iscrizioni onorarie di Leptis Magna ve n'è una al duumviro T. Flavio Vibiano *ob diversarum voluptatum exhibitionem et libycarum ferarum decem*. L'iscrizione, dove fra le cariche del personaggio è indicata quella di *sacerdos provinciae Tripolitaniae*, è quindi certamente posteriore a Diocleziano, che costituì la provincia della Tripolitania.

RECENTI SCOPERTE DI SCULTURE TARDO-ROMANE NEI DINTORNI DI ROMA

NEI MESI tra maggio ed agosto del 1946, in seguito alle opere di sterro condotte dal Genio Civile per l'allargamento della sede stradale della Via Prenestina, nei pressi di Tor de' Schiavi tra il 4° ed il 5° km. da Roma, e della Casilina, in località Torraccia, poco oltre l'aeroporto di Centocelle all'8° km. circa, furono rimessi in luce i resti dei sepolcri antichi che in quei tratti fiancheggiavano le due vie, resti purtroppo già assai manomessi e demoliti. Nei lavori di splateamento si rinvenne numeroso materiale, la maggior parte in condizioni assai frammentarie (sculture, iscrizioni, pavimenti a mosaico).¹⁾

Scelgo tra questo, per la loro conservazione e per il loro interesse stilistico, alcuni sarcofagi e ritratti, databili in genere al III sec. d. C.²⁾

Iniziamo da un ritratto femminile a tutto tondo (fig. 1), conservato nella metà destra del viso³⁾ e in tutta la parte posteriore della nuca fino all'attaccatura del collo; il naso è quasi interamente perduto. I capelli lisci, scriminati al centro del capo, scendono dietro l'orecchio, che rimane libero e all'altezza del collo si piegano risalendo fino a metà della nuca raccolti in sette trecce parallele ed unite: le sopracciglia sono leggermente graffiate e l'occhio, allungato, ha la palpebra resa da una doppia incisione; l'iride è incisa e la pupilla scavata con il trapano a forma di fagiolo; le labbra sono nettamente separate da un solco. Queste caratteristiche,

e soprattutto l'acconciatura che ci è documentata nelle monete di Tranquillina (238-244) e di Otacilia Severa (244-49) e ancora in quella di Herennia Etruscilla (249-251), fanno datare il nostro ritratto tra il 235 e il 240.⁴⁾ Per quanto consentano di osservare la natura del lavoro e lo stato di conservazione, questo pezzo, abbastanza sicuramente databile, mostra una intonazione stilistica che tende all'espressione astratta. La struttura anatomica della testa si va annullando sotto la tensione delle superfici, di apparenza sferica, che si raccordano non con uno sfumato chiaroscurale, ma con semplici passaggi curvilinei. È un linguaggio caratteristico di cui possiamo trovare altri esempi in opere sicuramente databili al quarto decennio del III secolo.

Un primo ottimo esempio può essere offerto dai due magnifici ritratti femminili riproducenti la moglie di Balbino, sul sarcofago identificato con quello dell'imperatore che regnò nel 238.⁵⁾ Sulla kline e sulla fronte del sarcofago, essa reca ancora l'acconciatura di Giulia Maesa, con le trecce raccolte in un nodo piatto sul dietro della nuca; ma una donna anziana, quale appunto ci appare l'imperatrice, poteva ben portare una acconciatura lievemente sorpassata; quale del resto ritroviamo ancora qualche anno dopo in alcune monete di Herennia Etruscilla.⁶⁾ Possiamo notare, specialmente nel ritratto sulla kline, la stessa sensibilità per il raccordo di superfici sferiche, la stessa misurata tendenza all'annullamento della struttura naturalistica: confronti, questi, tanto più utili in quanto il sarcofago di Balbino costituisce un punto di partenza perchè sicuramente datato. Un altro ritratto che possiamo opportunamente accostare a quello della via Prenestina è uno di donna entro un clipeo frammentario pure dal cimitero di Pretestato, datato dalla Gutschow⁷⁾ al 230. L'acconciatura con i capelli leggermente ondulati che risalgono sulla nuca lasciando le orecchie scoperte resta nascosta in parte dal fondo del rilievo e dall'orlo del clipeo, e non si può quindi stabilire se essa fosse del tutto analoga a quella del nostro ritratto. Ma il rendimento degli occhi, il taglio della bocca si corrispondono ed ugualmente le caratteristiche del modellato e il trattamento delle superfici. Si potrebbe forse scendere di un dieci anni la datazione proposta dalla Gutschow. Di questo gusto, che vorrei definire delle superfici sferiche, abbiamo un altro esempio in un ritratto di fanciullo, pure dal cimitero di Pretestato e che si può datare, per l'acconciatura,⁸⁾ verso il 235.

Alla stessa tendenza e, di conseguenza, all'incirca allo stesso periodo, mi sembra sia da riportare un frammento di ritratto maschile facente parte dei nuovi trovamenti sulla Via Prenestina (fig. 2).⁹⁾ È conservata tutta la parte superiore del volto fino a metà della guancia destra, è perduta interamente la nuca: i capelli appaiono tagliati piuttosto corti con sforbiciate aderenti al cranio. Per quanto la parte conservata non permetta di affermarlo con sicurezza, il volto sembrerebbe imberbe con i baffi indicati allo stesso modo dei capelli. L'occhio è tagliato a mandorla, l'iride segnata con un solco piuttosto leggero e, con un solco più profondo, di forma lunata, la pupilla; morbido il taglio della bocca con il labbro superiore alquanto sporgente. Viene fatto di accostare subito a questo ritratto un'opera di assai più fine fattura; la testa colossale di Gordiano III al Museo



FIG. 1 - ROMA, MUSEO DELLE TERME
RITRATTO FEMMINILE

delle Terme, con cui non si potrebbe negare esistano anche delle somiglianze fisionomiche, pur nel cattivo stato di conservazione. Comunque, ci interessa osservarne il caratteristico trattamento a superfici curvilinee, che è particolare al quarto decennio del secolo e che abbiamo visto in opere di primo piano, quali il sarcofago di Balbino. È una maniera di sentire la scultura che succede al leggero naturalismo dei ritratti più antichi come quello di Alessandro Severo o quello del condottiero nel famoso sarcofago Ludovisi, con scena di combattimento tra Romani e Barbari. Dissolta la struttura anatomica dalla tensione delle superfici curve, inafferrabili, prevale uno spirito di astrazione che si rifletterà presto anche sugli elementi atti a sottolineare l'espressione, creando il linguaggio della generazione successiva.

Un frammento di sarcofago dalla Via Prenestina¹⁰⁾ ci presenta un ritratto maschile visto leggermente di tre quarti: la figura è troncata alla base del collo e si osservano alcune scheggiature sul naso e sul lobo dell'orecchio sinistro. I capelli e la barba, che lascia scoperto il mento, tagliati in ciocche piuttosto aderenti, sono resi con incisioni frequenti e in diverse direzioni; gli occhi, rappresentati con la palpebra superiore fortemente arcuata, mentre l'inferiore è pressochè rettilinea, hanno l'iride indicata con un tratto leggero e le pupille a forma di fagiolo. Questo modo di portare i capelli e la barba è comune verso la metà del secolo, nel periodo di Treboniano Gallo e di Emiliano.

L'esecuzione del ritratto non è certo molto raffinata, e può dirsi opera di modesto artigiano. Comunque si nota un espressionismo abbastanza marcato, di cui abbiamo esempi assai più convincenti in altri pezzi stilisticamente vicini al nostro. Innanzitutto in un ritratto da un sarcofago strigilato,¹¹⁾ in cui il defunto è rappresentato al centro come Dioniso ebbro appoggiato ad un satiro. I tratti del volto, solcato dalla profonda piega ai lati della bocca, l'affossarsi delle gote, gli occhi grandi, la forma caratteristica del naso ci mostrano bene questa tendenza del periodo intorno alla metà del III secolo, cui assegnamo il frammento dalla Via Prenestina. Un ritratto, nel parco di Villa Borghese, è assai vicino al nostro per la tipica forma degli occhi, giustamente datato dal Mingazzini¹²⁾ e dal Bovini¹³⁾ all'età dell'imperatore Decio (248-251), e così uno nel clipeo di un sarcofago strigilato dalle catacombe di Domitilla riportato dal Bovini alla metà del secolo.¹⁴⁾ In quest'ultimo l'espressionismo più violento che si era manifestato tra il 240 e il 245, ad esempio nel ritratto di Treboniano Gallo al Museo di New York o in quello attribuito allo stesso imperatore nel Museo Vaticano, è più contenuto, mentre si va affermando una sobria tendenza coloristica. Si annuncia la nuova corrente che contraddistingue la produzione dell'età di Gallieno, uno dei momenti meglio definibili dell'arte del III secolo.

Di questa produzione possiamo presentare qui un esemplare di notevole interesse, sia sotto il rispetto stilistico, sia sotto quello della esegesi della rappresentazione: si tratta di uno dei due sarcofagi rinvenuti sulla Via Casilina, in località Torracchia (figg. 3-4). Il sarcofago,¹⁵⁾ che qui ci interessa, mostra sulla fronte un rilievo piuttosto alto compreso



FIG. 2 - ROMA, MUSEO DELLE TERME
RITRATTO MASCHILE



FIG. 3 - ROMA, MUSEO DELLE TERME - SARCOFAGO, N. I24735

entro due listelli alle estremità superiore ed inferiore; sui fianchi sono riprodotti due grifi visti di profilo con le ali distese. Il coperchio è costituito da una lastra di marmo liscia nella parte superiore in cui è praticato un foro in corrispondenza del punto ove era la testa del morto. Sulla fronte è un ritratto maschile entro un clipeo sostenuto da due genii alati. Sotto al clipeo, quasi a sorreggerlo, è una aquila vista di fronte con le ali distese, tra Oceanus e Tellus. Alle due estremità della fronte, è ripetuta, invertita, la stessa figurazione: il gruppo di Chirone ed Achille.

In tutto il rilievo l'impiego del trapano è piuttosto moderato. I fori agli angoli della bocca e degli occhi sono più accentuati nei volti dei centauri, il foro all'esterno dell'occhio è sempre poco profondo. Gli occhi di tutte le figure, ad eccezione del ritratto, erano rappresentati solo col colore.¹⁶⁾

Più fine è il lavoro del ritratto; i capelli sono tenuti abbastanza lunghi, un po' meno la barba che scende sul collo lasciando libero il mento; i baffi sono appena accennati; gli occhi hanno soltanto la pupilla leggermente incisa, secondo la moda dell'età di Gallieno a cui possiamo quindi ricondurre il nostro sarcofago.

Se il motivo dei genii alati sorreggenti il ritratto è assai comune nei sarcofagi del II e III sec. d. C. insolita invece è la figurazione dell'aquila ad ali distese, posta a sorreggere il clipeo. Di perfettamente analogo non posso infatti

citare che un sarcofago inedito dal cimitero di Alessandria.¹⁷⁾ Più frequente è la figurazione, sotto il clipeo, tra Oceanus e Tellus, dell'aquila che ha tra i suoi artigli il giovinetto Ganimede, che simboleggia l'ascensione dell'anima al cielo.¹⁸⁾ Non diverso può essere il significato dell'aquila,¹⁹⁾ sola come nel nostro; basterebbe, se non altro, ricordare le numerose figurazioni di apoteosi di imperatori, in cui la vediamo sollevare al cielo, ad ali distese, il nuovo divo. Ma del suo comune significato funerario ci può essere ancora conferma il trovarla di frequente rappresentata nei timpani di urnette

funebri.²⁰⁾ Un confronto, interessante per analogia di significato, possiamo trovare in due busti sostenuti da un'aquila riprodotti in un cippo al Museo Vaticano,²¹⁾ il cui carattere funerario non è dubbio.

Alla stessa simbologia della salvazione dell'anima ci riporta anche la rappresentazione di Chirone ed Achille, ripetuta ai due lati del sarcofago. Il centauro insegna al suo allievo l'arte della musica, considerata uno dei mezzi per raggiungere la perfezione dell'anima. Inoltre Chirone rappresenta il saggio per eccellenza e il suo volto non differisce in nulla da quello dei filosofi che di frequente si trovano nei sarcofagi di questo periodo. Egli è saggio in quanto ha saputo vincere le passioni violente della sua razza e far trionfare ciò che in lui era di umano sugli istinti della bestia. La sua presenza sul sarcofago vuole perciò significare che



FIG. 4 - ROMA, MUSEO DELLE TERME SARCOFAGO, N. I24735 - RITRATTO



FIG. 5 - ROMA, MUSEO DELLE TERME - SARCOFAGO, N. 125353

egualmente l'uomo può trarre, dalla lotta vittoriosa sul male, salvamento. Questo gruppo di Chirone ed Achille ha una notevole fedeltà di schema con la celebre pittura di Ercolano, conservata al Museo Nazionale di Napoli;²²⁾ le varianti sono di scarsa entità, dovute alla diversa qualità e natura del lavoro. Come è noto, il gruppo pittorico è stato messo in relazione con quello marmoreo che, secondo Plinio (*N. H.*, XXXVI, 29), si trovava nei *Saepta*; ma la discussione è ancora aperta su l'identificazione dell'originale, sebbene molto giustamente lo Hermann abbia notato che nel dipinto i valori pittorici sono così fortemente accentuati da far pensare che il pittore abbia sentito la sua opera indipendentemente dalla scultura. Per quanto riguarda il nostro sarcofago, si potrebbe pensare che lo scultore abbia tratto ispirazione da un'opera esistente a Roma, quale appunto quella nei *Saepta*. Se ciò fosse, date le affinità che abbiamo riscontrato tra il gruppo del sarcofago e quello del dipinto ercolanese, ne deriverebbe la dipendenza di quest'ultimo dalla scultura.²³⁾

Non posso citare analoghe figurazioni in altri sarcofagi se non « un rilievo, forse di un fianco di sarcofago, esistente a Roma in un Palazzo vicino all'Arco della Ciambella e raffigurante Achille che suona la lira in presenza del suo maestro Chirone », ricordato dal Brunn²⁴⁾ come andato disperso.

Passando all'esame del ritratto nel clipeo (fig. 4) notiamo subito che si tratta di opera di non finissima fattura, produzione corrente di buona bottega. Si osserva tuttavia un trattamento naturalistico delle superfici, una morbidezza sia nei piani del volto che nel rendimento della chioma secondo una sensibilità completamente diversa dall'espressionismo del decennio precedente. Già nel ritratto dalle Catacombe di Domitilla abbiamo notato il sopirsi di questa corrente; il ritratto del nostro sarcofago è nel pieno della

nuova tendenza che chiaramente si palesa nel ritratto di Gallieno al Museo delle Terme e in quello del Museo Torlonia. Una migliore esemplificazione di questa corrente è un ritratto di ignoto, interessante perchè assai vicino al nostro, nel Museo Archeologico di Jena, che giustamente il Bovini²⁵⁾ considera una delle più belle sculture dell'età intorno al 260. In esso notiamo ancor meglio quel misurato senso pittorico espresso dalla morbidezza delle chiome e dal lieve chiaroscuro delle gote e in più un soffio di intima spiritualità che manca nel ritratto del sarcofago, piuttosto duro nell'espressione degli occhi e nel taglio della bocca. Abbiamo comunque in quest'ultimo, anche se di secondo piano, una manifestazione del gusto del periodo di Gallieno, che non ci dà soltanto opere di aulica pretenziosità, ma anche opere dotate di un loro intimo, profondo contenuto. I due geni dai visi paffuti incoronati di riccioli, il loro stendersi in classica compostezza, lo svolazzo del panneggio che mostra un vivo senso della consistenza del tessuto, la composta serenità dei volti di Oceanus e di Chirone, la soda pienezza di quello di Achille sono tutti elementi che fanno del nostro sarcofago un monumento interessante del neo-classicismo dell'età di Gallieno.

Databili alla stessa età sono i due geni alati raffigurati sul già ricordato sarcofago del Louvre, e quelli rappresentati sulla fronte di un sarcofago da Pretestato.²⁶⁾ In essi,

però, sono ancora apprezzabili le tendenze ad un colorismo più violento che li farebbe supporre un poco più antichi dei nostri, considerando anche il fatto che il ritratto femminile non sembra avere ancora, secondo la moda di Salonina, la treccia condotta fin sul sommo del capo. Un altro sarcofago da Pretestato,²⁷⁾ di età più recente, databile circa il 280, è utile confronto per mostrare come lo stesso schema possa assumere, poco tempo dopo, una diversa veste



FIG. 6 - ROMA, GALLERIA BORGHESE - SARCOFAGO

formale, e per aiutarci ad intendere meglio il momento in cui il nostro sarcofago fu eseguito.

Dello stesso periodo è un ritratto femminile, da un sarcofago facente parte dei nuovi trovamenti della Via Prenestina.²⁸⁾ La donna rappresentata reca l'acconciatura tipica di Salonina, quale desumiamo dalle monete, con i capelli ondulati e le trecce raccolte sul sommo del capo. Il ritratto, visto di tre quarti verso sinistra, era entro un clipeo, di cui oggi resta solo una piccola parte, insieme, assai verosimilmente, con quello di un altro personaggio oggi perduto, forse il marito. Tutta la superficie della scultura è molto corrosa e ben poco resta dei lineamenti del volto. Evidenti sono i fori del trapano in corrispondenza degli angoli della bocca delle narici e delle pupille. Ne viene perciò preclusa ogni precisazione stilistica.

Lo scoppio di una mina, destinata a demolire un tratto del banco di tufo che fiancheggia sulla sinistra, venendo da Roma, la Via Prenestina, pose in luce un altro sarcofago figurato con coperchio.²⁹⁾ Già originariamente il sarcofago era stato ricavato da due blocchi di marmo; infatti l'estremità destra con le due ultime figure era riportata e collegata con una grappa di notevoli proporzioni, la cui traccia è conservata sul fondo del sarcofago. Il coperchio è piano con una fronte liscia, senza altra decorazione che un semplice cartello destinato all'iscrizione, ma rimasto anepigrafe. Entro due listelli sono rappresentate, sulla fronte del sarcofago, le nove Muse (fig. 5). La decorazione scultorea non era però ultimata quando il sarcofago fu impiegato, in quanto il fondo del rilievo appare appena sbozzato e anche le figure non sono molto rifinite nella parte inferiore del corpo e nel relativo pannello.

A cominciare da sinistra possiamo così identificare le nove sorelle: Polimnia, Erato, Euterpe, Melpomene, Urania, Talia, Tersicore, Clío, Calliope.³⁰⁾

Le teste conservate presentano tutte i capelli raccolti in un nodo sulla nuca e due penne al sommo della fronte, che ricordano la vittoria delle Muse sulle Sirene.

La leggenda ci è testimoniata solo in autori tardi, il più antico fra essi è Pausania (IX, 34, 3); questa acconciatura è perciò già un indice di serietà. La lotta tra Muse e Sirene è spesso rappresentata su sarcofagi del III secolo.³¹⁾

Nei sarcofagi con Muse è difficile determinare uno schema o una serie di schemi costanti, poichè gli scultori mescolano i vari tipi, rimontanti, in genere, a prototipi ellenistici.³²⁾ Lo schema che ritorna con maggiore frequenza è quello della c. d. Polimnia, noto soprattutto attraverso quel gruppo di sculture attribuito a Filisco — non è qui il luogo di discutere se a torto o a ragione — in base al rilievo di Archelaos e alla base di Alicarnasso. In genere nei sarcofagi, così come nel nostro, questa figura occupa il primo posto da sinistra.³³⁾

Altro schema comune e frequente, di cui possiamo individuare l'ispirazione ellenistica, è quello che ritrae il tipo della c. d. Piccola Ercolanese: ricordiamo il sarcofago di Monaco e quello al Museo di Vienna.³⁴⁾ In entrambi la figura si trova al secondo posto, a partire da sinistra. Nel nostro sarcofago ritroviamo questo tipo due volte, per la Musa che abbiamo identificato con Urania e, con qualche leggera variante dovuta soprattutto alla mancanza di spazio, per la penultima figura in cui abbiamo riconosciuto Clío.

Ritroviamo Tersicore, la Musa con il lungo chitone scendente fino ai piedi che diviene il vero e proprio costume teatrale, nella base di Alicarnasso e, con leggere varianti, in altri sarcofagi, tra cui quello di Monaco. Assai vicina alla nostra è la penultima figura di una fronte di sarcofago, oggi conservata in Inghilterra a Woburn Abbey ma proveniente dalla Villa Giustiniani in Roma, con ogni probabilità rappresentante Tersicore.³⁵⁾ Erato è anch'essa di ispirazione ellenistica e lo schema originario della figura, con la gamba appoggiata ad un rialzo, si va lentamente semplificando ed irrigidendo sia per mutata sensibilità, sia anche, molte volte, per la necessità di racchiudere la figura in uno spazio più ristretto. Di questa avvenuta semplificazione è esempio la Musa di un sarcofago del Museo Borghese (fig. 6),³⁶⁾ di età alquanto avanzata, il cui motivo, se noi lo immaginiamo di prospetto, assai si avvicina a quello del nostro sarcofago. Per le quattro Muse che ancora restano da esaminare, maggiori sono le discordanze tra i vari schemi a noi conservati. Il tipo di Euterpe del nostro sarcofago ritorna, più o meno analogo, oltre che nei ricordati sarcofagi del Belvedere di Monaco, in quello del Casino Borghese e, particolarmente simile, nel sarcofago della Woburn Abbey, in un frammento di sarcofago a colonne conservato al Vaticano,³⁷⁾ ed in un sarcofago recentemente scoperto nella Cattedrale di Murcia che ci presenta le nove Muse con i sapienti raffigurati sullo sfondo,³⁸⁾ in cui corrispondono esattamente la posizione dei flauti e l'acconciatura dei capelli, raccolti in un nodo sulla nuca.

Nei sarcofagi ricordati di Monaco, di Vienna, del Casino Borghese e della Woburn Abbey ritroviamo, in analogia di schema, la Musa Melpomene con maschera e clava. In tutte le figurazioni ricordate la Musa solleva in alto la maschera, mentre nel nostro sarcofago, per quanto la posizione del braccio non possa comprendersi con esattezza a causa delle mutilazioni, doveva essere portata in avanti dal braccio disteso, così come vediamo Melpomene in tre sarcofagi a colonne: uno al Museo Borghese,³⁹⁾ uno al British Museum,⁴⁰⁾ e nel sarcofago Mattei alle Terme.⁴¹⁾ Nel sarcofago Borghese, invece della clava caratteristica di Heracles, l'eroe più significativo della tragedia, la Musa solleva nella destra una corta spada.

Il tipo di Talia nel sarcofago dalla Via Prenestina è invece meno comune degli altri tipi finora illustrati. Nei sarcofagi che già più volte abbiamo ricordato, la Musa veste chitone ed *himation* e solleva nella mano i suoi attributi. Interessante è il suo schema, assai vicino a quello della c. d. Piccola Ercolanese, nel sarcofago dell'Atrio del Museo Borghese: sotto l'*himation*, in luogo del chitone, si scorge una veste aderente trattata con una serie di forellini che altro non può essere che quello stesso vestito di pelle che la Musa indossa nel nostro sarcofago, e nel quale i forellini sarebbero stati forse indicati nell'ultima mano che il sarcofago non ebbe mai. Lo schema della nostra Musa, usato come abbiamo visto per Melpomene nel sarcofago dei Conservatori, si ritrova identico nel rilievo di una fronte di sarcofago di Palazzo Giustiniani,⁴²⁾ avendo in più la bulla da schiavo al collo.

Con lievissime varianti ritroviamo, nello stesso sarcofago Giustiniani, anche l'ultima Musa del nostro rilievo, Calliope; poche differenze si notano nel pannello; il dittico,



FIG. 7 - ROMA, MUSEO DELLE TERME - SARCOFAGO, N. I24745

rappresentato di fronte nella nostra figura, è di profilo in quella Giustiniani, la base del calamaio è una piccola cariatide, mentre nel nostro caso è un semplice sostegno curvilineo.⁴³⁾ L'analogia di questo schema piuttosto raro, e che il Bie⁴⁴⁾ dice noto solamente dai sarcofagi, rende particolarmente interessante il confronto con il sarcofago Giustiniani in cui, oltre alle due ultime Muse, ritroviamo Euterpe, nello schema invertito dell'Ercolanese, e, abbastanza vicina, anche la musa Erato. Il confronto diviene tanto più utile in quanto il sarcofago Giustiniani può essere datato con sufficiente precisione. Accanto alle Muse vi sono, infatti, due mortali, forse le defunte, che recano la caratteristica acconciatura, con i capelli ondulati e le trecce fatte salire fino al sommo del capo, già esaminata nel frammento di sarcofago dalla Via Prenestina. Questa acconciatura, dicemmo, è tipica dell'età di Salonina per cui possiamo datare il sarcofago Giustiniani intorno al 260. Ne deriva un prezioso elemento anche per la cronologia del nostro sarcofago, data la presenza

comune di motivi piuttosto insoliti. Inoltre, per quanto un esame più accurato ci sia impedito dalla incompletezza del lavoro, il tipo dei volti, il rendimento dei panneggi, il trattamento delle chiome ci riportano alla generale tendenza classicheggiante dell'età di Gallieno. Gli anni intorno al 260 ci sembrano quindi la datazione più probabile per il sarcofago dalla Via Prenestina. Anche il sarcofago di Murcia

è stato datato alla metà circa del III secolo.⁴⁵⁾ Può aggiungersi, a conferma, un elemento di carattere esterno: il tipo del marmo impiegato. Si tratta di un marmo asiatico di colore grigio tenero nelle fratture fresche, con grosse venature azzurre, che assume una patina tra il bruno ed il rosso,⁴⁶⁾ il cui uso è particolarmente diffuso e comune nella seconda metà del III secolo. Anche il tipo di lavorazione delle pareti interne è riconosciuto dalla Gütschow⁴⁷⁾ caratteristico dello stesso periodo, per quanto, bisogna ammettere, sia questo un argomento piuttosto relativo.

Il valore simbolico della rappresentazione delle Muse sui sarcofagi romani è stato esaurientemente spiegato



FIG. 8 - ROMA, MUSEO DELLE TERME SARCOFAGO, N. I24745 - PARTICOLARE



FIG. 9 - ROMA, MUSEO DELLE TERME SARCOFAGO, N. 124745 - PARTICOLARE

dagli studi recenti del Marrou⁴⁸⁾ e del Cumont:⁴⁹⁾ le nove sorelle stanno a significare l'armonia dei cieli cui l'anima aspira e le arti quale mezzo per concretare tale aspirazione.

L'ultimo sarcofago che ci resta da esaminare⁵⁰⁾ è a forma di vasca con la fronte strigilata (fig. 7). Alle due estremità curve è ripetuto il gruppo di un leone che azzanna un cerbiatto sullo sfondo di un albero di fattura semplificata. Al centro, senza alcun particolare elemento di distacco, è il busto della defunta notevolmente alto e poggiante su di una basetta quadrangolare per mezzo di una specie di cuscino di foggia ondulata terminante in due piccole volute.

Il panneggio è indubbiamente la toga e non la palla, caratteristico costume femminile che sarebbe richiesto dal ritratto di vecchia dama. Questo strano contrasto, a cui si aggiungono la scalpellatura del rilievo tutto intorno alla testa (fig. 8) e l'attacco del collo troppo arretrato rispetto al panneggio, ci prova che il ritratto è stato rilavorato su di un busto originariamente preparato per un uomo.

Il coperchio è a forma di tetto a doppio spiovente con pendenza accentuata: sulla fronte delle tegole il cartello destinato all'iscrizione, rimasto però anepigrafe. Sui lati del coperchio è raffigurata un'aquila ad ali spiegate entro una corona di alloro (fig. 9). Le dimensioni del coperchio non si adattano perfettamente a quelle della cassa; esso sporge notevolmente alle due estremità, per cui dobbiamo pensare che sia stato adattato al sarcofago un coperchio non pertinente, così come fu rilavorato il ritratto. Presumibili manomissioni sono escluse dalla presenza di due grappe in ferro rivestite di piombo che, una a ciascuna estremità, assicuravano il coperchio alla cassa, e sono tuttora in parte conservate.

Non è insolito il fatto di un ritratto rilavorato su sarcofagi romani.⁵¹⁾ Si tratta, per lo più, di adattamenti di assai rozza fattura, spesso tanto grossolani da lasciar chiaramente trasparire l'originaria intenzione. Non è questo il nostro caso, in cui la rilavorazione è accuratissima ed affidata, dato l'elevato tono stilistico dell'opera, come vedremo, ad esperto ritrattista. Solo dei particolari, non immediatamente avvertibili, ci denunciano la rilavorazione.

La defunta ha nella sinistra il rotolo, un attributo assai comune alle rappresentazioni funerarie del III secolo;⁵²⁾ come pure l'aquila entro la corona di alloro sul coperchio del sarcofago, secondo una simbologia comune specialmente ai cippi funebri.⁵³⁾

La donna è rappresentata molto avanti negli anni, con sottili rughe agli angoli degli occhi e con altre scavate sulla fronte. I capelli scriminati al centro del capo scendono con ondulazioni ampie dietro le orecchie fino al collo, di dove risalgono in trecce la cui estremità appare poco più in avanti del sommo del capo. È questo il modo di portare la treccia che abbiamo visto caratteristico dell'età di Salonina; ma le monete di questa imperatrice ci presentano, come già ricordato, i capelli ad ondulazioni piuttosto fitte. Il tipo con acconciatura liscia risale invece circa al 240, ma la treccia arriva alla nuca o poco più in su, come sembra in alcune monete di Etruscilla⁵⁴⁾ in cui giunge quasi sino al sommo del capo. Nella nostra figura, invece, la treccia sembra portata già più in avanti del sommo del capo, verso la fronte. Acconciatura perfettamente analoga non ci è documentata nelle monete, sebbene ne possiamo trovare qualche particolare. Le monete più antiche di Ulpia Severina⁵⁵⁾ ci presentano una acconciatura uguale a quella di Salonina con la treccia che non raggiunge ancora il diadema; le monete più recenti, invece, del 275, recano⁵⁶⁾ un tipo di acconciatura con i capelli lisci, analoghi a quelli del nostro ritratto, ma con la treccia sulla fronte. Questa differenza tra le due acconciature dell'imperatrice ci sta a dimostrare che la moda della treccia molto avanzata è una novità degli anni intorno al 275. Tra le due possiamo immaginare una moda di transizione con i capelli lisci e la treccia un po' più arretrata documentataci, oltre che dal nostro, anche da altri ritratti, come vedremo. Pensando che una persona d'età, quale è quella del nostro ritratto, possa portare una pettinatura un po' sorpassata, possiamo sentirci autorizzati a datare il ritratto alcuni anni dopo il fiorire della moda, cioè tra il 275 e il 280. A questi anni ci riportano anche alcune particolarità dell'occhio; il sacco lacrimale scavato con il trapano verso il basso, le palpebre grevi e sporgenti, le pupille indicate da un segmento lunato, interrotto verso l'alto dalla palpebra superiore. Anche il taglio allungato della bocca, con due fori di trapano pronunciati agli angoli, si ritrova comune in opere di questo periodo.

La forma del coperchio a tetto è anch'essa, secondo la Gütschow,⁵⁷⁾ caratteristica dell'ultimo terzo del secolo.

Gli elementi che abbiamo considerato, il coperchio ed il ritratto, furono riadattati al momento dell'impiego, mentre potrebbe darsi che la cassa con i leoni ed il busto originario si trovassero già pronti da tempo nella bottega del marmosario. Non credo tuttavia che il tempo in cui il sarcofago rimase inusato sia stato molto lungo, tutt'al più una decina d'anni. Ne viene di conseguenza che i gruppi dei leoni non possono considerarsi più antichi del 270.

Singolare è il volto di vecchia, in cui tanta forza espressiva è accentrata nelle linee dure delle rughe sulla fronte e agli angoli degli occhi, nella bocca larga cui i profondi fori ai lati danno una piega di amarezza, nello sguardo fisso, reso dalle pupille sollevate verso l'alto e chiuso dalle palpebre spesse e pesanti. Il modellato dei piani del volto rende efficacemente il flaccido della carne stanca e trova degli



FIG. 10 - ROMA, MUSEO DELLE TERME SARCOFAGO, N. 124745 - PARTICOLARE



FIG. 11 - ROMA, MUSEO DELLE TERME SARCOFAGO, N. 124745 - PARTICOLARE

accenti di particolare efficacia nell'espressione del mento stonato e sporgente con un leggero accenno di sottogola adiposo. Sotto questo modellato non esiste impalcatura ossea, le superfici si muovono solamente ubbidendo al proposito dello scultore di gravare su determinati elementi che egli sente decisivi alla manifestazione del suo linguaggio. Siamo dunque tornati all'espressionismo che era caratteristico degli anni immediatamente prima ed intorno alla metà del secolo, sebbene qualche cosa di nuovo e diverso vi sia, derivante dall'esperienza del neo-classicismo galienico.

Una scultura assai vicina al nostro ritratto è la testa della vecchia nutrice sul già ricordato sarcofago di Fedra al Museo delle Terme, in cui ritroviamo la medesima sensibilità delle superfici.

Circa il 270 è stata datata dal Bovini,⁵⁸⁾ per la sua acconciatura, una testa entro clipeo dalle Catacombe di Pretestato, che dalla Gütschow⁵⁹⁾ viene datata tra il 250 e il 260; la prima datazione mi pare la più convincente. Accanto a caratteri che si ispirano ancora allo stile di Gallieno, quali il taglio regolare della bocca e la pienezza del volto, notiamo già il soffermarsi su certi dettagli, il muovere con morbidezza diversa le superfici, inteso non a creare effetti di chiaroscuro, ma quell'inconsistenza di piani resa più evidente nel nostro ritratto e nel sarcofago di Fedra. È questo un modo particolare di espressione che dà alle sculture un aspetto avvizzito, quasi malato, anche nei volti giovanili.⁶⁰⁾

Oltre all'interesse per lo stile del ritratto, il sarcofago della Via Prenestina è anche notevole per una ricca policromia assai bene conservata, sebbene il colore, che era molto vivo all'atto del ritrovamento, si sia ora inevitabilmente attenuato. Una larga pennellata giallo-bruna segue sul fondo del rilievo il contorno delle figure dei leoni e dei cerbiatti (figg. 10-11),

di color azzurro il profilo degli alberi che si staccano nettamente. Strisce analoghe di color bruno scandiscono le sagome del pilastro di base del busto e il movimento del cuscino soprastante, nonché il profilo del busto e della stessa base. Sul corpo dei leoni, specialmente in quello di destra, numerose pennellate di color rosso cinabro, abbastanza lunghe ed in varie direzioni, completano la criniera ed il pelame sulle zampe. Particolarmente interessante il colore rosso vermiglio usato per la bocca del leone, per quella del cerbiatto e per indicare il sangue uscente dalle ferite provocate dagli artigli. Con colore rosso cinabro sono sottolineate le palpebre scolpite ed indicate le ciglia del leone; il globo oculare spiccava per il suo colore azzurro, mentre le pupille, forate dal trapano, erano riempite di color bruno carico. Le ciglia e le palpebre del cerbiatto sono dipinte in rosso bruno e il globo oculare in rosso vermiglio nel cerbiatto di sinistra, in rosso scuro nel cerbiatto di destra; la pupilla è, come quella del leone, costituita da una semplice incisione a trapano riempita di color bruno carico. Specialmente interessante è il ritocco a colore destinato a sottolineare il trattamento delle superfici. Pennellate di color giallo bruno si trovano nelle pieghe del vello, sulle zampe leonine e come contorno dei lombi del cerbiatto. Anche le incisioni del tronco dell'albero sono riempite con giallo-bruno a sinistra e con rosso carico a destra; su questo lato pennellate dello stesso colore si trovano anche al di fuori delle incisioni della pietra. Questo fatto e, in genere, il contorno netto delle pennellate ci dimostrano che la particolare ombreggiatura delle parti cave è intenzionale e non dovuta al caso che il colore si sia meglio conservato nelle parti più protette. Ugualmente interessante la policromia del coperchio: i bordi delle tegole piane e dei coppi sono indicati con ampie linee di rosso cinabro mentre le testate dei coppi sono adorne con palmette

interamente a colore: il contorno di bruno e l'interno di rosso vivo. Anche le sagome del cartello anepigrafe sono sottolineate a color bruno. Sull'aquila, nel timpano sinistro del coperchio, si vedono tracce di color rosso cinabro sulle ali e di vermiglio nella corona e nel motivo ornamentale immediatamente al di sotto.⁶¹⁾ Il marcare con una striscia di colore la linea di contorno è un espediente comune e risponde all'esigenza di dare un risalto maggiore al rilievo, staccandolo dal fondo: così si spiega il contorno degli alberi, immaginati contro l'azzurro del cielo. I sarcofagi del III secolo si distinguono per il largo impiego della doratura, la quale, anche se non conservata, si rivelerebbe in un mordente di color violetto, come su un sarcofago dalla Via Imperiale con scene di pastori.⁶²⁾ Nel nostro sarcofago difficilmente si può spiegare come mordente il color rosso cinabro, diffuso soprattutto nelle criniere dei leoni; sembrerebbe assai strano che nessuna traccia sia rimasta della polvere dorata, almeno nei profondi incavi delle criniere.

Alcune macchie di color biancastro si notano qua e là su tutta la superficie del sarcofago, specialmente sul coperchio, dove divengono quasi una patina continua fino a coprire il colore con cui sono indicati i contorni delle tegole. Sono rimasto assai incerto se pensare ad incrostazioni o ai resti alterati di un preparato steso sulle parti non dipinte, dato che sembra vi siano riconoscibili tracce di pennellate. Si potrebbe pensare ad una velatura, oggi alteratasi, destinata a dare brillantezza a tutto l'insieme — trovandosi anche sopra i colori — senza alcun particolare valore cromatico.

Sotto questo riguardo, dunque, il nostro sarcofago costituisce un prezioso documento per la conoscenza dell'impiego dei colori nei rilievi. La policromia viene ad avere un peso notevolissimo nella sintassi decorativa del sarcofago, sia in quanto complementare della scultura nel rendimento di alcuni dettagli, sia per la possibilità di sottolineare alcuni determinati elementi della struttura delle figure.

Il gruppo del leone che azzanna il cerbiatto torna sovente ad ornare i sarcofagi del III secolo, all'incirca tra il 240 e gli ultimi anni, risentendo naturalmente delle diverse correnti stilistiche succedutesi nel corso di questi anni. La simbologia del leone, sia solo sia accompagnato da una figura, ricordo forse dei bestiari dell'anfiteatro, è stata ben spiegata come la morte divoratrice,⁶³⁾ in contrasto con i simboli celesti che in genere compaiono nei sarcofagi.

Il problema stilistico di questa figurazione è stato già affrontato dal Rodenwaldt⁶⁴⁾ con lo studio di alcuni esemplari, pochi invero, ma di alto valore; per esaminarlo completamente occorrerebbe una larghissima raccolta di materiale e una visione diretta dei monumenti, assai spesso mai fotografati, sparsi in diversi Musei. Pur tuttavia, disponendo di un pezzo abbastanza sicuramente datato e scegliendo in maggioranza esemplari ben conservati in Musei Romani, credo interessante cercare di vedere come, nelle varie rappresentazioni di questa serie, si manifesti l'eco delle diverse tendenze stilistiche che abbiamo esaminato per ora esclusivamente nei ritratti, anche se riconosciamo che si tratta di un gruppo decorativo, più o meno fissato nello schema della tradizione.

Uno dei pezzi più antichi della serie è un sarcofago "a bagno", di forma assai simile al nostro, rinvenuto e

conservato a Tarragona, ma quasi sicuramente fabbricato in Italia.⁶⁵⁾ L'acconciatura del ritratto, che il Poulsen dice essere quella di Giulia Mamaea, non ci consente di datare il pezzo ad anni più recenti del 235 circa. Da quanto si può vedere in una fotografia non molto efficace, si osserva che negli animali dei lati la criniera è più raccolta, le ciocche hanno un valore più plastico, senza gli assottigliamenti lineari che, nel nostro sarcofago, sono accresciuti dalle aggiunte di colore. Più nette sono le masse sul muso dell'animale, in cui il gusto decorativo è accentuato dal giuoco delle linee sopra le narici con effetti espressionistici già abbastanza marcati. Accostabili a questo di Tarragona mi sembrano le due maschere leonine ai lati di un sarcofago pure "a bagno", del Museo Capitolino con scena di caccia, già ricordato dal Rodenwaldt. Vi si nota ancora il senso plastico delle ciocche della criniera che conservano un valore fortemente chiaroscurale, mentre nette sono le masse che costruiscono il muso, raccordate con passaggi bruschi e duri. Alla corrente espressionistica vera e propria, cioè tra il 240 e il 250, immediatamente dopo i due pezzi ricordati, collocherei un nuovo frammento di sarcofago dalla Via Prenestina con la rappresentazione appunto di un leone che azzanna un cerbiatto.⁶⁶⁾ Un gusto maggiormente lineare della criniera si comincia ad affermare, mentre l'attenzione dello scultore si concentra su alcuni particolari espressivi del muso, specie la criniera e gli occhi resi da una pallina entro il cavo dell'orbita. Superfici aggettanti con raccordi bruschi sono caratteristici del muso dell'animale, con fitte pieghe della pelle molto nettamente pronunciate.

Un altro pezzo, che si può ricondurre alla stessa età e allo stesso gusto del nuovo frammento dalla Via Prenestina, è una maschera di leone rimasta isolata, appartenente ad un gruppo analogo dalle Catacombe di Pretestato,⁶⁷⁾ già datato dalla Gütschow intorno alla metà del secolo. Le medesime caratteristiche troviamo in un sarcofago al Museo Chiaramonti in Vaticano,⁶⁸⁾ della solita forma a bagno con il lato anteriore semplicemente scanalato. Dei due leoni dei lati curvi, uno azzanna un cinghiale, l'altro una antilope. Il rendimento fortemente espressionistico delle teste delle due fiere, con i medesimi caratteri che abbiamo già osservato, ci fanno considerare questo sarcofago un altro bel'esemplare dello stesso momento artistico cui appartengono i pezzi già esaminati dalla Via Prenestina e dalle Catacombe di Pretestato.

Ma il miglior pezzo, senza dubbio, della serie è un sarcofago frammentario del Museo Torlonia.⁶⁹⁾ Sentiamo in questo pezzo un gusto già un po' diverso, una maggiore dolcezza nel raccordo delle superfici, le pieghe del vello meno acute e taglienti con una maggiore ricerca di lievi effetti chiaroscurali; c'è insomma qualche cosa che ci riconduce alle osservazioni fatte a proposito della ritrattistica dell'età di Gallieno. Mi pare perciò pienamente accettabile la data del 260 proposta dal Rodenwaldt.

All'esame stilistico del tipo del leone reca un valido contributo il nuovo sarcofago della Via Prenestina (fig. 10) uno dei pezzi più significativi della serie. Caratteristico il risalto dal fondo del muso dell'animale assai attenuato, che accresce la mancanza di organicità nel rendimento delle superfici. I piani sono mossi, trattati con grande morbidezza di modellato, ma privi dell'aderenza ad una solida struttura,

particolari già osservati in quelle sculture specialmente che mi è sembrato di porre un poco anteriori al ritratto di vecchiaia nel nostro sarcofago. Assai pronunciato l'andamento lineare della criniera, resa con una serie di incisioni che hanno una loro vivacità di movimento mantenendosi lontane da una accentuata stilizzazione. Alcuni fori di trapano allungati, quasi in forma di canali, dividono le varie ciocche completate con il colore, le cui pennellate non sono piatte ed uniformi, ma mostrano un vario assottigliarsi ed ingrossarsi.

Assai vicini, specialmente nel tipo, sono i due gruppi ai lati di un sarcofago del Belvedere in Vaticano con le stagioni ed il defunto al centro.⁷⁰⁾ Lo Amelung lo data in età " tarda antoniniana ", ma le caratteristiche di stile sono di un periodo indubbiamente più tardo. La sensibilità delle superfici ed il tipo della criniera ancora meno lineare ci persuadono a considerare il sarcofago del Belvedere un po' più antico del nostro e più recente di quello del Museo Torlonia, direi intermedio tra i due. Analogia di stile troviamo ancora nei leoni di un sarcofago dalla Via Imperiale al Museo delle Terme.⁷¹⁾ Caratteristico l'enorme allungare delle narici come nel nostro gruppo, ma qui più avvertibile poichè sono rappresentate in forte aggetto rispetto al resto del muso; anche la criniera è trattata in modo analogo. Accetterei perciò la datazione proposta da Arias intorno al 270. Mi sembra invece opportuno scendere fino al 280 circa la data del leone di un altro sarcofago del Museo Capitolino, che il Rodenwaldt⁷²⁾ porrebbe intorno al 270. Si nota qui un gusto decorativo espresso con un accentuato irrigidimento lineare, con uno spirito geometrico più freddo. Valore di pure linee hanno le pieghe del vello sul muso del leone, la criniera è resa con canali scavati a trapano, molto frequenti e con andamento piuttosto parallelo. Un minore irrigidimento lineare presenta invece un altro leone frammentario dal Cimitero di Pretestato, che la Gütschow⁷³⁾ data poco oltre la metà del secolo; il gusto delle superfici, il trattamento della criniera ci persuadono invece a considerarlo un poco più antico di quello del Museo Capitolino, di cui non ha la grandiosa maestà decorativa.

Accanto a queste considerazioni stilistiche, un elemento tipologico può contribuire alla determinazione della cronologia dei pezzi. Infatti l'occhio dei leoni è reso nella prima metà del secolo con un piccolo globo entro il cavo dell'orbita e la palpebra non è per nulla segnata. Nella seconda metà del secolo invece, come abbiamo visto nei pezzi ricordati a partire da quello del Museo Torlonia, nell'occhio è incisa la pupilla sempre verso l'alto e la palpebra è scolpita con un lieve ingrossamento.

G. GULLINI

1) Il materiale raccolto, tra difficoltà di ogni specie, grazie alla vigile sorveglianza del Guardia-scavi Giuseppe D'Offizi, è ora venuto ad incrementare le collezioni del Museo Nazionale Romano.

2) Spero di presentare in uno dei prossimi fascicoli delle *Not. Scavi* tutti i dati relativi al rimanente materiale e agli edifici meno danneggiati. Mi riserbo di trattare a parte uno dei due sarcofagi integri della Via Casilina in quanto rientra stilisticamente in una delle correnti più significative dell'arte del II secolo.

3) Proviene dalla Via Prenestina. Alt. m. 0,28; marmo greco insulare a grana piuttosto grossa. Inv. 125355.

4) R. DELBRÜCK, *Die Münzbildnisse von Maximinus bis Carinus*, Berlin, 1940, tavv. 4, 28; 6, 10; 9, 10.

5) M. GÜTSCHOW, *Das Museum der Pretextat-Katakomba*, in *Mem. Pontif. Accad. Rom. Arch.*, IV, p. 77 ss., tav. 10.

6) R. DELBRÜCK, *op. cit.*, tav. 9, figg. 9, 10; tav. 10, figg. 13, 14.

7) *Op. cit.*, p. 161, tav. 31, 3.

8) *Ibid.*, p. 160 ss., tav. 30, 1.

9) Alt. m. 0,19; marmo greco insulare a grana piuttosto grossa. Inv. 125356.

10) Alt. m. 0,17. Inv. 125358.

11) M. GÜTSCHOW, *op. cit.*, p. 110 ss., tavv. XVII e XXXII, 9.

12) *Photograph. Einzelaufnahmen* n. 2827.

13) Osservazioni sulla ritrattistica romana da Treboniano Gallo a Probo, in *Mon. Lincei*, XXXIX, 1943, p. 206, fig. 17.

14) *Ibid.*, p. 211, fig. 23.

15) Lugh. m. 2,10, largh. m. 0,50, alt. m. 0,47. Inv. 124735. Nessuna traccia è rimasta dell'edificio sepolcrale cui era destinato.

16) Sul sarcofago sono tuttora conservate notevoli tracce di policromia. Più abbondanti quelle di un color rosso cinabro sulle ali dell'aquila e su quelle dei genii (forse la preparazione per la doratura andata perduta), sulle penne più basse delle quali restano tracce di color azzurro. Una benda di color rosso si vede sulla tempia destra di Tellus, resti dello stesso colore sulle corde della lira ai sinistra in basso e sulla coda del centauro di sinistra; un color rosso tendente al lilla è conservato nei fori agli angoli degli occhi delle due figure del gruppo di sinistra e sul pannello dell'Achille, dallo stesso lato, in quelli di Oceanus e Tellus, mentre la cornea è indicata con un anellino di color rosso cinabro nell'Achille di sinistra e nei due genii.

17) Debbò alla cortesia del Dr. G. Bovini la segnalazione di questo monumento, che altrimenti mi sarebbe sfuggito.

18) Potremo citare come esempi un sarcofago al Louvre (F. CUMONT, *Le symbolisme funéraire des Romains*, Paris, 1942, p. 37 ss., tav. VII, 2) ed uno al Camposanto di Pisa (S. REINACH, *Rép. Reliefs*, III, 113, 1).

19) Molto ampio, a questo riguardo, lo studio già citato del CUMONT a cui aggiungiamo: *Études Syriennes*, pp. 62-72; 84-87.

20) Museo dei Conservatori, Orti Lamiani 28 e 29 a: *Stuart Jones, Catalogue Conservatori*, p. 145. Museo delle Terme, Chiostro di Michelangelo, lato ovest, n. Inv. 35, con iscrizione di M. Trebellio Argolico C. I. L., VI, 1930. Museo delle Terme, Chiostro di Michelangelo lato nord, Inv. 238.

21) F. CUMONT, *Études Syriennes*, p. 86, figg. 37-38.

22) P. HERMANN, *Denkmaeler der Malerei*, tav. 82, p. 103.

23) Un frammento del gruppo dei *Saepta*, o meglio di una copia, si è voluto riconoscere da alcuni: E. KROKER, *Ann. Ist.*, 1884, p. 63 ss.; W. HELBIG, *Wandgemälde Campaniens*, p. 1291; W. KLEIN, *Österreich. Jahreshfte*, 1919, p. 266; BRUNN-BRUCKMANN, tav. 535; testo di P. ARNDT; STUART-JONES, *Catal. Conservatori*, p. 128, n. 3, tav. 47. Alt. m. 0,41, in una testa rinvenuta nei pressi di Piazza Vittorio oggi al Museo dei Conservatori. Il riferimento al gruppo dei *Saepta* è stato escluso dallo Arndt e dallo Amelung per l'aspetto troppo ferino del volto, che mal si addirebbe al nobile portamento del maestro di Achille. La testa è indubbiamente un bel pezzo di scuola pergamena da datarsi, credo, al II secolo a. C.; l'aspetto ferino che vi si vuol vedere è in gran parte creato dal naso silenico di restauro, mentre non bisogna dimenticare la particolare sensibilità a sottolineare certe caratteristiche di pathos che è propria della scuola di Pergamo, alla quale, del resto, ci riconduce la stessa pittura ercolanese.

24) *Bull. Ist.*, 1862, p. 35.

25) *Op. cit.*, fig. 71; *Photogr. Einzelaufnahmen*, 3942-3943.

26) M. GÜTSCHOW, *op. cit.*, p. 123 ss., tav. XIX, 1.

27) *Ibid.*, p. 125 ss., tav. XIX, 2.

28) Alt. del ritratto m. 0,14, di tutto il frammento m. 0,20. Inv. 125395.

29) Lugh. m. 2,13; largh. m. 1,00; alt. m. 0,73. Marmo asiatico di colore rossastro. Inv. 125353. Mancano le parti superiori della terza, quarta e quinta figura a partire da sinistra.

30) La prima figura, avvolta in chitone ed *himation* ed appoggiata ad un pilastro, presenta uno degli schemi più diffusi e più costanti, in cui viene concordemente riconosciuta Polimnia. La seconda figura, in chitone ed *himation*, ha per attributi la lira e il plectro che la fanno riconoscere come Erato. La terza, con il doppio flauto, vestita del lungo chitone manicato altocinto, caratteristico costume teatrale, è Euterpe. La quarta, che indossa lo stesso costume, ha per attributi la clava nella destra, poggiata sopra una testa di toro, ed una maschera, di cui è rimasta soltanto la parte inferiore, nella sinistra; un'altra maschera è poggiata a terra: si tratta indubbiamente di Melpomene. Urania con chitone ed *himation* ha tra le mani un rotolo in luogo dell'attributo per lei più consueto, il globo. Talia, invece, è ben individuata dal *pedum* e dalla maschera comica che poggia su una piccola base a forma di ara, in cui si è voluto vedere (M. MAYER, in *Pauly-Wissowa*, s. v. *Musai*, col. 755, 25) la semplificazione della scena. La veste aderentissima che la Musa indossa nella parte superiore del corpo, è una specie di tuta di pelle, costume caratteristico del servo della commedia. Tersicore, in lungo chitone manicato, ha per attributi la lira, appoggiata ad un pilastro, ed il plectro. Clio, scolpita solamente nella parte superiore del corpo, è tuttavia riconoscibile dalla acconciatura tipica della c. d. piccola Ercolanese, solitamente adoperata nei sarcofagi per questa Musa. L'ultima figura, vestita di chitone ed *himation*, che tiene nella sinistra un ditico aperto, mentre con la destra distesa sembra intingere lo stilo in un calamaio sostenuto da una caratteristica base curvilinea, è Calliope.

31) Cfr. quello già a Firenze, ora al Metropolitan Museum di New York e databile intorno alla metà del III secolo d. C. (ROSCHER, *Lexikon der Mythologie*, s. v. *Seirenen*, col. 616, 28).

32) O. BIE, *Die Musen in ant. Kunst*; id. in ROSCHER, *Lexikon*, s. v. *Musen*, col. 3287 ss.; così in MAYER, *Pauly-Wissowa*, s. v., col. 753 ss.

33) Così in uno ai Conservatori (STUART-JONES, *Cat. Conservatori*, tav. 59, 13) in uno del cortile del Belvedere (W. AMELUNG, *Vatican. Katalog*, II, tav. 27,

p. 312) e in uno a Monaco (A. BAUMEISTER, *Denkmäler*, II, p. 1186), per non ricordarne che alcuni del III secolo.

- 34) S. REINACH, *Rép. Reliefs*, III, p. 141, n. 2.
- 35) S. REINACH, *Rép. Reliefs*, II, p. 541, 3.
- 36) Atrio del Casino Borghese. Inv. VI, lastra di sin. guardando.
- 37) Sala delle Muse, AMELUNG-LIPPOLD, *Vatican. Katalog*, III, tav. 30, p. 105, n. 535 a.
- 38) A. FERNANDEZ DE AVILES, *El sarcófago de las Musas de Murcia*, in *Archivo español de Arqueología*, 1944, n. 57, p. 325 ss.
- 39) Sala I. MOREY, *op. cit.*, p. 38, fig. 56. I due lati brevi dello stesso sarcofago sono al Louv e. È però di restauro.
- 40) Dalla villa Montalto in Roma.
- 41) S. AURIGEMMA, *Le Terme di Diocleziano ed il Museo Nazionale Romano*, p. 15, tav. VIII.
- 42) MATZ-VON DUHN, *Antike Bildwerke in Rom*, III, 3275, *Galleria Giustiniana*, II, 114.
- 43) Nel sarcofago di Murcia, il puttino tra le due ultime muse credo non possa essere che il sostegno del calamaio: A. FERNANDEZ DE AVILES, *op. cit.*, p. 342.
- 44) ROSCHER, *Lexikon*, s. v. *Musen*, col. 3292.
- 45) A. FERNANDEZ DE AVILES, *op. cit.*, p. 362.
- 46) M. GÜTSCHOW, *op. cit.*, p. 211, n. 2.
- 47) *Ibid.*, p. 215.
- 48) H. MARROU, *ὁ Μουσικὸς ἀνήρ*, Grenoble, 1938.
- 49) E. CUMONT, *Symbolisme ecc.*, p. 253 ss.
- 50) Inv. 124745; Cassa: lungh. m. 1,70, largh. m. 0,60, alt. m. 0,63. Coperchio: alt. m. 0,35.
- 51) Vedi M. FLORIANI-SQUARCIAPINO, *Sarcofagi romani con ritratti riadattati*, in *Rend. Pont. Acc. Rom. Arch.*, XX, 1943-44, p. 267 ss.
- 52) Chiarito ormai il valore simbolico del rotolo, cfr. DE RUYT, *Études de symbolisme funéraire*, in *Bull. Hist. Belge de Rome*, 1936, p. 144 ss.; TH. BIRT, *Das Buchrolle in der Kunst. Archeologische-antiquarische Untersuchungen zum antiken Buchwesen*, Leipzig, 1907; cfr. anche MARROU, *op. cit.*, che riprende la questione avversando spesso il Birt.
- 53) F. CUMONT, *Études Syriennes*, p. 63 ss.; *id.*, *Symbolisme*, tav. XX, fig. 1.
- 54) R. DELBRÜCK, *op. cit.*, tav. 9, n. 5-6.
- 55) *Ibid.*, tav. 24, n. 35.
- 56) *Ibid.*, tav. 24, n. 36-38.
- 57) *Op. cit.*, p. 131 ss. Perfettamente simile, con tegole piane e coppi, la troviamo nel c. d. sarcofago dell'architetto, dalle Catacombe di Pretestato (*op. cit.*, tav. XXII), a forma di casa; con qualche differenza in due sarcofagi al Museo delle Terme (S. AURIGEMMA, *op. cit.*, p. 12, n. 2 e p. 13, n. 4-tav. VII). Il primo, strigliato, proviene da Aguzzano ed ha al centro le tre Grazie rappresentate sopra una colonnina, ai lati i ritratti di due defunti. Essendo appena sbazzati, non possiamo trarre dalle loro acconciature alcun elemento cronologico sicuro, ma la larga "contabulatio", dell'uomo ci spinge a scendere alla seconda metà del secolo. Il secondo con la leggenda di Fedra deve datarsi, per il modo di lavorazione e per caratteri di stile, che vedremo, all'avanzata seconda metà del secolo.
- 58) *Op. cit.*, p. 308.
- 59) *Op. cit.*, p. 120, tav. 32, 2.
- 60) Da questo modo di scolpire appunto, trae la sua espressione di mestizia il ritratto di una giovane defunta dal cimitero di Pretestato (GÜTSCHOW, *op. cit.*, p. 163, tav. 314; G. BOVINI, *op. cit.*, p. 315) che per l'acconciatura simile alla nostra vecchia e per la coincidenza di molti particolari dell'esecuzione può datarsi verso il 270 o poco più su, se vogliamo dar peso alla tecnica più discreta dell'uso del trapano. Altri esempi significativi del medesimo indirizzo sono la stele di Amelia Gorsila al Museo Lapidario di Verona (F. POULSEN, *Porträtstudien*, fig. 174; G. BOVINI, *op. cit.*, fig. 127) pettinata con la treccia condotta in giù verso la fronte, per cui potremmo datarla a circa il 275, e alcune teste maschili in un sarcofago al Compositano di Pisa (G. BOVINI, *op. cit.*, p. 331, fig. 123) simili anche per la tecnica del trapano e per l'esecuzione dei dettagli espressivi. Sempre agli stessi anni sono databili un ritratto di fanciullo dalle catacombe di Pretestato (M. GÜTSCHOW, *op. cit.*, p. 126, tav. 30, 2) ed uno di vecchia su un sarcofago del Laterano (F. GERKE, *Die christlichen Sarkophage der vorkonstantinischen Zeit*, Berlino, 1940, p. 240 ss., tav. 53, 2) con pastori e suonatrici, che il Gerke vorrebbe datare intorno al 300; data che mi sembra un po' troppo avanzata per il confronto con il nostro sarcofago e con le opere fin qui citate, pur volendo considerare un maggior irrigidimento geometrico.
- 61) Per la policromia sui sarcofagi romani cfr. A. L. PIETROGRANDE, *Sarcofago policromo con rappresentazione bacchica*, in *Bull. Com.*, 1932, p. 212 ss.
- 62) P. E. ARIAS, *Le Arti*, II, 1939, p. 24 ss.
- 63) DE RUYT, *loc. cit.*, p. 144 ss.
- 64) *Römische Löwen*, in *Critica d'Arte*, I, 1935-36, p. 225 ss.
- 65) F. POULSEN, *Sculptures antiques des Musées de province espagnols*, fig. 107, p. 764.
- 66) *Museo N.º. Romano*, Inv. 125281, alt. m. 0,85.
- 67) M. GÜTSCHOW, *op. cit.*, p. 118 ss., tav. 20, 3.
- 68) W. AMELUNG, *Vatican. Katalog*, I, p. 814, n. 733, tav. 87.
- 69) G. RODENWALDT, *op. cit.*, p. 227, figg. 3 e 4.
- 70) W. AMELUNG, *op. cit.*, II, p. 128, tav. 16, n. 58.
- 71) P. E. ARIAS, *Le Arti*, II, 1, 1939, p. 24.
- 72) G. RODENWALDT, *art. cit.*, p. 228, fig. 6.
- 73) *Op. cit.*, p. 119, tav. 20, 2.

IL RESTAURO DI UNA DELLE PITTURE DI S. MARIA ANTIQUA

ALLA FINE DELLE OSTILITÀ, nel rimuovere le opere di protezione antiaerea, si constatò come le pitture di S. Maria Antiqua si presentassero in condizioni notevolmente peggiori di prima della guerra, e fra quelle più danneggiate apparve lo splendido dipinto della Madonna in trono con Bambino tra i santi Pietro, Paolo, Quirico, Giullitta, il Papa Zaccaria e il primicerio Teodoro, sita sulla parete di fondo della protesi, ¹⁾ tanto che qualsiasi provvedimento di restauro era precluso se prima non si fosse provveduto al distacco. Le innumerevoli florescenze di carbonati e di nitrati avevano prodotto una miriade di sollevazioni di colore, facilitate dalla tecnica stessa della pittura che aveva fatto largo uso di velature a tempera e di colori sciolti nella calce applicati sul fondo preparato a fresco. Queste velature si erano sollevate in numerosissime piccole squamette di colore, che per non avere più alcuna aderenza all'intonaco cadevano al minimo urto ovvero alla più leggera variazione di temperatura e di umidità.

Se pure aggravati di intensità questi danni non erano nuovi, poichè già nel 1901, ossia durante lo scavo, si notò il deperire dei dipinti. Ne fu immediatamente sospesa la lavatura e fu nominata una Commissione per la loro tutela ²⁾ composta di Cavenaghi, Maccari, Seitz, Cantalamessa, Cecconi-Principi e Margary (quest'ultimo in seguito rinunziò e fu sostituito da Ricci). Intanto già per suo conto Giacomo Boni aveva provveduto a saldare le pitture con grappe metalliche e con bordure di cemento a lenta presa, disinfettando la superficie con soluzioni di formalina, diluite sui dipinti e concentrate sulle pareti nude, per uccidere la flora batterica. Si rivolgeva poi alla Commissione perchè autorizzasse una spalmatura di cera diluita con trementina ovvero di paraffina anche essa diluita.

La Commissione, in data 14 febbraio 1901, approvava i provvedimenti e aderiva alla idea delle spalmature di cera. Fu dunque in quest'anno e in quelli successivi che si dovettero applicare questi provvedimenti ritenuti protettivi. Oltre alla cera e alla paraffina fu adoperata la cerasina, e un restauratore, tal Gabelli, adoperò anche una mista della quale conservò il segreto. ³⁾

Nel 1907 intervenne nei lavori T. Venturini Papari, il quale, a quanto sembra, ripulì le pitture spalmandole in ultimo con una sua "tempera", della quale non si conosce la composizione, ma che, dalle tracce rinvenute sui dipinti, doveva essere a base di colla animale.

Non ho poi trovato notizia di altri restauri, sebbene quasi certamente essi non siano mancati.

Fu a questo punto che intervenne l'Istituto Centrale del Restauro. Esaminate le rage, le florescenze, gli spessori di sudicio si constatò la presenza di nitrati, di carbonati, di colle animali, di cere. Le colle e le cere evidentemente venivano dai restauri, mentre i nitrati e i carbonati, i quali poi causavano le sollevazioni di colore, erano prodotti da infiltrazioni di umidità, alle quali non si poteva ovviare in altro modo che staccando il dipinto. E fu questo il provvedimento che si impose per la sua evidenza.

Per prima cosa si provvide a fissare il colore sollevato usando una vernice alla cellulosa ⁴⁾ e schiacciando le lamine