LE PITTURE DI UNA TOMBA DELLA VIA PORTUENSE

Nell'inverno del 1951 fu scoperta una necropoli romana presso la via Portuens entro la cinta della raffineria « Permolio ». Tra gli edifici sepolcrali, in parte costruiti e in parte ricavati nel tufo, apparve subito di singolare interesse una tomba con le pareti completamente dipinte, che all'atto della scoperta si rivelarono in uno stato di conservazione eccezionale. Oggi la tomba si trova nel Museo Nazionale Romano, ove è stata trasportata a cura dell'Istituto del Restauro. Dell'opera di sollevamento e di trasporto ha dato particolareggiate notizie la dott. L. Borelli Vlad nel *Bollettino dell'Istituto del Restauro*, 11-12, 1952, p. 135 ss. Il prof. S. Aurigemma ha fatto una presentazione generica di questa e di un'altra tomba decorata con stucchi bianchi nel *Bollettino d'Arte*, XXXVIII, 1953, p. 158 ss. [1].

Spero di fare presto oggetto di una relazione sulle *Notizie Scavi* i dati topografici della necropoli e la descrizione delle tombe minori, intorno a cui sarebbe inopportuno estendersi in questa sede. Accennerò solo al fatto non comune che la tomba dipinta, e alcune altre, erano ricavate entro mammelloni di tufo litoide approssimativamente squadrato all'esterno (fig. 1) e svuotato all'interno per dar luogo alla camera sepolcrale (ciò che spiega la forma trapezoidale di quest'ultima). Le osservazioni fatte durante lo scavo mi hanno permesso di stabilire che in questa zona della necropoli le sepolture di tipo monumentale risalgono al II-III secolo d. C.; vi si riscontra quindi la fase di transizione dalla cremazione all'umazione con i tipi architettonici del colombario trasformato in sepolcro per umati e del monumento costruito per ambedue i riti.

L'umazione non era stata prevista quando si era apprestato l'ambiente funerario della tomba dipinta (fig. 2). Sicché, quando si vollero deporre degli umati, fu necessario distruggere parte dello zoccolo dipinto e del pavimento (fig. 3). Si costruirono allora delle tombe (tre in tutto), mediante muriccioli di un'amalgama di cocciopesto e malta grossolana, addossandole alla parete a sinistra di chi entra e alla parete di fondo; entro questi loculi si approfondì la fossa sotto il livello del pavimento, in modo che fu possibile deporvi successivamente due o tre cadaveri, richiudendo la tomba con tegoloni. Non bastando questo adattamento, si scavarono altre tre fosse nel pavimento davanti alle tombe sopra descritte e lungo la parete di destra, coprendole egualmente con lastre di terracotta, tanto che rimase soltanto al centro uno spazio quadran-

golare di tufo compatto, sul quale si stendeva ancora una parte del pavimento a lastrine di marmo alternatamente quadrangolari e rettangolari. Anche questo breve spazio venne in parte occupato da un sarcofago di terracotta, mentre un piccolo sarcofago di travertino, certo di un fanciullo, fu collocato nell'angolo in fondo a destra, sopra la tomba a umazione, incastrando un'estremità nella parete e sorreggendo l'altra con un muricciolo e una lastra marmorea, ambedue intonacati e dipinti di colore giallo-carico. Della stessa tinta erano stati dipinti anche i muriccioli delle tombe a umazione, decorati altresì da una cornice a fascia rossastra e da una serie di grandi dischi a finta incrostazione marmorea.

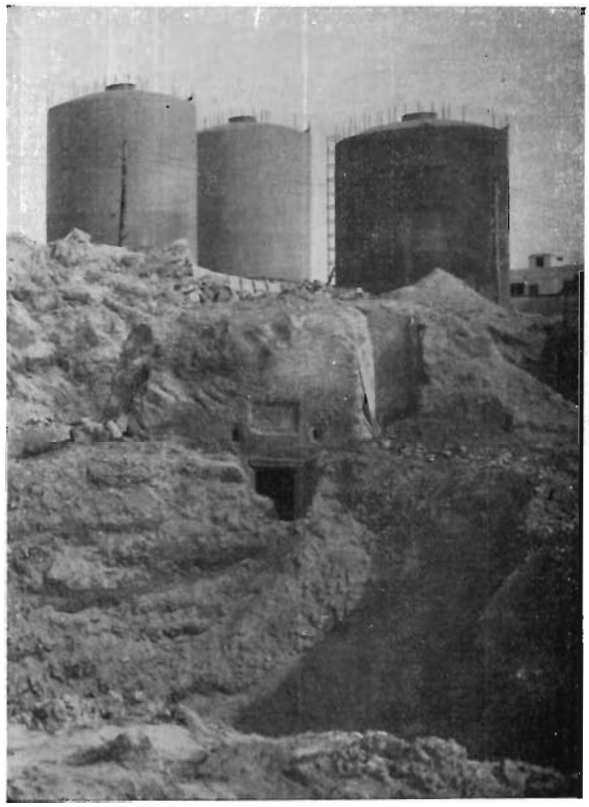

FIG. 1 – ROMA, VIA PORTUENSE – Veduta esterna del sepolcro durante gli scavi.

È questa l'unica parte della decorazione pittorica che appartenga alla seconda fase del sepolcro, il periodo dell'umazione, il quale proprio per questa ragione non è oggetto del presente studio, ma vi rientra solo per quanto riguarda la cronologia e la storia del monumento.

La camera sepolcrale in origine si presentava abbastanza vasta rispetto al piccolo numero delle nicchie per cinerari; sua caratteristica era lo scarso sfruttamento delle pareti in paragone dello spazio lasciato alla decorazione. Infatti la parete di fronte all'ingresso, poteva contenere al massimo, fra edicole e nicchie, undici urne cinerarie; la parete a sinistra entrando aveva posto esattamente per altre quindici; le altre due pareti erano dedicate esclusivamente alla pittura. Sebbene le nicchie fossero in numero limitato, neppure la metà furono effettivamente occupate. Il rito dell'umazione era dunque subentrato nei costumi molto prima che il colombario fosse pieno, indizio certo che gli aventi diritto alla sepoltura nella tomba non erano molti e che non corsero molti anni fra l'apertura e la trasformazione del sepolcro. È certo che anche le deposizioni non si susseguirono con frequenza, poiché al tempo di Gordiano III Pio si inumava ancora entro i loculi, come testimonia il rinvenimento di un medio bronzo presso uno scheletro.

Si presentano anzitutto due interrogativi: a quali anni risalgono il colombario e la sua decorazione pittorica ? quali persone, o gruppi di persone, ne avevano la proprietà o l'uso ? Alla prima domanda darà risposta l'esame stesso delle pitture con sufficiente

approssimazione. Devo però premettere un necessario avvertimento: il piccolo cippo cinerario con l'iscrizione funeraria di un liberto di Adriano, su cui l'Aurigemma si basa per assegnare la tomba ad età adrianea, non è stato rinvenuto nell'interno, come l'autore sembra credere, ma nei pressi, fra la terra di riporto, ove naturalmente non man-

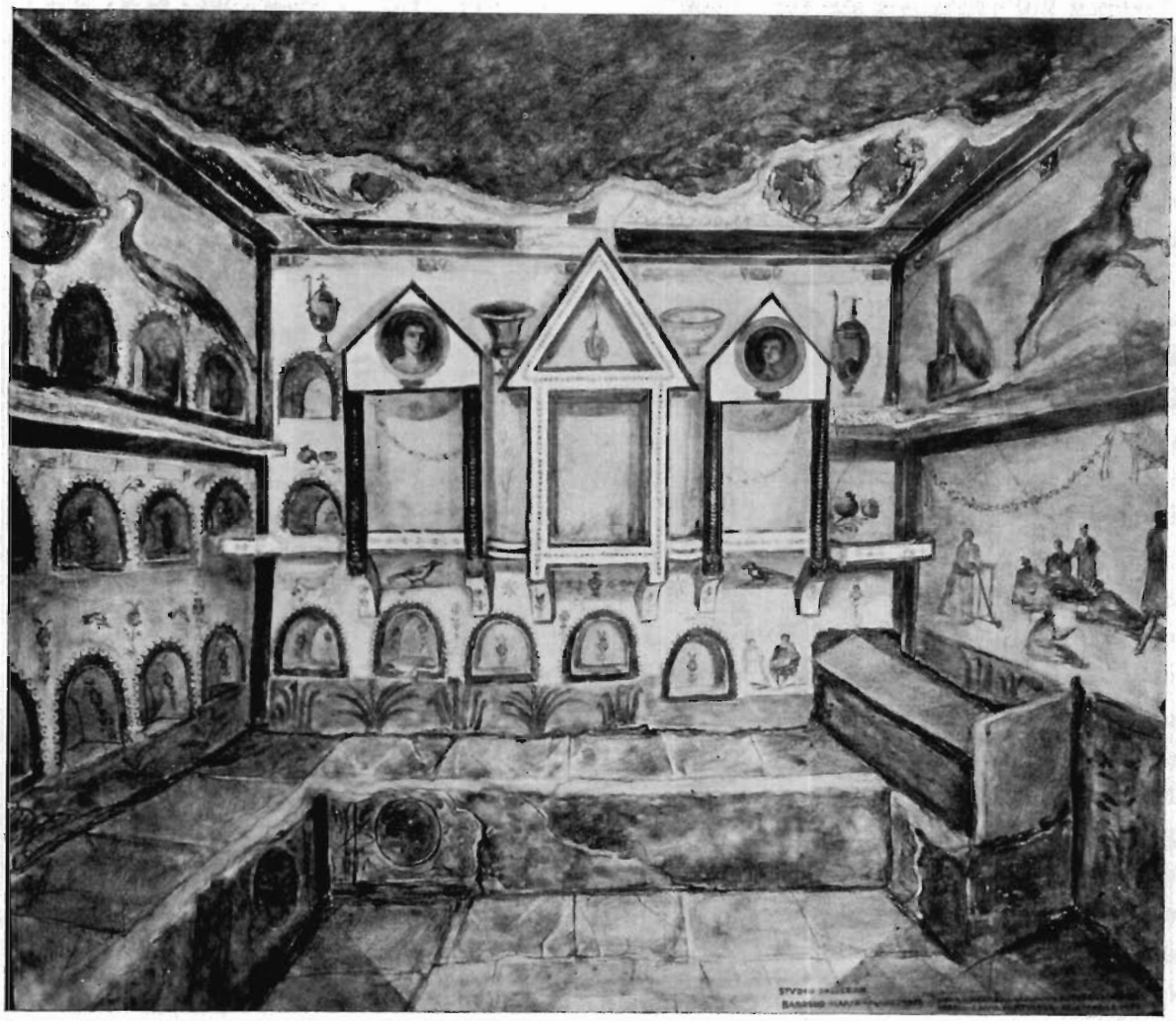

FIG. 2 – ROMA, TOMBA DELLA VIA PORTUENSE – Interno (acquarello della sig.na Maria Barosso).

cavano avanzi di altre sepolture. Ne consegue che non si può attribuirgli valore per la cronologia.

La soluzione del secondo quesito può scaturire dall'accostamento dei vari elementi a disposizione della nostra indagine, e cioè l'epigrafia, il tipo stesso della tomba, i soggetti delle pitture. Purtroppo della larga tabella marmorea, che avrebbe fornito il nome e la qualità del proprietario, rimane soltanto sopra la porta d'ingresso l'impronta nel tufo. Nell'interno mancavano i cartelli iscritti, comuni nei colombari, ma fortuna-

tamente erano sostituiti da graffiti tracciati entro una rozza cornice sopra le nicchie. I nomi iscritti sono in numero di otto e quasi tutti alludono alla condizione di liberto del defunto; si leggono chiaramente i cartelli: PHILETVS LIB (ertus), APHRODISIA LIBERTA, FELICISSIMA LIBERTA, EVTYCHIA LIB (erta), ASCLEPIADES, PARDULA ANIMA BONA; al nome di un ALEXANDER seguono piccoli e incerti caratteri, in parte corsivi, che l'Aurigemma, legge AVGVLIB (Augusti libertus); infine v'è la dedica di un TIMIVS FRATER HORIAE (escluderei la lettura HORINE dell'Aurigemma [2]).

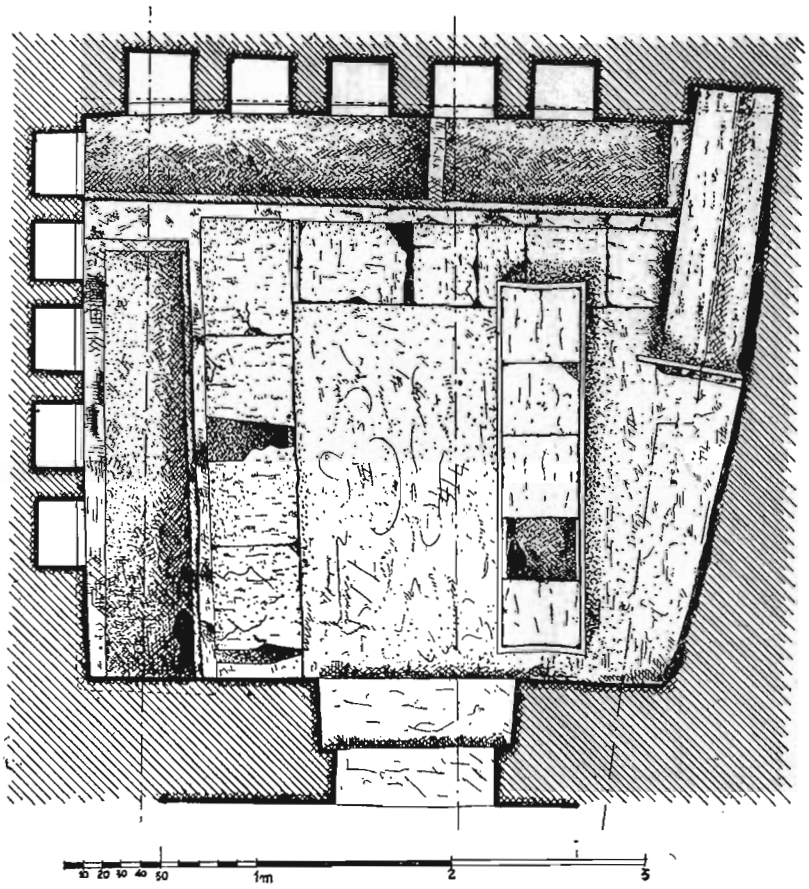

FIG. 3 – ROMA, TOMBA DELLA VIA PORTUENSE – Pianta con le indicazioni delle sepolture.

Interesse particolare ha l'iscrizione «Pardula anima bona», perché racchiude una espressione non comune nell'epigrafia funebre pagana. L'uso della parola anima, non come nome proprio equivalente al greco Psyché, ma come allusione alla personalità spirituale della defunta, è certo da mettersi in rilievo in un sepolcro che assolutamente non può dirsi cristiano. Altri due esempi mi sono stati segnalati dal prof. A. De Grassi, ambedue dalla necropoli del Porto di Ostia all'Isola Sacra [3]. L'una iscrizione, che porta la data del 134 d. C., è dedicata a una Parthenia vissuta solo diciotto anni, che è chiamata «anima optima»; nell'altra i genitori del quattordicenne Elio Demetrio, morto alla metà circa del II secolo d. C., informano che l'autunno «laesit animam dulcem». Come vedremo, anche il graffito col nome di Pardula può riferirsi ad epoca antoniniana.

Si noti che nessuno dei cartelli porta il nome della famiglia; la spiegazione mi pare debba essere la più semplice; i defunti erano tutti liberti della famiglia del proprietario del sepolcro, il nome quindi era comune ed espresso nell'epigrafe sopra l'ingresso; a questa si può forse aggiungere un'altra ragione, che vedremo più avanti (nota 68). Non pare possibile pensare a un sodalizio funerario o a una comunità religiosa, dato il

piccolo numero delle nicchie e il solo « cognomen » nelle epigrafi; è invece probabile che il sepolcro appartenesse a una famiglia benestante, che non aveva fatto economia di spazio e di decorazione, e che concedeva, secondo il costume, la sepoltura ai propri liberti e liberte.

Veniamo ora ad esaminare la decorazione del sepolcro sotto i suoi vari aspetti.

Osservando anzitutto le figure o scene che hanno attinenza con la vita terrena,

FIGG. 4 e 5 – ROMA, TOMBA DELLA VIA PORTUENSE – Ritratti nei timpani delle edicole laterali.

se ne potranno trarre anche deduzioni cronologiche. Poi si tenterà di dare una giusta interpretazione a quella parte della pittura che ha valore simbolico e attinenza con le credenze religiose; infine si cercherà di inquadrare le pitture nel loro tempo dal punto di vista stilistico.

I due tondi con ritratti giovanili (figg. 4 e 5), che occupano il centro dei frontoncini sovrastanti le due edicole laterali della parete di fondo, richiamano l'attenzione particolarmente, perché si riconnettono a un tipo di monumento, di cui abbiamo una incerta e lacunosa conoscenza. Il fatto che queste figure siano databili con una notevole approssimazione accresce il loro interesse. Esse rappresentano due giovinetti imberbi, col volto girato di tre quarti; quello a sinistra del riguardante indossa un mantello, quello di destra ha il torso nudo. I due busti risaltano su fondo color bruno, incorniciato da un largo orlo chiaro. Le carni hanno il colore rosa-scuro, che è usato uniformemente per dipingere l'epidermide maschile e femminile; per ombreggiare il volto e il collo è stata usata la stessa tinta bruna, che è distribuita a pennellate larghe e rapide sul fondo. I capelli hanno il colore bruno rossiccio comune a tutte le figure del

colombario, variato da pennellate più cupe e da altre più chiare. La stessa tinta è stata usata per le sopracciglia, per le ciglia, per l'interno dell'occhio e per tracciare le linee di contorno dei volti e del naso.

Questi tondi richiamano con evidenza alcuni gruppi di monumenti, con cui hanno affinità tipologica: i tondi decorativi parietali di età imperiale, i clipei dipinti, i ritratti funerari di Palmira. Intorno alle terrecotte dipinte di Centuripe troppa incertezza regna, se e in che misura siano opera antica, per poter istituire un confronto. Ove almeno le linee fondamentali siano originarie, vi è un'affinità generica compositiva, in ambedue i casi un busto-ritratto essendo collocato in una cornice rotonda; ma non più di così, sia per il materiale e la destinazione assai diversi, sia perché i busti centuripini rappresentano tipi generici, – non certo veri ritratti – che si collegano all'epoca ellenistica [4]. Da prendere in maggior considerazione è l'affinità con tondi dipinti sulle pareti pompeiane, nelle case del terzo e quarto stile. In una sala del Museo di Napoli è radunato un buon numero di questi busti di adolescenti di ambo i sessi, dipinti in genere su fondo chiaro entro cornici rotonde di colore scuro. Essi sembrano guardare dalla parete, consci del rispetto dovuto al loro aspetto serio; portano talora sul capo la corona fogliata, il « volumen » dei versi greci fra le mani, o lo stile, che accostano pensosamente alle labbra. Il Rizzo ha dimostrato a sufficienza che si tratta di tipi iconografici forse ispirati a qualche prototipo ellenistico, come indica il fatto che i soggetti si ripetono e anche quel loro aspetto delicato e pensoso di ragazzi-modello [5]. Tuttavia alcuni hanno tratti che si direbbero individuali e che sono forse caratteri presi qua e là dal vero. È certo che anche in Roma venne usato come motivo decorativo delle case il tondo contenente un ritratto o meglio un tipo iconografico. Ne abbiamo una prova in un soffitto dipinto della «domus aurea» noto attraverso il disegno di P. S. Bartoli; al centro si vede un tondo con le figure a mezzo busto di due coniugi, e altri quattro agli angoli con busti di donne e giovinetti [6]. Per quanto si può giudicare dal disegno, sembra che in questi tondi, più che in quelli pompeiani, le figure abbiano tratti individuali, siano cioè meno tipiche, anche se non veri e propri ritratti. Questo genere di decorazione non è finora testimoniata con sicurezza nelle tombe, sebbene nei soffitti al centro si sia riscontrata la presenza di tondi decorativi [7].

I due busti della tomba di via Portuense differiscono notevolmente anche da questo genere di decorazione, sebbene tipologicamente affini, tanto che non credo possa trattarsi di una vera e propria derivazione. Anzitutto la loro collocazione entro il frontoncino deve essere messa in rapporto con le nicchie. È noto che la parete di fondo delle tombe di famiglia, contro la porta di ingresso, era generalmente la sola o la più adorna con motivi architettonici e che le edicole erano dedicate alle persone più importanti, come il capostipite della famiglia, o come il costruttore del sepolcro, per i quali era stato eretto il colombario [8]. La stessa novità della inquadratura in un timpano non pare suggerita da un criterio decorativo, ma da mettere in relazione con la funzione funeraria dell'edicola.

I tondi sono in questo caso degli autentici ritratti, anche se dovuti a un mediocre pennello, poiché vogliono raffigurare due giovinetti, le cui ceneri erano state deposte entro l'edicola, probabilmente i figli, morti nell'adolescenza o nella prima giovinezza, dei proprietari della tomba. Essi figurano come appoggiati sul cornicione mediante basette modinate. Questo espediente, a cui il pittore è ricorso, ha un significato: vuol dire infatti che il tondo non è concepito come facente parte della decorazione pittorica parietale, ma come un oggetto distaccato. La mente ricorre per analogia alle «imagines clipeatae pictae», sebbene queste ultime dovessero essere oggetti assai più grandi, da appendersi alle pareti e fornite di largo orlo decorato, analogamente ai clipei marmorei. La mole dei clipei dipinti onorari ce la dice l'aneddoto ciceroniano del fratello Quinto, che era più grande nel mezzo busto dipinto nella provincia d'Asia che non tutto intero nella realtà (MACROBIO, *Saturn. II*, 3, 4). Una pallida idea di questi grandi clipei onorari ci è fornita dalla miniatura di Alderico nel codice Vaticano (IX sec. d. C.), che riproduce il busto di Terenzio, il cui prototipo secondo il Bolten [9] risalirebbe al I secolo a. C. Il busto su fondo chiaro è circondato da un largo anello in modo del tutto simile ai due tondi della tomba; questo disco dipinto è dentro una grande cornice rotonda decorata con ovuli e perle e motivo geometrico, la quale a sua volta si inquadra in un telaio ligneo quadrangolare riccamente ornato. La grande tavola quadrata è collocata su una base cilindrica sagomata e sorretta da due attori comici. Mi pare questa una prova che l'«imago picta» non sempre era appesa al muro, ma talora collocata su base. Si aggiunga che nel sarcofago del pittore di Kertsch [10] si vedono due colonnette – appoggi, su una delle quali è collocato un quadretto a sportelli in parte dipinto (fig. 6). È evidente che i modesti ritratti della tomba non vanno paragonati ai clipei onorari veri e propri; ma dal citato sarcofago di Kertsch apprendiamo che i pittori di ritratti producevano per i clienti privati anche opere molto più modeste. I clipei appesi alla parete del portico, che funge da studio al pittore, sono in realtà né più e né meno di quadretti con cornice rotonda dipinta, di proporzioni assai minori del vero. Durante l'Impero si dipingevano ritratti su dischi lignei, che non avevano né le misure, né la dispendiosa cornice propria dei veri clipei, ritratti che potevano essere tanto di personaggi imperiali che di famigliari, vivi o defunti, per uso dei privati. Cito a questo proposito un ordine impartito da Tacito (Vopisco, *Tacito*, 9) a tutti i privati che potevano farlo di collocare nelle loro case la immagine dipinta di Aureliano. Così si spiega il disco ligneo dall'Egitto a Berlino con la famiglia imperiale dei Severi [11], oggetto non paragonabile per le modeste proporzioni (diam. cm. 30,5) ai grandi clipei onorari, ma fatto per essere appeso alle pareti di una « domus », in una cornice. Da questi piccoli clipei, che erano anche in uso per i ritratti dei privati e dei congiunti, come dimostra il sarcofago di Kertsch (e una spiritosa caricatura di codice ci dice con quanta compiacenza certe persone si facessero fare il ritratto) è breve il passo ai semplici dischi con l'orlo dipinto da una striscia scura o chiara in contrasto col colore del fondo, dischi che sembrano riprodurre la parte centrale pittorica del grande clipeo onorario del tipo di quello di

Terenzio, toltane la cornice. Non è da escludere che anche questo tipo più semplice risalga all'Ellenismo, come crede il Becatti dei lisci tondi marmorei con ritratti di poeti e filosofi [12]. È interessante a questo proposito ricordare che esiste in età ellenistica un precedente di ritratti di persone viventi, allineati su parete entro lisce cornici rotonde: le immagini a rilievo di ufficiali e alleati di Mitridate Eupatore, che si vedono nell'edicola consacrata nel 101 a. C. a Delo da Helianax, sacerdote dei Grandi Dei, in onore del re [13]. In ogni modo ne è attestato l'uso anche in Italia dalla pittura della nostra tomba; uso che finora era documentato solo da monumenti provenienti dalle provincie orientali. A quelli citati si devono aggiungere i tondi dipinti di ipogei palmireni. Datato dalla iscrizione al 149-50 è un ritratto con cornice liscia, scoperto nella tomba di Ḥairan, la cui pittura è evidentemente nell'ambito dell'arte ellenistica; il busto del defunto fra Vittorie alate ricorda i sarcofagi romani [14]. Assai più tarda è la decorazione di quell'ipogeo, detto « dei tre fratelli », datato dall'epigrafe al 259 d. C., che fornì allo Strzygowski uno dei principali argomenti per la sua ben nota tesi. Una serie di Vittorie poggianti su globo regge con le braccia levate alcuni tondi dipinti con cornice ornata da bacellatura, similmente ai tondi del sarcofago di Kertsch (e ai clipei marmorei). I ritratti ivi contenuti di alcuni uomini e di una donna nella ricca acconciatura palmirena del III secolo, sono probabilmente da identificarsi con i membri della famiglia, di cui si son trovate le epigrafi [15].

FIG. 6 – Sarcofago del pittore di Kertsch (*particolare*).

Oggi abbiamo un monumento anteriore di un secolo, che testimonia l'uso del ritratto del defunto nella tomba anche in Occidente. È ben vero che si potrebbe forse addurre qualche altro esempio, ma non sicuro, oppure molto tardo, come l'« imago clipeata » nell'arcosolio di un sepolcro sotto Villa Massimo, che forse fa parte della catacomba cristiana di Thrason, dove è riprodotta a mezzo busto l'atletica immagine del defunto, entro una cornice di lauro, fra due figure simboliche (III-IV sec. d. C.) [16].

Il colombario di via Portuense ci riporta alquanto indietro. La cronologia si può stabilire con una discreta approssimazione riunendo tutti i dati che è possibile raccogliere. Poiché mancano del tutto gli elementi di solito forniti dalla struttura muraria, e sono insufficenti gli scarsi dati epigrafici, bisogna attenersi ai dati antiquari. Ma vedremo

che anche per considerazioni stilistiche la decorazione del colombario va fissata intorno alla metà del II secolo d. C.

I ritratti dei due giovinetti da soli non basterebbero a determinare in tal modo la cronologia, ma, esaminandoli da vicino, si vedrà che i loro caratteri tipologici e stilistici si accordano con quelli della ritrattistica del periodo di Antonino Pio. Il giovane dal torso nudo ha tratti non belli, naso curvo, labbra troppo carnose; l'altro, forse adolescente, presenta un tipo fisico non comune, quasi effeminato: grandi occhi neri con la palpebra superiore pesante verso l'angolo esterno, folte, nere e grandi sopracciglia, che rammentano i coevi ritratti egiziani (fig. 7 [17]), naso curvo come il fratello, bocca piccola col labbro inferiore sporgente, gote fiorenti. È evidente la cura di rendere le differenze fisionomiche. Anche i capelli, che sono pettinati nello stesso modo, hanno caratteri personali: più scuri e più folti nel ragazzo dal mantello, castani e meno voluminosi nell'altro. La chioma di ambedue i ragazzi è resa con lunghe ciocche libere, che coprono a frangia metà della fronte, con punte sciolte, più lunghe davanti all'orecchio. Dall'età di Traiano in poi questa pettinatura perdura, divenendo man mano più voluminosa lungo il II secolo, accanto a quelle fogge a regolari ondulazioni e a folti riccioli che sono più note e più caratteristiche, ma che non furono da tutti adottate, certamente per la loro stessa artificiosità. Cito come confronto per questa pettinatura alcuni ritratti plastici di adolescenti, che si distribuiscono in età tardo-adrianea e antoniniana: uno si trova al Museo delle Terme, uno al Louvre, tre sono al Museo di Berlino [18] (fig. 8).

FIG. 7 – PARIGI, LOUVRE – Ritratto di giovinetto defunto. Pittura su tela (*particolare*).

È questo il primo riferimento cronologico, in cui ci siamo imbattuti e sarà meglio precisato da elementi forniti dalle altre pitture del colombario.

Altri e più sicuri elementi cronologici vengono dal grande pannello figurato della parete di destra e dalla scena di banchetto dipinta a sinistra della porta, rappresentazioni queste che, se da un lato sono da interpretare nel loro aspetto religioso e ultramondano, dall'altro sono da esaminare nel loro carattere di scene riproducenti la vita reale.

Le pettinature femminili sono le più tipiche; se ne possono distinguere due. La prima è chiaramente identificabile come

quella adottata da Faustina Maggiore (fig. 9), che si suole indicare col nome di questa Imperatrice; la portano due delle donne intente al gioco (e precisamente, quella che fa parte del gruppo centrale e quella in piedi presso i giocatori seduti) e la donna stesa sul letto tricliniare. Il confronto fra l'acconciatura delle prime due donne e quella di Faustina è evidente e non ha bisogno di commenti; la terza donna porta una variante di tale acconciatura, conosciuta da numerosi esempi plastici, che consiste nell'inclinazione indietro con forma a cono della massa delle trecce avvolte al sommo del capo. Cito qui come confronto una statua di sacerdotessa di Iside da Cirene, che ha la particolarità di una leggera corona vegetale, collocata sui capelli in modo del tutto analogo a quella del dipinto; resta la scriminatura mediana di Faustina e le due ciocche scendenti davanti alle orecchie [19].

Poiché altre tre figure femminili nella rappresentazione dei giochi hanno i capelli sciolti trascuratamente per le spalle, rimangono da prendere in considerazione la giovinetta che serve i banchettanti, la figura femminile seduta in basso a destra della parete di fronte alla porta e infine l'ultima figura seduta di donna verso sinistra nel grande pannello, sebbene in quest'ultima la pettinatura sia resa male per un errore prospettico. È un'acconciatura semplicissima: i capelli, lisci o leggermente ondulati, aderiscono alla testa, sono legati strettamente da un nastro e quindi si allargano in una crocchia rotonda impostata sulla parte posteriore del capo piuttosto in alto. Poiché questa pettinatura è contemporanea a quella di Faustina Madre, si può supporre che si tratti di una foggia in uso meno elaborata e più facile ad eseguirsi di quella adottata dall'Imperatrice e dalle donne eleganti: di tale duplice moda abbiamo esempio in età flavia e anche in età traianea, cioè in epoche in cui la pettinatura femminile era divenuta complicata e difficile ad eseguire [20]. Conosciamo una pettinatura di Sabina – l'ultima della sua vita – semplicissima e di linea assai simile a quelle dipinte; si vedano a confronto i profili del busto diademato del Museo delle Terme e del ritratto, diademato anch'esso, noto da più repliche di cui la migliore al Museo dei Conservatori [21]. Mi pare probabile che durante il regno di Antonino Pio fosse portata ancora dalle donne modeste un'acconciatura di questo tipo. Si noti che la pettinatura della donna seduta (fig. 12) ha il particolare di una leggera frangetta di ciocchette sulla fronte; molto simile è l'acconciatura di una donna egizia vissuta fra il regno di Adriano e quello di Antonino, il cui ritratto dipinto si trova al Louvre (fig. 10) [22]; è noto dai ritratti delle mummie che le donne egizie seguivano la moda della capitale dell'Impero. Propendo ad escludere invece che la pettinatura riproduca quella, contemporanea, di Faustina Minore giovinetta, per l'impostazione bassa sul collo della crocchia, che rende una linea ben diversa.

Vediamo ora se con questa datazione concordino le pettinature maschili, che, come quelle femminili, si presentano di più tipi. I giovani intenti a giocare nel grande pannello figurato sono naturalmente figure immaginarie, ma niente affatto idealizzate. I loro volti hanno tratti realistici e caratteristiche che si direbbero individuali, come quello che respinge la palla, volto di tre quarti verso l'osservatore, fornito di un grande naso

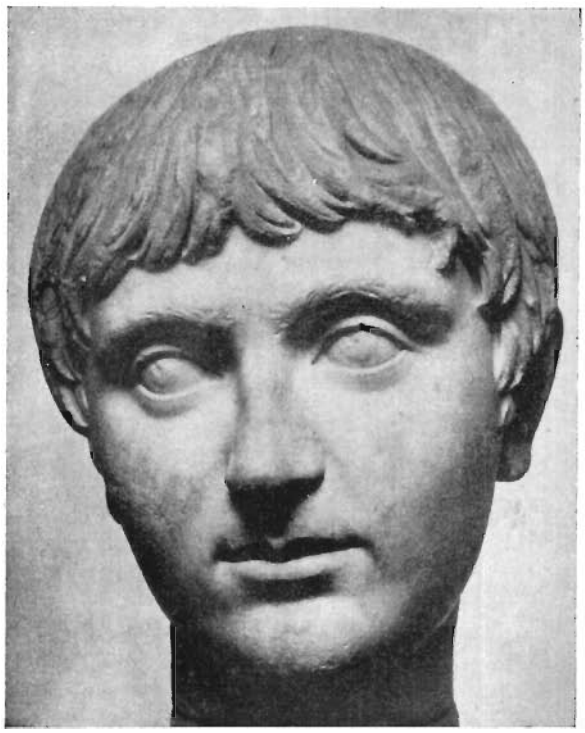

FIG. 8 – BERLINO, MUSEO - Ritratto di giovanetto.

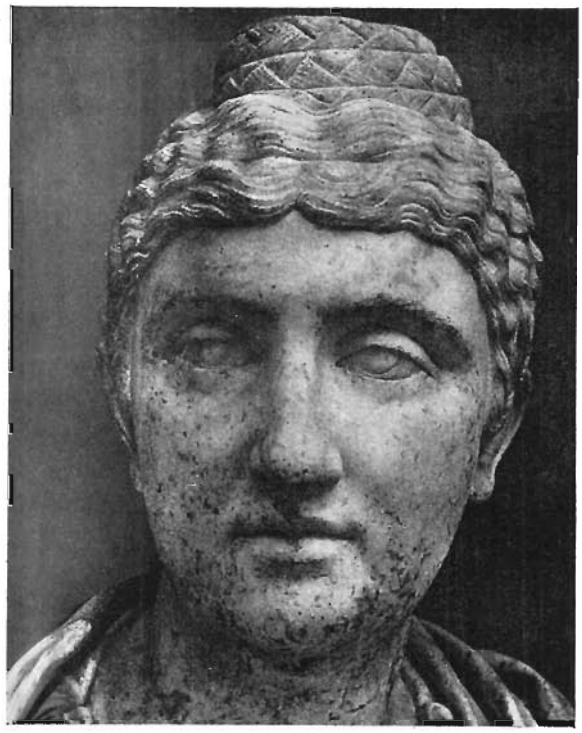

FIG. 9 – ROMA, MUSEO CAPITOLINO - Ritratto di Faustina Maggiore.

FIG. 10 – PARIGI, LOUVRE - Ritratto dal Fayum.

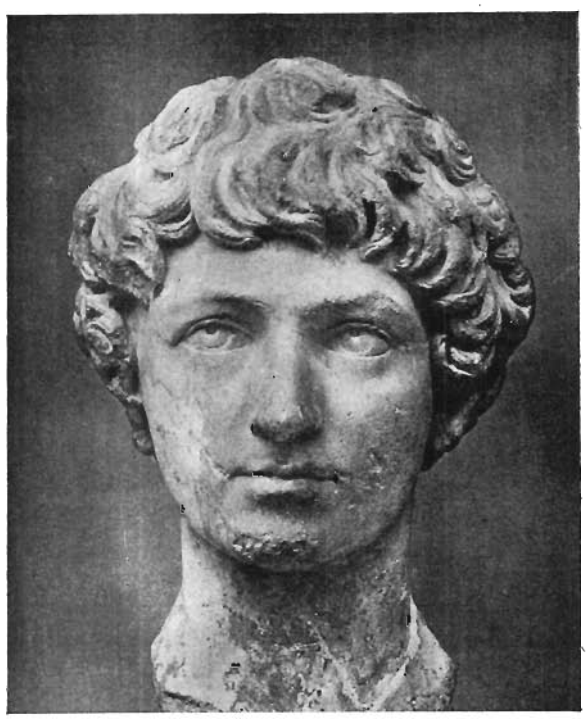

FIG. 11 – ROMA, MUSEO DEI CONSERVATORI - Ritratto di giovanetto.

e di un ciuffo di capelli, che lo rendono riconoscibile fra mille. Le pettinature di questi giovani sono, al contrario di quelle dei due clipei, ricciute e alquanto più voluminose, appunto perché sono figure costruite con elementi realistici, non veri ritratti. Non hanno scriminatura, ma le ciocche si aprono sull'occhio sinistro o sul destro, addensandosi quindi sulla fronte della parte opposta, mentre i riccioli scendono molto bassi davanti alle orecchie. Tale pettinatura si incontra anche nella ritrattistica plastica, ma con carattere di maggiore convenzionalità, in quanto le grosse ciocche corporee sono raccolte intorno al viso in una massa con funzione ornamentale. Nella pittura è evidente maggior libertà e il desiderio di rendere con efficacia lo scompiglio delle chiome nel gioco animato. Fra vari confronti che si potrebbero addurre, si veda la testa di ragazzo dei Conservatori, Sala Fasti Moderni, che si crede rappresentare Marco Aurelio fanciullo (fig. 11) [23], e che è in ogni modo un ritratto databile nella prima metà del regno di Antonino Pio. Un altro buon confronto per le pettinature maschili è un ritratto di ignoto giovane a Copenhagen, con grosse ciocche di capelli divisi sull'occhio destro, che si accumulano folte e disordinate sul lato sinistro [24].

FIG. 12 – ROMA, TOMBA DELLA VIA PORTUENSE – Rappresentazione dei coniugi nella parete di fondo.

La testa del personaggio che spinge il carrello è chiaramente infantile e offre, a dire il vero, un certo contrasto con le robuste membra. I capelli folti, a fitte ondulazioni richiamano da un lato una testa di fanciullo adrianeo a Berlino [25], dall'altro una testa purtroppo rilavorata, della Coll. Leconfield [26] di età antonina. La pettinatura del giovane disteso con la donna sul letto tricliniare è molto simile a quella dei due fratelli nei tondi dipinti.

Si noti che di tutte le figure maschili esaminate fin qui, neppure una ha la barba: ciò si spiega, perché i fratelli defunti erano imberbi a causa dell'età e i personaggi assorti nel gioco, come il banchettante, sono figure irreali, rappresentati come eterni giovani, viventi una vita ultramondana. D'altro canto bisogna tener conto del fatto che la barba era stata adottata, da Adriano in poi largamente, ma non del tutto generalmente. Appare ancora imberbe Marco Aurelio giovane uomo nel tipo Lansdowne House [27] e imberbi sono pure due personaggi adrianei, uno al Museo Vaticano, l'altro al Museo di Napoli, ambedue in età virile [28].

L'unica figura che appaia fornita di una breve barba è l'uomo seduto accanto alla donna nella parete di fondo a destra in basso (fig. 12). I suoi capelli lisci scendono in lunghe ciocche, dividendosi in mezzo alla fronte. Lungo il II secolo si riconosce in qualche ritratto questa pettinatura liscia con le punte divergenti in mezzo; se ne possono citare alcuni di età traianea, adrianea, antonina [29], sebbene diventi comune solo verso la metà del III secolo.

Quest'uomo è di aspetto maturo e piuttosto corpulento, veste una tunica e un mantello di colore scuro appoggiato su tutte e due le spalle, i cui lembi sembrano raccogliersi in grembo. Ha grandi occhi dallo sguardo vivo e – si direbbe – imperioso. Siede, come la donna che gli è accanto, su un semplice sgabello senza spalliera, con le ginocchia divaricate e i piedi riuniti; la sua posizione è dovuta al fatto che regge sulle ginocchia un oggetto piuttosto voluminoso, tenendolo con la sinistra: sono tavolette aperte ? o un « volumen » in parte disciolto ? La donna volta verso di lui indossa una veste bianca molto scollata, con mezze maniche, una tunica ricadente con ampio kolpos sulla cintura. Anche nella sua figura si scorge una certa pinguedine. È evidente che si tratta di due coniugi di età matura, ma non vecchi, rappresentati in un atteggiamento famigliare, senza alcuna intenzione idealizzatrice. Gli strumenti di scrittura (se sono tali) sulle ginocchia dell'uomo, non mi pare che possano indicare in lui un letterato. La coppia modestamente borghese, richiama piuttosto l'idea di un impiegato della carriera amministrativa o di un commerciante. Né credo che siano ritratti nella vita d'Oltretomba, ma nella loro comune apparenza quotidiana. Sono due piccole figure isolate, apparentemente senza alcun legame con le altre pitture, anzi rappresentano una specie di asimmetria nel complesso decorativo della tomba. Tuttavia non si tratta certo di riempitivi immaginati per bizzarria dal pittore: al contrario, per permettergli di tracciare queste figure, si rinunciò alla penultima nicchia della fila e si spostarono più in basso la terz'ultima e l'ultima (che si trovava nel luogo in cui fu poi collocato il sarcofago); inoltre fu soppresso quel bordo di motivi vegetali, che corre lungo lo zoccolo. I due personaggi erano dunque tutt'altro che trascurabili: erano i proprietari del colombario, coloro che lo fecero costruire e decorare per i figli già morti, per se stessi ancora viventi, per i liberti, per le liberte e per i figli loro.

Quando avvenne ciò ? Agli elementi raccolti per la datazione si aggiunge un'altra considerazione. Si suole fissare nella seconda metà del II secolo d. C. il generalizzarsi del rito dell'umazione. In questa epoca si cominciano ad adattare i colombari già esistenti; quando si costruiscono colombari nuovi, si praticano le piccole nicchie per le ollette dei cremati nella parte superiore delle pareti, mentre in quella inferiore si aprono gli arcosoli per le tombe degli umati; esempi tipici il colombario di propr. Polimanti sulla via Appia [30] e quello presso l'arco di S. Bibiana [31]. Quest'ultimo, in cui erano stati impiegati mattoni col bollo del 123, certamente apparteneva ancora al II secolo.

Il nostro colombario, destinato unicamente al rito della cremazione, non poté essere aperto nel tufo dopo la metà del secolo. La presenza della pettinatura « alla Fau-

stina Madre » ne limita la datazione fra il 138 e il 150 circa e gli elementi tratti dalle altre acconciature suggeriscono nel loro insieme lo stesso periodo. Ritengo in conclusione che si possa accettare tale limite cronologico anche per la decorazione.

È venuto ora il momento di osservare questa decorazione nel suo significato attinente alla morte e all'Oltretomba.

Su tutte le pareti sono profusi simboli e figure che hanno attinenza con la morte e col destino ultramondano dei defunti, taluni in modo generico, altri in modo chiaro e specifico. Si tratta di un repertorio figurato certamente non nuovo, che nel II secolo comincia a essere usato con preciso intendimento simbolico oltre che decorativo. Gli spazi lasciati vuoti dalle composizioni figurate e dalle edicole sono riempiti da vari oggetti: vasi di specie diversa, fiori, frutti di melagrano, uccelli.

I vasi sono tutti bronzei, ad eccezione di uno vitreo, dipinto fra l'edicola centrale e quella di destra; due grandi crateri di forma diversa, a calice e a bacile, campeggiano fra i capri e i pavoni, un'altro cratere a calice è fra le edicole; infine è ripetuto tre volte nella parete di fondo e una sulla parete di ingresso un vaso, di forma ovoidale con piede campanulato, collo lungo e sottile, bocca espansa (o coperchio ?), ansa verticale desinente a uncino. Questi vasi di singolare fattura si possono considerare come oggetti forse attinenti al culto, o forse meramente decorativi, che non hanno finora trovato riscontro nei bronzi rinvenuti in Italia, o nelle provincie. La rappresentazione di vasi nelle tombe non è insolita, sebbene qui acquisti singolare rilievo. I vasi possono essere entrati a far parte del repertorio decorativo delle tombe in più modi: *a*) come trasposizione del repertorio che decorava le case; *b*) oppure attraverso i paesaggi idillico-sacri, in cui son frequentemente raffigurati vasi come oggetti decorativo-cultuali; *c*) infine come rappresentazione di oggetti di culto, similmente a quanto si faceva nelle are funebri e perfino nella decorazione di edifici di carattere religioso [32]. I frutti del melograno, di antico e conosciuto significato simbolico funerario, particolarmente cari alla dea dei misteri, Persephone, son raffigurati più volte, nella parte di fondo e in quella di entrata nel grazioso cestello dipinto proprio sopra la porta (fig. 28) [33].

Una profusione di fiori entro e attorno alle nicchie orna le due pareti di fondo e di sinistra, elemento ben noto nella decorazione funeraria dell'impero, di cui però non si è messo generalmente in rilievo il significato; questo affiora dalla lettura di numerosi epigrafi, particolarmente del II secolo: il Brelich [34], radunando per classi le iscrizioni funerarie latine, ha messo in evidenza la connessione fra la morte e i fiori: i morti chiedono fiori per le loro tombe, fiori e frutta sono grati ai defunti.

Non mancano alcuni uccelletti nel soffitto e tre nella parete di fondo, una pica marina a testa verde, ventre chiaro, ali scure, un tordo giallo-bruno, riconoscibile dai caratteristici ciuffi a pettine, e infine un uccello a piume giallo-chiare, con lunghe zampette. È evidente che gli uccelli spesso hanno nella pittura funeraria romana funzione meramente decorativa, come, esempio tipico, nel grande colombario Pamphili [35] e in altri ancora, ma la presenza delle altre pitture di significato religioso induce a

FIG. 13 – ROMA, TOMBA DELLA VIA PORTUENSE – Banchetto nell'Oltretomba.

supporre che qui anche a queste figurette si attribuisse un significato particolare. Viene in mente l'antico paragone orfico fra l'anima, che spezzando i legami col corpo vola a raggiungere la corona, e l'uccello che si libra a volo, liberato dalle reti [36]. Infine è da prendere in considerazione il motivo dei festoni, il cui largo uso nella decorazione funeraria, sia dipinta che a rilievo, ha fatto sorgere l'ipotesi che abbiano un particolare significato religioso [37]. Nel colombario esili festoni si distendono entro le due edicole laterali, che probabilmente accoglievano le ceneri di importanti membri della famiglia, e sopra le due scene figurate, che rappresentano, come vedremo, ambienti ultramondani. Mi pare quindi che ne venga confermato il significato religioso.

Nella parete in cui si apre la porta, a sinistra entrando, è dipinta una scena di banchetto (fig. 13). Due figure, un uomo e una donna, sono semisdraiati su un letto conviviale di tipo singolare, perché ha la forma a mezzaluna del « sigma », ma conserva i telai lignei delle spalliere (« plutei ») nei lati brevi, e forse anche una spalliera nel lato posteriore; sono visibili anche piccoli piedi: è insomma un mobile ibrido. Davanti al letto è una piccola mensa tricliniare rotonda a tre gambe, su cui sono posti alcuni cibi. Una fanciulla, ovviamente una ancella, si accosta alla tavola. È una scena nota da gran numero di rilievi. Nelle stele funebri attiche il defunto eroizzato tiene nella destra il «rhyton» e sembra rivolgersi alla sposa, la quale siede ai suoi piedi [38].

Anche presso i Romani il defunto banchettante è raffigurato nei rilievi dei sarcofagi e non di rado la coppia dei coniugi o un solo defunto giace semisdraiato sul coperchio, come su un letto tricliniare. Il significato è sempre quello del riposo eterno nella gioia del banchetto. La credenza che colui che ha bene meritato sarà accolto nel

simposio degli dei [39], si infiltra anch'essa in Roma, non solo attraverso i Greci, ma probabilmente attraverso le religioni orientali e le sette mistiche.

Per gli Orfici i giusti coronati di fiori banchettavano nei Campi Elisi. I Pitagorici credevano che gli iniziati fossero ammessi alla mensa di Plutone. I misteri dionisiaci nella loro vasta espansione portarono in tutto il mondo antico tale credenza. Dalle pitture di un sepolcro vediamo che i seguaci di Sabazio ancora nel III secolo collocavano il simposio nell'Hade, mentre i neo-platonici, influenzati dalla fede nell'immortalità astrale, avevano trasportato in cielo il festino, attribuendogli significato simbolico. A poco a poco non solo gli eroi, ma tutti i defunti che se ne sono resi degni, prendono parte al banchetto degli dei, che finisce col confondersi con quello dei mortali nell'Oltretomba. Innumerevoli sono gli esempi delle rappresentazioni del morto eroizzato a banchetto, specie nelle stele dei militari [40]; talora il defunto è addirittura identificato con Bacco, con Ercole, o con Serapide [41].

La coppia banchettante nella nostra tomba non rappresenta i proprietari, ancor viventi, né i loro figli, morti giovinetti. Accanto al dipinto non vi è cinerario, né iscrizione, né si scorge intenzione ritrattistica sul volto dei due. Ma un festone leggero pende su di loro come sulle scene della parete di sinistra, a far comprendere che l'ambiente non è di questo mondo. Il banchetto, a cui i defunti partecipano, eternamente giovani e lieti, ha un significato generico di fede nell'al di là; la donna ha il capo incoronato, proprio come vuole la gioia del festino e come gli autori descrivono i beati (PLATONE, *Polit.* p. 363 C.).

Nello spazio vuoto al di sopra della terza fila di nicchie della parete a sinistra è dipinta con brillanti colori una coppia di pavoni, maschio e femmina, ai lati di un largo cratere bronzeo dal piccolo piede campanulato (fig. 14). È noto a tutti il motivo dei pavoni nella pittura funeraria romana [42], a cui era passato dall'Oriente; si ricordino i colossali pavoni marmorei del Serapeion di Memphi portanti sul dorso Bacco fanciullo, collocati al tempo di Tolomeo I [43]. Il loro significato è evidente: l'idea degli antichi che la carne del pavone fosse incorruttibile,

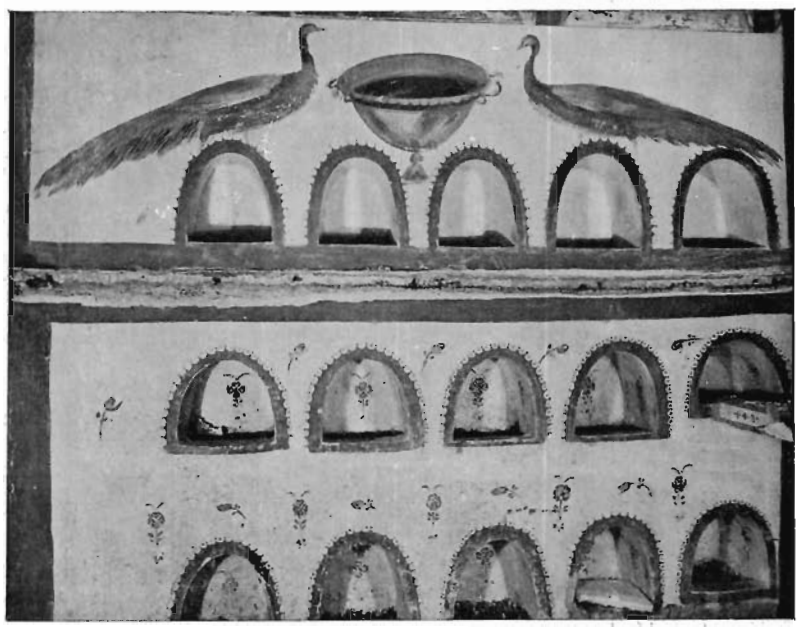

FIG. 14 – ROMA, TOMBA DELLA VIA PORTUENSE – Parete di sinistra.

aveva elevato questo uccello a simbolo di immortalità (con cui passerà al Cristianesimo). Nelle monete imperiali che ricordano la divinizzazione di un Imperatore o di una Imperatrice, è raffigurato il pavone con la parola « consecratio ». Nelle tombe dipinte il pavone è solo talora, spesso a coppia, nell'antico schema artistico del vaso fra i due volatili. Raramente però il motivo occupa un posto così notevole nelle celle funerarie, ma spesso si trova negli arcosoli delle tombe più tarde a umazione.

A riscontro dei due grandi uccelli dai colori smaglianti, nello spazio corrispondente della parete di fronte, sono rappresentati altri due animali affrontati, due capri, o arieti, visti leggermente di scorcio, in atto di lanciarsi in avanti. Lo schema ricorda quello, essenzialmente decorativo, dei grifi rampanti ai lati di un cratere nella basilica di Porta Maggiore [44], ma qui le figure assumono maggior significato (fig. 15).

I pavoni costituiscono un'affermazione generica di immortalità; la fascia di fronte costituisce una precisazione, una affermazione di fede più particolare. Il soggetto di questa zona è importante per l'esegesi della grande scena figurata sottostante e per la comprensione del complesso figurativo. A destra è un grande cratere a calice, da cui sporge il manico di un « simpulum », pronto per attingere; a sinistra è una bassa colonnetta, a cui è appoggiato un oggetto di forma concava e rotonda, che sembra uno scudo. Vasi bronzei e scudi, come oggetti decorativi o pertinenti alle cerimonie del culto, in ambienti di carattere sacro sono attestati da stucchi e pitture; valga come esempio caratteristico la pittura della villa di Boscoreale al Metropolitan Museum, ove è raffigurata una « porta sacra » con la statua di Hekate che impugna le faci, la quale ha sullo architrave uno scudo fra due vasi, e accanto grandi anfore bronzee [45]. Sul carattere sacro e funerario insieme pone l'accento la presenza della colonnetta; sul rovescio di alcune monete coniate in onore del divo Vespasiano vi è appunto fra due olivi un vaso su una colonnetta, a cui è appoggiato uno scudo [46]; l'antico motivo funerario è qui allusione alla morte e alla divinizzazione. I caproni sono una chiara allusione allo elemento dionisiaco presente nelle credenze religiose dei proprietari della tomba. Essi hanno i loro modelli nelle rappresentazioni pittoriche o a rilievo dei sacrifici a Dioniso [47], dei quali erano le vittime preferite; sono note le relazioni dell'ariete col culto dionisiaco e si sa quale ruolo avesse il capretto nelle selvagge celebrazioni delle Baccanti e come Arnobio (*Adv. nat.* 5-19) deprecasse ancora le « omofagie » in cui, come invasati, gli iniziati divoravano le viscere dei capri ancor gementi. Dioniso stesso è per i suoi adepti il divino capretto, e il « mystes », che si identifica col dio divenendo egli stesso un Bakchos, è « il capretto immerso nel latte », rinato cioè a una nuova vita e mondo da tutti i suoi peccati [48].

La zona sottostante va illustrata prima di tutto nel suo significato per così dire letterale, per comprenderne il significato allusivo a credenze ultramondane. Osservando il grande pannello dipinto balza subito all'occhio che una folla composta di dodici persone adulte di piccole proporzioni occupa circa due terzi dello spazio disponibile entro la cornice, mentre a un solo personaggio, di mole assai maggiore, è riservato

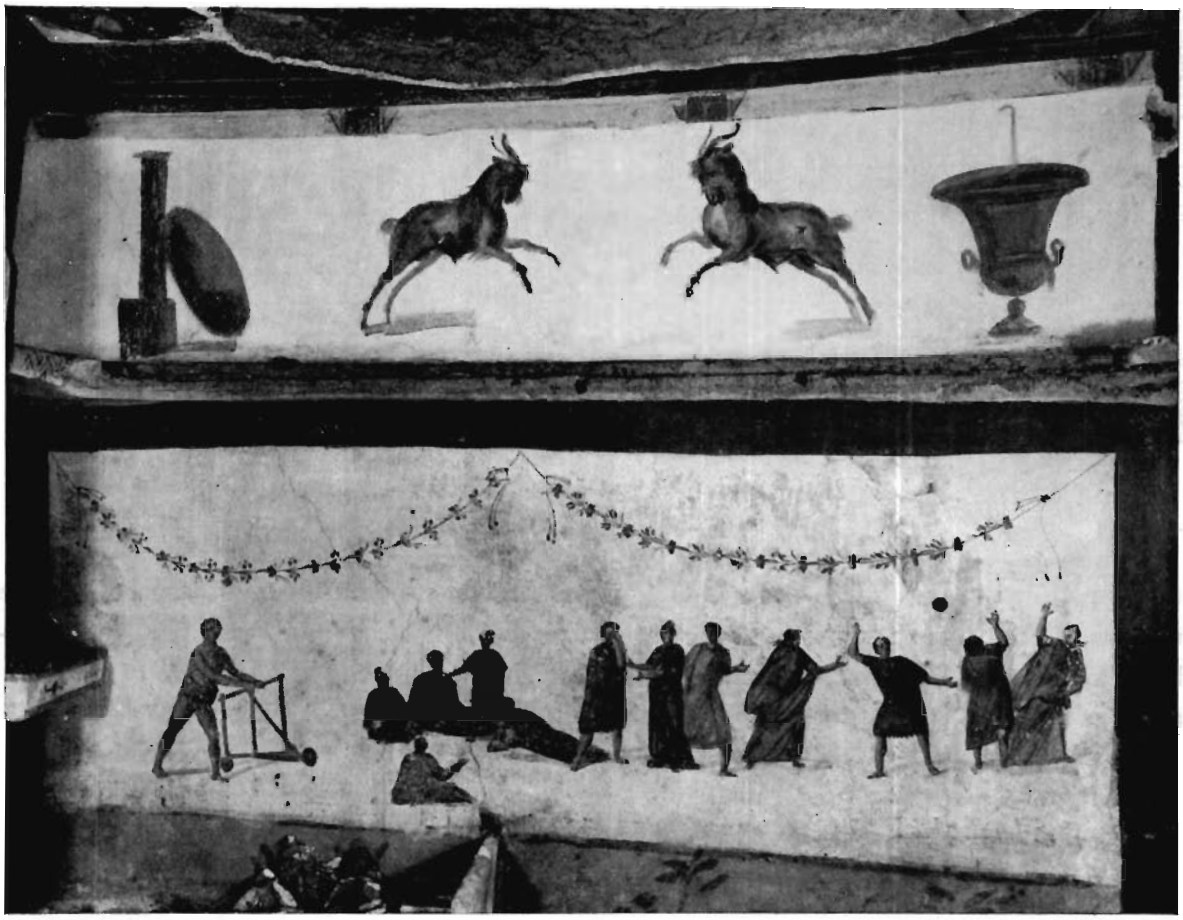

FIG. 15 – ROMA, TOMBA DELLA VIA PORTUENSE – Parete di destra.

quasi per intero il terzo rimanente. E questo personaggio non è che un fanciullo, come si può constatare, non tanto dalle robuste forme del corpo, quanto dal carrello a ruote proprio dell'infanzia, che egli spinge davanti a sé. Ma a questa figura di fanciullo ritorneremo più avanti.

Gli adulti si distribuiscono nel restante spazio, divisi in tre gruppi, sia dalle loro diverse occupazioni, sia dalla disposizione delle figure stesse, che sembrano quasi far parte di tre diverse composizioni accostate. Per chi entra nella tomba il primo gruppo è quello dei giocatori di palla (fig. 16). In questo caso particolare non credo si possa dare al gioco un nome preciso [49]. Si tratta di tre giocatori, due uomini e una donna, che fanno uso tutti della mano destra levata. È evidente che si sforzano di colpire la palla gettata in alto, prima che questa tocchi terra. Il piccolo numero e l'atteggiamento fanno escludere subito i giochi in un campo vasto a cui partecipavano squadre numerose, come la « sphaeromachia »; d'altra parte la presenza di una donna nelle sue lunghe vesti ci dice che non si tratta neppure dello « harpastum », gioco in cui con scomposta furia i giocatori si contendevano il colpo, anche cadendo a terra; qui i movimenti sono vivaci,

FIGG. 16 e 17 – ROMA, TOMBA DELLA VIA PORTUENSE – Parete di destra (acquarello della sig.na Maria Barosso, *particolari*).

ma non violenti. Il numero dei personaggi può fare pensare a un gioco assai popolare in Roma il « trigon », che si giocava appunto in tre con la « pila trigonalis », disponendosi ciascuno agli angoli di un triangolo equilatero e rimandando l'un l'altro di sorpresa una o più palle; tre persone raccoglievano le palle cadute e forse altre tre contavano i colpi di ciascun giocatore. Nei bagni o al Campo Marzio era comune questo gioco. È questa una rappresentazione ridotta al minimo indispensabile del « trigon ». ? Una rappresentazione di questo gioco, che richiedeva sveltezza agilità e occhio pronto, si crede di ravvisare in una pittura rinvenuta nelle terme di Tito [50], dove tre personaggi, in nudità atletica, assistiti da un quarto, si scambiano le palle sullo sfondo di un portico. Il gioco alla palla raffigurato nella tomba è più alla buona; nessuno dei giocatori ha lasciato i propri abiti: uno ha lanciato la palla all'altro, che sta per colpirla, la donna si ritrae vivacemente preparandosi al prossimo colpo; i tre sono intenti a respingere e rilanciare (« datatim ludere »), forse senz'altra regola di gioco che evitare di lasciarla cadere.

Il gruppo mediano (fig. 17) è formato da quattro personaggi: un giovane uomo porta le mani tese al viso, coprendo gli occhi, una donna si volge a lui gesticolando, il secondo giovane si allontana vivacemente, l'altra donna già si è scostata di corsa. A me pare che l'interpretazione si debba cercare in un gioco conosciuto con piccole varianti dai ragazzi di tutta Italia: mentre uno si volge contro al muro coprendosi gli occhi, attento a non guardare, e conta ad alta voce, gli altri fuggono veloci e cauti a nascondersi; il designato si volge e cerca; se uno giunge non visto a toccare il muro, libera se stesso e i compagni, altrimenti il primo riconosciuto e scoperto prende il posto di quello che, per dirla con i ragazzi romani, « s'acceca » cioè si copre gli occhi e si volge al muro. C'è un gioco nell'antichità, reso noto dalla letteratura, che si usava sia in Italia che in Grecia [51]. Un fanciullo con gli occhi bendati siede sopra lo sgabello, gli altri vanno a nascondersi; nel momento in cui il bendato si alza per cercarli, tutti si precipitano

verso lo sgabello; l'ultimo ad arrivare è preso e deve a sua volta sedere bendato. Nella pittura non v'è traccia di benda né di sgabello; si tratta di una semplificazione del gioco, che l'avvicina molto al modo dei ragazzi di oggi.

Il terzo raggruppamento (fig. 19) è il più numeroso, essendo composto di cinque persone, due uomini e tre donne, che sono disposte quasi a circolo. La prima cominciando da sinistra è sicuramente una donna, seduta a terra con le ginocchia piegate di lato; la figura accanto a lei è alquanto più grossa: è collocata col torso di tre quarti e le gambe distese quasi di profilo, l'una sopra l'altra; la corta barba ne indica il sesso. Una donna di piccola statura, o forse una fanciulla, stando in piedi dietro l'uomo seduto, gli appoggia la mano destra sulla spalla, come per incoraggiamento o consiglio. Una quarta figura imberbe, ma probabilmente maschile, è semidistesa bocconi e si appoggia sui gomiti per sollevare il torso. Infine l'ultimo personaggio seduto volge completamente la schiena, apparendo con le gambe di scorcio, e chiude il semicerchio formato dagli altri quattro. Si potrebbe anche crederlo un uomo, se non fosse visibile una matassa di capelli cadenti sulle spalle. Questo particolare si riscontra in altre due figure del dipinto: la donna che si allontana correndo dal secondo gruppo e quella che partecipa al gioco della palla. Quale è il divertimento che raduna le cinque figure in cerchio, con aspetto così intento e interessato ? Non rimane che cercare nel repertorio dei sollazzi cari ai Romani, quelli a cui ci si dedicava restando seduti. La donna in piedi non sembra prendere parte attiva al gioco, quella seduta indica con l'indice della destra qualcosa innanzi a sé; l'uomo semisdraiato stringe a pugno la sinistra con il pollice dritto tenendo le braccia stese in avanti, e si volge a guardare la donna visibile di schiena, che leva con gesto vivace la mano destra con le dita aperte, come per accompagnare il discorso. L'uomo seduto invece abbandona la sinistra volta in giù sulle gambe e apre la destra, reclinando nel contempo la testa in un atto che è di aspettativa o di incertezza.

Non si ritrovano qui i gesti ben noti dei giocatori di « mora »; questo gioco anche nella antichità si faceva in due, come bene osserviamo nel celebre dipinto pompeiano dell'osteria [52]; l'uno sedeva dinnanzi all'altro e ambedue gesticolavano tenendo le mani verticalmente. D'altra parte non sono visibili sul terreno, né monete, né dadi, né astragali, né noci e tanto meno tavolette da gioco. Il personaggio indeciso, verso il quale sembra convergere l'attenzione delle donne, tiene forse nella mano destra piegata a conca i dadi o gli astragali e sta per lanciarli sul terreno ? Può darsi che la partita si svolga fra l'uomo e la donna seduti uno di fronte all'altro e che gli altri

FIG. 18 – ROMA, VIA TRIONFALE, SEPOLCRO DEGLI OTTAVI – Fanciulli nei Campi Elisi.

FIGG. 19 e 20 – ROMA, TOMBA DELLA VIA PORTUENSE – Parete di destra (acquarello della sig.na Maria Barosso, *particolari*).

siano appassionati spettatori, ma è anche possibile che ognuno attenda il suo turno per lanciare i dadi.

Questa schiera di giovani uomini e donne sono dunque intenti a giochi – scelti fra quelli che i Romani ebbero più familiari – in un ambiente che non è certamente quello di questa terra, come indica il fatto stesso che si tratta di una vasta rappresentazione in un ipogeo, ma non è neppure un pallido mondo sotterraneo; siamo nei Campi Elisi, ove una umanità serena e giovanile si allieta in passatempi. Musica, giuochi e banchetti, che costituivano i piaceri terreni, rappresentavano per gli antichi anche le gioie dell'al di là. Virgilio (*Aen*, VI-642 s, 653 s.) dipinge il lieto errare dei beati sui prati fioriti e i giochi della palestra e gli esercizi militari a cui si dedicano. I giuochi atletici sono propri di una classe di sarcofagi di fanciulli [53], mentre le scene musicali compaiono anche in sarcofagi di adulti [54]. I banchetti a cui prendono parte collettivamente i beati, rappresentazione che diventerà cara al repertorio figurato della pittura cristiana, sono talora raffigurati anche nell'arte pagana. Ricorderò il rilievo del Museo Nazionale di Atene con Herakles, gli eroi e le Muse, serviti da Eroti, con i cipressi nello sfondo a indicare l'ambiente ultramondano [55] e, nella tomba del sacerdote di Sabazio, Vincenzo, il simposio dei felici iniziati, fra i quali l'« Angelus bonus » conduce Vibia. Sul praticello, presso i banchettanti, sono due uomini inginocchiati, intenti a un gioco, che probabilmente è quello degli astragali [56]. E infine citerò una delle deliziose pitture della tomba degli Ottavi presso la via Trionfale: il quadretto, purtroppo perduto, in cui fanciulli e fanciullette, taluni con alucce, altri senza, portano cestini di fiori, intrecciano ghirlande e giocano a cavalluccio, uno sul dorso dell'altro [57] (fig. 18).

Oltrepassato l'ultimo gruppo, ecco il fanciullo (fig. 20), che avanza a grandi passi, spingendo il suo carrello. Un arnese questo proprio dell'infanzia, già conosciuto da altri monumenti; è stato recentemente illustrato dal Faccenna [58], che ha dato il breve elenco delle rappresentazioni, interpretandolo non come un gioco, bensì come un oggetto che il fanciullo spinge davanti a sé, per imparare a camminare. Il monumento

più antico su cui appare è un « chous » da S. Maria di Capua al Louvre, databile al principio del IV secolo; su un lato vi è raffigurato Dioniso-fanciullo che spinge il carrello; sull'altro una Menade che offre un grappolo d'uva a una pantera. Segue una terracotta greco-egizia del Museo di Alessandria di Egitto. Le altre due rappresentazioni si trovano al Museo delle Terme: una su un coperchio di sarcofago, ove è rappresentata l'infanzia del defunto, di età flavia (fig. 24), l'altra sul sarcofago di un bimbo, che si riporta all'età traianea. La pittura tombale è quindi la rappresentazione più recente. Il carrello è formato da una specie di telaio rettangolare posto verticalmente su due ruotine, e collegato a una terza anteriore per mezzo di un'asse; la direzione è data da quest'ultima ruotina, mossa da un'asta che il fanciullo impugna con la destra, mentre con la sinistra si appoggia alla sbarra superiore del telaio. In tutti e cinque i monumenti citati il fanciullo appare nudo, eccezion fatta per la fascetta che gli cinge stomaco o ventre, e alto in modo che il carrello gli arriva al petto; solo nella nostra pittura pare di forma e di statura alquanto più sviluppate.

Il carrello è messo ad indicare che il personaggio non è uscito dall'infanzia: egli è morto fanciullo e si affretta a raggiungere i beati nelle sedi dei Campi Elisi. Il suo ingresso ai Campi Elisi è stato giudicato come il soggetto più idoneo a decorare un'intera parete della tomba, appositamente lasciata libera. È evidente che il fanciullo morto così precocemente aveva agli occhi di chi apprestò il sepolcro un'importanza particolare; importanza che deve spiegarsi anzitutto con l'amore e il rimpianto dei genitori, sicché deve ammettersi che il fanciullo fosse figlio dei proprietari della tomba, forse il loro ultimo nato. Ma un altro fatto ancora doveva averlo reso degno di una considerazione così particolare, che l'inizio della sua vita ultramondana fosse posto sotto gli occhi dei viventi, che andavano a deporre le ceneri dei defunti o a compiere atti rituali presso di quelle, quasi esempio e garanzia della immortalità e della beatitudine future. Per spiegare questa rappresentazione bisogna ricorrere a confronti, sia pure indiretti. Anzitutto non deve meravigliare l'aspetto del fanciullo e la presenza del giocattolo. Si ricordi la grande anfora apula da Taranto al Museo di Monaco con rappresentazioni dell'Averno, attribuibile alla seconda metà del IV secolo [59]. A sinistra dell'edicola, entro cui seggono gli dei infernali, v'è uno spazio, che non è occupato dai tormenti dei puniti; Orfeo in ricche vesti orientali indica come i suoi iniziati si salvino nei Campi Elisi dai tormenti dell'Orco; dietro di lui entra una famiglia di beati, l'uomo incoronato, la moglie e il fanciullo tenuto per mano, che trascina dietro di sé il gioco prediletto (fig. 21). A distanza di più di cinque secoli si ripete il motivo del fanciullo che entra col suo giocattolo nei Campi Elisi. È anche questa volta un piccolo iniziato ?

L'iniziazione precoce, negata da alcuni studiosi sino a pochi anni or sono, è ormai un fatto sicuro. Anzitutto ne fan fede le fonti letterarie ed epigrafiche. In età romana già era diffusa l'idea che l'innocenza del fanciullo lo rendesse degno dei doni divini, perciò non v'è dubbio che il piccolo iniziato gusterà le gioie degli eletti. Plutarco (*Consolatio ad uxorem*, 10, 611 D-E) consola la moglie della morte di una bimba invocando

τὰ μιστικὰ σύμβολα τῶν περὶ τόν Διόνυσον ὀργιασμῶν; secondo il suo concetto, l'anima che brevemente è rimasta entro la prigione della carne, più facilmente se ne distacca per andare a vivere in un soggiorno felice. Stazio (*Silvae*, II, 6, 97) rappresenta la felicità di un fanciullo fra i « mystai » di Bacco nei Campi Elisi, e numerose epigrafi, raccolte dal Cumont [60], esprimono lo stesso concetto. Di qui, sempre secondo il Cumont, derivano le numerose rappresentazioni del «komos» bacchico sui sarcofagi di fanciulli.

Anche più esplicito è un passo del retore Hymerio (*Or.* XXIII-7, 8, 18), che descrive la felicità del figlioletto Rufo, il quale dall'alto contempla le cose di quaggiù, folleggiando con Eros, celebrando orge con Himeneo, vaticinando in divino trasporto; egli era stato iniziato ai misteri di Bacco e a quelli di Eleusi poco dopo la nascita. Dopo la scoperta della grande iscrizione bacchica di Torre Nuova, ora al Metropolitan Museum [61], è ormai certo non solo che i fanciulli erano iniziati presso i Greci, ma anche in Italia nel II secolo d. Cr. Essi formavano la classe dei νεανίσκοι, che era istruita e sorvegliata da un maestro, l'« archineaniscus ». Pare inoltre che fanciulli con ambedue i genitori viventi (ἀμφιθαλεῖς) attendessero a determinati incarichi religiosi; il Cumont cita a questo proposito la figura di fanciullo nudo che legge un testo sacro dipinto nel grande affresco della villa dei Misteri, forse un παῖς ἀμφιθαλής, un altro fanciullo ignudo porta sul capo il sacro λίκνον in un rilievo del Louvre, che raffigura una scena di culto bacchico [62]. Mi pare che la parte che i fanciulli prendevano in epoca imperiale a certi riti, non sia riscontrabile solo nel culto bacchico: ad esempio, i due dipinti ostiensi conservati al Vaticano con processioni di fanciulli sono difficilmente interpretabili [63], ma la presenza dell'immagine di Artemis-Hekate e dei busti di Dioniso sembra riconnettere la festa religiosa con un culto mistico. Inoltre mi sembra provato che i fanciulli fossero iniziati ai misteri isiaci e vi avessero pure una certa importanza; altrimenti come spiegare il numero abbastanza notevole di fanciulli romani ritratti nel marmo col ricciolo di Horus, dal I al IV secolo dell'Impero? [64] A confermare questa ipotesi mi par giunta un'iscrizione funebre proveniente dalla via Tu-

FIG. 21 – MONACO, VASEN-SAMMLVNG – Anfora apula (*particolare*)

scolana, edita una ventina d'anni or sono [65], la quale fu posta dai genitori al piccolo Marco Ortorio Eleutheros; essi dicono: Νῦν δοίη σοι ὁ Ὄσειρις τὸ ψυχρὸν ὕδωρ · οὐκ ἔχει σὲ Χάρων, ἀλλὰ Χάος. Non si tratta di Egiziani – la gens Ortoria è conosciuta in Italia attraverso epigrafi latine e greche [66] – ma di una famiglia di iniziati, che ha iniziato il fanciullo e trova consolazione nella certezza che egli è ormai nelle beate sedi degli immortali vicino ad Osiride [67].

Questa epigrafe ha un altro particolare interesse: Ortorio Heleis e Ortoria Eutychís – prosegue l'iscrizione – costruirono per il figlio una eterna camera nuziale « ἔκτισαν ἰδίῳ τέκνῳ αἰώνιον νυμφῶνα »; tale monumento, dicono, è un κηποτάφιον, cioè un sepolcro circondato da un giardinetto, che essi hanno innalzato anche per sé stessi e per i liberti.

Ecco dunque quasi illustrata dall'epitaffio la nostra tomba: un sepolcro edificato e adornato da una coppia di sposi in memoria di un fanciullo morto, di un piccolo iniziato, che forse già prendeva parte ai riti cari ai suoi genitori, e che ora certamente prende parte alla gioconda vita di coloro che con l'iniziazione si sono procurati la salvezza e la gioia eterna. Nel sepolcro hanno trovato posto naturalmente le ceneri dei defunti della famiglia, collocate nelle edicole, e vi troveranno posto nel futuro quelle dei genitori ancora viventi, mentre nelle nicchie e tutt'attorno possono deporvi le urnette i liberti, le liberte, i figli nati in casa da costoro, tutte persone che probabilmente facevano parte dello stesso gruppo di iniziati [68].

A conferma di ciò addurrò alcuni monumenti. Prima in ordine cronologico viene la già citata tomba, pubblicata dal Pallottino, trovata in via Taranto. Nella parete di fronte alla porta, sotto l'edicola centrale, è incastrato un rilievo marmoreo (fig. 22), che rappresenta una figura idealizzata di fanciullo cavalcante un bel destriero, procedente verso un albero, al quale si attorce un serpente. In basso è la dedica dei genitori, Eurotàs e Veneria al figlio dolcissimo; in alto sono le parole Θεῷ Ἥρῳ Ουενεριάνω. I genitori, che hanno collocato come un ex voto [69] al posto di onore il rilievo, erano certamente i proprietari del piccolo colombario. Ma perché questo particolare onore reso al fanciullo? Si ha notizie di defunti benefattori del loro sodalizio, che furono da questo eroizzati [70], ma in questo caso ovviamente la spiegazione è diversa. Col farsi strada nelle coscienze del concetto, alimentato dai culti mistici, che colui che è immune da colpe può godere la felicità degli eletti e che l'iniziazione può procurare la salvezza, si era andata generalizzando l'idea della eroizzazione del defunto, ma qui l'ἥρος è chiamato anche θεός ; è cioè assimilato alla divinità stessa. Anche il Pallottino accennava alla possibilità di un fatto iniziatico, che per me è certo. Il rilievo rientra tipologicamente in una serie greca di rilievi funebri di età romana in cui si vede un giovane, talora un fanciullo, cavalcante, o presso il cavallo, armato o no, e un albero col serpente intorno al tronco, di chiaro significato ctonio; esso è stato scelto in memoria di Veneriano, sebbene il soggetto fosse raro in Italia [71], perché il tipo dell'eroe-cavaliere (come poi quello dell'eroe banchettante) esprime di per sé il concetto dell'eroizzazione [72] e quasi della divinizzazione. L'eroe-cavaliere in Tracia diviene a poco a poco

una divinità. Il concetto dell'assimilazione a un dio è nel rilievo e viene rafforzata dall'iscrizione; l'iniziazione ha fatto sì che il fanciullo dopo morto divenisse simile a un dio e fosse onorato come personaggio principale e venerato nel sepolcro di famiglia.

Il secondo monumento, in ordine di età, è un rilievo funebre da Roma a Copenhagen [73], in cui sono raffigurati due busti di fanciulli, uno accanto all'altro e all'incirca della stessa età, due fratellini, maschio e femmina. È già stato datato al II secolo, ma si può precisare che la fanciulla porta la pettinatura alla Crispina e che quindi la stele va ascritta all'età di Commodo giovane. Mentre il ritratto del maschietto non ha alcun segno particolare, il busto della fanciulla posa entro un grande crescente lunare e ha sette stelle attorno. Il significato diviene chiaro se si pensa che sulle monete coniate in onore di Faustina Minore divinizzata, l'Augusta compare ora trasportata verso il cielo da un'aquila e circondata da sette stelle, ora da una biga con l'iscrizione «sideribus recepta» [74]. Anche la fanciulla ha raggiunto la felicità fra le divinità astrali, e nella sua apoteosi è divenuta simile a Selene, o comunque risiede presso una divinità astrale assimilata a Selene [75].

Fig. 22 – Roma, Via Taranto, Colombario – Rilievo di Veneriano.

Il terzo monumento è stato datato intorno al 220, tanto dal Bendinelli, che l'ha pubblicato quanto dal Wirth, che ne ha studiato le pitture [76]: è il sepolcro degli Ottavi presso la via Trionfale. Il Senatore Ottavio Felice aperse il piccolo ipogeo a tre arcosoli per accogliervi le spoglie della figlioletta settenne Ottavia Paolina, il cui sarcofago pose nell'arcosolio centrale di fronte all'entrata. Per la bimba egli scelse un sarcofago figurato con scene di gara e di lotta fra bambini nei Campi Elisi, in mezzo ai quali un piccolo vincitore si incorona, ricevendo la palma dell'atleta vittorioso. Tutta la tomba era decorata probabilmente in accordo col tema del sarcofago, come si deduce dall'unico quadretto trovato sulle pareti, riprodotto a fig. 18; nella lunetta di fondo sopra il sarcofago, era la nota rappresentazione del paradiso dei fanciulli, che, se anche non si è potuta interpretare in tutti i suoi particolari con soddisfacente sicurezza, ha però un significato certo: in questi Campi ameni vive una vita immortale una schiera di fan-

ciulli felici intenti a cogliere fiori, simili agli dei, come indica la figuretta di Minerva. Quivi giunge la piccola Paolina, rapita all'affetto paterno da un Amore alato e trasportata da un piccolo cocchio trascinato da colombe; fa strada Hermes psicopompo, l'unico che abbia proporzioni normali fra i piccoli beati. La scena pare come illuminata dalla statua della triplice Hekate sulla colonna. La dea dei Misteri e degli incantamenti presiede al paradiso dei suoi piccoli eletti. Sono questi i fanciulli – per esprimersi col linguaggio simbolico del sarcofago – che hanno vinto l'agone e sono giunti alla corona, secondo un'espressione orfica (o pitagorica ?). In onore della piccola iniziata il senatore Ottavio Felice ha dunque preparato una tomba con una decorazione adeguata, proprio come hanno fatto i genitori del fanciullo nella tomba dipinta. Aggiungerò infine due monumenti di qualche poco posteriori, che si ricollegano però come concetto al rilievo citato per primo: 1°, la statuetta equestre-cinerario di un fanciullo dalla via Ostiense al Museo delle Terme [77], dove ormai il piccolo eroe-cavaliere non è rappresentato da un tipo artistico generico, ma ritratto nelle sue terrene sembianze e assimilato al dio; 2°, la stele da Albano Laziale dedicata ad Eutico, fanciullo duenne, che, in figura di piccolo cavaliere con la bulla al collo, si lancia al galoppo verso l'alto, mentre un'aquila trae per la briglia il cavallo e una stella brilla sul suo capo. «Asciuga le lagrime, o padre – esorta l'iscrizione – e sacrifica a me». Ormai il figlio vive accanto a Phosphoro e al bel Vespro [78].

Sorge ora spontaneo l'interrogativo: se si tratta di una tomba di iniziati, quale è il culto misterico ? Non è improbabile che una statuetta di divinità fosse collocata entro l'edicola di centro, ove rimane una sporgenza di cemento, che sembra aver servito come appoggio (fig. 23). Nel fondo del timpano è dipinta una pigna. Questo frutto induce a supporre che il dio venerato nella nicchia fosse Sabazio [79]; infatti bronzetti, statuette, placche bronzee, rilievi, lo rappresentano con l'attributo di una pigna, generalmente nella mano destra; le numerose « mani di Sabazio » reggono una pigna, o ne hanno una fra gli amuleti di cui spesso sono cariche [80]. La presenza degli arieti raffigurati nella parete di destra, significa che il dio mistico era in relazione o si identificava con Dionisio. E infatti il dio tracio era concepito sia come dio sommo e altissimo (sono noti i suoi addentellati col dio giudaico in Asia Minore), sia come un Bacco tracio e un dio misterico [81]. La statuetta bronzea della collezione Maillè [82] lo rappresenta nel gesto della « benedictio latina », con la pigna nella sinistra e il piede destro su una testa di ariete.

Con il culto di Dioniso-Sabazio non discorda neppure la decorazione dei quattro medaglioni angolari del soffitto, ove eran dipinti quattro busti giovanili imberbi (fig. 26). Dai frammenti di due di questi, purtroppo scarsissimi, risulta che portavano una corona vegetale; vanno identificati con i Geni delle Stagioni. È noto che le Stagioni sono spesso raffigurate in sarcofagi di soggetto bacchico (fig. 25) [83]. L'avvicendarsi delle Stagioni e il conseguente addormentarsi e rinascere delle forze della natura, è espresso simbolicamente nell'arte per mezzo di questi Geni, che vengono così ad assumere un significato

di resurrezione. Ciò spiega perché le stagioni siano rappresentate anche nel sarcofago giudaico del Museo delle Terme [84] e perfino nelle pitture delle catacombe cristiane [85], oltreché negli ipogei pagani [86].

Rimane da esaminare un'altra pittura, un quadretto paesaggistico dipinto sul soffitto, proprio sopra la porta di entrata (fig. 27). Una barca avanza verso il lido, in quella che sembra una piccola insenatura. È un battelletto a un solo albero con la vela quadrata gonfia di vento, con un casotto o ripostiglio a poppa; rivolge verso terra la prora e sembra che in quella direzione sia volto anche l'unico navigante. Sul litorale roccioso attendono due persone: una donna (?) in piedi e un uomo che siede stringendo fra le mani un ginocchio. Un albero protende i suoi rami sull'acqua e nello sfondo si alzano, a guisa di quinte, alti roccioni, mentre rocce più basse si profilano pallide in lontananza, come a chiudere lo specchio d'acqua. L'Aurigemma ritiene che sia qui rappresentato Ulisse intento al canto delle Sirene. Non posso accettare tale esegesi, perchè il dipinto è troppo lontano tipologicamente dalle rappresentazioni dell'episodio in età romana [87]. È però lecito chiedersi se tale pittura sopra la soglia di un sepolcro non abbia un significato allegorico. Vuol forse rammentare la barca di Caronte e le anime in attesa ? Si presenta alla mente la descrizione virgiliana (*Aen.*, VI, 298 ss.).

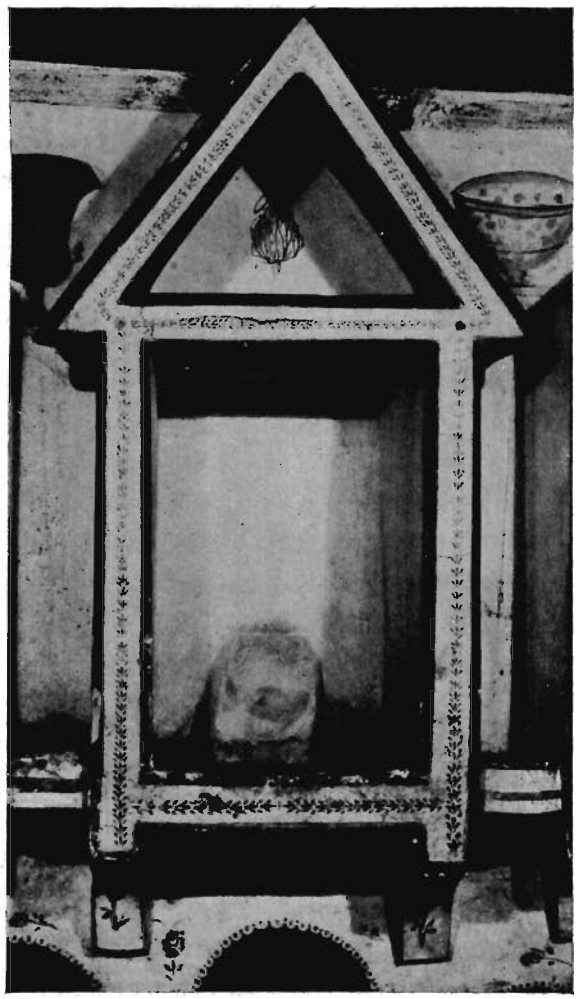

FIG. 23 – ROMA, TOMBA DELLA VIA PORTUENSE – Parete di fondo, edicola centrale.

Non è improbabile che la scelta del soggetto abbia tale significato. Ma l'interesse del quadretto è anche, e forse soprattutto, stilistico. Esso si ricollega a una tradizione pittorica paesaggistica e non è che una piccola opera di repertorio; rappresenta però un esempio di impressionismo veramente singolare, tanto più se lo si consideri in rapporto alla datazione della tomba. Non vi si scorge alcuna traccia di disegno o di linee di contorno, ma esclusivamente pennellate lunghe e rapide, disuguali nella tinta più o meno diluita; i colori usati sono: il bruno per le figure umane, la barca e le rocce, il verde chiaro per l'albero, il verde-azzurro per l'acqua, il rossastro per uno degli scogli.

FIG. 24 – MUSEO NAZIONALE ROMANO - Rilievo funerario (*particolare*).

FIG. 25 – PARIGI, LOUVRE - Sarcofago delle Stagioni (*particolare*).

FIG. 26 – ROMA, TOMBA DELLA VIA PORTUENSE - Medaglione angolare del soffitto.

FIG. 27 – ROMA, TOMBA DELLA VIA PORTUENSE – Quadretto nel soffitto: la barca di Caronte (?).

La noncuranza dei particolari è assoluta – il tipo delle vesti non si identifica né per il colore, né per il disegno, il tronco e le foglie sono tracciati nella stessa tinta, il nocchiero non ha braccia, l'uomo seduto è privo di collo – ma l'effetto voluto è raggiunto con abilità mediante la semplice sagoma delle persone e delle cose: basti notare l'attesa commossa della figura in piedi, che protende le mani, leggermente curva in avanti, e quella calma del seduto.

Per questo carattere di dissoluzione della forma, come la intendevano l'arte classica e quell'arte imperiale ispirata al naturalismo classicistico, si potrebbe vedere nel quadretto un'espressione ritardata della corrente illusionistica (usando questo termine nel senso tradizionale dal Wickhoff in poi) nell'ambito della quale si affiancherebbe al noto quadretto paesaggistico della Domus Aurea [88], se non vi mancassero completamente i contrasti violenti di luce ed ombra, usati di preferenza dalla pittura flavio-neroniana. Invano si cercherebbe un accostamento possibile fra i pochi monumenti pittorici databili fra il regno di Adriano e quello dei primi Antonini, dove si trovano spesso annotazioni minuziose e figurette vivaci d'uomini e d'animali stagliati contro il paesaggio dalla luce intensa [89]. Volendo cercare un confronto all'arditezza impressionistica del nostro quadretto, si dovrebbe volgere l'attenzione a pitture che si sogliono datare alquanto più tardi; ad esempio alla scena di sacrificio presso un piccolo santuario campestre nella « galleria dei Flavi » della catacomba di Domitilla e a una scena all'aperto, purtroppo mutila, di un arcosolio della catacomba stessa, che il Wirth, a cui dobbiamo l'unico tentativo organico di inquadramento della pittura dal I al III secolo, data rispettivamente intorno al 230 e al 250-60 [90], ascrivendo ambedue a quella fase pittorica che egli ha chiamato « illusionistiche Stil », sebbene sembri più corrispondente alla esperienza moderna il termine « impressionismo ».

Se sotto tale rispetto lo stile del quadretto ha il sapore di una anticipazione, ciò si spiega col fatto che esso si inserisce, come tutta la decorazione del sepolcro, in quella tradizione popolare della pittura romana, che, in antitesi col senso classico della forma, si rivolge precipuamente alla sensibilità cromatica e ai mezzi espressivi, dando luogo a tentativi d'arte, che sfuggono alle classificazioni cronologiche nella loro apparente contradditorietà.

Sotto un altro aspetto però il quadretto porta una conferma a quanto è stato messo in particolare rilievo dal Levi in un suo recente saggio [91]: l'uso in epoca adrianea della luce diffusa, quasi irrompente dalla lontananza, che avvolge tutti gli oggetti rappresentati, nel digradare dei piani. Anche l'autore del nostro quadretto, che ha lavorato con colori tenui e chiari, ha sentito l'importanza dell'atmosfera e della luce diffusa da un lontano orizzonte, in cui sfuma la visione sempre più leggera delle rocce e delle acque.

Il paesaggio è senza dubbio coevo della decorazione parietale, tuttavia non sembra della stessa mano; anzi suggerisce il dubbio che queste piccole opere fossero affidate a pittori specializzati in soggetti del genere.

Di un medesimo autore sono invece il grande pannello con scena elisiaca, i due ritratti in cornice rotonda, le figure dei coniugi seduti nella parete di fondo in basso e la scena conviviale (che però sembra più rozza): pittore questo di ispirazione popolare – paragonabile agli artefici di quelle stele funebri col defunto rappresentato nella sua bottega di artigiano – ma padrone del mestiere, sì da tracciare le sue figure con rapidità e sicurezza senza pentimenti o ritocchi. Della linea di contorno egli ha fatto un uso parziale e più che altro allo scopo di accentuare il distacco della figura dal fondo, tanto che l'ha tracciata sempre da una parte sola e spesso l'ha sovrapposta al colore delle vesti e delle carni. Nel caso della « moglie del proprietario » la linea di contorno è addirittura in funzione di creatrice della corporeità della figura, la quale, pur essendo vestita del colore bianco della parete, se ne distacca efficacemente. La tavolozza del nostro pittore era piuttosto povera, benché vivace; domina fra tutte una tinta che va dal bruno al rossiccio, fra il colore della terra di Siena e quello del rosso di Verona, la quale ha servito per le linee di contorno, per le chiome, per le sopracciglia, per le ombreggiature e i panneggi, per la palla, per il legno degli sgabelli, della tavola e per buona parte delle stoffe delle vesti, sebbene per queste ultime sia stata variata con intonazione talvolta rossastra, talvolta violacea. Le carni sono uniformemente rosa-scuro, gli occhi ravvivati col bianco sovrappinto. Altri colori usati sono: l'azzurro-verde per le vesti della figura femminile stante del secondo gruppo e di quella seduta di faccia nel terzo gruppo; il giallo per il carrello del fanciullo, per il materasso e, misto al bruno, per le vesti della figura distesa e per quella che volta le spalle nel terzo gruppo, e per l'ancella presso i banchettanti. Gli stessi colori si ripetono nelle fasce superiori, dove però in quella dei capri domina il bruno, con pennellate gialle, in quella dei pavoni l'azzurro vivacissimo delle penne. Lo zoccolo è giallo-carico con piante verdi. Tutte queste tinte e in più il rosso vivo, sono

usate per i fiori, gli uccelli, i frutti e gli altri motivi decorativi, per i quali è probabile che il pittore si sia servito di alcuni aiutanti.

Egli ha adoperato indubbiamente schemi di repertorio: tale è il circolo dei giocatori di dadi, tanto è vero che si ha un antecedente abbastanza simile nel circolo dei banchettanti nella lunetta di fondo dell'ipogeo di Caivano [92]; tale si può considerare il fanciullo col carrello, già rappresentato nel rilievo almeno dall'età flavia, come si è visto; e non è improbabile che sia tale anche il giocatore di « pila » che volge le spalle, inclinando all'indietro il busto; figura, che non considererei di invenzione del modesto pittore, e che in ogni modo ha precedenti nel rilievo, come in quei soldati della colonna traiana, che assalgono i nemici stando in analoga posizione [93].

Tuttavia il pittore ha adeguato senza sforzo i motivi noti al soggetto, e una sua impronta personale l'ha lasciata nella vivacità e nella ricerca di caratteri realistici o individuali. Si osservi il variare delle fisionomie e delle pettinature, i capelli delle donne lasciati cadere trascuratamente sulle spalle nella eccitazione del gioco, l'incertezza del giocatore di dadi, gli atteggiamenti di un gioco popolare, come quello del gruppo mediano, i volti, brutti ed espressivi, del proprietario della tomba e del giocatore di « pila ». Siamo ben lontani dalla rappresentazione dei giochi negli stucchi della basilica di Porta Maggiore [94], in cui stile, personaggi, atteggiamenti, tutto rientra nella possibilità di artisti di tradizione greca. In questa come nelle altre pitture funerarie del II secolo ci troviamo di fronte al prodotto di maestri-artigiani, di botteghe d'arte locali, che erano in grado di fornire al cliente, per la casa come per la tomba, decorazioni pittoriche di maggiore o minor finezza; fiori, frutta, animali, oggetti vari appartenevano al repertorio più trito, ma i più abili pittori sapevano altresì rappresentare paesaggi e scene figurate; e dalla loro schiera usciva di tanto in tanto qualcuno capace di raggiungere espressioni d'arte. Questo non è il caso del nostro pittore, il quale però, proprio perché rimane al livello dell'artigianato artistico, può dare un'idea dei caratteri già acquisiti al suo tempo dall'arte del dipingere. Possiamo così esser certi che a metà del II secolo d. Cr. non era spento il gusto di rappresentare personaggi della vita reale, non come elementi di un ambiente idillico o sacro, ma come soggetti essi stessi della pittura. Certamente la tipologia ellenistica continuava ad alimentare le rappresentazioni di divinità, di eroi, di scene mitologiche, ma, parallelamente a questa, aveva vita anche una pittura illustrativa della vita comune; fatto del resto analogo a quanto si riscontra nei sarcofagi, fra i quali è grande il numero dei soggetti mitologici, ma non mancano i rilievi realistici, come quelli che narrano la vita del defunto, la nascita, i giochi, la scuola, le nozze, il lavoro compiuto, senza parlare di quelli che celebrano in tono maggiore atti importanti del defunto, come imprese militari. Si confronti la scena dei giochi nei campi Elisi con taluni di questi rilievi e particolarmente con il monumento già citato da Via Portuense al Museo delle Terme di epoca flavia [95] e con un sarcofago del Louvre con la « vita di un fanfanciullo », di età antonina, piuttosto che adrianea [96]. In quella e in questi le figure sono raggruppate in episodi apparentemente indipendenti fra loro, si muovono su un

fondo privo di indicazioni ambientali, non si sovrappongono, tranne in qualche particolare, né si addensano. In questa disposizione sul fondo neutro si deve probabilmente riconoscere l'influsso classicistico di eredità adrianea, fenomeno, come ha osservato il Levi [97], collaterale e ripetutosi in epoca classica, che non interrompe e non esclude il progresso contemporaneo della prospettiva e della composizione spaziale. Infatti i personaggi del pannello si muovono veramente entro lo spazio, sebbene l'unico elemento che accenni alla profondità siano le ombre proiettate dalle loro figure.

Questo filone d'arte rappresentativa di figure e avvenimenti contemporanei (che sappiamo coltivata in Roma in epoca repubblicana dalle fonti letterarie e dai pochi brandelli superstiti e conosciamo a Pompei solo da qualche monumento di sapore popolare e anedottico del I secolo dell'Impero) potè sopravvivere e rianimarsi nel II secolo, forse grazie all'accentuarsi dell'interesse religioso in relazione alla persona umana nella sua vita terrena e ultramondana. Si assiste nella prima metà del III secolo a un fiorire di questo genere di pittura in rapporto a monumenti d'arte religiosa, come il mitreo di S. Prisca [98] e l'ipogeo di viale Manzoni [99], sebbene le figure dei servi che si muovono sullo sfondo architettonico nelle pareti della casa di via dei Cerchi [100] insegnino come la corrente realistica fosse chiamata a decorare anche le abitazioni. Dell'esistenza della pittura narrativa e celebrativa di eventi bellici fanno testimonianza quei grandi quadri collocati da Massimino il Trace presso la Curia, perché fossero ammirate dal Senato e dal popolo le sue gesta vittoriose (*Hist. Aug*, *Maximini*, 12).

La carenza di monumenti nel II secolo fa sì che quest'arte, che appare così matura e sentita nelle pitture sopra citate, si presenti come fatto nuovo o come rinnovamento nell'epoca severiana; ma è da credere che proprio nel II secolo la pittura di origine popolare si avviasse con nuovo vigore alle rappresentazioni realistiche, parallelamente al rilievo, attraverso quelle esperienze artistiche che da noi sono conosciute per la scultura. Di ciò può far fede la tomba di Via Portuense, raro esempio, nella frammentaria documentazione disponibile per i nostri studi, di composizione figurata dipinta riflettente episodi di vita reale, ancora assai lontana dalle composizioni religiose o cemeteriali, originate nell'affermarsi dell'arte espressionistica.

BIANCA MARIA FELLETTI MAJ

[1] Sebbene le fotografie di insieme delle pitture siano già state pubblicate dall'Aurigemma, ritengo necessario riprodurle, tanto per la chiarezza dell'esegesi, quanto per porre sott'occhio del lettore la distribuzione particolare della decorazione pittorica sulle pareti. Quanto ai particolari, poiché al presente le pitture sono alquanto deperite, preferisco ricorrere agli ottimi acquarelli di Maria Barosso, che li ha eseguiti sul luogo poco dopo la scoperta, quando le figure erano perfettamente leggibili e i colori vividi.

[2] Tale lettura presuppone, come osserva l'Autore stesso, un errore ortografico. Ringrazio la Prof. M. Guarducci, che mi ha indicato la derivazione dei nomi Timius e Horia (*Lex. tot. lat.*, V, p. 760) dal greco Τίμιος e Ὥρια, facilitandomi la retta lettura.

[3] Le iscrizioni sono pubblicate: *a*) G. CALZA, *La Necropoli del Porto di Roma nell'Isola Sacra*,

Roma 1940, p. 283; H. THYLANDER, *Iscriptions du Port de Ostie*, Lund 1952, A. 195; *b*) C.I.L. XIV, 510; H. THYLANDER, *op. cit.*, A 3.

[4] G. E. RIZZO, *Ritratti di età ellenistica*, *Mon. della Pittura Antica in Italia*, III, Roma 1940, p. 25.

[5] G. E. RIZZO, *op. cit.* p. 32 ss.; idem, *Pittura ellenistico-romana*, Milano 1929, p. 82 ss., tavv. CXCII-CXCIII.

[6] P. S. BARTOLI, *Picturae antiquae, Terme di Tito*, Roma 1750.

[7] G. BENDINELLI, *Via Trionfale. Ipogei sepolcrali*, *Not. Sc.*, 1922, p. 435, ritiene, sulla testimonianza di tombe ora perdute, che il medaglione al centro della volta portasse il ritratto di uno o più defunti.

[8] G. LUGLI, *La decorazione dei colombari romani*, in *Arch. e Arti decorative*, I, 1921, fasc. III.

[9] J. BOLTEN, *Die Imago clipeata, Ein Beitrag zur Portrait u. Typengeschichte*, Paderborn 1937, p. 23; si veda anche G. BECATTI, *Due « Imagines clipeatae » Ostiensi*, in *Le Arti*, IV, 1942, p. 176, tav. LVI-12. Il clipeo è riprodotto a colori in L. WEBBER JONES – C. R. MOREY, *The Miniatures of the Manuscripts of Terence*, 1935, tavola fuori testo.

[10] K. A. NEUGEBAUER, *Die Familie des Septimius Severus*, in *Antike*, XII, 1936, p. 155, fig. 6.

[11] K. A. NEUGEBAUER, *op, cit.*, p. 156 s., tav. 10-11; si veda anche il disco ligneo dei due giovinetti da Antinoopoli, citato a p. 165, fig. 9.

[12] C. BECATTI, *art. cit.*, p. 176.

[13] *Délos*, XVI, F. CHAPOUTHIER, *Le sanctuaire des dieux de Samotrace*, Parigi 1935, p. 29 ss., 40 ss., figg. 36-39, Ringrazio il Prof. L. Laurenzi per avermi suggerito questo raffronto.

[14] H. INGHOLT, *Quelques fresques découverts à Palmyre*, *Acta Archaeologica*, III, 1932, p. 6 ss., fig. 2.

[15] J. STRZYGOWSKI, *Orient oder Rom*, Lipsia 1901, p. 14 ss. 30 ss., tav. fuori testo; F. CUMONT, *Revue de l'Istoire des Religions*, LXII, 1910, p. 143, fig. 20.

[16] F. CUMONT, *Symbolisme funéraire des Romains*, Parigi 1942, p. 465 s. fig. 99. Questa pittura si può mettere in relazione con quella di un ipogeo africano (P. ROMANELLI, *Tomba di Gargàresh*, in *Notiziario Arch. delle Colonie*, III, 1922, p. 26 ss., fig. 6).

[17] Proviene dal vecchio fondo del Louvre; BOREUX, *Guide*, p. 187.

[18] 1) B. M. FELLETTI MAJ, *Museo Naz. Romano. I Ritratti*, Roma 1953, p. 102, n. 194; 2) *Encyclopédie photographique*, Louvre III, - 285; 3-5); C. BLÜMEL, *Römische Bildnisse*, Berlino 1933, R. 61, 64, 65.

[19] Per la pettinatura « alla Faustina » si veda particolarmente il tipo del Capitolino, M. WEGNER, *Herscherrbildnisse in antoninischer Zeit*, Berlino 1939, p. 161, tav. 10. Oltre la sacerdotessa d'Iside (R. PARIBENI, *Il Ritratto*, Milano 1934, tav. CCLIX) qualche altro esempio di tale variante: *Ny Carlsberg Glyptotek, Billedtavler*, Copenhagen 1907, n. 694; M. WYNDHAM, *Coll. Leconfield*, Londra 1915, tav. 59; *Louvre, Enc. Phot.* III, 293.

[20] Esempi di questa seconda pettinatura in età flavia sono: il busto femminile del monumento degli Haterii al Laterano, un busto al Vaticano, una testa e una stele al Museo delle Terme (R. PARIBENI, *op. cit.*, tav. CXCII-CXCIV; B. M. FELLETTI MAJ, *op. cit.* p. 89, n. 162. In età traianea e più avanti si conosce una semplice pettinatura a trecce ravvolte attorno alla testa, di cui sono citati alcuni esemplari in FELLETTI MAJ, *op. cit.*, p. 96 s., nn. 179-182 al Museo delle Terme e altrove.

[21] Per il busto delle Terme v. R. PARIBENI, *op. cit.*, tav. CCXXXIV e R. WEST, *Römische Porträt-Plastik*, Monaco 1941, II, fig. 131; per il ritratto diademato, considerato postumo, si veda l'elenco delle repliche in M. WEGNER, *Arch. Anz.*, 1938, col. 304 ss.

[22] H. DRERUP, *Datierung d. Mumienporträts*, p. 58-17, tav. 10 b.

[23] H. STUART JONES, *Conservatori*, Oxford 1926, p. 70-6, tav. 23; M. WEGNER, *Herrscherbildn.* p. 37, 195, tav. 14.

[24] *Ny Carlsberg Glypt. Billedtav.* 696 (forse un po' più tardo); si può addurre anche il busto di giovane uomo a Napoli (PARIBENI, *op. cit.*, tav. CCIXXVI) forse adrianeo.

[25] C. BLÜMEL, *op. cit.*, R. 50, tav. 32; R. WEST, *op. cit.*, II, XLV-162.

[26] M. WYDHAM, *op. cit.*, tav. 63.

[27] M. WEGNER, *op. cit.*, p. 179, tav. 17.

[28] R. PARIBENI, *op. cit.*,, tav. CCLXXVI-CCLXXVII; R. WEST, *op. cit.*,, tav. LXIV.

[29] Ritratto del Museo delle Terme (B.M. FELLETTI MAJ, *op. cit.*, p. 93, n. 173); ritratto dell'Ermitage ivi citato; ritratto del Fayum alla National Gallery (W. M. FLINDERS PETRIE, *The Hawara Portfolio : Painting of the Roman Age*, tav. XXVII); busto del Vaticano, Sala a Croce Greca (G. LIPPOLD, III, Berlino 1936, p. 207-593, tav. 60); fanciullo della stele di Copenhagen, citata a n. 73; busto di Berlino (C. BLÜMEL, *op. cit.* R. 112).

[30] G. MANCINI, *Not. Sc.*, 1919, p. 49 ss.; F. WIRTH, *Römische Wandmalerei*, Berlino 1934, p. 138, fig. 69.

[31] G. ANNIBALDI, *Not. Sc.*, 1948, p. 129 ss.

[32] Rappresentazioni di vasi in funzione meramente decorativa si hanno, ad esempio, in un ambiente della casa di Livia (G. E. RIZZO, *Le pitture della Casa di Livia*, Roma 1936, p. 52, figg. 35, 41) con vasi di bronzo e vetri nel fregio superiore. Fra i numerosi paesaggi idillico-sacri con vasi si vedano particolarmente gli stucchi della casa della Farnesina, le pitture della villa pompeiana di Boscotrecase ecc. (G. E. RIZZO, *Pittura ellenistico-romana*, Milano 1929, tav. CLXX, CLXXII-CLXXIII). Per gli edifici religiosi ricordo particolarmente la « basilica » presso Porta Maggiore (G. BENDINELLI, *Il monumento sotterraneo di Porta Maggiore*, in *Mon. Ant.*, XXXI, 1926, col. 745, tav. XXXII), e il tempio dei divi Vespasiano e Tito (F. WINTER, *Kunstgeschichte in Bildern, Gr. Röm. Baukunst*, Lipsia, 171-1). Fra le pitture funerarie si confrontino i vasi dipinti di un colombario scoperto in via Taranto, datato in età traianea, ove compaiono forme ad anse verticali, con coperchio ad alto pomello (M. PALLOTTINO, *I Colombari romani di via Taranto*, in *Bull. Com.* LXII, 1934, p. 41 ss., tav. II).

[33] Sul significato funerario delle melagrane, H. RHODE, *Psyche*, I, 1925, p. 241, n. 3; M. PALLOTTINO, *art. cit.* pag. 49, tav. II.

[34] A. BRELICH, *Aspetti della morte nelle iscrizioni sepolcrali dell'Impero Romano, Dissertationes Pannonicae*, Budapèst 1937, I-7, p. 42, ss.

[35] G. BENDINELLI, *Le pitture del colombario di Villa Pamphili, Mon. della Pittura antica in Italia*, Roma 1941.

[36] D. COMPARETTI, *Laminette orfiche*, Firenze 1910, Thurii, 1-56; si veda anche V. MACCHIORO, *Simbolismo nelle figurazioni sepolcrali romane*, p. 55 ss., 78 ss.

[37] O. ELIA, *L'ipogeo di Caivano*, in *Mon. Ant.*, XXXIV, 1932, col. 467; M. PALLOTTINO, *art. cit.*, p. 49, nota 8.

[38] J. N. SVORONOS, *National Museum*, Atene 1937, tavv. LXXXII ss; G. MENDEL, *Musées impériaux ottomans*, Costantinopoli 1912, tav. III, p. 184 ss. n. 971-1027.

[39] F. CUMONT, *op. cit.*, p. 415 ss. sviluppa ampiamente il tema, citando numerosi esempi nell'arte romana; si veda anche a pag. 376 ss.

[40] F. CUMONT, *op. cit.*, p. 434 s.

[41] F. CUMONT, *op. cit.*, p. 420.

[42] Il seguente elenco, sebbene incompleto, può dare un'idea della frequenza del pavone – solo o a coppia – nelle camere sepolcrali pagane: colombario Pamphilj (G. BENDINELLI, *op. cit.*, tav. III,

VIII); colombario del sepolcreto della via Ostiense (G. LUGLI, *Not. Sc.*, 1919, p. 294); edicola da vigna Codini, Mus. delle Terme n. 34257; ipogeo Polimanti (G. MANCINI, *Not. Sc.* 1919, p. 59, fig. 6); sepolcri Corsini (P. S. BARTOLI, *Gli antichi sepolcri*, Roma 1699, tav. 4); ipogeo sotto S. Sebastiano (G. MANCINI, *Not. Sc.*, 1923, p. 63, tav. XV-2); colombario presso l'arco di S. Bibiana (G. ANNIBALDI, *Not. Sc.*, 1948, p. 130); ipogeo presso la via Flaminia (G. BENDINELLI, *Not. Sc.*, 1927, p. 298 ss.); ipogeo presso la via Appia (P. WUILLEUMIER, *Mon. Piot*, XLVI, 1952, p. 78, fig. 2, 3, tav. XI; ipogeo degli Aureli a viale Manzoni (G. BENDINELLI, *Il monumento sepolcrale degli Aurelii* in *Mon. Ant.* XXVIII, 1922, col. 395 ss., figg. 44, 49, tav. XVII); ipogeo sotto S. Pietro (A. FERRUA, *Rend. Pont. Acc. Arch.*, XXIII-XXIV, 1947-48, p. 224, fig. 4).

[43] A. MARIETTE, *Serapeum de Memphis*, tav. 4; sono alti m. 1,80 circa, e rappresentati nell'atto di fare la ruota.

[44] G. BENDINELLI, *Il monumento sotterraneo di Porta Maggiore*, in *Mon. Ant.*, XXXI, 1926, fig. 26, tav. XXVI.

[45] Si veda O. BRENDEL, *Dionysiaca*, *Röm. Mitt.*, 48, 1933, particolarmente fig. 3, 9.

[46] *Coins of the Roman Empire*, II, Londra 1930, tav. 47-5, 6; queste monete mi sono state indicate dal dott. Panvini, che ringrazio.

[47] G. E. RIZZO, *op. cit.*, tav. VIII; H. G. BEYER, *Pompejanische Wanddekoration*, Haag 1938, fig. 61 b.

[48] N. TURCHI, *Religioni misteriosofiche*, Roma 1923, p. 49; W. F. OTTO, *Dionysos*, Francoforte 1933, p. 155 ss.

[49] Sul gioco della palla si veda J. MARQUARDT, *La vie privée des Romains*, Parigi 1892, p. 515 ss.; DAREMBERG-SAGLIO, *Dict., Antiq.* VI, 1, p. 475 ss.

[50] N. PONCE, *Descr. des bains de Titus*, Parigi 1786, tav. XVII; DAREMBERG-SAGLIO, VI, 1, p. 477, fig. 5667.

[51] In greco il gioco è chiamato ἀποδιδρασκίνδα (Pollux, 9, 117); ad esso accenna Orazio (*Ars am.*, p. 417), dove alludendo ai poeti dice « occupet extremum scabies », passo spiegato da Porphirio.

[52] G. E. RIZZO, *op. cit.*, tav. CXCVIII.

[53] G. CALZA, *op. cit.*, p. 212, fig. 115; F. CUMONT, *op. cit.*, p. 471 ss., tav. XLVI.

[54] A. DELATTE, *La musique au tombeau*, in *Revue Arch.*, 1913, I, p. 318 ss.; F. CUMONT, *op. cit.*, p. 296, fig. 66, p. 452.

[55] N. SVORONOS, *op. cit.*, tav. XCII; F. CUMONT, *op. cit*, p. 291 ss., tav. XXV-I.

[56] La rappresentazione di un gioco di astragali o di dadi è nella tomba del Sabaziaste Vincenzo; quella del gioco delle noci in un rilievo al Vaticano da Ostia (GERHARD, *Ant. Bildwerke*, Berlino, 1836, LXV; DAREMBERG-SAGLIO, VI 1, p. 115); nel rilievo riportato dal Daremberg-Saglio, *op. cit.*, fig. 5338, si devono vedere delle palle più che delle noci.

[57] G. BENDINELLI, *op. cit.*, *Not. Sc.*, 1922, p. 433, fig. 4.

[58] D. FACCENNA, in *Bull. Com.*, LXXIII, 1949, p. 224 ss.

[59] G. PATRONI, *Rend. Ist. Lombardo di Scienze e Lettere*, p. 1917, p. 137 ss.; G. ALBIZZATI, *Atti Pont. Acc. Arch.*, XIX, 1919, p. 149; A. FURTWAENGLER - G. REICHNOLDS, *Griechische Vasenmalerei*, I, Monaco 1900, p. 480, tav. 10; P. DUCATI, *Ceramica greca*, Firenze 1922, p. 558.

[60] F. CUMONT, *op. cit.*, p. 189 n. 1.

[61] F. CUMONT, *Syria*, X, 1929, p. 225 ss; idem, *The Bacchic Inscr.*, in *Am. Journal. Arch.*, 1933, p. 250.

[62] L. CURTIUS, *Wandmalerei Pompejis*, Lipsia 1929, p. 350; F. CUMONT, *op. cit.*, p. 250 e tavole XXXVII, XXXII – 1.

[63] B. NOGARA, *Le Nozze Aldobrandine* ecc., Milano 1907, p. 72 ss. tav. XLVII-XLVIII.

[64] G. Becatti, *Critica d'Arte*, III, 1938, p. 50 ss.; B. M. Felletti Maj, *op. cit*, p. 78, n. 137, p. 146, n. 291.

[65] G. Patriarca, *Epitaffio greco recentemente scoperto a Roma*, *Bull. Com.*, XLI, 1933, p. 211 ss. L'iscrizione risale alla fine del I sec. d. C.

[66] *I. G.*, XIV, 617; *C. I. L.*, VI, 28821; IX, 762; X, 6268.

[67] Sul significato di Chaos v. Cumont, *Symb.*, p. 126, n. 4.

[68] Questa supposizione mi è suggerita per parallelismo dalla grande iscrizione bacchica, in cui i « mystai » sono, dal jerofante in giù, liberti o servi della famiglia dei Gallicani, designati col solo « cognomen » col quale furono iniziati.

[69] M. Pallottino, *op. cit.*, p. 59, fig. 14, tav. III; l'iscrizione dice « κατ'ὄναρ », perciò è evidentemente un ex voto.

[70] F. Cumont, *Bacchic Inscr.*, p. 237.

[71] Il Prof. Pallottino mi ha comunicato di aver visto un altro rilievo di questo tipo incastrato nel muro di una villa a Paestum.

[72] V. Macchioro, *Il Simbolismo nelle figurazioni sepolcrali romane*, 1908, p. 122; F. Cumont, *op. cit.*, p. 433 e ss.

[73] Ch. Blinkenberg, *National Museum*, p. 187, n. 32; F. Cumont, *op. cit.*, p. 240 s., tav. XX-2; M. P. Nilsson, *Geschichte der griechischen Religion*, II, Monaco, 1950, tav. 4-2; proviene dalla coll. Jerichau.

[74] *Coins of the Roman Empire, Brit. Mus.* IV, Londra 1940, p. 653, tav. 86-9; p. 655, tav. 87-5.

[75] Si cfr. col cippo della bimba decenne Aurelia Vittorina, da Roma al Louvre, con l'interpretazione che ne danno il Cumont (*op. cit.*, p. 143, tav. XXI) e M. P. Nilsson, (*op. cit.*, p. 475, tav. 4-3).

[76] G. Bendinelli, *Not. Sc.*, 1922, p. 444; F. Wirth, *op. cit.*, p. 148.

[77] B. M. Felletti Maj, *op. cit.*, p. 149, n. 298.

[78] A. Galieti, *L'epitaffio greco del fanciullo Eutico*, in *Röm. Mitt.*, 58, 1943, p. 70 ss., tav. 3.

[79] La presenza della pigna nei monumenti funerari è così frequente che si deve attribuirle un significato generico di immortalità (Schröder, *Bonner Jahrbücher*, CVIII, 1902, p. 70; F. Cumont, *op. cit.*, p. 219 ss.); questo significato però evidentemente le è venuto dall'espansione del culto di Attis e di quello di Sabazio. Qui il frutto del pino assume un valore simbolico più determinato per la presenza dell'elemento dionisiaco. Può interessare il confronto con un ipogeo sotto S. Sebastiano (G. Mancini, *Not. Sc.*, 1923, p. 62, sepolcro Y), che ha una pigna marmorea entro il timpano della facciata.

[80] M. P. Nilsson, *op. cit.*, p. 632, tav. 13-2; 14-1, 2; Ch. Blinkenberg, *Darstellungen des Sabazios u. Denkmäler seines Kultes*, *Archaeologische Studien*, Lipsia 1904, p. 66 ss.; a. p. 70 ss. dà l'elenco delle mani di Sabazio con la pigna.

[81] F. Cumont, *Les réligions orientales dans le paganisme romain*, p. 60 ss.; id., *Symb.*, p. 486 (ivi la bibl. prec.); Nilsson, *op. cit.*, p. 636 s.

[82] F. Cumont. *op. cit.*, p. 221, fig. 43.

[83] Le rappresentazioni delle Stagioni si incontrano numerose nelle pitture pompeiane, nei mosaici, nelle monete, nei rilievi mitriaci, nelle tombe, e particolarmente nei sarcofagi. Si veda la vasta raccolta dei monumenti di G.M.A. Hanfmann, *The Seasons Sarcophagus in Dumbarton Oaks*, Harvard University, 1951, I, p. 210 ss. e la suddivisione in tipi iconografici (II p. 133 ss.). Sul significato di questa connessione delle Stagioni con Dionisio, si veda F. Cumont. *op. cit.*, p. 488 ss.

[84] F. Cumont, *op. cit.*, p. 485, tav. LXVII.

[85] Ad esempio nelle catacombe dei SS. Pietro e Marcellino (O. Thulin, *Christus-Statuette*, in *Röm. Mitt.*, 44, 1929, fig. 19, 20) e di Lucina (F. Wirth. *op. cit*, tav. 39); F. Cumont, *op, cit.*, p. 490. n. 4,

raccoglie i passi degli scrittori cristiani sul significato di resurrezione delle stagioni; G.M.A. HANFMANN, *op. cit.*, I, p. 196 ss., tratta estesamente l'argomento.

[86] La relazione delle Stagioni con la morte e la resurrezione è trattata da G.M.A. HANFMANN (*op. cit.*, I, p. 185 ss.) per quanto riguarda i culti misterici e le dottrine filosofiche.

[87] C. ROBERT, *Sarkofag-reliefs*, II, Berlino, 1890, p. 152 ss., tav. LII.

[88] F. WIRTH, *op. cit.*, tav. 14 a; D. LEVI, *Annuario Sc. It. in Atene*, XXIV-XXVI, 1950, p. 249, fig. 2.

[89] L'elenco dei « paesaggi » è breve: il paesaggio Albani da una tomba sulla via Appia è forse augusteo per il RIZZO (*op. cit.*, p. 78, tav. CLXXI), per il WIRTH (p. 86, tav. 17) è databile fra 130 e 160, per il LEVI adrianeo certamente per i bolli con cui fu trovato (*op. cit.*, p. 256, fig. 5); la decorazione della tomba di Caivano al Museo di Napoli fu giudicata dalla ELIA (*op. cit.*, col. 491) di età flavia; dal WIRTH (p. 87), seguito dal LEVI (p. 257 ss.), fu portata al 130-160; la tomba dei Pancrazi presso la via Latina è datata generalmente in età antoniniana (E. L. WADSWORTH, *Mem. Am. Ac.* in *Rome*, IV, 1924, p. 73 ss.; F. WIRTH, p. 83, tav. b: ca. 150 a C.).

[90] F. WIRTH, *op. cit.*, p. 173, fig. 88, tav. 51.

[91] D. LEVI, *op. cit.* p. 256 ss.

[92] O. ELIA, *op. cit.*, tav. VI.

[93] Si veda particolarmente nei *Rilievi fotografici della colonna traiana*, Roma 1942, fig. 57.

[94] G. BENDINELLI, *op. cit*, tav. XVIII-XIX.

[95] D. FACCENNA, *Not. Sc.*, 1951, p. 119, nota 1, cita la bibliografia precedente riguardante i rilievi con scene di vita romana; v. anche F. CUMONT, *Symb.*, tav. XXXVI-XXXVII.

[96] *Encyclopédie Phot. Louvre*, III, 313 c.; F. CUMONT, *Symb*, p. 335, tav. XXXVI-1.

[97] D. LEVI, *op, cit.*, p. 255.

[98] A. FERRUA, *Bull. Com.*, LXVIII, 1940, p. 72 ss., tav. I, II.

[99] G. BENDINELLI, *op. cit.*, *Mon. Ant.*, XXVIII, 1922, col. 300 ss.

[100] F. WIRTH, *op, cit.*, tavv. 29, 30.

FIG. 28 - ROMA, TOMBA DELLA VIA PORTUENSE - Quadretto sopra la porta di entrata.