

# CONTINUITÀ ELLENISTICA NELLA PITTURA DI ETÀ MEDIO- E TARDO-ROMANA

## I.

QUASI sessant'anni or sono lo studio delle miniature del codice della *Genesi* conservato a Vienna dette modo al Wickhoff di impostare su di esso la sua interpretazione dell'arte romana. Questa interpretazione ha influito per molti anni sulle direttive degli studi di storia dell'arte in questo campo, anche se, da parte degli archeologi, essa cominciò ad essere accettata con un ritardo di oltre quindici anni. Oggi ancora essa forma l'ossatura della storia dell'arte romana quale si trova esposta nei manuali. Le miniature della *Genesi di Vienna* vennero allora datate al secolo IV<sup>p</sup> e attribuite a scuola della Campania. Oggi sono datate con sufficiente probabilità alla fine del secolo VI<sup>p</sup> e assegnate a scuola antiochena. In ogni caso, certamente, non sono state eseguite in Occidente.

L'errore nella datazione e nella localizzazione di quelle miniature era stato facilmente provocato dal fatto che gli studiosi di miniature (e il Wickhoff tra questi), abituati al pieno stile bizantino dei codici alluminati degli Ottateuchi, erano stati colpiti soprattutto dai punti di contatto che le miniature della *Genesi* presentano con la pittura Pompeiana: cioè con le pitture poste in luce dagli scavi nelle città della Campania, sepolte dall'eruzione del Vesuvio dell'anno 79<sup>p</sup>. Queste pitture sono state conservate sotto le ceneri del Vesuvio, mentre le pitture esistenti negli altri centri antichi, e specialmente in quelli più importanti, la cui vita si è rinnovata più volte nei secoli, sono andate distrutte per opera del tempo e degli uomini. La ricchezza della pittura pompeiana ci porta facilmente a dimenticare che qualche cosa di assolutamente simile, tranne certe varietà locali, doveva esistere in molte città dell'impero romano, e che quella pittura non era fondamentalmente « pompeiana » o « campàna », ma « ellenistico-romana »; cioè era pittura ellenistica che si continua e si adegua nella società romana.

Sulla supposta connessione di quelle miniature con la pittura pompeiana, il Wickhoff impostò non solo la cronologia e la localizzazione delle miniature del codice vindobonense, ma alcuni dei principali argomenti per sostenere la sua affermazione della ori-

gine romana dell'elemento spaziale nella pittura e nel bassorilievo, e quindi della pittura di paesaggio, come anche della « rappresentazione continuata » quale schema iconografico per la narrazione di vari episodi di una vicenda mitica o storica.

Dieci anni dopo l'edizione Haertel-Wickhoff della *Genesi di Vienna*, fu pubblicata l'edizione Ceriani-Ratti dell'*Iliade Ambrosiana*<sup>1)</sup>, e le miniature di questo codice furono datate al secolo III<sup>p</sup> e localizzate a Roma o nell'Italia Meridionale. L'argomento principale per la datazione fu, anche questa volta, il ricordo della pittura pompeiana, al quale si aggiunse l'eco delle nuove scoperte papirologiche, che permettevano di anticipare di secoli l'inizio della forma di scrittura detta « onciale biblica » e già attribuita a non prima del secolo IV<sup>p</sup>.

La datazione dell'*Iliade Ambrosiana* al secolo III<sup>p</sup> lasciò, in realtà, dubbiosa la maggioranza degli studiosi<sup>2)</sup>. Questi preferirono, generalmente, attenersi a una datazione prudentiale alla fine del IV secolo, pur senza che nessuno avesse ripreso lo studio complessivo del codice ambrosiano. Questo codice si è trovato nella posizione svantaggiosa di apparire agli studiosi della miniatura bizantina troppo « ellenistico » per essere utilizzabile nelle loro ricerche specialistiche, che si basano sopra tutto sulla tradizione iconografica; e di appartenere a un'età e a una categoria di opere per le quali l'archeologo classico ha avuto, generalmente, poco interesse e scarsa preparazione. Pesava inoltre, sul codice ambrosiano, il giudizio negativo del Wickhoff, seguito ancora recentemente dal Bethe<sup>3)</sup>, che ebbe più peso di quelli positivi del Kondakov<sup>4)</sup> e del Wilamowitz<sup>5)</sup>.

Nonostante che la menzione di questo codice non manchi in nessun manuale di storia dell'arte antica, per la prima volta il problema cronologico e quello storico-artistico di queste miniature verranno esaminati dettagliatamente in un mio libro di prossima pubblicazione presso la Casa Editrice Urs-Graf di Berna col titolo « *Hellenistic-Byzantine Miniatures of the Iliad* »\*. Questo esame porta a proporre una datazione alla fine del V o piuttosto all'inizio del VI secolo, e a localizzare a Costantinopoli l'esecuzione delle miniature. Queste appaiono come un *corpus* di illustrazioni omeriche for-

\* La stessa Casa Editrice ha pubblicato adesso (estate 1953) il facsimile a colori di tutto il codice, come vol. XXVIII dei « *Fontes Ambrosiani* », riproducendo l'introduzione premessa dal Ceriani alla edizione del 1905, seguita da una Appendice di A. CALDERINI, che riassume, in base al mio studio qui citato alla nota 2, gli studi sull'*Iliade Ambrosiana* posteriori al 1905. Il mio libro doveva, secondo l'incarico ricevuto da Msgr. Giovanni Galbiati, Prefetto dell'*Ambrosiana*, costituire il testo della nuova edizione facsimile a colori che egli si proponeva da tempo di far pubblicare in sostituzione di quella del 1905 che non rendeva un buon servizio alla qualità del codice. Difficoltà sorte, in seguito, contro la mia partecipazione a quella edizione, sollevate dalle autorità di tutela della Biblioteca Ambrosiana, condussero alla separazione del facsimile e del mio studio in due edizioni separate. Ma l'una e l'altra rimangono strettamente legate. Dato che l'alto costo delle pubblicazioni ha fatto adottare per il mio libro la lingua inglese come quella di maggior diffusione, ho creduto opportuno di venire incontro al desiderio espressomi da alcuni studiosi (che ha trovato cortese accoglienza presso il Direttore di questa Rivista), di pubblicare qui questo scritto che, sostanzialmente, costituisce,

mato da tradizioni iconografiche e artistiche di età diversa e diverso ambiente di provenienza, ma poi raccolte ed eseguite da un unico miniatore.

Il problema della pittura antica sta oggi venendo in primo piano nell'interesse degli studiosi. Esso è così complesso e così scarsamente chiarito anche nelle sue linee generali, che lo spostamento cronologico di due o tre secoli di un'opera d'arte è ancora possibile. Ma, logicamente, ciò non deve esser possibile senza dover rivedere anche alcuni punti fondamentali delle nostre opinioni sulla storia della pittura antica. Questo non è accaduto, invece, nel caso della *Wiener Genesis* e delle deduzioni del Wickhoff. Pur essendo stato spostato notevolmente il punto di partenza, cioè la datazione e la localizzazione

con alcuni tagli e alcune aggiunte, il capitolo introduttivo di quel mio libro. Di tale carattere introduttivo e perciò generalizzante (giacché non si poteva filtrare qui tutto il libro) il non malevolo lettore voglia tener conto.

Nei sei capitoli che nel volume anzidetto seguiranno a questo capitolo introduttivo, dedicati all'esame particolareggiato del codice e delle miniature, spero di aver dimostrato con sufficiente documentazione le conclusioni, già annunziate nella citata mia nota all'Accademia Nazionale dei Lincei nel 1951, e che, in breve, sono le seguenti:

L'*Iliade Ambrosiana* è il residuo di un codice intero dell'*Iliade*, scritto e illustrato da miniature alla fine del secolo V<sup>p</sup>, o piuttosto agli inizi del VI, a Costantinopoli. Il miniatore non riproduce un codice precedente e nemmeno si ispira liberamente a altre opere d'arte (entrambe le ipotesi erano state fatte); ma deriva le sue miniature da quelle di vari altri codici, che dovevano, probabilmente, contenere solo un numero limitato di canti del poema e essere di età e di provenienza diversa.

Le 58 miniature superstiti possono infatti distinguersi in vari gruppi. Il gruppo più numeroso



FIG. 1 - *Iliade Ambrosiana*, min. XXXIV: Diomede e Odisseo catturano e uccidono Dolone (*Gruppo A*).

delle miniature, si è continuato ad accettare le conclusioni che ne erano state tratte. Questo è potuto avvenire anche perché gli studiosi che si occupano di miniature e quelli che si occupano dell'arte di età imperiale romana, lavorano su campi specialistici separati; ma soprattutto perché questi studi si abbandonano facilmente a una sorta di

indica l'esistenza di una edizione illustrata dell'Iliade attribuibile alla metà del secolo III<sup>p</sup>, di derivazione pittorica. Un altro gruppo contiene elementi più antichi, risalenti alla tradizione della pittura greca di età classica ed ellenistica; un terzo gruppo appare connesso con la pittura romana del I-II secolo e un quarto gruppo ha evidenti caratteri pre-bizantini, quali appaiono in opere dei primi decenni del V secolo. A questi quattro gruppi se ne aggiunge un quinto, di carattere nettamente artigianesco e corsivo, con evidenti connessioni di gusto con opere d'arte « bizantine » degli inizi del VI secolo. In questo gruppo credo che si possa riconoscere l'apporto personale del miniatore (che è certamente unico per tutti i gruppi) e su questo si può, anzi si deve, determinare la datazione del codice. Questa datazione concorda con la datazione paleografica, che è stata riesaminata dall'amico e collega Vittorio Bartoletti dell'Istituto di Papirologia di Firenze, e che era già stata riproposta dal Gerstinger nella sua edizione facsimile a colori della *Wiener Genesis* (1931).

I gruppi delle miniature, da me distinti ed esaminati nell'annunziato volume, possono essere brevemente caratterizzati nel modo seguente (va tenuto presente che i gruppi hanno ricevuto, nel volume, sigle in parte diverse da quelle usate nella nota preliminare citata e che vengono qui ripetute tra parentesi, accanto a quelle definitive, per facilitare un eventuale riscontro):



FIG. 2 - Iliade Ambrosiana, min. XXIV: Ettore incontra Ecuba e Laodike (Gruppo A. 1).

schematicità esteriore, rifuggendo dall'approfondire la problematica storica. Nel caso specifico che ci interessa occorrerà anche, per prima cosa, inserire i risultati ottenuti dallo studio dell'Iliade Ambrosiana entro le questioni che sono state sollevate attorno all'origine e allo svolgimento dell'antica illustrazione del libro.

Gruppo A (A) o « maniera del rotulo », da archètipi illustrativi che possono eventualmente anche risalire al sec. I<sup>a</sup> e al sec. I<sup>p</sup>. Sottogruppo (A. 1), con influenza di illustrazioni di opere teatrali, probabilmente di origine romana. (figg. 1, 2).

Gruppo B (B) o « maniera del quadro e del fregio dipinto di età ellenistica », con un sottogruppo BB (BB) in redazione romana del sec. II-III<sup>p</sup> (figg. 3, 11, 12, 15, 44, 45).

Gruppo C (C) o « maniera della pittura di tradizione ellenistica in rielaborazione del sec. III<sup>p</sup>, in centro del Mediterraneo orientale », con suo sottogruppo CC (CB) dove gli stessi caratteri si ritrovano, ma in più accentuata riduzione a forme artigiane illustrative. (Mentre nel gruppo C la derivazione da pitture doveva esser prossima, nel gruppo CC deve aver già subito una usura passando da una serie di copie su miniature) (figg. 18, 19, 20, 41, 42, 51, 58).

Gruppo D (D) o « maniera dei mosaici di Santa Maria Maggiore » risalente, cioè, a composizioni della fine del IV<sup>p</sup> o degli inizi del V<sup>p</sup> (fig. 63).

Gruppo EC (CE) o « maniera corsiva dell'artigianato bizantino » (figg. 43, 60), espressione diretta dell'ambiente di produzione del codice, con affinità nettamente identificabili nella serie dei dittici di Aerobindo (W. VOLLBACH, *Elfenbeinarbeiten*, 1952, nr. 8-14; R. DELBRUECK, *Consulardiptychen*, 1929, nr. 9-15), console per l'anno 506, e nei modi dei mosaici più antichi di S. Apollinare Nuovo a Ravenna (figg. 61, 68).

È evidente che in questo articolo non si potevano dare né tutte le illustrazioni necessarie, né estendere la discussione a proposito di quelle qui riprodotte. Per un giudizio indipendente sulle miniature dell'Iliade e sulla valutazione qui impostata, occorrerà attendere la pubblicazione dell'annunciato volume.



FIG. 3 - Iliade Ambrosiana, min. LVII: Priamo parte per riscattare Ettore (Gruppo B).

## II.

L'inizio dell'antica illustrazione del libro è stato oggetto di numerosi studi in questi anni recenti, e non occorre ripetere qui ciò che ormai è acquisito dagli studiosi dell'argomento. Al centro di questi studi stanno adesso i lavori di K. Weitzmann (*Illustration in Roll and Codex*, 1947) di C. Nordenfalk (*The Beginning of book-decoration*, 1951) e anche il rifacimento del libro di un vecchio studioso dell'argomento come il Bethe (*Buch u. Bild*, 1945) <sup>6)</sup>.

Senza dubbio hanno carattere illustrativo certe scene dipinte sui vasi in ceramica fino dal V secolo a. E. v. (Una delle più fedeli al testo si trova sopra una pisside di « stile Partenonico » nel museo di Amiens, riferibile all'Odissea, XIII, v. 116-124: ma purtroppo essa si è rivelata come una falsificazione moderna !) <sup>7)</sup>. Vi sono poi le « coppe megariche » o « omeriche » a rilievi, con rappresentazioni di episodi tratti dall'epos o dal dramma e forse anche dal mimo. Queste sono databili ai secoli III e II<sup>a</sup>, e testimoniano come non mancasse anche in età classica il desiderio di illustrare le opere letterarie. Tuttavia, il papiro non si prestava molto a ricevere una illustrazione complessa, e pochissimo poi a una illustrazione colorata, perché il colore si doveva facilmente distaccare quando si arrotolava continuamente il libro. Sembra pertanto giusta l'ipotesi (del Bethe, confermata dal Nordenfalk) che le prime illustrazioni avessero un carattere didattico e fossero destinate a opere scientifiche, di geometria, di meccanica, e poi di botanica e di materia medica <sup>8)</sup> o di astronomia; e che fossero solo disegnate. Ma non mancarono certo anche illustrazioni di opere drammatiche e letterarie. Questo tipo di illustrazione doveva necessariamente semplificare al massimo le composizioni, con poche figure sopra un piano solo e con il minimo di accessori. Questo è stato visto bene dal Weitzmann. Anche le « tabulae » Iliache sono state richiamate come strettamente legate all'illustrazione. Esse debbono interessarci in particolar modo, dato il soggetto omerico. La circostanza che le singole scene appaiono generalmente appena sbozzate, ha fatto da tempo comprendere che dovevano esser completate dalla policromia <sup>9)</sup>. Le scene sono di una composizione un poco più complessa del semplice allinearsi delle figure in un piano; ma anche qui è generalmente evitata la composizione di più figure in profondità (come invece si aveva già nelle Amazonomachie sui vasi « polignotei » del V secolo). Questo significa che ci si atteneva espressamente a una composizione semplice che risultasse ben chiara come esposizione di una narrazione, sacrificando eleganze artistiche. Compaiono anche vedute di città dall'alto. Ma il fatto che dei 17 esemplari conosciuti, la più parte frammentari, tre siano firmati da uno stesso artigiano, Theodoros, e che tutti formino un gruppo stilistico assai omogeneo, toglie alquanto valore a eventuali riferimenti con la diffusione della illustrazione dei libri. Le « tabulae »

iliache costituiscono, in sostanza, un fatto isolato. Piuttosto che testimoniare l'uso diffuso della illustrazione, esse possono rappresentare anche la trovata in un artigiano, che, appoggiandosi a rappresentazioni pittoriche, avesse cercato il modo di venire incontro al desiderio di avere delle illustrazioni, e che questo desiderio fosse mal soddisfatto dai libri esistenti. Inoltre va notato il fatto che per ogni canto del poema, si ha, sulle « tabulae », una sola composizione. Questo potrebbe confermare l'ipotesi che per un certo tempo le illustrazioni avessero in modo particolare l'ufficio di facilitare il reperimento delle varie sezioni di una composizione letteraria, e si limitassero quindi a una per canto.

Del tutto fallace deve essere ormai considerata l'idea del Wickhoff, che tutti i più antichi manoscritti illustrati che ci rimangono (Virgilio Romano, Virgilio Vaticano, Iliade Ambrosiana) fossero libri destinati all'infanzia: il primo alle prime classi, gli altri ai ragazzi più grandi. Anche certe pitture con scene di animali, come quelle della Casa della Caccia Grande a Pompei (Helbig 1520), sarebbero state destinate ai fanciulli. Questa idea non meriterebbe di essere ricordata, se non fosse accaduto che il Bethe, il quale la rifiuta, giustamente considerando l'alto costo di questi codici, non la avesse poi ripetuta applicandola alle coppe omeriche <sup>10</sup>. Queste sarebbero state premi per scolari; il che mi sembra difficilmente credibile, almeno dinanzi a pezzi come quello coi *Κιναιδοι* al Louvre <sup>11</sup>. Ma se l'ipotesi va respinta, rimane il dato di fatto che la fece sorgere: cioè che la qualità di tutte queste illustrazioni è relativamente mediocre e inferiore ai capolavori della miniatura bizantina.

Si riteneva in passato che l'illustrazione del libro antico cominciasse solo col codice membranaceo e che questo non si fosse diffuso prima del sec. IV<sup>p</sup>. Di conseguenza, si riteneva che la miniatura illustrativa di soggetto profano fosse in gran parte una filiazione della miniatura di soggetto religioso cristiano (questa opinione influenza ancora l'indagine del Gąsiorowski a proposito dell'Iliade Ambrosiana <sup>12</sup>).

Oggi gli studi più recenti tendono a dimostrare che l'illustrazione del libro esisteva anche quando il libro aveva ancora la forma del rotulo, e che il codice membranaceo esisteva, isolatamente e di formato ridotto, già nel secolo I<sup>p</sup>. Documenti egiziani ne attestano l'esistenza alla metà del II secolo, e una larga diffusione il codice membranaceo dovette aver già raggiunta nel III<sup>p</sup>. Questi punti sono ormai acquisiti. Tuttavia mi sembra che non si debba attribuire troppa estensione alla illustrazione del rotulo e si debba considerare sempre come decisivo per le sorti della illustrazione come forme d'arte, il sorgere del codice.

Inizialmente il codice rappresentava una forma economica del libro, per la scuola, per i giudizi e per le scritturazioni della gente modesta. E perciò esso fu preferito subito dalla letteratura cristiana.

Ho già indicato <sup>13</sup> un elenco di papiri illustrati, a disegno e anche a colori, che dal secolo II<sup>p</sup> al V<sup>p</sup> testimoniano la decorazione figurata sui rotuli di papiro, e questo elenco può essere accresciuto <sup>14</sup>. Ma l'illustrazione di un testo letterario classico, nonostante i 2208 testi letterari greci elencati fino al 1947 su papiri <sup>15</sup>, finora non è stata

documentata. E le notizie delle fonti letterarie, sino al sec. II<sup>p</sup> ci testimoniano, in verità, solo l'esistenza di ritratti dell'autore all'inizio del rotulo<sup>16)</sup>. Bisognerà dunque tornare a una più cauta valutazione delle possibilità dell'illustrazione sui libri a forma di rotulo. L'illustrazione sul rotulo doveva, in ogni caso, essere in modo prevalente limitata al disegno, anche per ragioni tecniche, oltre che in rapporto alla sua origine didattica. Il Nordenfalk ha visto forse giustamente nelle divisioni ornamentali e prati-

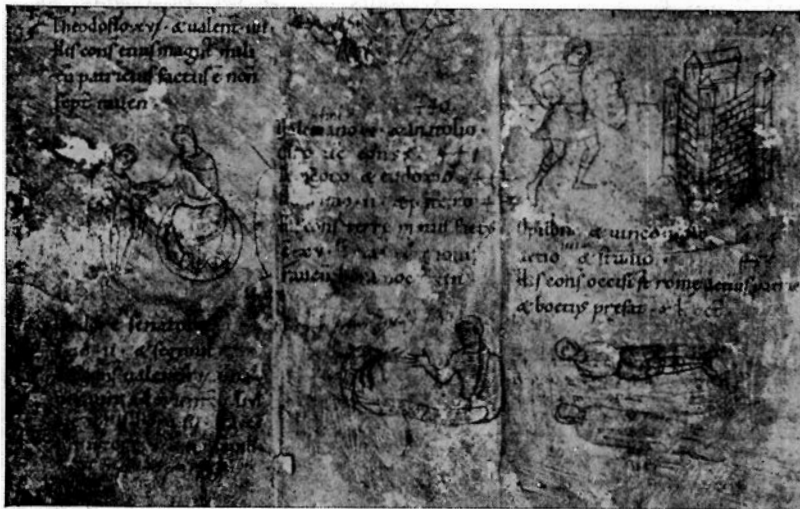


FIG. 4 - MERSEBURG, BIBLIOTECA CAPITOLARE - *Annali Ravennati*.

che di un papiro del sec. III<sup>a</sup>, servito per sommari scolastici, il germe, nato da un uso pratico, della decorazione del libro<sup>17)</sup>. E anche la sua ipotesi che le illustrazioni non fossero a piacere intercalate nel testo, ma costituissero una interruzione all'inizio di ogni episodio che serviva anche all'orientamento del lettore, mi sembra preferibile per l'età ellenistica alle ricostruzioni proposte, con molta abilità, dal Weitzmann.

Molti dei codici membranacei illustrati, o le tarde copie o derivazioni da essi, conservano il carattere disegnativo. Questo carattere disegnativo doveva essere, mi sembra, prevalente in tempo più antico; e dovette conservarsi a lungo, se noi lo ritroviamo così evidente nei codici rimastici, per quanto non si possa risalire, per il loro archetipo, tranne che forse nel caso del *Calendario* del 354, al di là del IV secolo. Così per i manoscritti illustrati di Terenzio (archetipo circa 410-420), la *Notitia Dignitatum* (archetipo tra 428 e 432), per gli *Annali Ravennati* (fig. 4) della Biblioteca di Merseburg (che si riferiscono agli anni 423-427), per i 24 manoscritti illustrati (figg. 5 e 6) della *Psychomachia* di Prudenzio (archetipo all'inizio del V sec.) e per le *Favole Esopiche* di Avieno (fig. 7; archetipo all'inizio del VI sec.). La tradizione disegnativa continuerà con nuovo vigore e originalità, ma sempre riecheggiando motivi antichi, nel *Salterio di Utrecht* (del IX-X sec.) e nei manoscritti con esso connessi, e anche più tardi, come vediamo nel *Romanzo di Barlaam* (fig. 8). Anche le miniature del *Dioscoride*, sia di quello di Vienna (datato attorno all'anno 512), sia di quello di Napoli (Suppl. gr. 28, fig. 9) che non sembra dipendente dal primo, conservano sostanzialmente un carattere disegnativo anziché pittorico, nonostante che non manchi la policromia<sup>18)</sup>. Lo stesso dicasi per le due miniature, sicuramente risalenti a modello antico, del *Teocrito* di Parigi (Bibl. Nat. mscr.





FIG. 5 - PARIGI, BIBLIOTECA NAZIONALE, ms. Lat. 8318 - Illustrazioni per la Psychomachia di Prudenzio.



FIG. 6 - LEIDA, BIBLIOTECA UNIVERSITARIA, Cod. Voss. Lat. Oct. 15 - Illustrazioni per la Psychomachia di Prudenzio.

gr. 2832) del sec. XIV<sup>19)</sup> e per la miniatura bucolica inserita, da altro codice, al *Nicandro* Parigino del sec. XI, fo. 48, raffigurante Dafni nel bosco (fig. 10)<sup>20)</sup>.

Accanto a questa serie di codici risalenti a tradizione illustrativa disegnata, le illustrazioni di carattere veramente pittorico sono in netta minoranza nei manoscritti di contenuto profano e di tradizione classica. Perciò accetterei l'estensione in ampiezza che il Weitzmann dà alla illustrazione antica, solo intendendola di carattere disegnativo e non pittorico, e distinguendola dall'ornamento, che più facilmente dovette essere pittorico. Sembra di poter affermare che solo col III secolo si sia sviluppata una illustrazione a carattere pittorico (che il Bethe chiamava «Schmuckstück»), con intento del tutto ornativo, e non più anche pratico. Quindi non prima di questo tempo poteva esserci uno scambio di influenze tra illustrazione e pittura. A queste conclusioni in parte già acquisite dagli



FIG. 7 - PARIGI, BIBLIOTECA NAZIONALE, ms. Lat. N. A. 1132 - Illustrazione delle Favole Esopiche di Avieno.



FIG. 8 - CAMBRIDGE, KINGS COLLEGE, Cod. 338 - Illustrazione del romanzo di Barlaam e Joasaph.

studiosi dell'argomento, lo studio delle miniature dell'Iliade Ambrosiana porta nuove precisazioni.

In massima parte queste miniature riproducono, infatti, in carattere artigiano, corsivo, delle composizioni pittoriche. Anche per questa prevalenza della illustrazione disegnativa non

si può pensare, in una prima fase dell'illustrazione, a influenza delle miniature sulla pittura, come avverrà in epoca carolingia e anche dopo, quando la miniatura rappresenta un retaggio di una forma artistica che risale direttamente al mondo antico, e quindi ha in sé i residui e l'autorità di una civiltà artistica più complessa ed esperta. In alcune miniature (min. V, fig. 12) si possono riconoscere derivazioni da pitture (« tabulae ») classiche, entrate anche nel repertorio ellenistico-pompeiano<sup>21</sup>; in altre (min. VI-VII, fig. 11) si hanno accenni iconografici che si trovano ri-

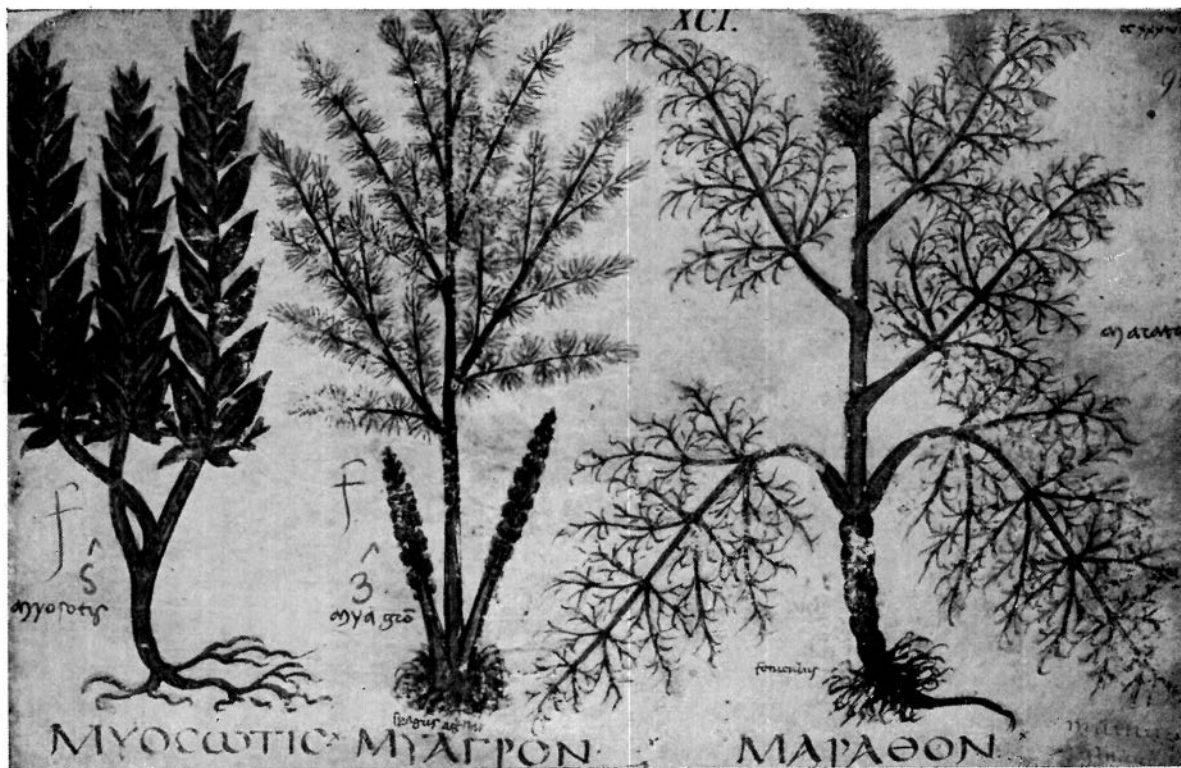


FIG. 9 - NAPOLI, BIBLIOTECA NAZIONALE, Suppl. Gr. 28 - Illustrazioni del Dioscoride.

petuti anche in altre opere di carattere artigiano; sicché bisogna ritenere assai probabile la comune (ma indiretta) derivazione da pitture ellenistiche o addirittura del IV-III secolo a. E. v., come nel caso della composizione di Achille e gli araldi venuti a richiedere Briseide (min. V) che deriva senza dubbio, come già vide il Rodenwaldt, dallo stesso originale dal quale dipende l'affresco pompeiano della Casa del Poeta Tragico (figg. 13 e 14). Vi è anche testimoniata una probabile derivazione da una composizione che doveva esser già nota ai pittori di vasi àpuli per l'episodio finale della Doloneia, cioè l'uccisione dei Traci e la cattura dei cavalli di Rheso (min. XXXV, fig. 15)<sup>22)</sup>.



FIG. 10 - PARIGI, BIBLIOTECA NAZIONALE, Suppl. Gr. 247, fo. 48 - Illustrazione bucolica inserita nel Nicandro del sec. XI.

In altri casi, e sono i più numerosi, non abbiamo elementi iconografici sufficienti per documentare la derivazione da una composizione pittorica. Ma la complessità stessa della composizione, che rende troppo piena e intricata la miniatura, può servire da testimonianza. La concezione compositiva grandiosa di queste scene (figg. 19, 21) è dello stesso livello artistico della grandiosa miniatura del Diluvio nella *Genesi di Vienna* (pag. 3, min. fol. II r), che sta del tutto isolata nella serie di illustrazioni di quel codice (fig. 16). A questa può essere solo avvicinata la scena dei morsicati dai serpenti nel *Nicandro* di Parigi (suppl. gr. 247 fo. 47) (fig. 17)<sup>23)</sup>.

Questo manoscritto appartiene al sec. XI, e per quanto il Weitzmann sostenga che il testo di Nicandro originariamente non dovesse avere rappresentazioni di figure umane, ma solo di animali, è certo che composizioni e disegni come questi non sono invenzioni del X secolo. La veemenza, il « manierismo » delle soluzioni formali (che potrebbero trovare singolari riscontri nel tardo Cinquecento toscano) ancora vibranti sotto il raggelamento del copista (la cui debolezza è specialmente sensibile nelle teste), non può essere che anteriore al IV secolo. Penserei perciò qui come per la miniatura del Diluvio, a derivazione da una composizione del III sec.

La miniatura del Diluvio, questa del Nicandro, insieme ad alcune miniature dell'Iliade (min. XXXVI, XLII, figg. 18, 19, 20, 21 e alcune altre) testimoniano, come io ritengo, della esistenza di una pittura ben diversa da quella pompeiana, con caratteri propri dell'arte del sec. III<sup>p</sup>. Non si potrà scrivere, ritengo, una storia della pittura di età medio-romana (sulla cui importanza si è più volte insistito da parte degli studiosi),



FIG. 11 - Iliade Ambrosiana, min. VI-VII: Achille rilascia Briseide; Tetide da Achille (*Gruppo B*).

senza tener conto di queste miniature come indizi e riflessi di composizioni pittoriche di qualità assai superiore a quella che ci è conservata, fino a oggi, nella decorazione parietale.

Questa dipendenza delle miniature da singole composizioni pittoriche è uno degli elementi che contribuiscono alla affermazione che l'esistenza di rotuli a illustrazione continua si presenta sempre più problematica e incerta. Nell'intraprendere lo studio di queste miniature, confesso che mi attirava la possibilità di trovarvi una conferma alla opinione che il Birt e il Bethe, sviluppando premesse del Wickhoff, avevano espresso circa l'esistenza e l'importanza dei rotuli figurati continui per la trasmissione delle iconografie e anche per la formazione dei rilievi della colonna Traiana. Nel corso del lavoro mi sono persuaso del contrario. Tanto che l'opinione del Weitzmann che il *Rotulo di Giosuè* (unico documento di un rotulo tutto illustrato) debba la sua formazione alla influenza delle composizioni continue di rilievi sulle colonne coelidi, e non viceversa,



FIG. 12 - Iliade Ambrosiana, min. V: Gli araldi da Achille per la restituzione di Briseide (Gruppo B).

ha guadagnato molto nella mia simpatia<sup>24</sup>). Nessuno dei libri illustrati di carattere profano conservatici contiene elementi che possano provenire da un rotulo continuo. Certamente, l'idea che la Colonna Traiana, situata in un cortile in mezzo alle due biblioteche, fosse stata pensata come un enorme rotulo illustrato con i fatti delle guerre Dà-

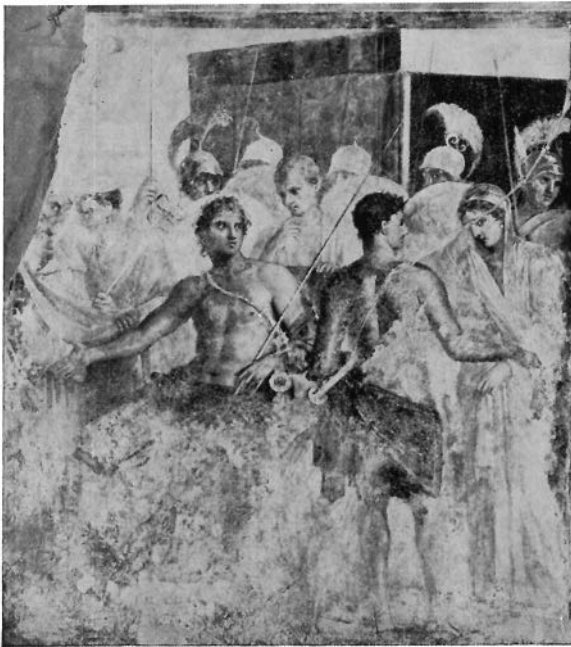


FIG. 13 - NAPOLI, MUSEO NAZIONALE - Affresco da Pompei, Casa del Poeta Tragico: Achille e Briseide.

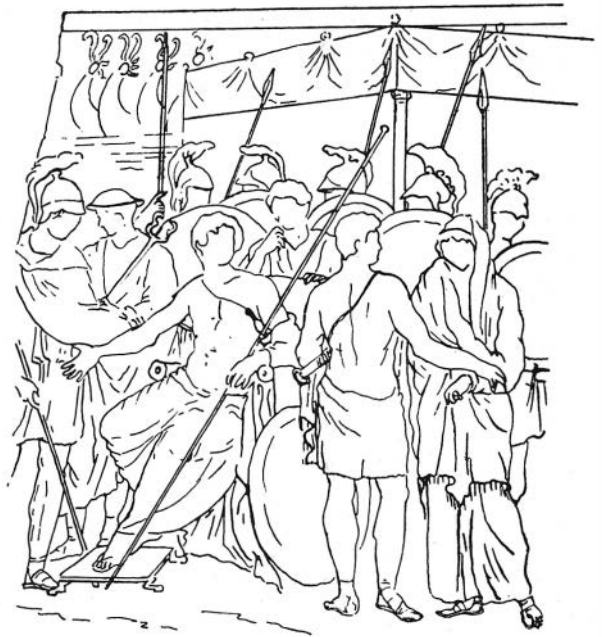


FIG. 14 - Disegno schematico dell'affresco precedente.



FIG. 15 - Iliade Ambrosiana, min. XXXV: Odisseo uccide i Traci nel sonno e cattura i cavalli di Rheso (*Gruppo B*).

ciche, era attraente. La policromia dei rilievi, che esisteva senza dubbio, accresceva la verisimiglianza di questo rapporto. Oggi io credo che dobbiamo lasciar cadere definitivamente questa opinione. Invece può essere ancora valida quella della influenza della pittura trionfale romana sulla composizione delle singole scene dei rilievi della Colonna Traiana. Questa opinione non esclude affatto che l'idea iniziale della colonna a spirale narrativa sia venuta da monumenti mesopotamici a decorazione continua e di carattere storico-celebrativo. La provenienza orientale di Apollodoro di Damasco rende ciò del tutto verisimile <sup>25)</sup>.

Invece esiterei a riferire alla pittura trionfale i modelli delle migliori miniature dell'Iliade con scene di battaglia, perché quella pittura occasionale ebbe forse un carattere più popolare, più corsivo.

La questione della provenienza delle illustrazioni dei codici membranacei da rotuli di illustrazioni continue è stata così spesso sostenuta, e se ne sono tratte conseguenze di così vasta portata, anche per quello che riguarda il rapporto tra illustrazione e fregio dipin-



FIG. 16 - VIENNA, BIBLIOTECA NAZIONALE, Cod. Vindob. theol. gr. 31 (« Genesi di Vienna ») - Il Diluvio.

to, che occorre esaminare qui qualche dato fondamentale.

Nelle miniature dell'Iliade Ambrosiana si hanno esempi di rappresentazione continua nel senso della ripetizione della stessa figura in vari momenti ed episodi di una stessa scena (cfr. Cap. V, 2 del libro annunciato). Ma non si ha nessuna traccia che ci autorizzi a ritenere che le singole miniature possano aver fatto parte originariamente di un prototipo a rotolo di figurazione continua, come era stato esplicitamente sostenuto da precedenti studiosi. Anche la supposta influenza di illustrazioni continue sui fregi dipinti, come ne rimangono in alcune pareti di case del sec.

I<sup>a</sup> e del sec. I<sup>o</sup>, diviene del tutto improbabile, se si considera meglio la storia dell'illustrazione. Inoltre, gli stessi fregi dipinti non autorizzano a una simile ipotesi.

Troppo scarsi per fondarvi un giudizio sicuro, i resti di un fregio ciclico, con gruppi di tre o più figure su fondo neutro, in vivace movimento e con molta abilità di composizione, nella necropoli alessandrina di Anfouchi. Ma si può forse risalire con esso al II secolo a. E. v. <sup>26)</sup>.

In realtà l'unico fregio veramente continuo, a composizione non interrotta, è il fregio a chiaroscuro giallo della cosiddetta Casa di Livia sul Palatino, su parete di « stile II fase D », databile attorno al 25 a. E. v. Ma questo fregio non ha affatto carattere illustrativo, bensì decisamente pittorico-decorativo (fig. 22).

Nel fregio della « parete nera » della Villa della Farnesina (Roma, Museo Naz. Romano), databile alla stessa epoca, si ha una serie di scene successive, rappresentate senza soluzione di continuità nella composizione (fig. 23). La divisione tra un episodio e l'altro della narrazione è data da stele o da porte isolate, rappresentate in prospettiva. Come è noto, si è pensato, in questo caso, anche alla illustrazione di una specie di romanzo



FIG. 17. - PARIGI, BIBLIOTECA NAZIONALE, Suppl. Gr. 247 - Illustrazione del Nicandro: i morsi dai serpenti.



FIG. 18 - Iliade Ambrosiana, min. XXXVI: Euripilo, ucciso Apisaone, è ferito da Paride (Gruppo C).

d'avventure sul tipo del *Satyricon*. Ma più probabilmente si tratta della illustrazione di una serie di brevi narrazioni aneddotiche, non collegate da un intreccio, ma episodiche, illustranti detti e sentenze di un personaggio famoso per l'acutezza e la sostanziale giustizia dei suoi giudizi, come la narrativa popolare orientale ne ha sovente immaginato con Salomone, Bocchoris, Hārūn-al-Rashīd<sup>27)</sup>. La composizione del fregio giallo dalla Casa di Livia è spaziale, paesistica; le linee compositive prevalenti sono oblique verso il fondo, e la forma è pittorica al massimo grado. Non si può certo pensare, a parte il soggetto, alla derivazione da una illustrazione a solo contorno disegnato. Invece tale derivazione potrebbe esser supposta per il fregio della Farnesina, nonostante la vivace e gustosa policromia, perché le figure sono disposte quasi sempre sopra un solo piano e al massimo, qualche volta, su due, isolate sullo sfondo.

Il fregio con episodi dell'Iliade, dipinto sopra una parete di IV stile, posteriore al 63<sup>p</sup> nella Casa di Loreio Tiburtino (detta anche di Ottavio Quartione, fig. 25), si componeva originariamente di circa 20 scene, che non seguono la narrazione del testo omerico, ma sono riferibili ad alcuni degli episodi più significativi: rimangono riconoscibili la Peste, la Teichomachia, la battaglia presso le navi, due scene della Patroclia (combattimento e morte), il riarmo di Achille, la strage di Ettore, i giuochi funebri in onore di Patrocolo, l'ambasceria presso Achille, il riscatto di Ettore<sup>28)</sup>. Il fregio è continuo e la divisione tra scena e scena avviene per mezzo di rocce, di alberi, o con la inversione di direzione del movimento delle figure. Le figure si muovono sopra un solo piano e si distaccano da un fondo nero-bluastro. Potrebbero essere perciò, come le precedenti, anche derivazioni da composizioni a solo contorno disegnato; ma in realtà sono fortemente pittoriche e concepite con senso spaziale, sicché sembra difficile poter sostenere tale ipotesi. Ancora nella tarda derivazione bizantina di una composizione simile (*Pseudo Oppiano*, Venezia, Marciana, Cod. gr. 479 fo. 8r, fine X o XI sec.)<sup>29)</sup> si sente questo elemento spaziale. La derivazione stessa dimostra però che questa serie era





FIG. 19 - Iliade Ambrosiana, miniatura XXXVI (*particolare ingrandito*).



FIG. 20 - Iliade Ambrosiana, min. XLII: Idomeneo trascina il cadavere di Othryoneo (Gruppo C).

diffusa e quindi risalente a un esemplare celebre. Che questo fosse pittorico e non illustrazione di un rotulo mi sembra certo, anche se nella Casa pompeiana esso occupa un posto subordinato, tra lo zoccolo a ortostati e le grandi composizioni della Eracleia, rappresentante come una serie di quadri resi visibili dall'aver alzato un tendaggio. Tuttavia il fregio iliaco misura 30 cm. di altezza, e il passaggio dalla illustrazione al fregio dipinto avrebbe sempre comportato una totale rielaborazione. Ma non si comprende perché il punto di partenza per questi fregi dipinti avrebbe dovuto essere il rotulo illustrato, la cui esistenza è più che dubbia, quando esisteva una secolare tradizione di lunghi fregi continui a bassorilievo nella decorazione architettonica, nella toreutica e, come insegnano i vasi dipinti almeno a partire dagli inizi del secolo VI<sup>a</sup>, nella pittura oligocroma. A me sembra che solo precisi ed espliciti caratteri illustrativi e disegnativi nella composizione dei fregi dipinti potrebbero autorizzare la conclusione di una derivazione da rotuli a illustrazione continua. Ma l'esame dei fregi superstiti, esistenti proprio con soggetti tratti dall'Iliade, non offre nessuna di queste indicazioni e conferma che le miniature dell'Iliade Ambrosiana sono in dipendenza di composizioni pittoriche separate scena per scena.

Il più antico dei fregi omerici dipinti a Pompei, quello della Casa del Criptoportico che adesso si può finalmente studiare nella pubblicazione Spinazzola-Aurigemma<sup>30</sup>, era costituito da una lunga serie di composizioni separate, comprendenti episodi dell'Iliade e della Aethiopsis, di schietta invenzione pittorica. È stato calcolato che originariamente le composizioni fossero circa 80-86 (ne sono riconoscibili 25 e vari frammenti),

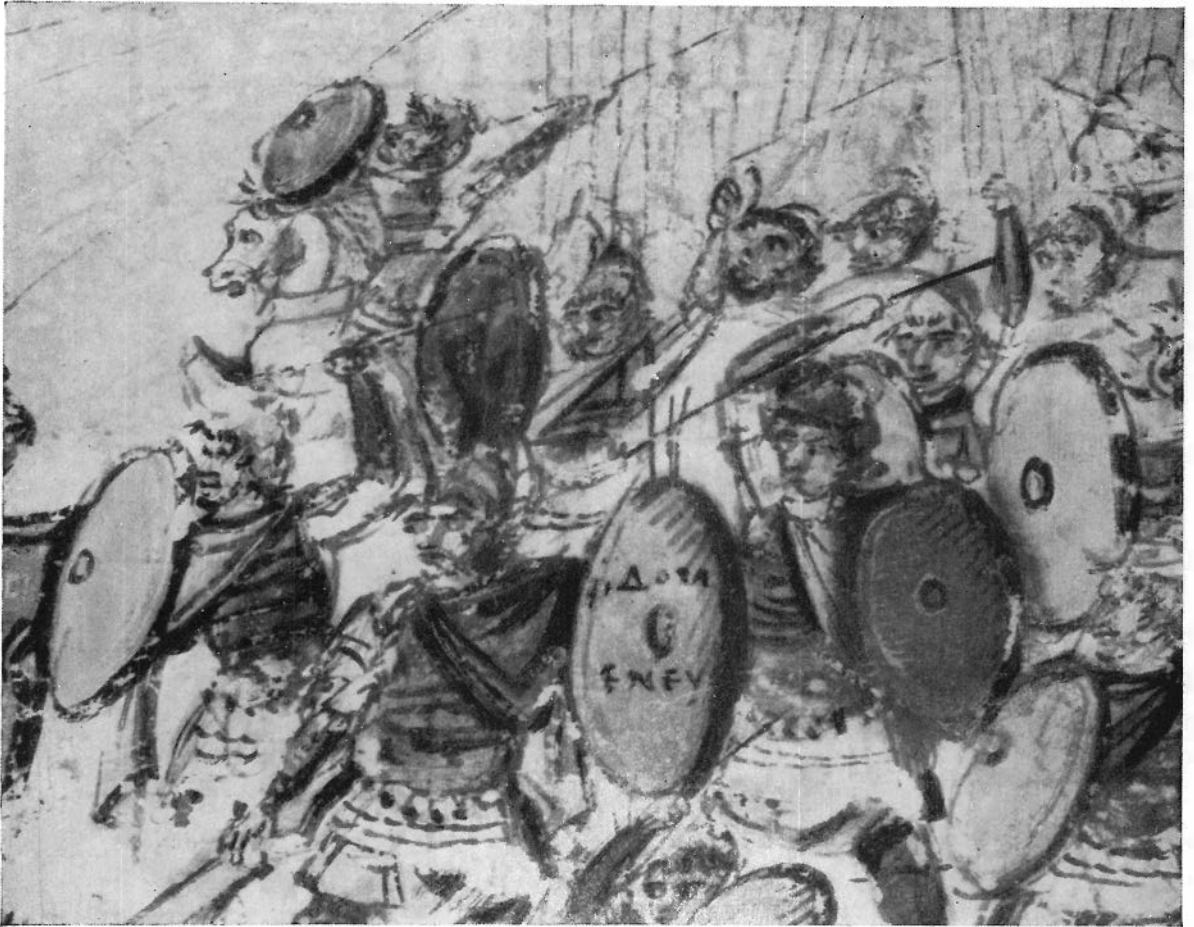


FIG. 21 - Iliade Ambrosiana, min. XLII (particolare ingrandito).

di dimensioni diverse (da 0,65 a 1,34) nel senso della lunghezza ma di uniforme altezza (0,34). Poiché difficilmente è da pensarsi che tutto questo fosse di invenzione del decoratore della casa pompeiana (il quale scrive le diciture in greco), dobbiamo ritenere che fossero state abbastanza frequenti nell'arte ellenistica le serie di quadri con rappresentazioni degli episodi dei poemi omerici e ciclici. La serie dipinta da Theoros, cioè il « bellum iliacum plurimis tabulis depictum » (Plin., *Nat. Hist.*, XXXV, 144) che si conservava a Roma, e che poteva essere datato a circa il 300 a. E. v., ne era solo un esempio. Anche Virgilio immagina che Enea, visitando la città, veda dipinte le « Iliacas ex ordine pugnas » (*Aen.*, 1,456), cioè una serie di episodi nello stesso ordine della narrazione del poema. E anche i protagonisti del *Satyricon*, entrando nella casa di Trimalchione, vedono (c. 29) nel portico pitture dell'Iliade e dell'Odissea<sup>31</sup>. Nelle pitture pompeiane abbiamo alcuni ben noti « quadri » riprodotti in affresco, con episodi dell'Iliade. Oltre a questi, anche la serie, oggi perduta, del Tempio di Apollo a Pompei, ne era un esempio. Nessuna di queste serie sembra ricollegabile, secondo le osservazioni del Lippold, a

quella di Theoros<sup>32)</sup>; e fra di loro si riconoscono indizi per assegnarli a età diverse. Serie di quadri di questo genere dovevano essere quindi diffuse in tempo antico come lo erano le scene bibliche nell'età moderna. L'altra serie di illustrazioni omeriche, riferibili all'ultimo libro dell'Iliade, che si trova



FIG. 22 - ROMA, PALATINO, C. D. CASA DI LIVIA - Fregio a chiaro scuro giallo.

nella stessa Casa del Criptoportico (fig. 26), nella parte cui si accede dall'ingresso n. 4, è di circa un secolo più recente della serie di quadretti del criptoportico. Essa si trova in un sacello presso l'atrio della casa, la cui decorazione rimase interrotta per il sopraggiungere della distruzione dell'anno 79<sup>p</sup>. Per quanto eseguito in stucco bianco su fondo azzurro, questo fregio è il

più disegnativo e illustrativo di tutti, perché gli stucchi sono largamente completati nelle singole figure e negli accessori del fondo, dal disegno lineare eseguito a pennello con estrema disinvoltura e speditezza. Anche la disposizione delle figure sopra un solo piano, nettamente isolate una dall'altra, ha un carattere narrativo e illustrativo. Questo fregio è in realtà l'unico che potrebbe suggerire un contatto con illustrazioni; ed è il più recente.

Ma anziché supporre che questi fregi dipinti fossero in relazione di dipendenza dalla illustrazione dei rotuli, per la quale mancano sufficienti indizi per ritenerla così estesa, mi sembra, anche in tesi generale, più probabile la posizione inversa, tenuto conto della grandiosa ricchezza della civiltà pittorica ellenistica. In tempi di rigogliosa fioritura dell'arte, lo scambio avviene sempre dalla maggiore manifestazione dell'arte a

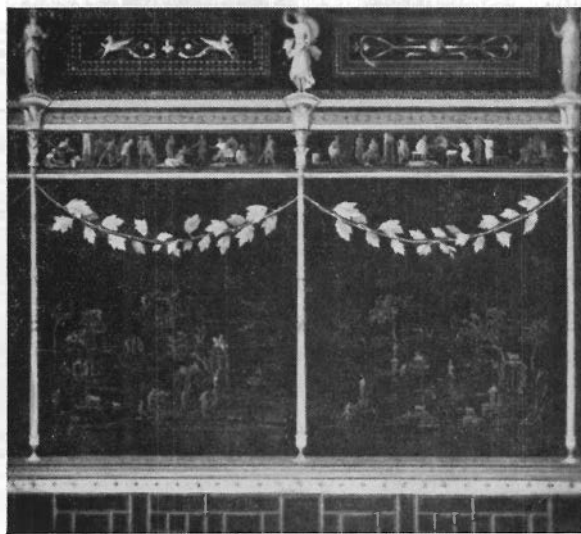


FIG. 23 - ROMA, MUSEO NAZIONALE ROMANO - Fregio da una villa presso la Farnesina.

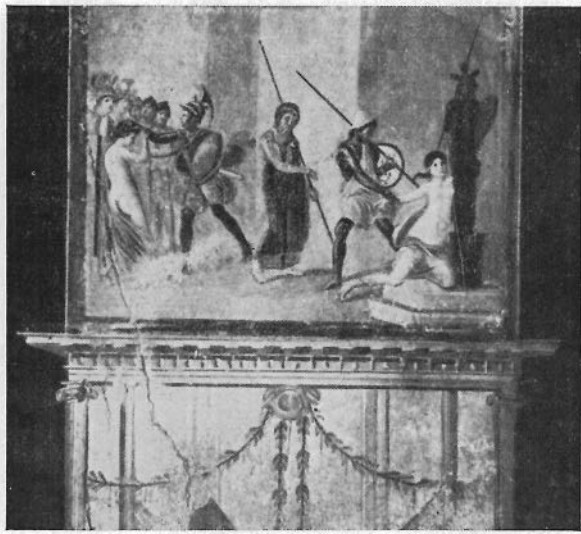


FIG. 24 - POMPEI, CASA DEL MENANDRO - « Iliouperis ».

quella minore, dalla più complessa alla meno complessa: in questo caso dalla pittura alla illustrazione. Solo quando le fonti della creazione artistica rallentano la loro produzione, perché l'elemento sociale che sosteneva quella produzione si è disperso o si è orientato diversamente, verso altri interessi, la miniatura, come il mosaico pavimentale, acquistano una autonomia propria, sviluppano un loro stile

autòno, e possono finire per diventare anche fonte di ispirazione per composizioni maggiori da parte di artisti che cercano in esso l'eco di una tradizione.

Purtroppo nella serie delle miniature dell'Iliade Ambrosiana sono andati perduti proprio alcuni dei soggetti più spesso rappresentati nelle pitture a soggetto omerico che ci rimangono. Questo ci priva della possibilità di istituire dei confronti più stretti. Ma è possibile, anche nelle sole 58 miniature superstiti, riconoscere, quasi in tutti i gruppi iconografico-stilistici nei quali si possono suddividere, che esse intendono gareggiare con la pittura. Uno stile più propriamente illustrativo lo possiamo trovare tuttavia nelle miniature del gruppo D, la cui formazione iconografica non è anteriore alla seconda metà del sec. IV<sup>p</sup> (e più probabilmente agli inizi del V sec.), e nelle miniature del gruppo EC, che rappresentano, secondo i risultati del mio studio, la personalità artigianesca del

miniaturista e ne definiscono l'attività e la cronologia. Ma già questa cade in un'epoca nella quale l'autonomia della miniatura era avanzata.

Se quindi non possiamo trovare riflessi di illustrazioni nei fregi dipinti, siano essi continui o composti da una numerosa serie di piccoli quadri, è convincente che, metodi-

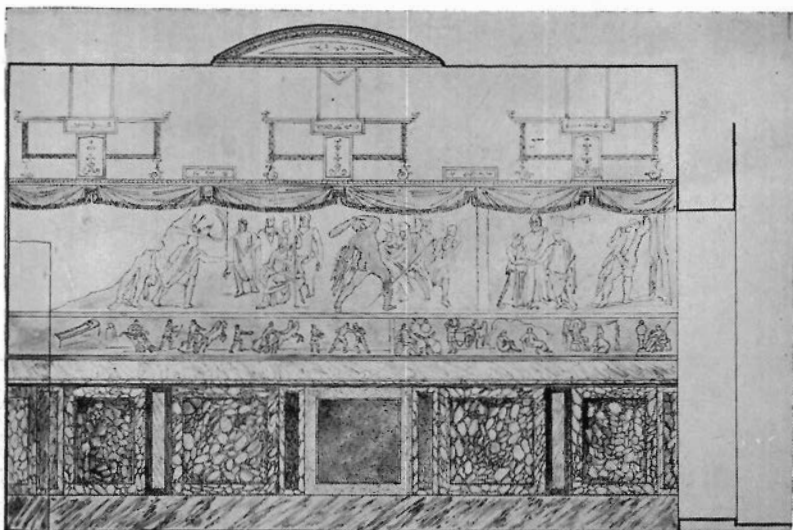


FIG. 25 - POMPEI, CASA DI LOREIO - Fregio con soggetti dell'Iliade sotto alle storie di Eracle.

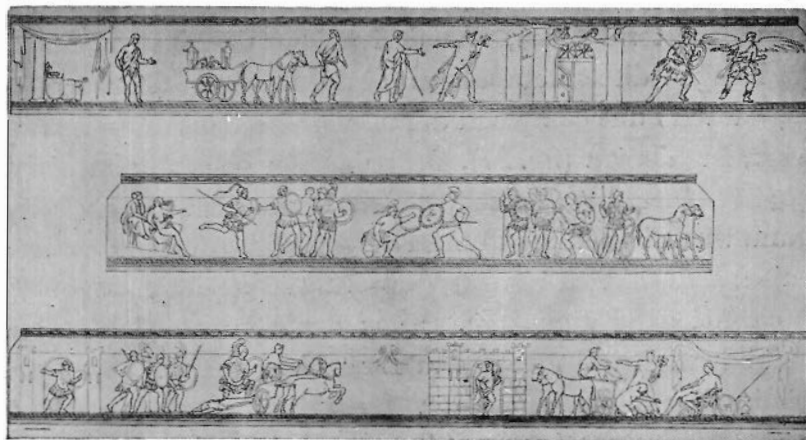


FIG. 26 - POMPEI, CASA DEL CRIPTOPORTICO - Fregio in stucco con soggetti dell'Iliade.



FIG. 27 - Low HAM (Inghilterra) - Mosaico con soggetti dell'Eneide.

camente, si debba rifiutare la derivazione da una illustrazione anche alla piccola scena di « Ilioupersis » della Casa del Menandro <sup>33)</sup>, che per il suo stile corsivo poteva più di ogni altra pittura decorativa apparire derivante da una miniatura (fig. 24). In realtà ci si dovrà convincere, invece, che lo stile corsivo e narrativo di questo quadretto è il risultato della traduzione in linguaggio dialettale romano-campàno di una composizione pittorica precedente. La composizione del quadro di « Neottolema ucciso a Delfi » (Pompei, Casa di Lucrezio Frontone), che era stato supposto, anche esso, derivare da una illustrazione, trae invece dal classicismo freddo della

replica un qualche aspetto illustrativo più che pittorico. Ma anche qui l'archètipo era certamente un quadro.

Per poter supporre, con qualche fondatezza, una derivazione da illustrazioni in altre manifestazioni pittoriche bisogna discendere alla metà del III e poi del sec. IV<sup>p</sup>. A tali epoche possono, infatti, datarsi i due complessi di mosaici virgiliani di Soussa in Tunisia e di Low Ham, Somerset, Inghilterra (fig. 27). Del primo è noto generalmente il quadro con il ritratto di Virgilio; ma esistevano altri soggetti illustranti l'Eneide, che sono andati distrutti. Rimangono frammenti di un addio di Enea a Didone <sup>34)</sup>. Anche la cornice a quattro fasce, verde, rossa a dentelli, bianca e nera, va presa in considerazione come un possibile precedente delle cornici delle miniature. Prima dell'età bizantina queste presentano una successiva semplificazione. Il mosaico di Low Ham mostra forme più tarde, ma soprattutto provinciali. Oltre alla raffigurazione centrale di Venere fiancheggiata da Eroti, vi sono quattro scene illustranti episodi del libro I e del libro IV dell'Eneide <sup>35)</sup>.

Quando questi mosaici furono eseguiti, la illustrazione doveva aver già assunto uno svolgimento notevole con la diffusione dei codici. Il fatto che essi siano tutti e due di provenienza e di argomento occidentale, va tenuto presente nel trarre conseguenze per la storia delle miniature e per la via di diffusione della iconografia in questo tempo.

Molti anni fa il Gaukler, a proposito di un catalogo figurato di navi sul mosaico di Althiburus (Tunisia), che può supporre influenzato da illustrazioni dei *Prata* di Svetonio, aveva elencato <sup>36)</sup> una serie di mosaici del I e del II secolo che egli riteneva tratti con probabilità da illustrazioni. Ma il suo criterio era alquanto esteriore riferendosi al soggetto, cioè ritratti di filosofi o di letterati: filosofi e poeti nel mosaico di Monnus a Treviri; figura di astronomo nel mosaico di Morton Farm, isola di Wight; Chilone in un mosaico da Roma; sapienti e poeti in un mosaico da Palermo, piazza Vittoria. Si potrebbero aggiungere i filosofi di un mosaico ad Apamea <sup>37)</sup>, e la scena di medicina (forse da interpretarsi ermeticamente) in un mosaico di Lambri-di <sup>38)</sup>.



FIG. 28 - FIRENZE, BIBLIOTECA LAURENZIANA, Cod. Plut. 73, 16 - Ritratto di Omero con un Archiatro e Mercurio.

Senza dubbio, la tradizione del ritratto dell'autore al principio di ogni rotulo e poi di ogni codice è l'unica che si può stabilire con sicurezza in fatto di illustrazione fin dall'età ellenistica. Ma anche qui doveva essere la pittura a fornire i modelli, come dimostrano le relazioni iconografico-compositive che si possono istituire fra il noto mosaico pompeiano-ellenistico con filosofi e i ritratti dei medici sul Dioscoride di Vienna. Il materiale è stato sovente raccolto, e sufficientemente discusso perché non occorra ritornarci sopra in questo luogo. L'osservazione che il trovare il ritratto di Virgilio ripetuto tre volte nel codice vaticano 3867 conferma l'uso di porre il ritratto non solo a principio dell'opera, ma forse di ogni rotulo, può essere richiamata affermativamente anche per quanto riguarda la discussa notizia sulle « images » raccolte in così grande numero da Varrone (PLINIO, *Nat. Hist.* XXXV. 11), che ci riporta all'anno 39<sup>a</sup>, e che, comunque la si voglia interpretare, indica la diffusione di tali immagini.

Tutto ciò porterebbe a confermare l'ipotesi che anche l'Iliade Ambrosiana recasse sul primo foglio l'immagine di Omero, come la ricostruzione della successione dei primi 16 fogli del codice originario (esposta in una mia seconda nota all'Accademia dei Lincei <sup>39)</sup>) sembra richiedere. Se poi questa immagine possiamo sopporla sullo schema

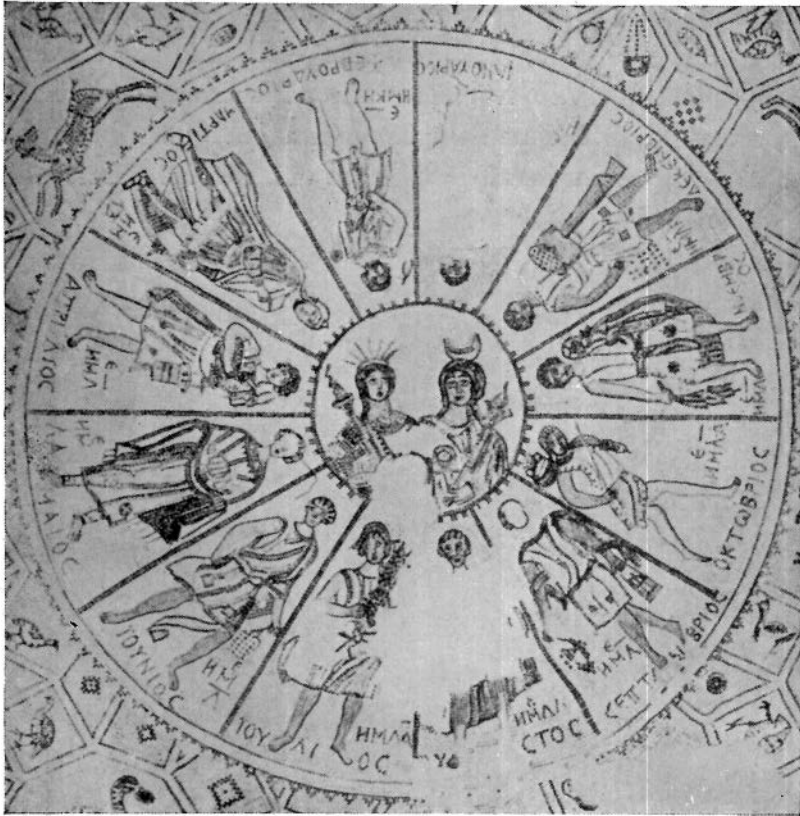


FIG. 29 - BETH-SHAN (Palestina) - Mosaico con calendario.

di quella, sicuramente derivata da un codice tardo-antico, che ci conserva il codicetto Laurenziano di *Materia Medica* LXXIII, 16, fo. 80 (fig. 28), resta solo una possibilità fra molte altre <sup>40</sup>.

Per trovare un mosaico che abbia altrettanta probabilità di derivare da una illustrazione di quanta ne hanno i due citati mosaici virgiliani, e che si trovi invece nella parte orientale dell'impero, bisogna scendere al secolo VI<sup>p</sup> (seconda metà) con i calendari sui mosaici del monastero di Beth-Shan (Scitopoli), in Palestina (fig. 29) <sup>41</sup>. Ma anche questi hanno sicuri indizi di de-

rivare da un modello occidentale, latino. Nella stessa direzione si potrebbe indicare un rapporto tra il modo come sono rappresentati gli alberi con frutti sul mosaico già citato del S. Demetrio di Nikopolis (fig. 30), e alcune miniature del *Virgilio Vaticano* 3225 <sup>42</sup>. Ma non vi è nessun elemento per considerare la possibilità di una derivazione del mosaico da miniature, piuttosto che ritenere entrambi derivazioni da un modello pittorico.

Questi accenni possono tuttavia invogliare a riproporsi, da parte di competenti specialisti, il problema della miniatura occidentale. In questo problema si dovrà tenere conto, io penso, delle osservazioni (che troveranno luogo nel cap. V del mio libro) che scaturiscono da un confronto dettagliato fra il *Virgilio* 3225 e l'*Iliade Ambrosiana*, e che pongono in evidenza la fondamentale diversità di stile e di tempo fra queste due serie di miniature, formanti solitamente coppia fissa negli scritti dei manualisti. E così pure ci sarà qualche cosa da dire sull'argomento della presenza di lumeggiature l'oro in manoscritti occidentali come il *Virgilio* 3225 (dove l'oro è usato come « luce ») e la *Itala di Quedlinburg* a Berlino (fig. 31) (dove l'oro è usato principalmente come ornamento). La presenza di queste lumeggiature (generalmente passata inosservata, poiché non rilevata dagli editori del *Virgilio*) in opere occidentali assegnabili tra la metà del IV e la



metà del V secolo, il cui stile non mostra ancora nessuna influenza bizantina, contrasta con alcune abituali affermazioni a proposito dell'inizio e dei caratteri di questo stile. Come abbiamo accennato già prima, i problemi toccati dallo studio di queste miniature costringono a una revisione dei problemi generali sullo svolgimento della pittura durante l'età imperiale romana. Confronti e argomentazioni puntuali saranno

riserbati ai singoli capitoli del libro. Qui non possiamo esporre se non alcune questioni di principio. Ma il fatto di trovare nella parte occidentale dell'impero, prima e più spesso che nella parte orientale, mosaici di probabile derivazione da illustrazioni, potrebbe essere uno degli indizi per il precoce affievolirsi della grande pittura nell'occidente romano.

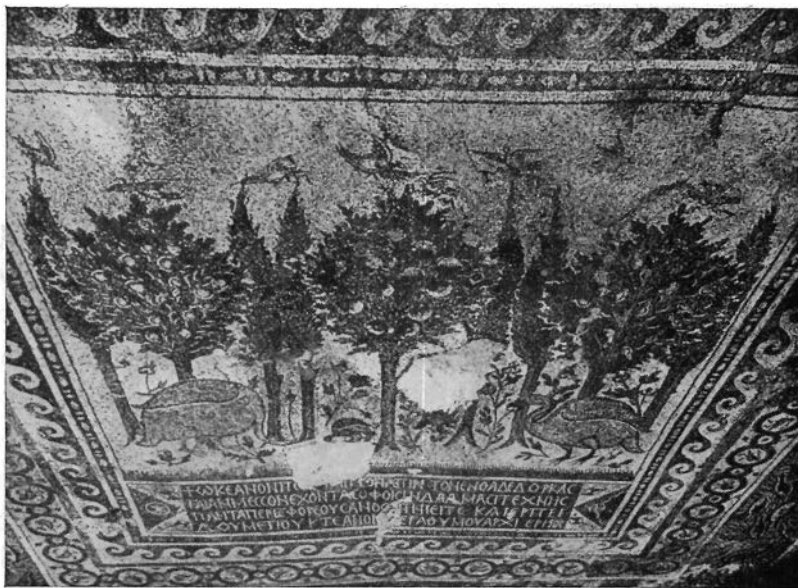


FIG. 30 - NIKOPOLIS (ACTIUM), SAN DEMETRIO - Mosaico.



FIG. 31 - BERLINO, BIBLIOTECA DI STATO - *Itala di Quedlinburg* (fine sec. IV d. C.).

### III.

È stato ripetuto che « il problema ancora aperto che tocca ogni storico dell'arte bizantina è quello della persistenza della tradizione ellenistica da un lato, e dell'influenza dell'arte non greca del prossimo oriente dall'altro, sulla pittura cristiana. La tendenza classica nell'arte bizantina viene per solito descritta come sopravvivenza del tardo ellenismo. L'influenza orientale è considerata come dovuta all'arte dei centri paleocristiani della Siria, dell'Armenia, dell'Egitto e della Palestina <sup>43)</sup>. Ma la questione è ancora aperta non solo per lo storico dell'arte bizantina, ma anche per quello che riguarda lo storico dell'arte antica. Giacché, se lo studioso d'arte bizantina identifica la sopravvivenza classica con la tradizione ellenistica, molti storici dell'arte antica distinguono tradizione ellenistica e arte romana come due cose diverse, e non sono affatto d'accordo sulla definizione da dare alla corrente prevalente e determinante per la trasmissione di certi elementi antichi all'arte bizantina. Vi è, anzi, in questi ultimi anni, una larga corrente, che rigetta ogni idea di influenze orientali e di persistenze ellenistiche e trova nell'arte « romana » tutte le premesse dell'arte bizantina e medievale.

Al pan-ellenismo di un tempo e al pan-orientalismo susseguente, sembra che adesso si voglia sostituire una pan-romanità. Io credo che il processo storico non si possa schematizzare in uno solo dei tre termini, ellenismo, romanità o oriente, e che, se il pan-ellenismo e il pan-orientalismo potevano costituire delle schematizzazioni troppo semplicistiche, la pan-romanità sia invece un effettivo equivoco. È necessario anche definire ciò che si intende per « ellenismo » e ciò che si intende per « romanità ». Ma se si vuol discutere di pittura di età romana imperiale, bisogna aver chiarito prima la posizione della pittura greca di età classica ed ellenistica.

La storia della pittura greca non ha fatto molti progressi dal primo tentativo di H. Brunn (1852) al grande manuale dello Pfuhl (1923). Negli ultimi trent'anni poi sono venute fuori varie opere che hanno cominciato a studiare la pittura pompeiana come prodotto del tempo nel quale quelle pitture furono eseguite, e non più solo come documenti per risalire alle opere perdute di età classica. Questa è stata una salutare conseguenza di una impostazione più storicistica dei problemi dell'arte, impostazione che è giunta, sia pure con ritardo, anche nel campo archeologico. Si sono chiariti così alcuni problemi della pittura di età romana; ma si è caduti nella tendenza, storicisticamente in realtà assai poco soddisfacente, di considerare quella pittura esclusivamente come romana. Giustamente è stato detto che proprio dalla definizione migliore di ciò che è « romano » o « campàno », deve risultare meglio quale sia l'elemento ellenistico <sup>44)</sup>. Ma su questa strada bisogna dire che si son fatti pochi progressi.

La ricerca puramente filologica e il circoscritto ed esclusivo sforzo, spesso assai

ipotetico nei risultati, di far coincidere le pitture ricordate dalle fonti con i residuati che di esse si possono racimolare nel repertorio pompeiano fu abbandonata da alcuni studiosi, che si posero sulla via di considerare la pittura campana soltanto nei suoi valori formali, come produzione originale, dimenticando (o ignorando) il carattere sostanziale di tradizione artigiana che lega in strettissima connessione tra loro tutte le opere di arte del mondo antico. E senza accorgersi, inoltre, che proprio i valori formali, se esattamente letti, indicano che si è appunto di fronte a un artigianato, sia pure di alta qualità, che vive per la massima parte (almeno nelle grandi composizioni) di tradizione e di invenzione altrui; e che in questo caso, il voler cercare e definire « Maestri » non può valere di più che un giuoco di società, da passatempo intellettuale. Non varrebbe la pena di parlarne, se in questo giuoco ci si dilettaesse soltanto su qualche rivista, di quelle che si comprano nelle stazioni ferroviarie, e che selezionano i luoghi comuni non badando a qualche strafalcione. Ma poiché anche studiosi preparati in materia insistono su questa strada, bisognerà precisare il nostro dissenso.

Quando nel 1929 uscì il libro di Pirro Marconi, *La Pittura dei Romani*, esso costituì oggetto di scandalo negli ambienti dell'ortodossia archeologica. E il libro del Rizzo sulla *Pittura ellenistico-romana*, apparso nello stesso tempo, assunse anche nel titolo il valore di un contrapposto sulla linea della « sana tradizione ». Purtroppo in questo libro si parlava molto di iconografie e poco o punto di arte, e trovandomi ad essere, allora, tra i pochi spregiudicati che cercassero di applicare la critica dei valori formali alle opere d'arte antica, fui anche tra i pochi archeologi che accolsero con favore il libro del Marconi. Ma un quarto di secolo, quasi, di osservazioni, di studio (con un libro sull'argomento, i cui materiali manoscritti andarono – piccolo danno – distrutti per la guerra insieme ai ponti di Firenze), mi ha condotto oggi ad apparire agli occhi degli attuali riscopritori di ciò che diceva allora il Marconi, come un « passatista »<sup>45</sup>. A me sembra invece che da parte dei recenti sostenitori dell'originalità della pittura pompeiana si commetta un vecchio errore: quello che, accanto al merito che ebbe di porre in primo piano la « lettura » dell'opera d'arte nel campo della pittura di età romana, anche il Marconi commise: e cioè di non accompagnare l'indagine formale con un approfondimento della situazione storica nella quale quella produzione pittorica si svolse (il che sarà un bello omaggio a un frainteso principio di autonomia dell'arte, ma è, in questo caso almeno, fonte di inevitabili errori).

Per quanto al Rizzo, chiuso in un suo gusto accademico e in una visione ancora neoclassica dell'arte antica, facessero sempre difetto certe qualità critiche, pure la profonda conoscenza delle fonti letterarie e del materiale, la diligenza estrema dell'indagine, permisero di assumere in questo problema (e in tanti altri) una posizione storica giusta; mentre quella del Marconi, nonostante le sue osservazioni di dettaglio fossero sovente aderentissime all'opera, come posizione storica risulta sostanzialmente errata.

A queste conclusioni si giunge:

a) con la lettura formale delle migliori tra le opere della megalografia pompeiana,

dove sempre invenzione ed esecuzione non coincidono; l'esecuzione tradisce l'invenzione, questa perciò non appartiene agli esecutori, e perciò non è il caso di parlare di « Maestri », come fanno la Gabriel <sup>46)</sup> e la Williams Lehmann <sup>47)</sup>, se non per comodità di classificazione, o, come si diceva, per passatempo;

b) con la constatazione che l'iconografia, ogni volta che sia controllabile, ci porta nel mondo artistico greco di età ellenistica;

c) con la lettura e comprensione delle fonti letterarie, che consentono una ricostruzione dei problemi affrontati dalla pittura greca di età classica ed ellenistica da un lato, e dall'altro un chiarimento preciso della posizione della pittura romana. Osserviamo a questo punto che non solo il famoso testo di Vitruvio lib. VII, 5 ci dà con precisione lo svolgimento della decorazione parietale distinto continuamente in « antiqui » e « nunc », cioè in tradizione ellenistica e in pratica di età pre-augustea; non solo Plinio ci parla ripetutamente del basso livello della pittura del suo tempo, che coincide con i massimi sfoggi pompeiani, rispetto a quella più antica e greca; ma le fonti ci dicono che nella Roma del II secolo a. E. v. erano greci anche i pittori della pittura trionfale e « popolare », cioè gli iniziatori delle correnti che poi assumono ai nostri occhi più tipiche caratteristiche di gusto romano; alessandrino era Demetrios, « il topografo », il cui appellativo ci fa pensare subito alla pianta geografica della Sardegna istoriata di fatti d'arme esposta da Tiberio Sempronio Gracco nell'anno 174<sup>a</sup>; greco era Teodotos che dipingeva con larghi pennelli le immagini dei Lari negli atrii domestici e nei sacelli. Greci erano in Roma, alla metà del I secolo, i più famosi pittori di ritratti (anche qui il ritratto, questo « genere eminentemente romano » come ci avevano insegnato a scuola), Dionisio l'anthropographos e Sopolis, che aveva una grande scuola (Plinio, *Nat. Hist.* XXXV, 113 e 148; Cicerone, *ad Atticum* IV, 184) <sup>48)</sup>. E la descrizione della tenda di Tolomeo ci dà tutti gli elementi del cosiddetto « terzo stile » pompeiano, colonne a forma di tirso, stoffe tese tra gli intercolumni con sovrapposti quadri, e persino, come ideale vista di un ambiente a padiglione, il giardino folto di essenze arboree varie e il terreno fiorito che saranno realizzati pittoricamente nella sala della Villa di Livia a Prima Porta, ora ragionevolmente assegnata all'età Claudia <sup>49)</sup>.

d) con la lettura e valutazione delle fonti letterarie che ci mostrano che cosa significò per la cultura romana il diretto contatto con la Grecia a partire dal II secolo a. E. v., e in quali condizioni reciproche questo contatto avvenne; quale fu l'afflusso di opere d'arte greca in numero e di qualità difficilmente immaginabile, tra le quali le pitture dei celebri Maestri primeggiano, e vengono copiate come son copiate le sculture; e di artigiani. Le une e gli altri inondarono Roma dopo le conquiste in Grecia e in Asia Minore e in Siria, e le fonti ci mostrano, tutte concordi, come la cultura romana fosse impreparata e rimanesse incapace ad assorbire e rielaborare in linguaggio proprio tutto questo mondo artistico. Basta leggere <sup>50)</sup>, per misurare come tutti gli scrittori latini si trovino a disagio di fronte al fatto figurativo, come inadeguato sia il loro linguaggio critico, come l'indagine sull'arte abbia fatto un gran passo indietro rispetto alla specula-

zione greca e tardo-ellenistica (fondata non solo sugli scrittori di retorica, ma anche sugli scritti degli artisti che quasi costantemente vediamo, e specialmente i pittori, accompagnare le loro opere da dissertazioni teoriche e tecniche), e come non mai affiori negli scrittori latini né un problema formale posto e risolto, né, nel campo figurativo, una personalità di Maestro. Tutto ciò testimonia mancanza di civiltà artistica propria.

Nel campo della pittura poi, quello che si vorrebbe attribuire a novità romana, cioè la piena spazialità dell'immagine e la pittura tonale a macchia, è un fenomeno che in ogni civiltà artistica viene raggiunto, se mai, dopo un lungo periodo; è un segno di complessa problematica, di una cultura artistica fortemente intellettualizzata. E la cultura romana del tempo non offre menomamente le premesse per una tale fioritura, anche se l'ambiente romano dell'ultimo secolo della repubblica e del primo dell'impero poteva offrire possibilità di ulteriore corso di uno svolgimento già iniziato da secoli. Tutta la storia ricostruibile della pittura greca, dalla metà del V secolo a. E. v. in poi è un continuo riproporsi i problemi dello spazio e del tono locale.

Che cosa significa, quando la Williams-Lehmann dice che « questo stile essenzialmente illusionistico « cristallizzò » in Italia ? » (p. 135). Se ciò vuol dire che esso è l'ultimo svolgimento della pittura ellenistica di tradizione classica, e che questo svolgimento si determinò tra la fine del II secolo e la seconda metà del I a. E. v., in un'età nel quale il Mediterraneo sempre più dipendeva da Roma, e che quindi ne troviamo l'applicazione coerente in ambiente romano, si può essere d'accordo, purché l'appellativo « romano » abbia un significato puramente cronologico o topografico (e limitatamente alle pitture che il caso ci ha conservato). Ma l'accordo non sapremmo mantenerlo, se con quella espressione si volesse inferire, come sembra, che i valori formali di quell'arte avessero raggiunta la loro piena espressione solo in quanto trapiantati nell'ambiente italico e che da questo avessero tratto particolare alimento per la propria costituzione oggettiva.

Giusta (a parte qualche forse eccessiva estensione degli intenti simbolici) appare, e storicizzata, la posizione assunta dallo Schefold<sup>51)</sup>, il quale, proponendosi di fare non la storia dell'arte, ma solo della cultura, ha mostrato quanto questa decorazione della casa pompeiana corrisponda, nel suo insieme, a un gusto e a un concetto intellettuale romano: della casa come « mouseion », sede di un culto delle Muse (anche se alquanto esteriore, fatto più per mostra verso gli altri che per intima necessità propria), che diviene ispirazione quotidiana per un certo strato della società. Lo Schefold vede bene che qui l'arte non è, come per i Greci, una potenza intimamente connessa con l'espressione della vita, ma soltanto una facciata sociale. In tali condizioni non sorgono artisti creatori e innovatori, non sorgono « Maestri »; ma affluiscono volentieri esperti artigiani eclettici e pieghevoli alle esigenze dei committenti, che vogliono introdurre « nelle anguste dimore campàne le fughe di colonne dei palazzi ellenistici ».

Tutto questo sottolinea proprio che gli elementi di rievocazione che compongono questa visione « romana » sono tutti, di per sé, ellenistici. Elementi di rievocazione che

solo artisti nutriti di tradizione ellenistica e di repertorio figurativo ellenistico erano in grado di soddisfare.

Le note tesi del Wickhoff si fondavano su tre presupposti: oltre che sulla scoperta della spazialità nella pittura, sulla assoluta originalità del ritratto romano e sul carattere nuovo, romano quindi, dei rilievi dell'Ara Pacis. Ma oggi è stato posto in luce come il ritratto romano non sorga se non tardi e per diretto impulso del ritratto tardo-ellenistico<sup>52)</sup>, e come l'artista dell'Ara Pacis possa essere stato anche un Pergameno con esperienze neo-attiche<sup>53)</sup>. I rapporti delle forme assunte dalle ghirlande e dall'intreccio di foglie e steli negli ornamenti dell'Ara Pacis non consentono ormai dubbi sulla provenienza pergamena di questi motivi e ne lasciano in margine ben pochi sulla scuola del loro autore. Della costruzione del Wickhoff, in realtà, nulla rimane se non qualche osservazione di dettaglio (a parte il merito grande di aver sbloccato una situazione arretrata della storiografia artistica in campo antico).

Con ciò non si vuol già negare che quest'arte di ambiente romano sia diversa da quella che fioriva nelle città ellenistiche del Mediterraneo orientale, e che essa non meriti il nome distintivo di « romana ». Essa è diversa necessariamente, perché profondamente diversa è la struttura e l'ideologia della società per la quale essa opera, e questa società è appunto romana di nome e di fatto.

Ma non si potrà storicamente inquadrare né formalmente definire questa produzione artistica senza tener conto che intendere nel senso anzidetto la sua formazione « romana » è anche rifiutarla al tempo stesso nel senso razziale col quale si è voluta sovente esaltare e che non è estraneo nemmeno nei più recenti studi citati.

Critici d'arte contemporanea e artisti di oggi esprimono facilmente il loro ironico scetticismo sui risultati della fatica degli archeologi, che cercano di ricostruire la storia dell'arte antica attraverso la combinazione di scarsi pezzi originali, di una serie numerosa, ma generalmente mediocre, di copie di antichi capolavori perduti, eseguiti in età romana con criterio più commerciale che artistico, e di frammenti della antica letteratura critica di età ellenistica, conservati negli estratti che di essa hanno fatto autori più tardi, di età imperiale romana, i quali non sempre intendevano esattamente le proprie fonti. Qualcuno, visto che dovremo occuparci di illustrazioni omeriche, potrà considerare questo lavoro altrettanto assurdo come quello di chi si proponesse di andar cercando gli arazzi con la vita di Achille comprati da Pantagruel nell'isola di Medamothi durante il suo viaggio all'oracolo della divina Bottiglia (Rabelais, libro IV, cap. 2).

Eppure, nonostante ogni ironico scetticismo, bisogna persuadersi che non c'è altra via per ricostruire la storia dell'arte greca. E l'arte greca, anche se non stiamo più di fronte ad essa con l'ammirazione assoluta che aveva un Winckelmann, è pur sempre importante per noi, perché è quella radice dalla quale per secoli quasi tutta l'arte della nostra civiltà è nata. Bisogna piuttosto riconoscere, che proprio a causa delle particolari condizioni nelle quali si svolge questa ricerca, essa presenta delle difficoltà e delle incertezze tali, che dovrebbero spingere gli studiosi che ad essa si dedicano a una più fre-

quente revisione delle questioni fondamentali, e abituare il pubblico a non ritenere le diversità di opinioni, che si manifestano, come un frutto della bizzarria individuale degli studiosi.

Per quello che riguarda la pittura greca, essa è perduta in modo ancora più irreparabile che non la scultura dei grandi maestri dello stesso tempo. Eppure vale la pena di fare il tentativo di vedere un po' più chiaro nel suo svolgimento, perché, attraverso quel poco che abbiamo di testimonianze artistiche e letterarie, possiamo con sicurezza concludere che nella pittura greca tra la prima metà del V secolo e la fine del IV<sup>a</sup>, ha avuto svolgimento e realizzazione, per la prima volta nella storia della civiltà umana, il passaggio dal disegno colorato alla pittura tonale. Il disegno colorato è la forma di pittura che sorge nelle civiltà primitive e che continua per millenni nelle civiltà evolute del mondo antico. Ma solamente la civiltà greca « inventa » la pittura come noi la intendiamo, cioè il modo di rendere la forma delle cose mediante rapporti di colore e non mediante una linea di contorno riempita di colore « piano », cioè privo di variazioni di tono. E non solo la forma delle cose secondo la realtà, ma anche quella che possiamo chiamare propriamente la forma artistica, cioè il modo di esprimere, attraverso il colore, una sensazione e uno stato d'animo e di trasmetterlo a chi guarda l'opera di arte. Anche se questa particolare invenzione della forma naturalistica, avvenuta nella civiltà greca, potrà apparire un demerito nell'opinione degli attuali artisti astrattisti, i quali dicono di cercare la forma pura, assoluta, inseguendo in effetto un concetto irrazionale ed evasivo, il fatto resta pur sempre un elemento fondamentale della storia della nostra civiltà ed è legittima la nostra curiosità di comprenderlo meglio.

È stato l'impulso realistico e razionale dell'arte greca a scoprire questo modo di espressione che a noi sembra così naturale quando pensiamo alla pittura. E i pittori greci del secolo IV<sup>a</sup> hanno per primi creato il « quadro da cavalletto », cioè la pittura autonoma, non legata all'architettura, alla parete, con il suo spazio obbligato e la sua monumentalità difficilmente evitabile (La pittura decorativa delle case pompeiane, che raccoglie l'esperienza della pittura ellenistica, è tutta una battaglia contro la monumentalità della parete. Per questo la parete viene spezzata e interrotta anche a costo di oltrepassare, qualche volta, il limite del buon gusto). Le conquiste formali della pittura greca classica vanno di pari passo con altre manifestazioni, come il sorgere del ritratto fisionomico, il sorgere della commedia nuova, dell'idillio e del romanzo d'avventure, che fanno parte del processo di « laicizzazione » della cultura, promossa dal pensiero filosofico caratteristico e fondamentale per il mondo greco, e per il quale noi riconosciamo in esso alcune delle principali basi della nostra cultura moderna <sup>54</sup>).

Anche i fatti e i problemi della forma artistica, come tutti i fatti e i problemi della storia umana, nascono uno dall'altro come gli anelli di una catena (anche se l'intreccio è talora così complicato che non appare a prima vista). Perciò certi determinati problemi della forma artistica non possono sorgere se non quando già ne sono stati posti e risolti altri. E neppure possono arrestarsi nel loro svolgimento, se non per qualche

fatto esterno che determini la brusca distruzione di una civiltà. (Per quanto geniale fosse l'artista, la forma pittorica di Tiziano non poteva essere «inventata» se non dopo quella di Piero della Francesca. Allo stesso modo, non si poteva arrivare a Picasso se non passando a traverso a Cézanne; e il problema formale posto da Cézanne conduce logicamente a Picasso). Dove si svolge una forte civiltà artistica originale, non vi sono e non vi possono essere contraddizioni in questo svolgimento. Contraddizioni, e cioè esistenza contemporanea di forme artistiche appartenenti a gradi di svolgimento diverso, si trovano solo nelle civiltà che non hanno avuto (o non hanno più) creazione artistica propria e che si servono di prestiti e derivazioni da altre civiltà con le quali sono venute in contatto e in emulazione. Queste contraddizioni della forma artistica si trovano anche nelle opere dei falsari di ogni tempo; e sono quelle che ce le fanno riconoscere come non genuine. E sono le contraddizioni che ci indicano come derivate le migliori delle megalografie pompeiane.

Una grande tradizione artistica non nasce che dopo secoli di civiltà materiale e non si forma se non sulla base di una problematica artistica consapevole di sé stessa: proprio il contrario del « dono di Apollo » immaginato dai romantici e teorizzato da talune estetiche. La precettistica che accompagna ogni grande civiltà artistica è una conseguenza di questa consapevolezza (anche se si atteggia come fosse una premessa). Vi sono grandi civiltà che hanno dato, come quella anglosassone, capolavori letterari originalissimi, ma non hanno mai scoperto un problema nuovo nel campo della figurazione artistica, anche se artisti ad essa appartenenti hanno saputo valersi, per loro opere originali, della problematica scoperta e instaurata altrove.

Se noi teniamo presenti queste considerazioni che l'esperienza e la riflessione nella indagine sulla storia dell'arte ci suggeriscono, dovremo arrivare, anche per questa via, alla conclusione che nel mondo antico la conquista della rappresentazione spaziale e della forma pittorica completamente liberata dal disegno (quella che generalmente, e non bene, è stata chiamata pittura « impressionistica » o « a macchia ») non può non essere riconosciuta come il logico punto di arrivo di tutto lo sviluppo artistico della pittura greca. Tutti ammirano senza riserve il fatto che gli studiosi di assiriologia, studiando la scrittura cuneiforme, conclusero che doveva esser esistito un popolo assai più antico di quello assiro, che doveva aver condotto la scrittura sino a un certo punto di evoluzione, e ciò molto tempo prima che questo popolo, il Sumero, fosse stato scoperto dalla ricerca archeologica. Una analoga istanza dal noto all'ignoto per i fatti della forma artistica viene invece accolta generalmente con scetticismo. Ciò accade perché nel campo dell'arte e della sua storia vivono ancora nella cultura tradizionale molte opinioni irrazionali e metafisiche, e si considera sempre l'arte, più o meno, qual dono di Apollo, anziché una espressione umana storicamente condizionata come ogni fatto sociale.

La pittura greca (e possiamo documentarlo) aveva già alla fine del sec. IV<sup>a</sup> imposte le premesse di uno sviluppo verso la conquista della piena rappresentazione spaziale; e questo sviluppo ebbe luogo nell'età ellenistica, cioè nei tre secoli seguenti. Di



questi tre secoli noi non conosciamo direttamente che la fase finale, quella che si riflette e in parte si realizza nella pittura « pompeiana ». Ma è ben difficile pensare che il problema della forma pittorica sia rimasto fermo per tre secoli al punto al quale era arrivato alla fine del secolo IV<sup>a</sup>, e dopo abbia raggiunto di colpo le estreme conseguenze formali contenute in quelle premesse, saltando al di sopra di tutti gli stadi intermedi. E ciò proprio quando la civiltà greca, durante questo tempo, si apriva a contatti vastissimi e produceva una quantità di scuole artistiche con caratteri propri e nuovi. E ancora: quello svolgimento avrebbe ripreso il suo cammino dopo tre secoli per giungere a conclusione proprio nell'ambiente italico, campàno-romano, che fino a quel momento non aveva dato nessun segno di una particolare problematica nell'arte della pittura, e soprattutto nessun accenno verso la conquista dello spazio.

La documentazione che ci forniscono le opere d'arte ci porta a concludere che i problemi complessi della forma liberamente mossa nello spazio non sono mai stati posti nell'ambito dell'arte « italica » o romana come coscienti problemi della forma artistica. E le fonti letterarie ci documentano invece, nella civiltà greca, quasi per ciascuno dei grandi artisti, la redazione di scritti il cui carattere appare, dai titoli, almeno altrettanto teorico che pratico. L'arte greca non era affatto un'arte soltanto istintiva; ma proprio il contrario.

Tutto quello che possiamo dire, è che l'arte « italica » in età ellenistica (cioè la produzione artigiana, spesso modesta, esistente nella penisola italiana fino al tempo di Silla) ha un fondamento di improvvisazione spontanea e una mancanza di regole, che la rendono particolarmente abile nell'assorbire e talvolta esagerare gli effetti della libertà formale, quale veniva cercata da alcune scuole artistiche della Grecia ellenistica. Ma questa abilità si manifesta esclusivamente nella plastica. Quanto rimane di pittura, in Etruria, in Campania, in Apulia, mostra una tenace persistenza alla linea di contorno e al colore piano, e un carattere artigiano niente affatto intellettualizzato, che non consente in alcun modo il « salto » da questa pittura a quella « pompeiana »<sup>55</sup>.

Procedendo negli studi sull'arte italica, si è andati vedendo sempre più chiaramente, che certe libertà formali che sorprendevo nei bassorilievi delle urne etrusche del III e del II secolo, in confronto con la rigidezza dell'arte romana della fine del I secolo a. E. v., dipendono dal fatto che quest'ultima era sotto l'influenza del classicismo neo-attico, mentre quei rilievi erano sotto l'influenza della pittura del primo e del medio ellenismo<sup>56</sup>. Non si dimentichi, che ai centri grecizzati dell'Italia meridionale arrivavano, durante l'ellenismo, i contatti dei centri che avevano preso vigore commerciale dopo la decadenza della potenza ateniese, tra i quali erano certamente Rodi e Alessandria, e indirettamente molti altri. L'architettura italica in età ellenistica mostra contatti asiatici piuttosto che di altra provenienza<sup>57</sup>. Invece Roma dopo il 197 e più ancora dopo il 146<sup>a</sup>, cioè da quando inizia il suo « protettorato » sulla Grecia e poi dopo la definitiva conquista, subisce prima il contatto dell'accademismo attico, che nel suo tenace attaccamento al passato glorioso del secolo V<sup>a</sup> svolgeva in quel momento anche



FIG. 32 - NAPOLI, MUSEO NAZIONALE - Bacco Vesuviano, da Pompei.

sumono, nell'arte romana, sempre l'aspetto di una fotografia istantanea, dove le persone sono disposte a caso, non composte secondo un aggruppamento cercato. Ho già altrove dimostrato questo carattere confrontando redazioni diverse di dipinti pompeiani derivati da quadri classici. I casi più evidenti sono le due redazioni del «Teseo liberatore» e dell'«Achille a Sciro»; e quale sia redazione romana lo dimostra il confronto con pitture di carattere locale come la «Processione di Cibele» da una facciata di via dell'Abbondanza<sup>58)</sup>.

Il fondo sul quale si staccano le figure delle pitture tipicamente romane è spesso bianco e generalmente non oggettivato, oppure gli accenni a un paesaggio non sono mai intesi in un giusto rapporto di proporzione con le figure umane. Spesso rimangono elementi distaccati, più simbolici che realizzati, e non hanno relazione di spazio con le figure. Come esempio possiamo ricordare il noto affresco col Bacco Vesuviano del Museo di Napoli (fig. 32).

In questa maniera di rappresentare si perpetua, da un lato, un modo che era proprio della Grecia in età classica; e quindi si tratta di un residuo di forme, non aggiornate. Dall'altro lato il modo paratattico di raccontare e di rappresentare è proprio delle tendenze incolte e popolari dell'arte, che hanno sempre una tendenza conservativa. Perciò noi possiamo distinguere, nell'arte romana dei tempi imperiali, una corrente artistica

una funzione di rivendicazione nazionale in tempi di soggezione. Esaltando l'arte del secolo V e IV si esaltava anche la grandezza e la perduta libertà politica di Atene.

Sia nell'arte italica, che nell'arte romana, ogni volta che venga a mancare il suggerimento ellenistico, la forma artistica perde l'elemento spaziale, perde l'equilibrio della composizione e il ritmo, più o meno complesso, che è sempre espressione di una cultura artistica matura, raffinata e consapevole. L'arte italica (e poi quella romana nelle sue caratteristiche nazionali) sembra interessata soprattutto a fissare l'aspetto delle cose così come si presentano casualmente e senza elaborazione; oppure disponendole nel modo più semplice e sopprimendo ogni elemento accessorio, inutile alla narrazione, decorativo. Dove l'influenza ellenistica si attenua o è assente quasi del tutto (ma proprio assente del tutto non lo è mai), i gruppi di figure as-

più elevata, fortemente permeata di tradizione ellenistica e certamente realizzata per lo più da artisti originari dal settore orientale del mondo mediterraneo ellenizzato, e un'altra corrente artistica, che possiamo chiamare « popolare ». Manteniamo questa indicazione anche se siamo consapevoli che le classi sociali per le quali essa veniva esercitata non possono chiamarsi popolari nel senso moderno della

parola, ma sarebbero da definirsi piuttosto della « media borghesia ». (Nella società schiavistica il vero popolo non raggiunge nessuna espressione artistica, se non quando è assorbito da una classe superiore).

Il riconoscimento di questi fatti si basa sopra una analisi, che non si può ripetere in questo luogo, priva di preconcetti e il più possibile aderente ai documenti dell'arte intesi nella loro espressione formale, e della storia intesa nelle premesse che essa pone allo svolgimento dell'arte. In base a questi fatti, la pittura pompeiana ci appare, nelle sue parti più vive, come la continuazione dell'ultima fase della pittura ellenistica. In altre parti essa appare l'eco, velata dal gusto classicistico neo-attico, della grande pittura greca del secolo IV<sup>a</sup>. In altre ancora come la testimonianza di una fresca vena di pittura romana, che rappresenta e racconta, senza che problemi intellettualistici e programmi estetici ne complichino la spontanea espressione, continuando a usare il linguaggio formale di un ellenismo minore, che era divenuto ormai popolare nell'ambiente italico <sup>59</sup>).



FIG. 33 - ROMA, VILLA ALBANI - Paesaggio.



FIG. 34 - CAIVANO (Napoli) - Ipogeo.

Che questa sia effettivamente la pittura « romana » ci è dimostrato chiaramente dal fatto che nei sec. II e III<sup>p</sup>, cioè dopo la distruzione di Pompei, quello che ci rimane di pittura (a Roma, a Ostia e altrove nell'Italia sub-appenninica) continua quelle tendenze e quel filone; e che da questo si passa, solo con qualche elemento nuovo dal punto di vista della forma (oltre alla novità iconografiche; ma queste stanno sopra un altro piano), alla pittura delle catacombe cristiane.

I nostri schemi di classificazione sono necessari allo studio e allo stabilirsi di un linguaggio di facile e rapida comprensione fra studiosi; ma non vanno scambiati, come

talvolta accade, per la realtà della storia dell'arte. Dobbiamo cercare di non imporre questi schemi ai fatti, ma di considerare lo svolgimento della pittura pompeiana nel suo vero processo, usando i nostri schemi solo per facilitare il discorso. Potremo allora constatare come intorno al 30-25<sup>a</sup> (cioè in quella che, secondo i nostri schemi, diciamo « fase D del II stile », contemporanea al sorgere del « III stile », e che, al suo termine, produrrà il « IV stile ») si arriva a un punto critico. Constatiamo che la spinta ellenistica si esaurisce e che non si hanno più apporti creativi nuovi. Subentra nei sistemi parietali una confusa e alquanto provinciale elaborazione delle maestranze locali, che ricompongono in modo diverso, o anche semplicemente ripetono, gli elementi già acquisiti. Esse fanno questo con molta bravura tecnica artigiana, e con un certo gusto fastoso, ma senza nessuna problematica artistica nuova.

Poi anche questa esperta tradizione decorativa decade. Non abbiamo in Roma nulla che non resti al disotto di un livello medio in fatto di poetica pittorica dopo l'età Flavia. Ma proprio da questo tempo in poi la scultura ci mostra un definitivo esaurirsi della spinta culturale del neoclassicismo ellenistico e il sorgere di accenti così nuovi, che non è mancato chi ha voluto porre la Colonna Traiana (110-113<sup>v</sup>) alla soglia della « tarda antichità » per sottolineare la rottura di una illustre tradizione. E questa tradizione era ancora lo svolgimento di quella tradizione ellenistica con la quale la cultura romana era venuta in contatto nel II secolo a. E. v.

Se veramente l'elemento spaziale e la composizione delle figure in esso fosse stato il problema artistico che la civiltà romana ha posto alla pittura antica, questo carattere avrebbe dovuto svilupparsi almeno per qualche tempo, come ogni problema artistico consapevolmente impostato. Invece esso scompare del tutto là dove non arriva più

la tradizione ellenistica: e ciò nell'occidente romano, come nell'oriente siriano (Dura-Europos). Pitture come quella del « paesaggio di Villa Albani ». (fig. 33), la cui datazione va anticipata dal II<sup>p</sup> al I secolo, o dell'« ipogeo di Caivano » (Napoli, fig. 34) databile all'ultimo quarto del sec. I d. E. v., o quella della « tomba dei Pancrazi » (Roma, via Latina, circa 150-160<sup>p</sup>), sono ancora permeate di elementi ellenistici; ma non mostrano nessun ulteriore sviluppo dallo stadio raggiunto già alla fine del secolo I<sup>a</sup>. I paesaggi in mosaico di Villa Adriana (Museo Vaticano e Museo di Berlino) mostrano nella policromia di rifarsi alla tradizione dei mosaici di Dioscuride, e sono con molta probabilità prodotto di of-



FIG. 35 - VATICANO - Mosaico da Villa Adriana.

ficine greche (fig. 35). Ma poi, le pitture delle tombe dei Nasoni (British Museum, circa 150-160<sup>p</sup>), la tomba di Clodius Hermes a S. Sebastiano sull'Appia, sia nelle parti databili tra 160 e 180<sup>p</sup>, sia nella scena di « adlocutio » (databile a 230-240<sup>p</sup> e erroneamente interpretata come « Ascensione », fig. 36) e le stesse più complesse scene dell'ipogeo degli Aureli a Viale Manzoni (Roma, circa 235-240<sup>p</sup>), o del poco più antico sepolcro degli Octavii (Roma, Mus. Naz. Romano, circa 220<sup>p</sup>, fig. 37), si ricollegano con la corrente che abbiamo detta « popolareggiante » della pittura pompeiana, che abolisce il fondo, oppure lo accenna in una relazione del tutto convenzionale rispetto alle figure umane che costituiscono il soggetto della scena. La figura umana non è mai inserita nello spazio reale, non si muove liberamente in esso, come avviene nelle pitture pompeiane attribuibili in modo documentabile alla tradizione ellenistica. La spazialità dell'« adlocutio » in Clodius Hermes, non è quella ellenistica, realistica, ma quella convenzionale che già troviamo in monete romane repubblicane, come un denario della guerra sociale (89<sup>a</sup>) e un denario di C. Numonius Vaala (circa 40<sup>a</sup>)<sup>60</sup> (fig. 38).



FIG. 36 - ROMA, SAN SEBASTIANO - Tomba di Clodius Hermes: « adlocutio ».

Anche negli schemi generali della decorazione parietale, vediamo che questi prendono partenza da precedenti ellenistici nei quali l'elemento illusionistico era accennato fino dai sec. IV-III<sup>a</sup> e sviluppano coerentemente questi presupposti sino alla fase finale del così detto « II stile » pompeiano. A questo segue un eclettismo spesso privo di coerenza formale, dove reminiscenze della lineare pittura ateniese a fondo bianco del sec. V<sup>a</sup> si trovano accanto a figurine schizzate di maniera con l'estro di un Callot, e poi l'esa-



FIG. 37 - ROMA, MUSEO NAZIONALE ROMANO - Sepolcro degli Octavii.

spesazione spaziale del IV stile, che svolge però temi e iconografie già preesistenti. Questa tendenza dura circa un secolo e coincide con il perdurare della diretta influenza della cultura artistica greca in Roma. Ma un secolo dopo, noi troviamo gli schemi ornamentali delle pareti svuotati di tutta la loro realtà architettonica, avviarsi a divenire puramente lineari, con la progressiva perdita del senso spaziale. Da esempi come la Casa del Ganimede a Ostia (circa 185<sup>p</sup>; « camera gialla »), alla tomba

di C. Julius Felix all'isola Sacra (tra 195 e 200<sup>p</sup> circa; soffitto), al Colombario Polimanti sulla via Appia (circa a. 200<sup>p</sup>), alla Caserma dei Vigili in Roma (viale Trastevere, tra 210 e 215<sup>p</sup>) e alla villa sotto S. Sebastiano (via Appia, 235-245<sup>p</sup>), si svolge sotto i nostri occhi il passaggio dagli schemi decorativi parietali che risalgono a forme che ci sono note per Pompei, agli schemi lineari rossi e verdi su fondo bianco, per via di progres-



FIG. 38 - Monete di Numonius Vaala e della Guerra Sociale.

sivo impoverimento, senza innovazioni né invenzioni. Questi schemi lineari, sono quelli che si fisseranno per quasi tutto il secolo III<sup>p</sup> nelle decorazioni delle catacombe. Essi ripetono ancora lo schema fondamentale della decorazione di « II stile, fase D »: una edicola grande al centro, due piccole edicole ai lati, con accenni di prospettive convergenti verso il centro; ma ogni effetto spaziale è lasciato cadere. A questi schemi succederà una decorazione priva di stile e di tradizione, di tipico carattere artigiano, con riquadri a finto alabastro e grossolani festoni <sup>61</sup>. Anche in questo caso noi vediamo che alle ricche prospettive naturalistiche, che Vitruvio conosceva già praticate dagli « antiqui », segue in Roma un impoverimento verso schemi fissi, semplificati e privi di naturalismo spaziale.

Se si volesse ancora, dopo oltre mezzo secolo di scoperte e di osservazioni, seguitare a sostenere la tesi del Wickhoff, ci si troverebbe dinanzi a questa assurdità: l'arte greca, tesa fin dal secolo V<sup>a</sup> alla conquista della piena realtà e perciò anche dello spazio, dopo aver prima scoperto lo scorcio e la prospettiva empirica, si sarebbe arrestata su queste conquiste al punto al quale era arrivata alla fine del IV secolo. L'arte romana, invece, che avrebbe scoperto di colpo (forse per « innata » e magari magica « intuizione artistica »?) la spazialità pittorica, senza essersi mai prima accostata a questo problema di espressione, appena allentatosi l'afflusso di opere e di artigiani dalla Grecia non avrebbe poi più prodotto che pitture di livello popolare, dialettale, prive di qualsiasi problematica formale, anche se sorrette ancora da una disinvolta tecnica artigiana, trasmessale da una secolare civiltà artistica.

Alla conclusione che questa sarebbe in realtà l'assurda conseguenza della tesi del Wickhoff, si arriva se si « leggono » le opere d'arte. Ma non può certo essere un caso che anche le fonti letterarie conducano alle stesse conclusioni. Non può essere un caso che la crisi alla quale è stato accennato di sopra, corrispondente alla « fase D del II stile », corrisponda esattamente alle dichiarazioni di decadenza che a proposito della decorazione

sivo impoverimento, senza innovazioni né invenzioni. Questi schemi lineari, sono quelli che si fisseranno per quasi tutto il secolo III<sup>p</sup> nelle decorazioni delle catacombe. Essi ripetono ancora lo schema fondamentale della decorazione di « II stile, fase D »: una edicola grande al centro, due piccole edicole ai lati, con accenni di prospettive

pittorica fa Vitruvio nel suo celebre passo (VII, 5), e alla sua insistente distinzione fra « antiqui » e « nunc »; cioè fra la tradizione ellenistica ancora viva nella generazione precedente e quello che avveniva al suo tempo (Vitruvio scrive la sua opera *De Architectura* proprio fra il 30 e il 25<sup>a</sup>; qualche accenno ad avvenimenti posteriori al 25<sup>a</sup> appartiene alle aggiunte della seconda « edizione »).

Tre generazioni più tardi, Plinio (che dedica la sua *Naturalis Historia* a Vespasiano nel suo sesto consolato, cioè nel 75<sup>p</sup>), parla della pittura come di « un'arte un tempo famosa » (xxxv, 2), « un'arte prossima a morire » (xxxv, 29); e, dopo aver ricordati alcuni rinomati pittori decoratori di pareti, del tempo di Augusto e del tempo di Nerone, aggiunge « ma in realtà, non c'è gloria se non per coloro che dipinsero quadri » (« tabulae »; xxxv, 118). Cioè per i greci. Sicché chiuderà il suo capitolo sulla pittura quasi con un sospiro di sollievo: « de pictura satis superque » (xxxv, 151): « basta e ne avanza ». La pittura romana non era certo un'avanguardia, come ce la vorrebbero far apparire.

L'interpretazione esclusiva che alcuni moderni studiosi hanno voluto dare alla pittura pompeiana, come di cosa originale, nuova nella storia dell'arte antica, dovrebbe finire per far considerare la pittura romana non solo nata a Pompei e nelle città della costa campana; ma anche morta lì, sotto la cenere del Vesuvio. D'altra parte essa dovrebbe aver avuto, in qualche modo misterioso, la possibilità di fecondare tutta la pittura decorativa che ancora per secoli si troverà nei centri del Mediterraneo orientale. Quello che troviamo, di pittura e di mosaico, in questi centri, nel II e nel III secolo, ha infatti, apparentemente, dei legami con la pittura « pompeiana », piuttosto che con ciò che troviamo a Roma e dintorni nello stesso tempo. Questa, anche se non espressa chiaramente, è la conclusione assurda alla quale si dovrebbe arrivare. Mi sembra assai più logico attribuire quei caratteri comuni alla sopravvivenza della tradizione ellenistica. E isolare per suo conto il gusto romano nella sua diffusione locale e nei suoi caratteri specifici.

Questa strana opinione sarebbe non meno storicamente insostenibile di quella dei primi archeologi che consideravano la pittura pompeiana non mai in sé stessa, ma solo come fonte per una ricostruzione filologica delle pitture perdute di età classica. Tuttavia, questo fu errore metodologicamente meno grave, perché sempre meglio noi vediamo quanto ampia dovette essere nel mondo ellenistico e romano la diffusione di schemi compositivi e di iconografie derivate dalle grandi opere d'arte. Per secoli un'arte strettamente legata al mestiere artigiano (e non individualistica come l'arte moderna) si deve esser valsa di « cartoni » derivati, specialmente a partire dalla metà del sec. II<sup>a</sup>, dalle opere dei maestri maggiori.

#### IV.

Nel corso dei secoli dell'impero romano, sempre nuovamente si resta meravigliati della straordinaria diffusione che esiste, al di sopra delle caratteristiche di officine locali, negli schemi decorativi e nelle iconografie delle rappresentazioni figurate. Gli stessi schemi compositivi si trovano, nei mosaici, a Ostia e nell'Africa settentrionale, ad Antiochia e in Gallia. Fino a che l'unità politica ed economica dell'impero rimase in piedi, per ogni parte dell'impero dovettero circolare dei « cartoni ». Allo stesso modo noi possiamo constatare che avevano luogo l'importazione ed esportazione dei sarcofagi da determinati centri verso determinate aree. Oppure, vediamo come l'immagine dell'imperatore, appena salito al principato, dovette essere trasmessa rapidamente alle zecche monetali sparse nelle provincie. Si può constatare questo nel caso anche di imperatori vissuti pochi mesi, i cui tratti fisionomici vengono subito riprodotti in modo uniforme in ogni luogo. In alcuni casi isolati, quando l'imperatore ha tardato a rientrare a Roma da una spedizione di guerra nella quale era impegnato al momento della nomina, le prime emissioni monetarie col nome del nuovo principe appaiono incerte nella effigie. Questo fatto ci indica che la trasmissione della effigie imperiale avveniva da Roma. Questo era un atto ufficiale dello Stato, atto politico e religioso al tempo stesso. Ma esso non implica affatto che solamente da Roma venissero anche prodotti i « cartoni » dei mosaici e delle pitture. Anzi, è quasi certo che Roma non fosse se non uno dei centri di produzione e forse non il più attivo, anche se continuava ad essere, senza dubbio, il più recettivo. Poi, verso la fine del III secolo, e prima delle riforme dioclezianee, il disordine economico e la decadenza commerciale resero difficili gli scambi di opere d'arte e si dovette iniziare quel recarsi degli artisti da un luogo all'altro, che continuerà nel Medioevo e nel Rinascimento. Il centro artistico di Roma rimane relativamente staccato dall'Oriente e influisce direttamente sulle provincie occidentali.

Un esempio ben noto della lunga persistenza degli schemi iconografici antichi sino addentro al Medioevo e della loro diffusione, è dato dal trovare nel codice astronomico di Arato (Madrid A. 16) del secolo XII, una miniatura (fig. 39) rappresentante il poeta a colloquio con la Musa, che riproduce esattamente la stessa scena quale la troviamo sul Mosaico di Monnos a Treviri (fig. 40), che è della metà del secolo III<sup>p</sup>. Il mosaico non doveva essere stato più visibile fino dal V secolo, finché gli scavi, nel secolo scorso, lo hanno rimesso in luce. In questo caso si può supporre con certezza che l'iconografia sia giunta al codice medievale attraverso miniature di altri codici della tarda antichità. Ma come essa è giunta al mosaico di Treviri? Da quale epoca in poi si può pensare alla diffusione attraverso illustrazioni di manoscritti? E le illustrazioni dei manoscritti, a loro volta, in quale rapporto di dipendenza saranno state rispetto ad altre opere d'arte?



Ecco subito alcuni interrogativi ai quali lo studio particolareggiato di miniature come quelle dell'Iliade Ambrosiana può contribuire a trovare una risposta. Essi si inseriscono nel problema generale della diffusione degli schemi iconografici (« cartoni ») e dei loro centri di produzione.

Ritornando ad Arato, la cosa più probabile è che nel mosaico di Treviri si abbia ancora un ricordo iconografico risalente a una composizione pittorica ellenistica, passata alla decorazione del libro. Le monete di Soloi in Cipro, patria del poeta (che visse tra il 310 e il 245<sup>a</sup>), mostrano il suo ritratto con una testa di profilo rivolta in alto, abbastanza simile, come schema, a quella del mosaico e della miniatura. E per quanto le monete appartengano al secolo II<sup>a</sup>, si è stabilito che risalgano a loro volta a una opera d'arte di poco posteriore alla morte del poeta <sup>(2)</sup>. Queste secolari trasmissioni di schemi iconografici sono proprio l'opposto di quello che si propongono gli artisti oggi; e noi dobbiamo fare un certo sforzo per non dimenticare che questo fatto sta alla base di tutta la creazione artistica antica. Non ne comprenderemmo nulla, se non tenessimo questi elementi di fatto sempre presenti, prima di formulare un giudizio critico o una conclusione storica.

Quanto è stato detto nelle pagine precedenti, costituisce la premessa metodologica con la quale si è ritenuto di affrontare lo studio delle miniature dell'Iliade.

Perciò, quando, a proposito di esse, si parlerà di arte e di tradizione «ellenistica», con questo si intenderà riferirsi alle forme che nacquero in quella civiltà artistica complessa e di alta qualità e intensità intellettuale, che si sviluppò nei centri maggiori del regno lasciato da Alessandro. Quest'arte, varia, ricca e aperta a influenze in un raggio vastissimo, assorbe e trasforma anche elementi orientali, ma affonda pur sempre le radici nell'altissimo potenziale artistico trasmesso dalle esperienze dei secoli classici della Grecia. Accanto ad essa tutte le altre manifestazioni artistiche dei popoli, anche di forte civiltà, che si trovano fuori dell'orbita del regno di Alessandro, appaiono incolte, pesanti e grossolane; in qualche modo subordinate. Il potenziale artistico accumulato dall'Ellenismo può paragonarsi solo a quello concentrato nel maturo Rinascimento europeo dei secoli XVI e XVII. Anche di quello, la produzione artigianale si nutrì fin quasi ai nostri giorni.



FIG. 39 - MADRID, BIBLIOTECA NAZIONALE A. 16 - Arato e la Musa.

Ad un certo momento i centri economici e politici direttivi del mondo ellenistico si spostano altrove, e di conseguenza anche l'ondata produttiva di forme artistiche viene a esaurire la propria forza. Ma anche allora, le soluzioni formali prodotte dalla civiltà artistica ellenistica continuarono a circolare e a formare il fondamento di ogni nuova produzione artistica per tre secoli in modo incontrastato, cioè dal secolo I<sup>a</sup> alla fine del II<sup>p</sup>. Intorno al 185-190<sup>p</sup> si incomincia a muovere una problematica artistica nuova, che produrrà le forme artistiche del III secolo. Queste sono in realtà le prime forme

profondamente innovatrici nella concezione formale dopo la fine del secolo II<sup>a</sup>.

Gli studi di storia dell'arte antica, resi poco attraenti dalla difficoltà di arrivare anche semplicemente a stabilire i dati di fatto sui quali basare la ricerca storica, hanno appena iniziato a chiarire la fondamentale importanza dell'arte del secolo III<sup>p</sup> e a riconoscerne correnti, sviluppi e, ma in minima parte, officine. Così noi non sappiamo affatto, con qualche certezza, dove questo nuovo stile abbia avuto la sua origine e la sua formazione determinante. Ma siamo certi che questo è uno dei momenti critici dell'arte antica.

Appare necessario inoltre, definire esattamente che cosa possiamo chiamare «ellenistico». Intendo anche dire che quan-



FIG. 40 - TREVIRI - Mosaico di Monnos.

do ci si riferisce a « tradizione ellenistica » e a « tradizione romana », questi due termini non debbono esser considerati con il significato antagonistico che spesso viene loro attribuito. E nemmeno usati per denotare una distinzione di gusto artistico assolutamente diverso. Piuttosto sarà da indicare con ognuno di questi termini una area storica e geografica nella quale si sono determinati certi aspetti artistici piuttosto che altri, e dalla quale ad ognuno è derivata una certa tradizione stilistica e iconografica.

Col termine di « ellenistico » si vuole intendere quella stessa area geografica che fu definita con tale nome dal Rostovzev nella introduzione alla sua *Social and Economic History of the Hellenistic World* (Oxford 1941, p. v-vii). Il Rostovzev intende con tale definizione l'area che comprende il mondo creato dalle conquiste di Alessandro in Oriente con qualche aggiunta, come il regno del Bosforo, qualche porzione di Asia Minore e il regno Siciliano di Gerone II, che furono greci nella loro struttura e nella loro civiltà. Gran parte della Sicilia occidentale, l'Italia. Cartagine e tutto ciò che sta a occidente di questi paesi, ne resta escluso, così come, in Oriente, l'Arabia meridionale, la Nubia,



FIG. 41 - Iliade Ambrosiana, min. XX-XXI: battaglie del canto V, con Ettore e Sarpedone (Gruppo C).

Meroe, il regno dei Parti, e tutto ciò che è più a oriente di esso; come anche i « barbari » Sciti, Sarmati, Traci, Illiri e Celti.

Ma il termine « ellenistico » ha bisogno di un altro chiarimento, anche se si dovranno qui ripetere cose già dette altrove. Il termine può avere infatti molti significati. Esso sorge dapprima con un significato nazionalistico-religioso (e poi linguistico-teologico) per distinguere i cristiani parlanti greco da quelli parlanti ebraico. Dal Droysen in poi ha un valore storico-cronologico preciso, indicando il mondo greco dalla morte di Alessandro (a. 332<sup>a</sup>) alla battaglia di Azio (a. 31<sup>a</sup>). Ma nel campo della storia dell'arte, esso viene usato diversamente da chi si occupa di arte greca e romana e da chi si occupa di arte bizantina e medioevale. Per gli archeologi questo termine rimane, soprattutto, aderente all'arte compresa nel periodo cronologico indicato di sopra come proprio degli storici: si cessa di usarlo con l'inizio dell'età di Augusto. E si parla di tra-



FIG. 42 - Iliade Ambrosiana, min. XX-XXI (particolare ingrandito).

dizione ellenistica in tutti i casi nei quali si ha una diretta derivazione da opere di quel tempo anche in un tempo successivo. E poiché questa derivazione è soprattutto visibile in opere d'arte, particolarmente di scultura, trovate a Roma o in centri dipendenti da Roma, il termine « ellenistico » ha finito per assumere un significato distintivo di « occidentale ». In tal modo esso ha finito per venir contrapposto alle tendenze « orientali », alle quali si riteneva un tempo di poter attribuire tutti i sintomi di una trasformazione dello stile e della forma artistica nei secoli successivi.

Per gli storici dell'arte medievale, invece, « ellenistico » finisce per essere un termine per distinguere ciò che deriva, nel suo complesso, dal mondo della civiltà antica greco-romana. In tal modo esso si distin-

gue da ciò che è proprio del mondo bizantino, quale si è costituito a partire dal VI secolo con Giustiniano (527-656<sup>p</sup>), o, al più tardi, con Eraclio, dal VII secolo (dal 610<sup>p</sup> in poi). E si contrappone anche a ciò che è proprio del mondo « barbarico », che comincia a delineare un proprio volto nel campo dell'arte almeno dal tempo della discesa dei Longobardi in Italia (a. 568<sup>p</sup>).

Questi sono i diversi significati di questa parola nel senso indicativo di una distinzione di tempo e di civiltà. Ma al termine « ellenistico » si può dare anche un valore puramente stilistico-formale: indicare con esso le forme artistiche che conservano ancora la essenziale organicità di struttura, che era fondamentale per l'arte greca e per la sua tendenza naturalistica. Questa organicità fa sì che ogni parte di un'opera d'arte, sia



FIG. 43 - Iliade Ambrosiana, min. XXXXIII: I greci, con la testa di Ilioneo sopra una lancia, inseguono i troiani (Gruppo E C).

essa la raffigurazione di un corpo umano, un ornamento di origine vegetale o una membratura architettonica, risulti carica di una logica interna, abbia una connessione strutturale fra le sue parti, legata strettamente alle forme naturali di esse, col loro proprio peso e col loro proprio volume. Perciò il rendere schematica una forma organica, è opposto all'ellenismo. Ancor più usare una forma di natura, e specialmente la figura umana, rompendo l'armonia della sua costruzione di membra organicamente connesse, piegarla a funzione di ornamento, geometrizzarla, toglierle il suo volume e il suo peso, è opposto alla concezione dell'ellenismo<sup>63)</sup>.

Poiché le miniature dell'Iliade Ambrosiana stanno tra i confini dell'arte antica e di quella bizantina, questo chiarimento sull'uso del termine « ellenistico » era necessario. Esso è qui inteso nel senso « geografico » che è stato detto, e nel senso « stilistico » ora accennato (Perciò diremo che la miniatura XXI (figg. 41 e 42) è la più « ellenistica » di tutta la serie; che la miniatura XXXXIII (fig. 43), è ormai fuori dell'ellenismo, pur derivandone, e che essa appartiene a un mondo artistico diverso, che sarà quello bizantino; e che le miniature XLVII o LIII (figg. 44, 45) derivano da una tradizione « romana », distinguibile in seno al generico ellenismo).



FIG. 44 - Iliade Ambrosiana, min. XXXXVII: Achille invoca la salvezza di Patroclo (Gruppo B B).

Un altro termine che ha bisogno di qualche spiegazione è quello di « arte popolare romana ». Esso non corrisponde affatto, come qualcuno ha voluto dire, a una astrazione o a una invenzione del prof. Rodenwaldt <sup>64</sup>. (È curioso quanto siano contrari a sentir parlare di « arte popolare » proprio coloro che parlano con piacere di « Herrenvolk » e di « Herrenkultur »; come se un termine non presupponesse anche la possibilità dell'altro). Ma ho già detto in quale senso relativo si debba intendere questo termine di « popolare » applicato alla società antica. Aggiungo che io non tengo affatto a quell'aggettivo di « popolare », e che questo potrebbe essere benissimo sostituito con un altro, se non fosse più semplice e più chiaro di non cambiare troppo spesso di terminologia. Quello che interessa di porre in evidenza, è che in tutto il corso dell'arte romana, dall'età di Silla in poi, anche nel pieno classicismo augusteo, noi troviamo delle opere d'arte (generalmente si tratta di bassorilievi), che non partecipano di quella ricchezza di invenzione e complessità di composizione, che è propria della civiltà artistica della Grecia ellenistica, ma presentano uno stile più semplice. Sarebbe falso considerare queste opere d'arte soltanto come prodotti di incapacità, perché le loro caratteristiche non sono soltanto negative. Se non hanno la raffinatezza delle opere ellenistiche, hanno talora più forza; se la superficie del marmo non è lavorata in modo delicato ed elegante, ma tagliata a spigoli acuti, con una tecnica più propria di pietre come il travertino, ciò corrisponde a una tradizione di mestiere, che troviamo anche sulle urne etrusche. Opere di questo



FIG. 45 - Iliade Ambrosiana, min. LIII: Efesto trattenuto da Hera incendia lo Scamandro (Gruppo B B).

genere si trovano nello stesso tempo che produceva opere raffinate ed eleganti, di tradizione ellenistica pura. Si può accettare di chiamare la coesistenza delle opere appartenenti a questa tradizione artigiana con quelle di tradizione ellenistica, il « bipolarismo » dell'arte romana <sup>65)</sup>, ma forse non occorre complicare le cose e basterà constatare che nella scultura romana abbiamo due correnti tradizionali. Esse subiscono dei mutamenti: si svolgono, cioè, ciascuna per proprio conto. Una è destinata alle opere ufficiali, rappresentative; l'altra è usata dai privati per i loro modesti monumenti sepolcrali e, anche in provincia, per la decorazione di piccoli edifici fatti costruire da privati. Vi sarà qualche cosa di vero, se qualcuno dirà che questa corrente « popolare » prosegue anche in età imperiale la tradizione dell'arte « italica »; e in questo possiamo anche considerarla schiettamente « romana ». Oltre a una certa robusta rozzezza tecnica, si trova, nelle opere d'arte di questa corrente, una composizione generalmente frontale, o che tende quanto più possibile alla frontalità e a una semplice simmetria. Vi troviamo anche, di conseguenza, una prospettiva convenzionale, per cui ciò che dovrebbe trovarsi in primo piano viene spostato a destra o a sinistra della composizione o figura centrale; e ciò che dovrebbe trovarsi dietro, o in secondo e terzo piano, viene spostato in alto, al di sopra delle figure di primo piano. Vi troviamo anche una proporzione non naturalistica delle figure, ma una proporzione « gerarchica ». Vale a dire che le figure sono più grandi

o più piccole, entro una stessa composizione, a seconda della loro importanza reale (ciò avviene nel caso di alti magistrati), o creduta tale (come la figura del marito rispetto a quella della moglie). In questa si manifesta una tendenza diversa da quella del naturalismo ellenistico; una tendenza che si trova dovunque, sia a Roma che in Oriente, quando si manifestano le semplificazioni alle quali ricorre di preferenza ogni linguaggio artistico non raffinato e non intellettualizzato. L'esistenza di queste forme fin dall'inizio dell'arte romana porta ad escludere che, quando si trovano in monumenti ufficiali del III-IV secolo, esse si debbano riferire a influenze orientali. Ma questo non autorizza alla illazione inversa.

Questi caratteri si trovano anche in quella che è stata detta arte provinciale romana, e che è costituita per la maggior parte da rilievi sepolcrali romani nelle provincie attraversate da alcuni grandi fiumi, come il Reno, il Ròdano, il Danubio e anche il Po.

A un certo momento questa corrente artistica non si trova più limitata ai modesti compiti della clientela privata; ma la troviamo incaricata di decorare solenni monumenti ufficiali, come l'arco di Costantino eretto in Roma per l'« adventus » e i « decennalia » dell'anno 315<sup>p</sup>, anche se l'arco era in gran parte abbellito da sculture di una età precedente, della quale Costantino amava proclamarsi restitutore ed erede<sup>66)</sup>, e queste sculture di età precedente appartenevano, naturalmente, alla corrente artistica diversa, per la quale è da supporre che si fossero chiamati artisti da fuori: in alcuni casi lo si può provare. Questo fatto, solo apparentemente singolare, è avvenuto in modo assai naturale. Con il rivolgimento sociale assai profondo e decisivo, accentuatosi nella seconda metà del III secolo e stabilizzatosi con le riforme di Diocleziano, era venuto alla direzione dello Stato, come nuova classe dirigente, quell'elemento sociale che si era sempre servito di quella corrente artistica particolare che abbiamo stabilito di chiamare « popolare ». Questa classe era costituita soprattutto da soldati e da colòni, cioè piccoli proprietari rurali, che davano all'esercito il maggior contingente insieme a elementi delle popolazioni « barbariche » (specialmente illirici e pannònici, oltre a qualche orientale).

Questo fatto appare in perfetta coerenza con quanto ci dimostrano le lotte e i contrasti che costituiscono la storia di quel tempo. Ma poiché si pretende, spesso, distaccare del tutto la storia dell'arte dalla storia generale e fare soltanto una storia autonoma delle forme, questo fatto ha dato luogo a una quantità di equivoci.

Il più antico e più semplice di questi equivoci (e perciò esso viene ripetuto ancora oggi) è che l'arte antica, passando dalla Colonna Traiana all'arco di Costantino, abbia subito, in quei due secoli, semplicemente un orribile processo di decadenza. Il che varrebbe a dire che la capacità artistica era quasi improvvisamente venuta a mancare e che si era disimparato a dominare la forma artistica<sup>67)</sup>. E di questa improvvisa mancanza si è dato colpa dapprima alla influenza barbarica. (I popoli barbari a quel momento o non possedevano espressione artistica, oppure, dove si produceva arte, come tra i Celti, i Sarmati e i Persiani, questa aveva caratteri ben definiti, ma del tutto diversi da ciò che vediamo nell'arco di Costantino; perciò parlare di influenza « barbarica » è in questo



caso un non-senso). Una variante più recente di questo genere di spiegazione è il trovare influenza dell'arte provinciale romana. Ma in questo caso non si tratta di influenza nè di predominio della provincia sulla capitale. Si tratta che arte provinciale e rilievi costantiniani appartengono alla medesima tradizione romana « popolare ».

Qualcuno ha voluto vedere in questa trasformazione dell'arte una conseguenza del Cristianesimo: minor interesse per la forma naturalistica e corporea; o addirittura programmatica distruzione della bellezza e della tradizione. Altri ancora ha attribuito tutto al caso: gli artisti buoni erano tutti partiti da Roma, e non c'erano rimasti che dei poveri tagliapietra.

Ma le tesi che nell'ultimo cinquantennio hanno avuto più successo nella nostra cultura occidentale, sono state, come è noto, quelle che fanno capo al Riegl e allo Strzygowski. Lasciando da parte certi concetti alquanto metafisici introdotti dal Riegl nella critica d'arte (e che adesso, invece di classificarli al posto che loro compete nella storia della storiografia, alcuni vorrebbero rinfrescare di vernice esistenzialista)<sup>68)</sup>, da un punto di vista storico egli vedeva l'arte del III e del IV secolo come ultimo anello di uno sviluppo continuo e storicamente ininterrotto e come risultato conseguente delle premesse che via via erano state poste nel corso dell'arte antica. In ciò egli si accostava a una concezione storicistica. Lo Strzygowski, invece, contrappose a questa interpretazione la tesi di un risorgere delle forze dell'arte orientale, rimaste assopite fin dal tempo arcaico sotto l'ondata ellenica. Un risorgere che, nella sua esposizione, acquistava il significato di un insorgere quasi fatale e irrazionalistico. Queste forze, del tutto eterogenee rispetto all'arte ellenistico-romana, avrebbero finito per prevalere e produrre la fine dell'arte antica, imponendo la loro « visione frontale », la loro « prospettiva convenzionale », la loro « proporzione gerarchica » (che sono, come si è detto, gli elementi caratteristici che si trovano non solo nell'arte orientale, ma anche nella produzione romana della corrente « popolare »). Gli studiosi degli ultimi cinquant'anni hanno, più o meno, cercato di raccogliere prove a favore dell'una o dell'altra di queste tesi. Un difficile problema storico si è così trasformato spesso in niente altro che una disputa accademica. Ma le evidenti esagerazioni dello Strzygowski e il constatare nell'arte romana precedenti assai precoci di quei modi, generalmente ritenuti specificamente tardi o specificamente orientali, anziché diffusamente subalterni, non autorizzano a proclamare Roma il centro artistico determinante dal quale avrebbe preso le mosse il nuovo linguaggio dell'arte.

A me sembra che l'una e l'altra di queste tesi abbiano il difetto di voler sostituire alla osservazione e alla spiegazione dei fatti concreti, che sono avvenuti nel campo artistico, una spiegazione preordinata e quindi, almeno fino a un certo punto, metafisica. Esse peccano tutte e due di quella astrattezza, di quel distacco dalla realtà concreta dei fatti, che è stata caratteristica del cosiddetto « storicismo » in una fase della nostra cultura durante la quale gli avvenimenti storici dei quali eravamo spettatori presenti davano troppo spesso, ma inutilmente per lo più, torto alle premesse sulle quali quello storicismo si fondava.

Quelle due spiegazioni preordinate considerano arte ellenistica e arte orientale come due entità esistenti al difuori delle relative circostanze storiche e quasi in guerra tra loro; come due personaggi di un dramma, ciascuno con le proprie caratteristiche e con la propria individualità, definita e chiusa in sé stessa e che non può uscire dal proprio ruolo. Comprendo che questi « personaggi » possono servire a chi voglia sostenere una tesi preconcetta; ma essi debbono dissolversi quando si voglia indagare, con aderenza alla realtà, il processo storico della produzione artistica; quando cioè questa aderenza alla realtà storica, più piena che sia possibile, sia l'unica tesi che si vuol sostenere. In questo senso, quanto, diversamente dal Wickhoff, scriveva nello stesso tempo Demetrio Ainalov ha ancora un valore metodologico indicativo, anche se oggi appare troppo unilaterale la sua tesi che univa l'arte bizantina direttamente a quella ellenistica<sup>69</sup>. Ma questa tesi è assai più corretta e ha solo bisogno di un aggiornamento per avvicinarsi al vero.

Spero che sia ben chiaro che la posizione difesa nel presente scritto non è un ritorno alle posizioni « orientalistiche » che trent'anni fa prevalevano negli studi di questa materia, anche se in esso si considerano inconsistenti le posizioni « romanistiche » che molti studiosi oggi professano. Si tratta di rivedere il problema su altre basi: non più in base a questioni di « contatti » e di « influenze » formali, ma in base alle effettive condizioni storiche che determinavano i caratteri artistici nella società del tempo e ben al di fuori dei nostri schemi. Si tratta di rivedere tutto il problema storico. Che ciò non possa essere il compito di questo studio, dedicato solo a una impostazione di principio, è ovvio. Ma questa necessità, e le conseguenze che ne derivano, sono presenti in esso, e nel volume che sarà dedicato allo studio dell'Iliade Ambrosiana.

Alla fine del mondo antico noi siamo di fronte a una profondissima crisi di trasformazione della società umana, e l'arte non poteva non partecipare a questa crisi. In questa trasformazione agiscono attivamente elementi diversissimi, antichi e nuovi, partecipi, nella loro essenza, di tradizione ellenistica e di tradizione orientale e giudaica; anche elementi di civiltà barbarica pènetrano attivamente nella società del tempo; e così anche elementi specificamente italici e romani. Tutto ha un riflesso nella forma artistica.

Per solito si abusa, nella storia dell'arte, del termine « influenza » e del termine « contatto ». L'arte non si trasmette per infezione, come potrebbe sembrare quando si sente tanto parlare di influenze. Forme artistiche diverse possono svolgersi per lungo tempo a conoscenza una dell'altra senza subire modificazioni, fino a che non si producano le condizioni che fanno scoprire in una forma artistica già realizzata da altri quello che si vorrebbe, adesso, raggiungere, quella che può essere « l'arte di domani ». Allora la forma nuova viene realizzata utilizzando elementi e suggestioni di quella già esistente e fino ad allora estranea; solo allora si effettua il « contatto » e l'« influenza ». Questo vale tanto per le singole personalità degli artisti, quanto per le correnti che si producono, nel loro insieme, in un determinato tempo.

Vi sono sempre, in ogni civiltà artistica in svolgimento, elementi di progresso ed

elementi di stasi tradizionale, che vivono insieme, e spesso anche nella stessa opera. Qualche volta, quando una società entra in profonda crisi di trasformazione, gli elementi formali progressivi e quelli statici, tradizionali, possono finire di far capo a gruppi sociali attivi diversi. Per capire qualche cosa nelle apparenti contraddizioni di una tale produzione artistica, bisognava cercare di individuare queste diverse forze e cercare di caratterizzate queste diverse produzioni.

Alla fine del mondo antico l'elemento cristiano diviene quello progressivo; l'elemento pagano tradizionale rappresenta l'elemento morto, che ripete schemi formali ormai privi di contenuto. Generalmente gli archeologi classici danno a questi due elementi, da un punto di vista esclusivamente formalistico, un valore esattamente contrario a quello qui accennato. Con questo essi rinunziano a comprendere il valore dell'arte bizantina; ma questo li preoccupa poco, perché non fa più parte del loro campo di specializzazione, che talvolta non è che un orticello; degno, sia pure, di rispetto.

Ma anche l'elemento cristiano non è affatto omogeneo. Vi sono, culturalmente, socialmente, ideologicamente, delle correnti diverse, sia prima della conquista dello Stato da parte del Cristianesimo, sia dopo. È perfettamente inutile deplorare che gli imperatori bizantini abbiano perduto il loro tempo in discussioni teologiche invece di occuparsi di concreti problemi di governo. Le discussioni teologiche possono sembrare un perditempo a noi (per quanto esse lo sembrino già meno a noi, che non agli uomini della generazione precedente alla nostra, perché avvertiamo quello che può derivare, ideologicamente, da una discussione teologica e come questa possa avere il suo serio riflesso politico). Ma per taluni imperatori bizantini e prebizantini le questioni teologiche rappresentavano la cosa più importante della quale potessero occuparsi. Non solo per il concetto del carattere sacro della loro maestà, che era un concetto di governo; ma perché dal modo di risolvere il problema se il Figlio fosse o non fosse preesistente « ab aeterno » insieme al Padre, e se lo Spirito Santo procedesse dal Padre e dal Figlio invece che dal Padre attraverso il Figlio (cioè dalle questioni della « consustanzialità » o « omousia » e dalla questione del « Filioque ») dipendeva il rapporto di dipendenza, indipendenza o parità dell'Impero rispetto alla Chiesa. E il modo come queste questioni teologiche furono risolte ha influito profondamente sulla storia del mondo europeo e sulla sua formazione. Anche l'arte figurativa fa parte di questa formazione e di questo nuovo mondo.

Perciò il « bipolarismo » che si manifestava nell'arte romana fino al IV secolo, tra le correnti che, per intendersi, chiamiamo « popolari » e quelle « ufficiali o rappresentative », continua nel periodo di formazione dell'arte bizantina, da Costantino a Giustiniano. Solo che adesso il « bipolarismo » sarà tra parte nuova e viva, e parte tradizionale e morta della società. Una parte che elabora la nuova arte cristiana (che sarà poi quella bizantina), l'altra che continua a ripetere antichi schemi formali ellenistici. Questi avranno ancora in sé una forza e una ricchezza tali, da resistere a lungo anche a una ripetizione meccanica senza perdere troppo della loro organica correttezza, del loro piacevole equilibrio. Ma nessun rinnovamento avverrà in questi schemi (le argenterie ellenistico-

bizantine (fig. 46) scoperte in vari luoghi dell'Europa orientale sono un buonissimo esempio di quanto qui è detto. Esse ci indicano anche quale era il gruppo sociale che continuava a coltivare la tradizione formale ellenistica<sup>70)</sup>. Ma si arriva poi anche al momento



FIG. 46 - LENINGRADO, ERMITAGE - Particolare di una anfora d'argento, da Concesti (circa a. 400 d. C.).

nel quale gli schemi ellenistici avranno finito per consumarsi, come si consuma ogni forma che venga sottoposta a una serie di passaggi ripetuti, di copie di copie e poi di copie di copiate di copie. Fino a un punto che il copista non capisce e non sa più quale fosse la forma originaria e il suo significato, e l'ultimo punto d'arrivo è così diverso dal punto di partenza originario, che la derivazione non si potrebbe supporre, se non si ricostruissero tutte le fasi intermedie. (Questo processo lo vediamo molto bene, per citare un solo esempio, nel fregio di eroti giocolieri che adorna le cassette di avorio bizantine, e che nell'esemplare, per esempio, della cattedrale di Ivrea, del XII secolo, o in quello di Detroit (fig. 47), è divenuto un puro arabesco<sup>71)</sup>).

Questo processo è simile a quello che avviene nel passaggio dalla lingua latina alle lingue romanze e che continuamente avviene in ogni gruppo linguistico. Nel campo dell'arte esso non ha luogo che nella tradizione artigiana, e questo ci mostra come produzione artigiana e creazione artistica di carattere individuale debbano esser considerate secondo punti di vista generali diversi e con valutazioni diverse.

Perciò, affrontando lo studio dell'Iliade Ambrosiana, dovremo renderci conto se le miniature che ci interessano possono essere ritenute creazione individuale, invenzione, oppure fino a che punto esse sono partecipi di un processo di trasmissione quasi automatica di schemi iconografici ormai stabiliti.

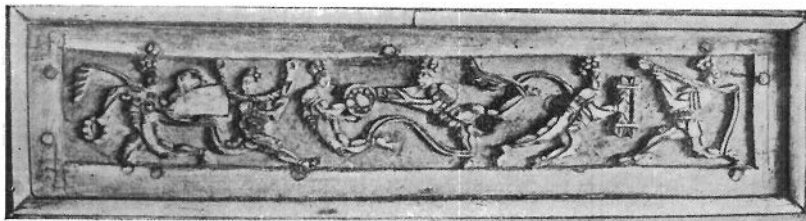


FIG. 47 - DETROIT, MUSEO - Fregio di una cassetta d'avorio.

## V.

Dobbiamo tener presente, nello studiare l'arte di età imperiale romana, che quanto di essa ci resta è prevalentemente opera di officine artigiane. Questo è evidente in modo speciale nei monumenti di scultura, che sono quelli che maggiormente ci sono rimasti conservati. Ma ci sono buone ragioni per ritenere che una parte notevole di queste sculture (bassorilievi) siano in stretta dipendenza da opere di pittura, a cominciare dai rilievi del Monumento dei Giulj a Saint Remy, dei primi anni del secolo I<sup>p</sup> <sup>72)</sup>, fino ai sarcofagi e, almeno in parte, alle sculture trionfali. Per i sarcofagi con scene di battaglia, che ci interessano in modo particolare in rapporto alle miniature dell'Iliade, la questione dovrà essere esaminata altrove. Si è generalmente presunto che essi costituiscano un esempio di schemi compositivi che appaiono particolari della scultura. Tuttavia va tenuto presente che già il più antico dei grandi sarcofagi con battaglia di tipo tardo, quello (fig. 48) nel quale doveva esser stato sepolto qualche generale di Marco Aurelio

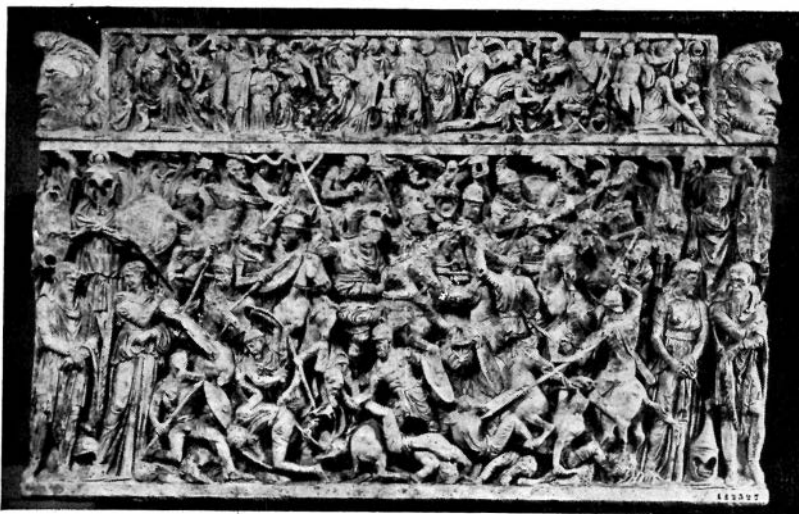


FIG. 48 - ROMA, MUSEO NAZIONALE ROMANO - Sarcofago di un generale di Marco Aurelio.

(al Museo Nazionale Romano, da via Tiburtina), non risulta « leggibile » se non lo immaginiamo nel suo originario aspetto policromo <sup>73)</sup>. Parlando del grande sarcofago classico noto come il « sarcofago d'Alessandro », Théodore Réinach, che aveva studiato a fondo il problema della pittura antica, faceva notare come le fonti letterarie ci conservano memoria di una serie considerevole di pitture di battaglie dei secoli V e IV<sup>a</sup> prive di riscontro nella scultura <sup>74)</sup>. Questo può farci riflettere a quanto il tema della battaglia sia più adatto alla pittura. Possiamo anche ricordare che si è spesso parlato della influenza della pittura trionfale, testimoniata in ambiente romano fino dal III secolo a. E. v., sui bassorilievi storici e specialmente sulle scene di battaglia e di assedio che si trovano sulle colonne onorarie. Perciò, anche se talune miniature dell'Iliade (fig. 21) troveranno qualche somiglianza con composizioni dei rilievi dell'arco di Ga-

lerio a Salonicco (tra 297 e 305<sup>p</sup>, fig. 49), questo non significa affatto escludere un precedente pittorico.

Già il Riegl aveva osservato che la conoscenza della pittura dell'età posteriore alla



FIG. 49 - SALONICCO - Arco di Galerio (*particolare*).

distruzione di Pompei, e specialmente dei secoli II e III, sarebbe stata un elemento della massima importanza per intendere lo svolgimento dell'arte di età imperiale. Anzi, egli scriveva, « il più importante » per stabilire il punto di contatto fra ellenismo e tarda antichità »<sup>75</sup>). Questa affermazione resta vera anche oggi ed in questa direzione le miniature dell'Iliade Ambrosiana divengono particolarmente importanti. La conoscenza della pittura medio-romana si è un poco ampliata con nuovi trovamenti e con nuovi studi. Soprattutto si è accresciuto il materiale messo in luce dagli scavi nell'Africa settentrionale, nella Palestina e nei paesi delle coste orientali del Mediterraneo e a Ostia. Anche la pittura delle Catacombe, delle quali il Riegl lamentava la difficoltà di studio, è divenuta più accessibile, anche in buone fotografie dirette, e non più soltanto in copie all'acquerello. Soprattutto poi sono stati messi in luce in grande quantità mosaici pavimentali; e questi, anche con la maggiore autonomia di quest'arte rispetto

alla pittura, possono dare importanti indicazioni per trarre delle deduzioni che si possono applicare alla pittura (mentre poi i mosaici parietali sostituiranno sempre più la pittura stessa, ed evidentemente non ne rappresenteranno che la continuazione figurativa).

Fino a che non si avrà, attraverso un'opera di collaborazione internazionale, un corpus dei mosaici pavimentali di età romana con un sufficiente numero di riproduzioni a colori, lo studio di questi materiali sarà sempre pieno di incertezze, specialmente al fine di stabilire l'esistenza di scuole pittoriche e il raggio di influenza delle maestranze delle diverse scuole.

Per ora si può dire solo, abbastanza all'ingrosso, che in età medio-romana, nei mosaici attribuibili alle botteghe operanti in Italia prevale una tendenza decorativa, mentre in Gallia rimane viva una antica tradizione geometrica. Ma nelle provincie dell'Afri-

ca si ha una ricchissima serie di mosaici a tendenza essenzialmente narrativa e illustrativa (e il mosaico della Caccia a Piazza Armerina ha insegnato recentemente, come a me sembra certo, che tale scuola ha operato anche in Sicilia <sup>76)</sup>). Dobbiamo supporre che in qualche centro dell'Africa settentrionale fossero elaborati i « cartoni » di questi mosaici, che, per le particolarità stilistiche e antiquarie (specialmente per le vesti) mostrano caratteri locali. Nei centri del Mediterraneo orientale sembra che queste grandi composizioni narrative divengano frequenti solo nella tarda antichità, stando almeno allo stato attuale delle scoperte, per diffondersi poi anche in Palestina e nella Grecia continentale <sup>77)</sup>. Per Costantinopoli i resti sono, come è naturale, oltremodo scarsi. Pitture trionfali sono testimoniate dalle fonti <sup>78)</sup>. Non è da pensare che in questi centri la attività pittorica si limitasse ai cartoni per mosaici. Dove sono mosaici, dovevano essere anche pitture parietali.

La più importante testimonianza diretta di una grande composizione pittorica della fine del III secolo

(fig. 50) si ha nelle pitture che adornavano un tempio del culto imperiale a Luqсор, ormai note solo dagli acquarelli del Wilkinson scoperti e pubblicati dal Monneret de Villard <sup>79)</sup>. Questo studioso, veramente benemerito, vi ha giustamente riconosciuto non già una chiesa cristiana, come si era sempre creduto, ma il « sacellum » situato al centro di un grandioso « castrum », che le epigrafi documentano databile alla prima tetrarchia, e il tempio del culto imperiale. Questo era decorato, nella nicchia absidale, con le figure degli Augusti e dei Cesari, mentre sulle pareti, partendo dai due lati della porta d'ingresso, erano dipinte due processioni di dignitari e di militari appiedati, con cavalli, in vivace composizione.

Per la metà del II secolo le pitture della Tomba di Isidora e di varie case scoperte a Sami Gabra (Hermopolis ovest) danno testimonianza indicativa per l'ambiente della provincia d'Egitto <sup>80)</sup>. Per le altre provincie, sia quelle occidentali africane, sia quelle orientali siriane e asiatiche, non abbiamo altra testimonianza che i mosaici, oltre alle pitture di Dura, che appartengono però a un particolare ambiente periferico, e a qualche decorazione tombale.

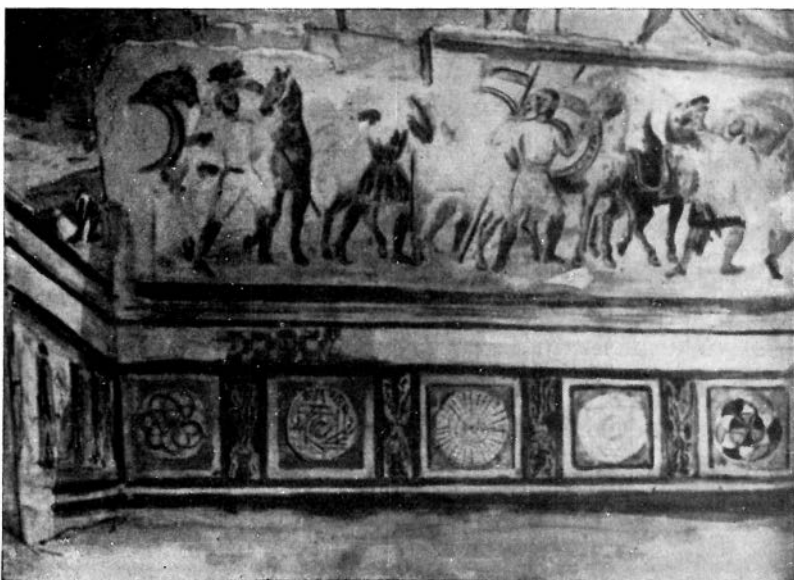


FIG. 50 - LUQSOR, TEMPIO DELLE DIVINITÀ IMPERIALI - Affreschi (da acquarello).

Nella regione del Bosforo abbiamo alcune importanti testimonianze di pitture nelle tombe dei sec. IV e III<sup>a</sup>. Esse documentano la precoce tendenza illusionistica della pittura decorativa parietale <sup>81)</sup>, rappresentando uccelli posati, senza regolarità di ritmo sul finto cornicione, e soffitti imitanti un tappeto appeso (tomba del « Monte Vassurinski »), oltre a ghirlande e vasi attaccati alla parete con rendimento di ombre prospettiche. Ma quando si arriva all'età imperiale romana, cessa il diretto contatto con i centri di tradizione ellenistica, pur rimanendo elevato il livello economico sotto l'impulso di commerci con Roma <sup>82)</sup>. Si sviluppa allora uno stile incolto, popolare ed ingenuo, non più naturalistico e prospettico. Tuttavia le composizioni e i soggetti si arricchiscono in fatto di repertorio, non solo con rappresentazioni di sontuose pompe funebri, ma anche con scene di battaglia tra schiere di cavalieri. Queste composizioni riecheggiano certamente delle pitture di livello più alto; ma non possiamo stabilire se queste avessero il loro centro di creazione nella stessa regione, per quanto vesti e armature riprodotte siano nettamente locali.

Dobbiamo confessare che non riusciamo ancora a stabilire con qualche certezza la prevalenza di un centro nel quale venissero elaborati i modelli pittorici dai quali veniva alimentato il repertorio artigianesco, che troviamo diffuso nelle varie parti dell'impero. È verisimile che i centri fossero più di uno; e tra questi vi era certamente Roma, che diffondeva i suoi prodotti artistici nell'occidente europeo, importando a sua volta dalle provincie orientali. Questo accade per i sarcofagi dell'ultimo quarto del II secolo all'ultimo ventennio del III: è verisimile che lo stesso accadesse per i « cartoni ».

Se si considera il rapido trasformarsi dell'arte in Italia nell'ambito del secolo V e invece la lunghissima permanenza della tradizione ellenistica nei centri del Mediterraneo orientale e poi a Bisanzio, bisognerà concludere che rispetto all'ellenismo Roma rimane sempre in una posizione periferica. E quella permanenza di tradizione è oggi manifestata chiaramente non più soltanto dalle opere di artigianato, ma da opere pittoriche come gli affreschi di Castel Seprio, dinanzi alla cui qualità (che le riproduzioni pubblicate non rivelano del tutto) sembra impossibile accettare la datazione bassa proposta dal Weitzmann e dal Grabar, e che a priori appariva seducente. Non si tratta qui di « rinascenza » (macèdone), bensì di ancor fresca tradizione; e il confronto con lo Psalterio di Parigi (e in un certo senso con quello di Utrecht) mette in evidenza proprio la distanza di qualità che corre fra tradizione originale e ripresa iconografica e stilistica di origine culturale.

Ma quando cerchiamo di fissare qualche punto più preciso, il materiale raccolto sinora e gli studi critici su di esso si palesano ancora insufficienti. Quello che a me sembra un errore (errore anche metodologico, perché corrisponde alla « lectio facilior » in critica del testo), è quello che molti studiosi hanno fatto in questi ultimi anni: partire dai presupposti del Riegl e del Wickhoff, senza esaminare la loro validità critica e storica, e, con qualche variazione di dettaglio, concludere che lo svolgimento artistico dal secolo II al V<sup>p</sup> (o anche solo al IV<sup>p</sup>) abbia avuto i suoi impulsi prevalenti da Roma <sup>83)</sup>. A Castel



Seprio, certi squarci di pittura appaiono ancora così « pompeiani » appunto, perché sono ancora così ellenistici, e il caso ci ha conservato un solo termine di confronto.

Allo stesso modo, si faceva ricorso a quell'unico termine di confronto, Pompei, nel caso delle miniature della Genesi di Vienna e dell'Iliade Ambrosiana. Ora lo studio di queste ultime ci porta a riconoscere che i suoi valori artistici migliori derivano da modelli che non hanno riscontro nella pittura pompeiana, ma in una più diretta continuità ellenistica localizzata altrove; che anche queste miniature, come quelle della Genesi, sono state eseguite nella parte orientale dell'Impero romano.

Nella scultura, l'elemento formale nuovo, dal quale prenderà le mosse tutto lo svolgimento, così originale, del rilievo del III secolo, è quel gusto, che è stato chiamato « barocco » e che si manifesta nell'accrescere il chiaroscuro mediante una profonda lavorazione del marmo per mezzo del trapano. Le due serie di rilievi con fatti di Marco Aurelio, i tre del Palazzo dei Conservatori e gli otto dell'Arco di Costantino, ci consentono di datare l'affermarsi esplicito del nuovo stile attorno al 180-190<sup>p</sup> 84). Ma i sintomi precedenti sono avvertibili già dall'età di Adriano e possono riassumersi in un classicismo animato da un chiaroscuro romantico. Questo si manifesta col gusto di opporre alle superfici levigate e chiare delle forme classiche, ombre accentuate dalle masse in rilievo, da solchi di contorno e da una estrema minuziosità di cesello nei particolari.

Noi troviamo queste forme soprattutto in quelle opere di età adrianea, che le iscrizioni documentano come eseguite da artisti della scuola di Afrodisia. Ed è ancora la scuola di Afrodisia che da queste premesse sviluppa gli elementi fondamentali dello stile tipico per il primo quarto del III secolo, che si manifesta in pieno, e con il diretto intervento di maestranze afrodisiensi, nei monumenti severiani di Leptis Magna. I contemporanei monumenti di Roma, di qualità inferiore, non possono stilisticamente non riconoscersi in dipendenza da questa stessa scuola. Più tardi il filo che collega i documenti di questa corrente di stile si perde; ma opere firmate da artisti afrodisiensi si trovano sino al V secolo, e sempre con una individualità stilistica spiccata 85). Che lo stile ricco di colore e di espertissimo uso del trapano, quale si vede sui sarcofagi degli anni trenta e quaranta del III secolo, non fosse di casa a Roma, lo dimostra il netto contrasto nella esecuzione delle teste-ritratto e delle teste ideali sullo stesso sarcofago. Le teste che dovevano contenere il ritratto erano lasciate grezze, come alcuni esempi mai finiti ci confermano, ed erano poi eseguite certamente a Roma. Sovente si è cercato di spiegare questa diversità, col supporre il ritratto eseguito a notevole distanza dalla esecuzione dell'intero sarcofago. Ma casi nei quali sicuramente il ritratto è stato eseguito contemporaneamente, tolgono valore a questa ipotesi. L'altra ipotesi della esistenza in Roma stessa, di uno stile « barocco » per i soggetti generici o mitologici, insomma per la scultura decorativa, e di uno stile « naturalistico », che lavora con delicati accenni formali e che sarebbe stato particolarmente usato per i ritratti, è solo in apparenza più sostenibile. Essa corrisponde, si è detto, al concetto della divisione in « generi » che è tipico per la cultura greca, dove una parola che è possibile usare nella prosa d'arte è impossibile nella

tragedia <sup>86)</sup>. Ma in Grecia, dove questo concetto è vivo per la letteratura, non lo troviamo mai applicato alle arti figurative. Sembra poco probabile che ciò accadesse a Roma. In ogni modo, anche se questa specializzazione per categorie fosse dimostrabile per l'arte di età romana imperiale, resterebbe sempre da stabilire l'origine dello stile usato per il rilievo mitologico decorativo. E questa ricerca ci porterebbe di nuovo fuori di Roma, in direzione del medio oriente mediterraneo ellenizzato. Afrodisia, Antiochia, Damasco, Heliopolis, Apamea: queste sono le località dove sembra che si dovrebbe poter trovare qualche cosa. (Se poi gli aficionados della « romanità » vorranno dirci che lo sviluppo di questi centri è pur sempre avvenuto, in quest'età, sotto l'imperio di Roma, si può essere disposti a incontrarci su questa via delle ricerche delle premesse economiche dello sviluppo artistico. Ma quello che qui si cercava di rintracciare è la coerenza sostanziale dell'espressione formale ed è una distinzione di correnti e di scuole, così come nel Rinascimento italiano non si arriverebbe a comprendere nulla, se non si distinguessero le correnti in veneta, toscana, ferrarese, ecc.).

Purtroppo questa ricerca è ancora in uno stadio iniziale; e non sembra che vi siano sempre state idee chiare a dirigerla.

Bisognerà anche uscire da quello stato di cattiva coscienza che sembra cogliere molti archeologi classici quando debbono fare il nome di Alessandria. Gli storici dell'arte bizantina e gli specialisti di miniature usano il termine « alessandrino » senza risentire verso di esso nessun particolare complesso. E forse lo usano con troppa facilità. Ma gli archeologi classici iniziarono con una specie di pan-alessandrinismo, per il quale « alessandrino » era sinonimo di « ellenistico », sia in senso cronologico che in senso stilistico. Dinanzi alla evidenza della individualità degli altri centri di civiltà e di arte fiorenti in età ellenistica, posti in luce dagli scavi e dagli studi, e alla desolante scarsità di resti che si sono potuti recuperare ad Alessandria, molti archeologi stanno oggi in una posizione assolutamente negativa rispetto alla attribuzione ad Alessandria di una qualsiasi funzione decisiva nello svolgimento artistico di età tardo-ellenistica e romana. Se il pan-alessandrinismo era esagerato e unilaterale, la posizione assolutamente negativa è assurda. Essa viene contraddetta non solo da tutte le fonti letterarie ellenistiche, romane e arabe, che celebrano Alessandria come « la bella », « la grande », « la splendida », « la regale », « l'immortale », « la gloriosissima », « la prima città del mondo »; ma anche da tutti (anche se sono relativamente assai scarsi) i documenti artistici che il suolo di Alessandria ha restituito. E le ragioni storiche per le quali questi documenti sono così scarsi sono state più volte indicate <sup>87)</sup>.

Certamente, se io dovessi attribuire uno dei gruppi di miniature dell'Iliade Ambrosiana o, più esattamente, i prototipi di esse, a scuola Alessandrina, non potrei appoggiarmi su documenti probanti, ma solo su ipotesi. Anche l'attribuzione ad Alessandria delle miniature della Bibbia Cotton, proveniente da Filippi, è basata solo su motivi iconografici, non stilistici, cioè sulla rappresentazione come piramidi dei granai dei quali parla il testo (e del codice, perito in un incendio, non si hanno che pochi resti e copie moder-



FIG. 51 - Iliade Ambrosiana, min. XVI-XVII: Battaglie di Diomede (Gruppo C).

ne). Che sopra uno dei pezzi di argenterie ellenistico-bizantine (una catinella acquistata nel 1913 dal Museo di Budapest, con stampigliature del primo quarto del VI secolo <sup>88)</sup>, sia rappresentato l'idrometro del Nilo, è certo una prova che il modello fosse di origine egiziana. Ma in quanto a miniature non resta che il papiro Goleniscev, la nota « Cronaca Universale » pubblicata dal Bauer e dallo Strzygowski. Essa ha un carattere stilistico particolarmente rapido e corsivo. Sicché, sempre come ipotesi di lavoro, si può solo indicare come probabilmente alessandrina l'origine di quelle miniature nei cui prototipi la ricchezza compositiva, la fluidità pittorica, il senso spaziale, sono più vivi. Le tendenze scenografiche e illusionistiche della decorazione dei sepolcri, nelle necropoli di Alessandria, sono evidenti già nel secolo IV-III<sup>a</sup> (« Mustafa Pascia »), continuano nel II-I<sup>a</sup> (« Anfusci ») e si accentuano nel I-II<sup>p</sup> (« Kôm el Sciogafa ») <sup>89)</sup>.

Nella composizione a due piani, che appare originaria in alcune miniature della Iliade (min. XVI-XVII fig. 51, XX-XXI fig. 41, XLIX, L), e in altre appare voluta-

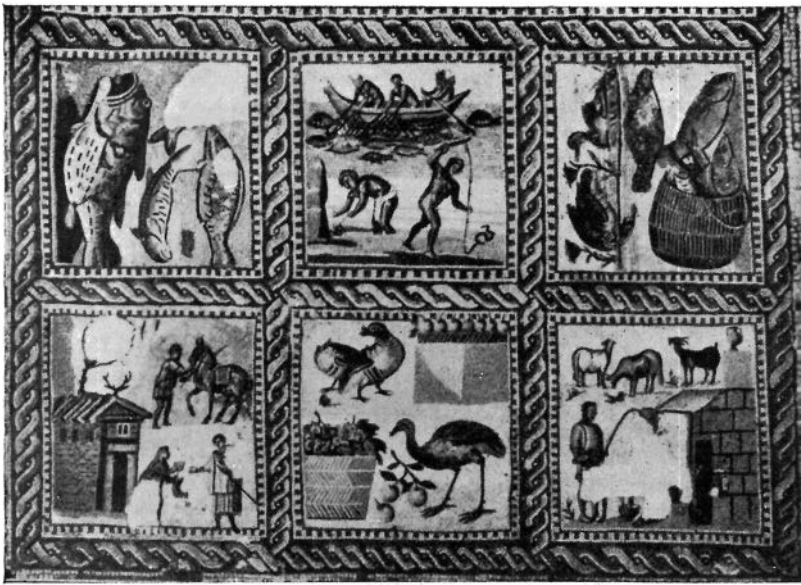


FIG. 52 - LEPTIS - Mosaico di una villa romana.

mente cercata con l'unione di composizioni originariamente separate (min. VI-VII fig. 11, XXXI - XXXII, XLIV - XLV), si deve riconoscere, io credo, una formula compositiva che risale all'ellenismo del II-I sec. a. E. v. Questa formula si trova infatti in pitture e mosaici di età romana, ma sicuramente risalenti a prototipi ellenistici, probabilmente Alessandrini, forse Alessandrini e Pergameni<sup>90</sup> (fig. 52). E si trova ancora una volta in una serie dei

mosaici di Santa Maria Maggiore a Roma (fig. 53). Tra le diverse serie che si possono distinguere in questi mosaici<sup>91</sup>, si riscontrano le stesse differenze di schema compositivo che si hanno passando nelle nostre miniature dal gruppo C («ellenistico») al gruppo EC («ellenistico-bizantino»).

Gli argomenti pro e contro l'esistenza di un'arte e specialmente di una pittura Alessandrina, sono stati spesso portati, e non è questo il luogo per riaprire la questione. Ma si ha un poco l'impressione che da parte di alcuni archeologi si abbia timore ad ammettere l'esistenza e l'importanza di una scuola Alessandrina per non sembrare fermi a posizioni scientifiche non aggiornate. In quanto a me, confesso che gli argomenti a favore mi sembrano assai più numerosi e persuasivi, anche se è pacifico che non tutto ciò che si chiamava Alessandrino al tempo dello Schreiber può essere oggi accettato per tale.

Comunque sia, credo che la maggior parte dei motivi decorativi, che noi troviamo nella pittura di tradizione Ellenistica, abbiano avuto la loro origine tra Alessandria, Rodi e Pergamo.



FIG. 53 - ROMA, SANTA MARIA MAGGIORE - Mosaico nella navata.

Vitruvio (*De Arch.* VII, 11, 1) cita come provenienza dei colori naturali vari paesi del Ponto, della Jonia e della Grecia (in due soli casi su nove aggiunge, come recenti, anche provenienze spagnole). Ma soprattutto sono orientali le provenienze dei colori artificiali. Tra questi, due « temperationes » dell'azzurro risultano di invenzione alessandrina, e un certo Vestorio ne introdusse la fabbricazione a Pozzuoli. Il credere che nel I secolo a. E. v. ad Alessandria e altrove si fossero inventati e si fabbricassero colori

esclusivamente per i decoratori delle case pompeiane e romane, mi riuscirebbe altrettanto difficile come il credere che le maestranze pompeiane abbiano inventato la pittura a macchia o, come è invalso l'uso di dire, « impressionistica », perché avevano molta fretta, dovendo riparare i gravi danni subiti alle case pompeiane dopo il terremoto del 63<sup>a</sup> 92). Altrettanto difficile mi sembra che questa pittura, così contrastante con la freddezza del neoclassicismo di età augustea, non abbia nulla a che fare con la « pictura compendiaria »

che passi ben noti di Petronio e poi di Plinio, il quale si basa su scrittori ellenistici, attribuiscono alla « audacia degli egiziani » (la cui capitale era Alessandria) e che tanto irritava il loro gusto neoclassico quanto gli impressionisti del 1874, quelli veri, irritarono i critici accademici del loro tempo 93).

Difficilmente sarà da trascurarsi come casuale anche il fatto che proprio dall'Egitto del III, IV e V secolo ci vengano i tessuti di più smagliante policromia, nei quali si perpetuano motivi identici a quelli del repertorio ellenistico del I secolo, che si è condotti ad attribuire ad Alessandria. Questi motivi dei tessuti conservano, anche nella nuova tecnica, una scioltezza formale, e soprattutto spaziale, inconsueta. Questi tessuti dovranno esser richiamati anche per un confronto con la policromia delle miniature della Iliade. Ma è opportuno ricordare fin da ora un pezzo particolarmente significativo, che raffigura una nave con Eroti entro una ricca cornice a festoni, con teste entro



FIG. 54 - LONDRA, MUSEO BRITANNICO - Tessuto da Akhmim (Panopolis). Sec. IV d. C.



FIG. 55 - Iliade Ambrosiana, min. XXX: Banchetto nel campo troiano (*particolare*).

tondi ai quattro angoli, proveniente da Akhmîm e conservato al British Museum (fig. 54). Se qui abbiamo ancora pienezza di tradizione ellenistica nel disegno e nella ricca policromia, altrove queste stoffe ci conservano impressionanti coincidenze di iconografia

con talune miniature dell'Iliade Ambrosiana. Così nel caso della miniatura XXX (eroi troiani a banchetto e, in basso il cuciniere, fig. 55), e di una scena bucolica in uno dei tondi del Museo di Brooklyn databile agli inizi del VI sec. (fig. 56), dove la divergenza con analoghe scene su coperchi di sarcofagi cristiani occidentali pone in particolare evidenza il legame tra quella miniatura e quel tessuto <sup>94</sup>.



FIG. 56 - BROOKLYN, MUSEO - Stoffa di provenienza egiziana.

Alcuni storici dell'arte bizantina usano chiamare alessandrina non solo la tendenza « impressionistica », ma anche quella « espressionista » (uso qui ancora questi termini ormai consueti, ma nella consapevolezza che il loro uso è improprio e criticamente errato). In base a questo elemento alcuni di essi attribuiscono ad arte



FIG. 57 - Iliade Ambrosiana, min. XXXVIII: I troiani assaltano il campo murato (Gruppo C).

alessandrina alcuni dei pannelli d'avorio della Cattedra di Massimiano (545-553<sup>v</sup>) a Ravenna. Altri invece, tenendo conto degli sviluppi posteriori, attribuiscono il carattere espressionista alla scuola antiochena <sup>95</sup>). Tuttavia, sino all'età costantiniana, i numerosi mosaici posti in luce ad Antiochia non danno nessuna indicazione in questo senso. E per quanto riguarda la cattedra di Massimiano, se si vuol chiamare A la mano più «classica», che ha eseguito i pannelli che per la loro collocazione sono i più importanti, e B la mano cosiddetta «alessandrina», alla quale va aggiunta, mi sembra, una mano C, simile a quella B, ma esecutrice dei soli pezzi ornamentali, risulta che il maestro «alessandrino» deve aver lavorato in sottordine e che quindi non possiamo ragionevolmente attribuire la esecuzione dell'intera cattedra al centro di Alessandria <sup>96</sup>). (La decadenza di Alessandria, che ha inizio al tempo di Caracalla, doveva nel VI secolo essere assai progredita e la mancanza di sicurezza deve aver provocato una diaspora di artigiani alessandrini. Perciò la «cattedra» potrebbe esser stata lavorata anche a Ravenna o a Bisanzio).

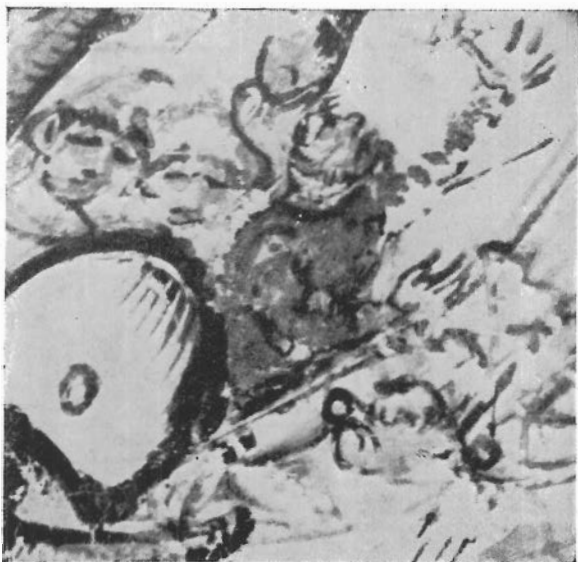


FIG. 58 - Iliade Ambrosiana. min. XLII (*particolare ingrandito*).

gimento si collega strettamente alle premesse dell'ellenismo tradizionale, non alla pittura « romana », cioè svolgendone dei risultati che si trovano documentati nelle pitture del II-III secolo che si trovano a Roma o altrove in occidente. Questa pittura presume delle connessioni con i sarcofagi del III secolo (fig. 58, 59), e deve essersi svolta in uno dei centri del Mediterraneo orientale. Identificare questo centro non è ancora possibile. Le varie ipotesi hanno tutte le medesime possibilità. Meno incerta, per molte indicazioni che vi concorrono, sarà quella di attribuire il gruppo C a Alessandria.

E se è del tutto verisimile che il gruppo di miniature qualitativamente più ricco derivi da modelli alessandrini, motivi esterni, cioè storici, e motivi interni, cioè di repertorio e di stile, fanno, come sarà esposto a suo luogo, ritenere che l'esecuzione delle miniature e del codice sia avvenuta a Costantinopoli.

Quello che qui interessa, adesso, è di mettere in evidenza che lo studio delle miniature dell'Iliade Ambrosiana ha condotto a distinguere, accanto a un gruppo che ha certamente connessione con la pittura quale si produceva in Roma nel II-III secolo (gruppo BB, figg. 44, 45), gruppi di miniature risalenti a tradizioni ellenistiche di varie età. Si riconosce facilmente la tradizione ellenistica più antica, che è la medesima che ci è documentata nelle pitture sepolte dal Vesuvio nell'anno 79 e nelle pitture scoperte a Roma e appartenenti al I e al II secolo (gruppo B, fig. 12). Ma vi è anche un ulteriore svolgimento di quelle tradizioni (gruppo C, figg. 20, 41, 57). E questo svol-

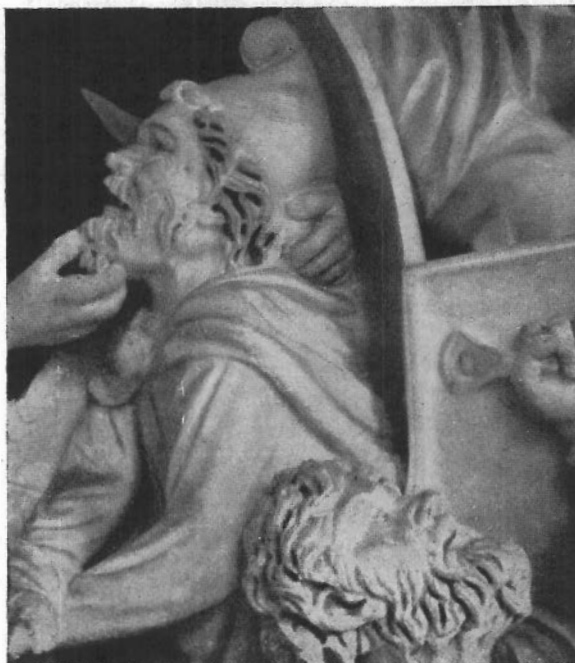


FIG. 59 - ROMA, MUSEO NAZIONALE ROMANO - Sarcofago Ludovisi (*particolare*).



## VI.

Se le conclusioni alle quali siamo arrivati non sono fundamentalmente sbagliate, il miniatore dell'Iliade Ambrosiana non ha visto direttamente le pitture che dobbiamo supporre abbiano servito di modello al gruppo più numeroso di miniature (gruppo C, CC). Egli deve averle trovate già trasformate in miniature, cioè in illustrazioni.

Tuttavia l'analisi del disegno preparatorio, che la caduta del colore ha posto in evidenza in varie parti, dimostra che se il miniatore non cercava la forma delle cose che doveva rappresentare, cercava tuttavia di adattare la composizione allo spazio fissato nella pagina del codice dalla « giustezza » (diremmo in termine tipografico) del testo. Il disegno preparatorio infatti è troppo sommario perché possa rappresentare più che una indicazione di dove collocare le singole figure, la cui forma era già data; ma spostamenti di figure tra l'abbozzo e l'esecuzione ci dicono appunto che si cercava di riempire nel modo migliore uno spazio, e che la trascrizione non era meccanicamente identica<sup>97)</sup>. Diversamente, invece, il miniatore del Virgilio Vaticano 3225 conduceva la sua pittura sopra i contorni delle figure graffiti con lo stilo con un segno continuo e senza pentimenti, che rivela il decalco da un disegno già definitivo. Evidenti poi sono nell'Iliade i casi di contaminazione di composizioni originariamente isolate e qui riunite in una disagiata convivenza.

La personalità del miniatore dell'Iliade appare quella di un abilissimo artigiano esecutore, non certo quella di un ricercatore e raccoglitore di elementi artistici da opere varie e lontane per trasformarle direttamente in illustrazioni. Ma che dietro a quelle miniature, alle quali ora particolarmente ci riferiamo, ci fossero delle grandi composizioni pittoriche, appare evidente dalla complessità dello schema compositivo. Questo risulta troppo pieno e quasi un poco confuso nella piccola dimensione delle miniature. Invece esso acquista pieno valore e chiarezza, se per mezzo dell'ingrandimento fotografico si ricostituisce un rapporto diverso, che appare più prossimo a quello originale (figg. 19, 21, 42, 58, 60, 67)<sup>98)</sup>.

L'analisi antiquaria e stilistica (condotta nei capitoli IV e V del libro) conduce a datare i prototipi di queste pitture tra la seconda metà del sec. II e la prima metà del sec. III; ma particolarmente al III. Dobbiamo vedere in questo indizio della esistenza di notevoli pitture di questo tempo il risultato più interessante, dal punto di vista generale della storia dell'arte di età imperiale romana, del nostro studio. La qualità delle pitture che dobbiamo supporre dietro a miniature come la XXI, XXXVI, XLII (figure 41, 18, 20) è altissima, e assai diversa da quella di qualunque pittura pompeiana conosciuta. Per quanto fondata su principi compositivi assai diversi, una civiltà artistica altrettanto intensa si può riconoscere solo dietro al mosaico con la Battaglia di Alessan-



FIG. 60 - Iliade Ambrosiana, min. XXXXIII (Gruppo EC; particolare ingrandito).

dro, mentre dietro ai mosaici di Dioscuride di Samo si sente una problematica pittorica raffinatissima, ma più superficiale. (Gli effetti di « cangiantismo » sulle vesti dei Metragyrty, dove la veste azzurra diviene gialla nei punti illuminati, ci mostra un fenomeno di saturazione intellettualistica, quale si ripeterà nel Cinquecento italiano con il colorismo del Rosso e del Pontormo. Gli originali dei mosaici di Dioscuride risalgono documentabilmente alla metà del III sec. a. E. v. e in tutta la pittura pompeiana non vi è nulla di altrettanto complesso coloristicamente. Anche nella « Casa delle Maschere » a Delos, databile alla prima metà del sec. II<sup>a</sup>, la ricchezza policroma e i contrasti tonali appaiono assai più complessi di tutto quanto si trovi nelle città vesuviane <sup>99)</sup>). Se si confronta il disegno di queste miniature sugli ingrandimenti fotografici, con quello di alcuni battaglisti del '600 europeo, come il Cortese, il Tempesti, il Simonini, abbiamo un metro per giudicare l'intensità della civiltà artistica, che poteva produrre, come sottoprodotto artigianesco, a distanza di tempo e attraverso vari passaggi di repliche, delle composizioni come queste.

Il terreno nel quale ancora affondano le radici di questa tradizione figurativa è quello profondamente fertile dell'ellenismo.

Il gruppo di miniature che sono state classificate con la lettera D, invece, appartiene all'«arte nuova». Possiamo chiamare così quella corrente artistica che nel IV secolo segna il deciso abbandono della tradizione ellenistica (nel significato che noi abbiamo dato a questo termine) e che prelude al sorgere dell'arte che chiamiamo bizantina. Essa è quella corrente di arte sulla cui formazione si è discusso tanto e ancora si discute. La stretta somiglianza di schemi tra la miniatura XXXVII (fig. 63) e certi mosaici parietali di soggetto cristiano, i più antichi dei quali si trovano nella navata di Santa Maria Maggiore a Roma, caratterizza bene a quale tempo e a quale gruppo stilistico i modelli di queste miniature appartengono.



FIG. 61 - RAVENNA, S. APOLLINARE NUOVO - I Re Magi.

La pettinatura con frangia sulla fronte si ritrova anche sul mosaico pavimentale del Grande Palazzo di Costantinopoli<sup>100</sup>. Nell'uno e nell'altro caso siamo agli inizi del V secolo.

Anche in questo caso, le spiegazioni che si sono avanzate negli ultimi studi non soddisfano. Molti recenti studi collegano tutta questa produzione e questo stile alla corrente artistica che ha prodotto i rilievi dell'arco di Costantino, e quindi concludono che a Roma si è formata quest'arte nuova e da Roma si è diffusa nelle provincie orientali dell'impero. A me questo sembra un voler aggirare la difficoltà effettiva che il problema ci pone, e cavarsela con una spiegazione di comodo, senza approfondire la questione.

L'arte dell'arco di Costantino, come ho già accennato, mi sembra da spiegarsi come lo sviluppo della corrente « popolare » dell'arte romana, che arriva a manifestarsi su monumenti ufficiali nello stesso momento che le classi « popolari » (cioè il ceto medio dei coloni e dei militari) arriva stabilmente al potere con le riforme di Diocleziano. Naturalmente, in quest'arte « popolare » la vecchia tradizione italica si è trasformata al contatto del vasto mondo dell'impero, aperto a una problematica affatto nuova. Allo stesso modo si è trasformata la vecchia mentalità romana al contatto delle correnti religiose orientali, che, in un modo o nell'altro, tutte promettevano misticamente un mondo migliore agli uomini oppressi dalla pesante macchina dell'amministrazione imperiale.



FIG. 62 - Iliade Ambrosiana, min. LVIII: I carri di Priamo vanno al riscatto di Ettore (Gruppo B).

Ma gli uomini di queste stesse classi, giunti al potere, in breve tempo da oppressi si fanno oppressori e al tempo stesso cercano di imitare le vecchie classi tradizionali. Queste non furono eliminate e continuarono a esercitare attrattiva e eccitare imitazione. Alla fine del III secolo, noi possiamo distinguere nettamente tra sculture di carattere « popolare » e sculture di carattere « aristocratico ». Queste seguono un modo raffinato, esprimono una sensibilità decadente, nella quale si mescolano elementi della gloriosa tradizione classica ellenistica con riflessi del pessimismo e della irrequietezza spirituale del tempo, quale noi possiamo conoscere dalle dottrine di Plotino, così alla moda nella buona società tradizionale a Roma nell'ultimo trentennio del III secolo. Un sarcofago come quello con Filosofi e Muse al Museo Torlonia a Roma, posto accanto a un particolare dei rilievi dell'arco di Costantino (figg. 64, 65), mostra bene che cosa si può intendere per arte aristocratica e per arte popolare in questo tempo <sup>101</sup>.

Noi troviamo dunque sull'arco di Costantino l'arte popolare giunta al monumento ufficiale. Ma nello stesso tempo, sotto Costantino stesso, anche l'arte « aristocratica » continua. I pannelli a composizione pittorica (o musiva ?) illustranti episodi storici, che si trovavano nella Basilica di Giunio Basso (che sarà ben stato il console ordinario dell'anno 317), ci sono noti solo attraverso schizzi rinascimentali (fig. 66). Ma questi sono sufficienti per mostrare una composizione ancora del tutto ellenistica (« trajanèa », si potrebbe dire) <sup>102</sup>.

La corrente « aristocratica » giunge poco dopo la metà del secolo IV anche nel campo dell'arte cristiana, nella cui pittura e scultura la corrente « popolare » era stata per lungo tempo sola. Attorno al 325<sup>p</sup> nella pittura con le due grandi oranti del Cimitero di Trasone che mostrano contatti orientali <sup>103</sup>, e nel 359<sup>p</sup> col sarcofago del prefetto Giunio



FIG. 63 - Iliade Ambrosiana, min. XXXVII: Patroclo nella tenda di Nestore, e da Euripilo (Gruppo D).

Basso nella scultura, l'arte cristiana, ha abbandonato la tradizione popolare. Dopo il 380<sup>p</sup>, l'arte teodosiana, col suo stile lineare elegante e astratto, rappresenterà una tendenza di raffinatezza nata attorno alla corte di Costantinopoli, ma anche costituirà il primo passo verso le forme propriamente bizantine. Tutto questo sviluppo non ha nessun rapporto con le sculture dell'arco di Costantino, all'infuori di taluni caratteri assai generali. Se possiamo essere d'accordo con coloro che vedono nell'arco di Costantino un prodotto dello svolgimento di una corrente artistica romana, dobbiamo però anche ammettere la definibile influenza di idee direttrici di origine orientale, che determinano la sua tematica. Così il concetto della divinizzazione solare dell'imperatore, che raggiunge il suo culmine proprio con Costantino, e che si manifestava anche nel modo come l'imperatore si presentava al pubblico, appare determinante per la rigida composizione frontale dell'imperatore « kosmokrator » rappresentato nella sua « divina majestas »<sup>104</sup>.

Al tempo stesso, possiamo riconoscere nell'arte romana tra Diocleziano e Costantino la definitiva rottura della tradizione ellenistica e il costituirsi di quei caratteri che si definiscono con la denominazione di « Spätantike », o tarda antichità. Ma sembra che si debba porre in risalto il fatto, che la « Spätantike », come viene generalmente definita nei suoi caratteri stilistici in connessione con l'arco di Costantino, resta un fenomeno stilistico prevalentemente occidentale, urbano, che ha pochi riflessi nell'arte che si produce attorno alla corte nella sede orientale dell'impero. Questa circostanza, insufficientemente chiarita, ha condotto molti studiosi all'equivoco di considerare partita da Roma quella trasformazione dell'arte che dalla tradizione ellenistica conduce alla forma



FIG. 64 - ROMA, MUSEO TORLONIA - Sarcofago con Filosofi e Muse.



FIG. 65 - ROMA, ARCO DI COSTANTINO - Particolare della « Liberalitas ».

bizantina. A Roma avviene invece « una » delle trasformazioni e delle rotture, e il modo nel quale essa avviene indica piuttosto verso la lontana arte romanica europea, che verso l'arte bizantina.

Nella parte orientale dell'impero la tradizione ellenistica si mantiene più a lungo. Il mosaico pavimentale scoperto nel Grande Palazzo imperiale di Bisanzio ha ancora forme proprie dello stile del III secolo, ma irrigidite su fondo astratto nel quale le tessere disposte a ventaglio annullano ogni spazialità. Esso è datato da osservazioni stratigrafiche agli inizi del V secolo (fondamentale elemento non più ellenistico è la soppressione delle ombre portate accanto alle figure). Ma anche le pitture di età costantiniana scoperte a Treviri<sup>105)</sup> non hanno nessuna delle deformazioni tipiche per la scultura urbana dello stesso tempo, o per la pittura « popolare » delle catacombe. E i più tardi mosaici di Antiochia, quando non risentono influenze orientali precisabili e non imitano tappeti, conservano ancora fluidità ellenistica<sup>106)</sup>. Ma questa non ha nulla a che fare con la componente romana dell'arte imperiale, né con i caratteri della « Spätantike ».

Nel campo delle miniature le uniche che mostrano punti di contatto con la plastica costantiniana di Roma sono quelle del *Virgilio Romano* (Vaticano lat. 3867). Esse presentano contatti con i sarcofagi del tipo « Camposanto Teutonico », e già il Rodenwaldt aveva accennato a confronti con un sarcofago a Modena, databile dopo



FIG. 66 - Disegno del Sangallo dalla Basilica di Giunio Basso.



FIG. 67 - Iliade Ambrosiana, min. XLV (particolare ingrandito).

il 330. Perciò la datazione al IV secolo, proposta dal Nordenfalk<sup>107)</sup>, che generalmente sembra troppo alta agli studiosi di miniature, a me sembra che possa essere accettata, ma solo per l'archètipo. Altri elementi indicano infatti per l'esecuzione un'età più tarda, il V secolo. Ma l'originale mi sembra che debba essersi formato in una fase stilistica anteriore alla esecuzione dell'altro Virgilio, il *Virgilio Vaticano* 3225. E confronti fra mosaici pavimentali e alcune miniature del Virgilio 3867, composte di animali e figure su fondo di paesaggio verticale, senza orizzonte (come quelle a fo. 44v e 45, pict. VII, VIII) possono confermare questa opinione. Si tenga presente che il paesaggio senza orizzonte è del tutto contrario alla tradizione della pittura ellenistica, mentre lo troviamo precocemente testimoniato nelle fonti sulla pittura trionfale romana sotto aspetto di veduta cartografica, ed equivale al fondo neutro sul quale si trovano trasportate delle composizioni di mosaici, quando passano dalla più antica redazione a quella più tipicamente romana.

A Costantinopoli si riprodurrà poi, sotto altro aspetto, un nuovo «bipolarismo» artistico, come ho già accennato in principio. E la tradizione classica-ellenistica si manterrà qua più a lungo nei prodotti di artigianato destinati a una clientela di lusso,

cioè alle classi aristocratiche. Queste tenevano ancora a mostrare contatto con la cultura del passato, anche se essa era effettivamente morta nella propria efficacia e sostanza. Ma questa cultura e queste immagini, che potevano essere sospette al rigormo delle autorità che continuamente emettevano decreti per l'estirpazione di ogni

residuo di culto pagano, vengono confinate negli oggetti di lusso (argenterie, vetri intagliati, gemme e camei, ecc.<sup>108</sup>).

Al tempo stesso i soggetti mitologici veri e propri vanno scomparendo, ma si moltiplicano, proprio dopo il IV secolo, le rappresentazioni dei fatti dell'Iliade, specialmente della vita di Achille e del « romanzo » di Briseide. Anche



FIG. 68 - ZURIGO, LANDESMUSEUM - Dittico di Areobindo (a. 506).

il culto letterario di Omero si accentua nelle classi aristocratiche. Parole e frasi omeriche si fanno frequenti nelle iscrizioni, anche cristiane, dal IV secolo in poi, specialmente in Siria e in Asia Minore<sup>109</sup>, che si manifestano, anche in tal modo, centri dove ancora si coltivava la cultura tradizionale. Ma anche sui « contornati », riconosciuti dall'Alföldi come veicolo di propaganda della classe aristocratica-tradizionale di Roma, le scene omeriche appaiono in questo tempo come una assoluta novità nel repertorio numismatico romano<sup>110</sup>. Una citazione omerica (*Ilias* XVII, 447; *Odyss.* XVIII, 131) compare sul mosaico con alberi e frutti nel S. Demetrio di Nikopolis (Actium), della fine del VI o del primo quindicennio del VII secolo<sup>111</sup> (fig. 30). E si può qui ricordare anche il fatto che la moglie di Teodosio II, Eudocia Augusta, aveva composto una vita di Cristo tutta intessuta con citazioni omeriche (ediz. Ludwich, 1897, p. 79 sg.).

A questa corrente di cultura ellenistica tradizionale, che si estingueva in occidente ovunque, tranne in poche isolate personalità, ma che era ancor diffusa in oriente, corrisponde il sopravvivere, sino al VII secolo, di forme artistiche ellenistiche. Le più volte citate argenterie segnate dal marchio di imperatori bizantini identificabili, ne sono una incontrovertibile testimonianza.

A questa stessa corrente appartiene anche il codice dell'Iliade, i cui frammenti si conservano alla Biblioteca Ambrosiana. Esso è una testimonianza di forme ormai vecchie e consunte: l'arte nuova, anche se nutrita di esperienze tecniche antiche, produrrà, a distanza di un paio di generazioni, la Genesi di Vienna, l'Evangelario di Rossano, l'Evangelario siriano di Rabùla, espressioni di un mondo del tutto diverso.



## VII.

In tesi generale noi sappiamo che nell'età carolingia e durante tutta l'età medievale le miniature dei codici sono state un importante veicolo di diffusione di iconografie e anche di modi artistici, e che da esse dipendono talora anche opere d'arte di grande formato e pitture (questa circostanza ha contribuito a far consistere le ricerche degli specialisti soprattutto in raccolte iconografiche). Invece per il mondo antico dovremo concludere per il procedimento inverso: le miniature si dimostrano dipendenti iconograficamente dalla grande arte, e solo relativamente tardi esse palesano lo svilupparsi di un gusto artistico proprio e di regole coloristiche e compositive particolari.

La stessa cosa – e il parallelo può essere istruttivo – è accaduto per i mosaici pavimentali. I quali, fino a che vi fu una viva corrente di produzione pittorica, non si proposero altro che di imitare il più fedelmente possibile la pittura. Nel mosaico ellenistico si cerca infatti di usare tessere quanto più piccole possibili e di colorire le sottili tracce delle committiture fra una tessera e l'altra in modo da farle quanto più possibile scomparire. Invece in età imperiale, e specialmente a partire dalla seconda metà del II secolo, il mosaico sviluppa una sua autonomia artistica. Una tecnica artigiana meno accurata e più rapida (quindi più economica) suggerisce in un secondo tempo di approfittare delle particolarità di effetti che la tecnica stessa consente al mosaico, semplificando il disegno e le masse e accostando i diversi colori delle tessere, di formato più grande e ben individuabili. Questa tecnica corrisponde del resto esattamente alla « macchia » in uso prevalente nella pittura del III secolo. Anche la rete formata dagli interstizi tra le tessere diviene un elemento che contribuisce all'effetto particolare del mosaico. Ma con tutto ciò, ancora nei mosaici di Piazza Armerina troviamo uno sforzo fatto per imitare la pittura, specialmente nel rendimento di certi accessori tradizionali, come gli alberi. Si possono confrontare infatti certi particolari, sia del Mosaico della Caccia (fig. 71) come quello dell'aula trilobata (Glorificazione di Eracle, abside nord, fig. 70), con pitture di tradizione ellenistica e con l'albero della min. XXI (fig. 41), che è di tipica tradizione ellenistica e sopravvive nelle più lontane derivazioni e fino nella « rinascenza macèdone » del X secolo.

Il confronto, che sarà istituito nel cap.V del libro annunciato, tra il codice ambrosiano e i principali codici illustrati ellenistici-bizantini, ne definisce la posizione. Il codice ambrosiano sta, con le sue illustrazioni, a metà strada fra la miniatura che è riduzione e adattamento di pitture e la miniatura autonoma; con prevalenza, tuttavia, della prima. Esso è, sostanzialmente, più importante forse come fonte per la conoscenza della pittura di età medio-imperiale, che non per la storia della illustrazione.

Un fattore importante per la definizione cronologica è la policromia (che sarà stu-

diata nel cap. III), che non è più naturalistica, anche quando il disegno segue modelli naturalistici, ma è ornamentale (cavalli azzurri, lilla, rossi). Nel gruppo che ha caratteri più tardi (*EC*) il colore non serve più a costruire la composizione, ma ha un valore puramente di piacevolezza, come nei tessuti conservatici nelle tombe egiziane (copte) del V e VI secolo.



FIG. 09 - MONACO, COLLEZIONE PRIVATA - Piatto d'argento con Meleagro (circa 550 d. C.).

Le conclusioni alle quali è lecito giungere portano a ritenere che il nucleo principale delle miniature di questo codice risalga a illustrazioni create attorno alla metà del III secolo sotto l'influenza di composizioni pittoriche. Questo è anche il tempo della generale diffusione del libro membranaceo, ed è ben possibile che si facesse allora una prima grande edizione illustrata dell'*Iliade*, echi della quale possono esser giunti sino al nostro codice. Ma in ogni caso quelle illustrazioni del III secolo dovettero essere strettamente legate a composizioni pittoriche della stessa età, e in parte adoperare anche schemi di pitture di soggetto

omerico più antiche e addirittura di età classica. Nel capitolo IV del libro sarà esposto come io penso che si sia formato il patrimonio iconografico usato dal nostro miniaturista. Possiamo senz'altro supporre una grande edizione illustrata del III secolo; ma essa non può essere considerata l'unica fonte. Il codice ambrosiano non è la trascrizione, in fatto di illustrazioni, di un altro codice più antico. Il suo patrimonio iconografico si dimostra all'analisi come un collettaneo di iconografie di diverse provenienze, e di età diverse.

Il miniaturista dell'*Iliade* Ambrosiana deve aver avuto presenti numerosi

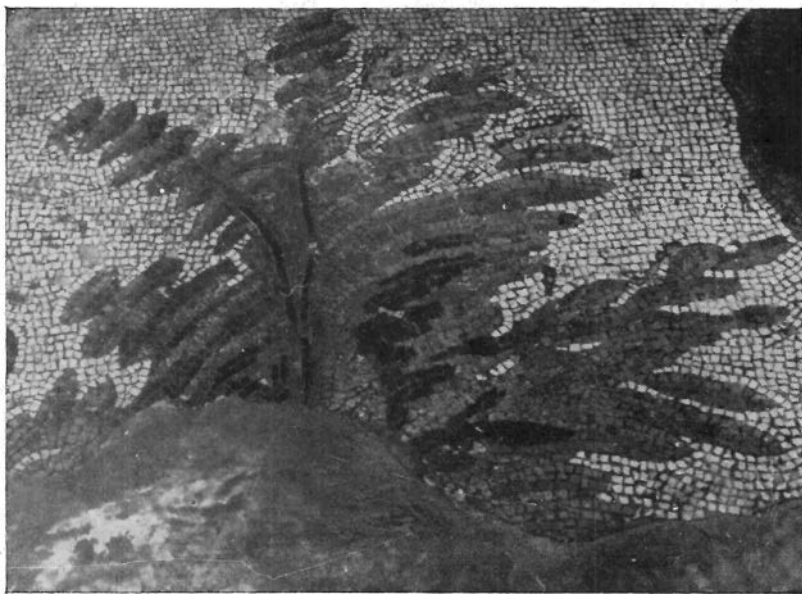


FIG. 70 - PIAZZA ARMERINA - Mosaico dell'aula triloba (particolare).

codici, di età e di scuola diversa; e il modo come sono distribuite le miniature appartenenti ai gruppi rende estremamente probabile che questi codici contenessero non tutta l'Iliade, ma solo alcuni canti ciascuno. Ragioni economiche e il parallelo con i libri dell'Antico Testamento, rendono questa ipotesi del tutto accettabile, mi sembra.

Vi è un punto importante, che non si riesce ancora a vedere con certezza: per ora si può solo capire in quale direzione occorrerebbe cercare. Il punto è che la supposta edizione illustrata del III secolo, o i modelli ai quali dovevano appoggiarsi le sue miniature, dovrebbe localizzarsi in uno dei centri del Mediterraneo orientale, da Alessandria ad Antiochia, senza escludere

a priori qualcuno dei centri più interni. A questo porta sia l'analisi stilistica delle miniature, sia l'insieme delle considerazioni sullo svolgimento dell'arte e particolarmente delle pitture in età romana medio-imperiale, che sono state riassunte in questo scritto. Cercando di avviare l'indagine a stabilire i centri di creazione dei modelli dei quali si è serviti il miniatore, si giunge a concludere che tra questi sono probabilmente identificabili Alessandria e Roma; ma ci sfugge se si possa assegnare anche ad altro centro qualche altro gruppo; mentre appare certo che la redazione finale, che ci è conservata, sia stata effettuata a Costantinopoli. Le nostre attuali conoscenze non possono ancora risolvere questa questione, anche se cerchiamo di depurare il problema da molte delle incongruenze che vi si sono incrostate attorno a causa del mancato riesame complessivo delle posizioni tradizionali. Forse alla ricerca di una localizzazione dei prototipi pittorici della maggior parte delle miniature può essere dato un contributo dal fatto che i più antichi manoscritti alluminati di soggetto cristiano, databili dal 501 in poi, sono tutti siriaci (10 esempi) o copti (3 esempi) <sup>112)</sup>.

I non pochi problemi particolari che si presentano a chi si addentra nello studio di queste illustrazioni non potevano essere certamente risolti in questo solo scritto. Spero però di aver accennato ai più importanti di essi, e di aver fornito nel mio libro agli specialisti che vorranno approfondire lo studio gli elementi necessari e sufficienti



FIG. 71 - PIAZZA ARMERINA - Mosaico della caccia (particolare).

per conoscere queste miniature e dare al codice ambrosiano il posto che ad esso spetta nella storia, ancora così incerta, della pittura ellenistico-bizantina.

Se la *Genesi di Vienna* può essere a ragione considerata come il più importante codice illustrato paleocristiano d'arte orientale <sup>113)</sup>, l'*Iliade Ambrosiana* dovrà essere riconosciuta come il più importante codice ellenistico-bizantino d'argomento classico profano e un fondamentale documento per la conoscenza della pittura del III secolo d. E. v., che contiene anche importanti elementi per la conoscenza di composizioni illustrative dalla fine del IV all'inizio del VI secolo.

#### RANUCCIO BIANCHI BANDINELLI

<sup>1)</sup> A. M. CERIANI e A. RATTI, *Homeri Iliadis pictae fragmenta Ambrosiana*, Milano, 1905.

<sup>2)</sup> R. BIANCHI BANDINELLI, *Schemi Iconografici nelle Miniature dell'Iliade Ambrosiana*, in *Rendic. Acc. Lincei*, S. 8, VI, 1951, p. 421-453. Cfr. Appendice Bibliografica.

<sup>3)</sup> F. WICKHOFF, in *Jahrb. d. Kunstsamml.* XIV, 1893, p. 199, considera le miniature della *Wiener Genesis* « so glücklich verschieden von dem altersgrauen Schimmel der Bilder zur Ilias und Aeneide »; E. BETHE, *Buch u. Bild im Altertum* (pubblicato dopo la morte dell'a. da E. KIRSTEN), Leipz. 1945, p. 1, definisce i due Virgili del Vaticano e l'*Iliade* « unwürdig antiker Kunst ».

<sup>4)</sup> N. KONDAKOV, *Storia dell'arte bizantina considerata principalmente nelle miniature* (in russo), Odessa, 1876 (Traduzione francese, Parigi, 1886, cap. III, p. 70 sg.).

<sup>5)</sup> U. WILAMOWITZ-MÖLLENDORF, in *Deutsche Literaturzeitung* 1906, c. 2863 seg.

<sup>6)</sup> W. SCHUBART, *Das Buch b. d. Griech. u. Römer* Berlin, 1907; ID., *Einführung in die Papyrskunde*, Berlin 1918, p. 54 sg.; T. BIRT, *Hdb. d. Altertumswiss.* 1, 3, 1913, p. 101, 351, 366 sg.; R. DZIADZKO, in *Pauly's Real-Encyclop.*, III, 1, 963 sgg.; H. GERSTINGER, *Die griechische Buchmalerei*, Wien 1926, p. 9 sg.; M. PIEPER, *Die ägyptische Buchmalerei verglichen mit d. griech. u. frühmittelalterl.*, in *Jahrb. d. Inst.* 1933, 40 sg.; K. WEITZMANN, *Probleme d. mittelbyzantin. Antike*, in *Arch. Anzeig.* 1933, 336; C. NORDENFALK, *Der Calender vom J. 354*, Göteborg 1936; O. WULFF, *Altchristl. Malerei*, in *Handb. d. Kunstwiss.*, 1936, p. 280 sg.; A. W. BYVANCK, *Antike Buchmalerei I-III*, in *Mnemosyne* III, VI, 1938, p. 241 sg., VII, p. 115 sgg., VIII, 1940, p. 177 sgg., in *Arch. Anz.* 1933, 373 sgg.; F. v. BISSING., in *Handb. d. Archaeolog.* I, 1939, p. 170 sg.; K. WEITZMANN, in *Antioch Excavations*, III, 1941, p. 233-247; ID., *The « Bactrian » silver-vessels with illustrations from Euripides*, in *The Art. Bull.* XXV, 1943, p. 44 sg.; ID., *Illustration in Roll and Codex*, Princeton, 1947; ID., *The Joshua Roll*, Princeton 1948; ID., *Euripides scenes in Byzant. Art*, in *Hesperia*, XVIII, 1949, p. 159 sgg.; E. BETHE, *Buch und Bild*, Leipzig 1945; A. DAIN, *Les Manuscrits*, Paris, 1949; C. NORDENFALK, *The Beginnig of Book-Decoration*, *Beiträge f. G. Swarzenski*, 1951, 1-17.; L. KOEP, s. v. *Buch*, e H. GERSTINGER, s. v. *Buchmalerei*, in *Reallexik. Antike u. Christentum* di T. KLAUSER II, 1953, c. 670 sgg., 733 sgg. (Le col. 742-752 dell'art. cit. contengono un utile elenco completo dei codici illustrati ardo-antichi pre-bizantini e carolingi, sia profani che sacri, con relativa bibliografia aggiornata fino a tutto il 1951).

<sup>7)</sup> Pubblicata da J. JUCKER, *Mitteil. d. Inst.* III, 1950, p. 135 sgg., tav. 7-9, e riconosciuta falsa da H. LUSCEY e da altri, *ibid.*, V, 1952, p. 79.

<sup>8)</sup> Codici di Dioscuride del VI e VII sec. (Vienna e Napoli) e quelli di *Materia Medica* come gli esemplari Laurenziana LXXIV, 7, e LXXIII, 16, del sec. XIII ma con derivazioni antiche. Cfr. BETHE, *op. cit.* p. 26 e G. SWARZENSKI, in *Jahrb. d. Inst.* XVII, 1902, p. 45-53.

<sup>9)</sup> A. BRÜNING, in *Jahrb. Inst.* IX, 1894, p. 136.

<sup>10)</sup> E. BETHE, *op. cit.* p. 77.

<sup>11)</sup> M. ROSTOVZEV, *Am. Journ. Arch.* XLI, 1937, p. 86 sg. (Riprodotta anche in *Social a. Economic. History of the Hellenistic World*, 1941, I, tav. XXV).

<sup>12)</sup> Un caso di possibile influenza di manoscritti cristiani su l'Iliade Ambrosiana (miniatura a pagina piena all'inizio dei canti) sarà discusso nel cap. IV, 3. del mio libro; ma non concerne il repertorio. Cfr. S. J. GASIOROWSKI, *Malarstwo Minjaturowa greko-rzyskie*, ecc. ecc. Krakow, 1928, pp. 45-52.

<sup>13)</sup> Nella citata nota *Rdc. Lincei* VI, 1951 ho dato (p. 430 n. 1) un primo elenco di 9 papiri figurativi, databili dal II al V secolo d. E. v. Tra questi, solo il papiro PSI 528 reca figurazione a colori da interpretarsi come illustrazione.

<sup>14)</sup> Ai 9 esempi citati si possono aggiungere i due frammenti berlinesi 5004 e 13982, elencati dal PERNICE, *Hdb. d. Archaeol.*, I, p. 306, ora riprodotti dal PARIBENI, in *Aegyptus* XXXI, 1951, p. 199-205; il n. 5004 già riprodotto da BAUER-STRZYGOWSKI, *Alexandrinische Weltchronik* (in *Denkschr. d. Wiener Akad.* LI, 1903, fig. 25); si vedano anche gli esempi di illustrazioni di libri didattici e magici citati da W. SCHUBART, *Einführung in die Papyruskunde*, Berlino, 1918, p. 54. Il n. 7 del mio elenco è ora stato pubblicato dal MINTO in *PSI* XIII, 2, p. 230, sg., tav. IV. (n. 1368) insieme ai due altri, anch'essi policromi, n. 1369 e 1370, con piccole figure di Eroti. il primo dei quali sta in mezzo a due racemi sorgenti da un vaso bianco e decorazioni nere, il tutto racchiuso entro un emblema a forma di « asso di picche ». In questi due casi, più che di illustrazione si tratta solo di ornamento del papiro e di modelli per tessuti. All'articolo del MINTO segue (p. 241 sg.) una analisi microscopica e di fluorescenza del prof. G. PICCARDI, Direttore dell'Istituto di Chimica Fisica della Università di Firenze. Per i resti di papiri, rotuli e codici illustrati che ci rimangono dell'antichità, cfr. K. WEITZMANN, *Illustration in Roll and Codex*, p. 47 sg.

<sup>15)</sup> H. OLDFATHER, *The Greek Literary Textes from Greco-Roman Egypt*, in *Univers. of Wisconsin Stud.* IX, Madison, 1923 (dà 1167 testi); L. GIABBANI, *Testi letterari greci di provenienza egiziana*, Ist. di Papirologia, Firenze, 1947 (aggiunge altri 1041 testi). Fa eccezione il solo papiro parigino BN suppl. gr. 1294 del sec. II con modeste, popolarische illustrazioni per un romanzo: GASIOROWSKI, *op. cit.*, p. 17, n. 5, fig. 2. Il frammento a Monaco, pubblicato dallo HARTMANN, *Festschrift Leidinger*, 1930, p. 103, tav. XVII, non è affatto certo che raffiguri un episodio della Storia di Briseide.

<sup>16)</sup> SENECA, *De tranquill. animi*, IX, 4-7: « Queste scelte opere, adorne con le loro immagini (*imaginibus suis*) di sacri ingegni, servono a far apparire in terme e abitazioni le pareti adorne e colte ». Cfr. PLIN., *N. H.* XXXV, 11; XXV, 8 (accenno alla deformazione delle immagini attraverso le copie); CORN. NEP., *Atticus*, 18,5; MARTIAL, XIV, 186 (per la cui interpretazione come di un codice pugillare con riassunti BIRT, *Hdb. d. Altertumswiss.* I, 3 p. 374). C. NORDENFALK, *Beginning of Book-decoration* (cit.) ritiene che Seneca non si riferisca a illustrazioni o ornamenti del libro, il che mi pare difficile a credersi, se come ornamento e illustrazione si considera anche il ritratto dell'autore.

<sup>17)</sup> C. NORDENFALK, *Beginning of Book-decoration* (cit.), e O. GUERARD et P. JOUGUET, *Un livre d'écolier du III s. a. J. C.*, Cairo 1938 (Soc. Egypt. de Papyrol.).

<sup>18)</sup> **Calendario**: J. STRZYGOWSKI, *Die Calendarbilder des Chronographen vom Jh. 354*, I. Ergänzungsh. d. *Jahrb. Arch. Inst.*, 1888; C. NORDENFALK, *Der Calender vom Jh. 354 u. die Latein. Buchmalerei des IV Jahrh.*, Göteborgs Vetenskaps Samhäll. Handling. 5, n. 2, 1936; A. W. BYVANCK, in *Mnemosyne* III, VIII, 1940, p. 177 sgg.; D. LEVI, *The Allegories of the Months in Classical Art*, in *Art. Bull.* XXIII, 1941 p. 251 sg.; e il recentissimo H. STERN, *Le Calendrier de 354. Etude sur son texte et ses illustrations* (Inst. Fr. d'Archéol. de Beyrouth, vol. LV) Paris, 1953 - **Manoscritti di Terenzio**: C. R. MOREY, in *Rendic. Pont. Acc. Arch.* IV, 1925-26, p. 27-58; L. WEBBER JONES,

*The Archetypes of the Terence Miniatures*, in *The Art Bulletin*, X, 1927, 103 sg.; L. WEBBER JONES & C. R. MOREY, *The Miniatures of the Manuscr. of Terence*, Princeton, 1931; A. W. BYVANCK, in *Mnemosyne* III, VII, 1938, p. 115 sg. — *Notitia Dignitatum*: O. SEECK, *Die Notitia Dignitatum Imperii Rom.*, Berlin 1876; H. OMONT, *Notitia Dignitatum ecc.*, Mscr. Lat. 9661 Bibl. Nat., Paris. (riproduzione in formato ridotto); A. W. BYVANCK, in *Mnemosyne* III, VIII, 1940, p. 188 sg. — *Annali Ravennati*: B. BISCHOFF & W. KOEHLER, *Eine illustrierte Ausgabe der spätantiken Ravennater Annalen*, in *Medieval Studies in mem. of A. Kingsley Porter*, Cambridge Mass. 1939, I, p. 125 sgg. — *Prudenzi*: R. STETINER, *Die illustrierten Prudentius Handschriften*, Berlin 1905 — *Avienus*: A. GOLDSCHMIDT, *An early Manuscr. of the Aesop Fables of Avienus*, Princeton, 1947 — *Salterio di Utrecht*: H. GRAEVEN, in *Repertorium f. Kunstwissenschaft.* 21, 1898 p. 28 sgg.; G. E. BENSON & D. T. TSELOS, *New light on the Origin of the Utrecht Psalter*, in *The Art Bull.* 1931, p. 13 sg.; E. A. LOWE, *The uncial Gospel Leaves attached to the Utrecht Psalter*, in *The Art Bull.* XXXIV 3, 1952, p. 237 sg. (Ediz. facsimile di E. T. DE WALD, Princeton 1932); si confronti il modo di rendere gli alberi nel Salterio (p. es. fo. 2v) con l'albero della miniatura XXI dell'I. A. — *Romanzo di Barlaam*: S. DER NERSESSIAN, *L'illustration du roman de Barlaam et Joasaph*, Paris, 1937 (specialm. Frammento del Cambridge King's College, Cod. 338, della fine del sec. XII) — *Dioscoride di Vienna* (Cod. Vindob. Med. gr. 1): Facsimile a cura di A. PREMERSTEIN; P. BUBERL, *Die antiken Grundlagen d. Miniaturen d. Wiener Dioskuri-deskodex*, in *Jahrb. d. Inst.* LI, 1936, p. 114-136; ID., in *Beschreibendes Verzeichnis d. Illuminierten Handschriften in Oesterreich*, N. F. IV, *Die Byzantin. Handschriften*, I, Wien 1937 — *Dioscoride di Napoli*, Bibl. Nat. Suppl. graec. 28 (già Vindobonensis, Kollari Supplem. L), di fo. 172, sec. VII; (attende ancora uno studio; è attualmente oggetto di una tesi all'Univ. di Firenze).

<sup>19)</sup> H. OMONT, in *Monum. Piot.* XII, 1095, p. 155 sg., tavv. XI, XII.

<sup>20)</sup> *Nicandro*, Parisin. Suppl. gr. 247, ediz. LENORMANT Tav. 18; S. J. GA,SIOROWSKI, *Malarsstwo Minjaturowe grecko-rzymskie ecc.*, Kraków, 1928, fig. 84; E. BETHE, *Buch u. Bild*, 1945, fig. 42; K. WEITZMANN, *The greek sources of islamic scientific illustrations*, «*Archaeologica Orientalia*» in mem. di E. Herzfeld, New York, 1952, p. 259.

<sup>21)</sup> G. RODENWALDT, *Zu den Briseisbildern d. Casa del Poeta Tragico u. d. Mailänder Ilias*, in *Röm. Mitteil.* 35, 1920, p. 162 sg.

<sup>22)</sup> Le rappresentazioni della «*Doloneia*» su vasi dipinti sono raccolte da C. P. SESTIERI in *Rendic. Acc. Lincei*, 1937, p. 21 sg.; ma il rilievo che dà occasione a quello studio resta di incerta interpretazione.

<sup>23)</sup> *Genesi di Vienna*: Facsimile a colori a cura di H. GERSTINGER, Wien 1931; *Nicandro*: H. OMONT, *Miniatures de la Biblioth. Nat.* tav. LXVIII.

<sup>24)</sup> Gli «*exultet*» medioevali (dei quali restano insigni esempi nelle cattedrali di Salerno, di Troia e di Bari che risalgono dal XIII al X secolo), sono altra cosa; essi si leggono verticalmente non orizzontalmente, e quindi le composizioni figurate sono sempre limitate e in colonna.

<sup>25)</sup> C. SCHNITZLER, in *Jahrb. d. Inst.* 67, 1952 p. 43-77. Si noti che l'iconografia della città assediata, con le mura merlate dalle quali sporgono i difensori, uno dei quali cade di sotto, e gli assalitori sulla scala, si trova già nell'arte egiziana, ma particolarmente simile al motivo iconografico classico del «*Capanè*», nell'arte assira: A. IPPEL, *Indische Kunst u. Triumphalbild*, in *Morgenland*, Heft 20, 1929, tav. 5, figg. 10, 11.

<sup>26)</sup> A. ADRIANI, *Nécropole de l'Ile de Pharos*, in *Annuaire du Musée gr. rom. d'Alexandrie*, III, 1940-1950 (1952), p. 73-76 tav. A-B.

<sup>27)</sup> E. LOEWY, in *Rendic. Accad. Lincei* 1897, p. 27-45; U. BEYEN, in *Studia Vollgraff*, 1948, p. 321 sgg.

<sup>28)</sup> V. SPINAZZOLA, S. AURIGEMMA *Pompei alla luce degli Scavi Nuovi di Via dell'Abbondanza*, 1953, I, p. 387 sgg., II, p. 971 sg. (a cura di F. AURIGEMMA).

<sup>29)</sup> K. WEITZMANN, *Greek Mythology in Byzantine Art*, Princeton, 1951, p. 189 sg., tav. XXX fig. 103 (dallo *Pseudo Oppiano* cod. Marc. gr. 479).

<sup>30)</sup> V. SPINAZZOLA, S. AURIGEMMA, *op. cit.*, I, p. 459-544, II, p. 873-968 (a cura di F. AURIGEMMA).

<sup>31)</sup> Le altre pitture ivi citate, che mostrano Trimalchione al mercato degli schiavi, alla scuola di aritmetica e nell'ufficio di tesoriere, sono da paragonarsi, mi sembra, con pitture pompeiane di carattere popolare, come quelle con scene di commercio e di vita del foro (Museo di Napoli, invent. n. 9062, 9065-9070). A. MAIURI, *La cena di Trimalchione*, Napoli 1945, p. 154, preferisce invece considerarle come pitture storiche e richiamare quelle dell'Esquilino a Roma.

<sup>32)</sup> G. LIPPOLD, *Antike Gemäldekopien*, in *Abhandl. Bayr. Akad.* 33, 1951, p. 77-86. È da considerarsi l'argomentazione del Lippold che rifiuta la derivazione delle migliori pitture pompeiane a soggetto omerico (Zeus e Hera, Tetide da Efesto, Ratto di Briseide, Achille a Sciro, Achille contro Agamennone, Ratto di Elena) dal ciclo di Theoros, perché in massima parte di tipo più antico della cronologia assegnabile a Theoros.

<sup>33)</sup> Contrariamente a quanto dicevo in *Storicità d. Arte Classica*, 1950<sup>2</sup>, p. 179. Cfr. A. MAIURI, *La Casa del Menandro*, Roma 1933, tav. VI (a colori).

<sup>34)</sup> *Inventaire d. Mosaïques de la Gaule et de l'Afrique*, vol. II, Paris 1910, n. 1333-135 (Museo del Bardo); A. GAUKLER, in *Mon. Piot* IV, 1898 p. 233 sgg, tav. XX.

<sup>35)</sup> *Journ. Rom. Stud.*, 36, 1946, p. 142 sgg., Tav. XI; A. RUMPF, *Hdb. d. Archäolog.* IV, 1, p. 194-195, accosta a questo, per la tecnica da libro di immagini (« Bilderbuchtechnik ») un mosaico di Liria, Spagna, con Ercole in vesti femminili e Onfale con clava e pelle leonina (G. LIPPOLD, in *Jahrb. d. Inst.* 37, 1922, tav. 1). L'accostamento non mi sembra necessario.

<sup>36)</sup> A. GAUKLER, in *Mon. Piot* XII, 1905, p. 150 sg. Il mosaico romano con Chilone deve essere quello conservato a Verona, Biblioteca Capitolare, S. REINACH, *Rep. Peint.* 262, 4. Il mosaico di Palermo al quale allude il Gaukler, deve essere, stando alla bibliografia (G. AUBÉ, in *Archives des Missions Scientifiques*, VII, s. 2, p. 1-15, Paris 1872), lo stesso menzionato da B. PACE, *Arte e Civiltà della Sicilia Antica*, II, p. 183 sg., figg. 170-172; ma egli ricorda solo scene mitologiche (e con qualche identificazione evidentemente inesatta). Il mosaico si trova tuttora nei magazzini del Museo, donde sarà tratto fra poco. Il dott. V. Tusa, della Soprintendenza alle Antichità di Palermo, mi informa cortesemente che oltre ai soggetti mitologici sono riconoscibili anche figure di filosofi. I mosaici di diverso soggetto dovevano appartenere a ambienti diversi dello stesso edificio. Cfr. E. GABRICI, *Mon. Ant. Lincei*, XXVII, 1922, c. 181 sgg., tav. I.

<sup>37)</sup> G. M. A. HANFMANN, *Socrates and Christ*, in *Harvard Stud. of Classical Philology* 60, 1951, p. 205-233; Cfr. *Bull. Mus. de Bruxelles*, 3, 10, p. 98 e 3, 12 (1940), p. 10; *Revue Archéol.* 1953 1. p. 100 (Ch. P.).

<sup>38)</sup> J. CARCOPINO, *Le tombeau de Lambridi et l'Hermétisme africain*, in *Révue, Archéol.* 1922, XV, 1 p. 211 sgg. tav. I.

<sup>39)</sup> *Recensione e ricostruzione del codice originario dell'« Iliade Ambrosiana »*, in *Rendic. Acc. Lincei*, s. 8 vol. VIII, 1953, fasc. 11-12, p. 466-484.

<sup>40)</sup> G. SWARZENSKI, in *Jahrb. d. Inst.* XVII, 1902 p. 45-53. Si noti che la trasformazione delle ali in corna sulla testa di Mercurio che accompagna Omero nella miniatura a fo. 80r di questo codice, ha inizio già nel Virgilio Romano, min. XVIII fo. 234/v (gli Dèi a consesso) Cfr. *Codices Vaticani selecti phototypice expressi* vol., II, 1902.

<sup>41)</sup> G. M. FITZGERALD, *A sixth-cent. Monastery at Beth-Shan*, Univ. of Pennsylvania 1939, tav. a colori e tavv. VI-VIII. I mosaici sono databili a circa 521 e 567 per dati epigrafici: M. AVI-YONAH

QDAP, III, 1934, cat. n. 335 A; D. LEVI, in *Art Bull.* XXIII, 1941 p. 251 sg., fig. 12; mosaico di El Hammân, fig. 11.

<sup>42)</sup> E. KITZINGER, *Dumbarton Oaks Papers* n. 6, 1951, p. 83-122; Virgilio Vatic. 3225, min. 5 a fo. 6. A proposito del S. Demetrio di Nikopolis, si osservi come la planimetria della basilica col narcece absidato e l'atrio trovi un precedente nel complesso di Piazza Armerina fra il grande peristilio, l'ambulacro biabsidato della « Caccia » e la basilica, ancora non scoperta, la cui esistenza al di sopra del lato orientale dell'ambulacro sembra sicura dagli elementi affioranti: pianta in G. V. GENTILI, *La Villa Romana di P. A.*, (Itinerari dei Musei e Monumenti), Roma 1950. (Nella pianta *Not. Scav.* 1950, p. 296, è visibile sul lato Nord solo l'inizio dell'ambulacro-narcece e del peristilio).

<sup>43)</sup> H. BUCHTHAL, O. KURZ, *A Handlist of Illuminated Oriental Christian Manuscripts*, London, 1942, prefazione.

<sup>44)</sup> F. MATZ, *Stilphasen d. hellenistischen Malerei*, in *Arch. Anz.* 1944-45, c. 89 sg. A questa distinzione tendevano i miei saggi del 1940 e 1941 ristampati in *Storicità dell'Arte Classica*, 1950<sup>2</sup> cap. 7, 8. Per una loro valutazione cfr. A. RUMPF, *Malerei u. Zeichnung (Hdb. d. Archäologie, IV, 1)*, München, 1953, p. 12.

<sup>45)</sup> PHYLLIS WILLIAMS LEHMANN, *Roman Wall-Paintings from Boscoreale in the Metropolitan Museum of Art*, The Archeol. Inst. of America, Cambridge, Mass., 1953, p. 135 n. 8: « the untenable theories hitherto proposed in a desperate attempt to locate the II. style in Alexandria, Asia Minor or Syria, are criticized and refuted by these authors »; e cita la « excellent discussion » di CH. M. DAWSON, *Romano-Campanian Mythological Landscape-Painting*, Yale Classical Studies IX, 1944, p. 68 sg., 75 sg.; R. HINKS, *Catalogue of Paintings in the Brit. Mus., Greek Roman a. Etruscan*, London, 1933, p. xxxvii sg.; M. ROSTOVITZEFF, *Anc. Decorative Wall-Painting*, in *Journ. Hell. Stud.* XXXIX, 1919, p. 156 sg.; G. LUGLI, *Architettura Italica in Mem. Acc. Linc.* 1949, p. 216-218. Tra i « representative statements of the olders views » è la non aggiornata citazione del mio articolo in *La Critica d'Arte* VI, 1941, p. 5 sg. (ora *Storicità d. arte class.* 1950, cap. VIII), che non ripete affatto, del resto, gli argomenti dell'IPPEL (1910) e del CURTIUS (1929). Sarà necessario riprendere altrove la discussione degli scritti qui citati.

<sup>46)</sup> MABEL M. GABRIEL, *Masters of Campanian Painting*, New York 1952, dove si arriva all'assurdo di considerare i tanto discussi affreschi bizantini di Castelseprio « proof of the continuity of the Italian Style »! Ma questa assurdità non manca di logica, date le errate premesse.

<sup>47)</sup> PH. WILLIAMS LEHMANN, *op. cit.* Altro esponente di questa tendenza è il libro straordinariamente superficiale del prof. EMERSON H. SWIFT, *Roman sources of christian art*, New York, 1951, tipico esempio di diletterantismo accademico.

<sup>48)</sup> Si vedano questi dati raccolti in O. VESSBERG, *Studien zur Kunstgeschichte d. röm. Republ.*, Lund, 1951, p. 38 sgg., e G. BECATTI, *Arte e gusto negli scrittori Latini*, Firenze, p. 8, sgg.

<sup>49)</sup> La datazione all'età Claudia è stata dimostrata da M. CAGIANO DE AZEVEDO in *Bull. Ist. Centr. d. Restauro*, n. 13, 1953, p. 20-38. La fonte per la descrizione della tenda di Tolomeo è quella notissima, di ATENEO, 5 p. 196 a, 197 c, che riporta a sua volta il testo di KALLIXEINOS RODIO nel IV libro su Alessandria. Per il commento è ancora valevole l'edizione di F. STUDNICZKA, in *Abhandl. Sächs. Ges. d. Wiss.*, XXX, II, 1914.

<sup>50)</sup> Basterebbe leggere quelle che sono state raccolte da G. BECATTI, *Arte e gusto negli scrittori latini*, Firenze 1951, per convincersi della impossibilità del sorgere di un problema artistico originale nell'ambiente romano-nazionale del II e di buona parte del I secolo a. E. v.

<sup>51)</sup> C. SCHEFOLD, *Pompeianische Malerei*, Basilea, 1952. Si veda anche la recensione di J. HEURGON, in *Journal des Savants*, ott.-dic. 1952, p. 181 sg.

<sup>52)</sup> B. SCHWEITZER, *Die Bildniskunst d. Röm. Republik*, Lipsia-Weimar, 1948; H. F. BOUCHERY



*Beschouwingen over de romeinse Portretplastiek*, etc., in *Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis* XII, 1949-50, p. 197-223.

<sup>53</sup> TH. KRAUSS, *Die Ranken der Ara Pacis*, Berlin (D. Arch. Inst.), 1953, p. 71 sg.

<sup>54</sup> Il problema del rapporto tra il sorgere del ritratto nell'arte greca e il mutamento della società attica nel corso del V secolo, è stato oggetto di un mio corso all'Università di Firenze nell'anno 1950-51: cfr. le dispense raccolte da E. FAINI (*Il problema del Ritratto Greco*), Firenze, Soc. Editrice Universitaria.

<sup>55</sup> Nel recente volume di A. MAIURI, *La Peinture Romaine*, ediz. Skira, 1953, il primo capitolo è dedicato alla pittura tombale à pulo-campana; ma basta sfogliare le riproduzioni a colori per avvertire che tra questa pittura e quella illustrata nei successivi capitoli non vi è passaggio né continuità. Proprio il contrario di quello che si riprometteva l'autore. Né la persistente fedeltà alla suddivisione in generi mantenuta per tutto il volume, serve al lettore che abbia curiosità di comprendere.

<sup>56</sup> Per questi problemi cfr. *Storicità d. Arte Classica*, 1950<sup>2</sup>, cap. 4, 5, 6.

<sup>57</sup> Nel mio libro su *Sovana*, Firenze, 1929, p. 95, 111 sgg. potei stabilire l'uso del piede microasiatico e non di quello romano nelle costruzioni rupestri di quella necropoli etrusca nel III-II sec. a. E. v. confermando le osservazioni fatte per la Campania da R. DELBRUECK, *Hellenistische Bauten in Latium*, Strassbg. 1907, mentre per il periodo arcaico risulta usato in Etruria e in Sicilia il piede attico-eginetico: G. VINACCIA in *Rendic. Accad. Lincei*, Cl. Stor. Mor., VI, 1926, 2, pag. 532 sg.

<sup>58</sup> Cfr. E. PFUHL, *Malerei u. Zeichnung d. Griechen* München, 1923, III fig. 745.

<sup>59</sup> Questi confronti e queste analisi sono svolti negli studi citati a n. 44.

<sup>60</sup> E. BABELON, *Description historique et chronologique des monnaies de la Republique Rom.*, Paris, 1885-86, II, p. 264-265; H. MATTINGLY, *Roman Coins*, London, 1928, tav. XV, 17 (Monetiere Numonius Vaala, circa a. 43<sup>a</sup>); G. HILL, *Historical roman coins*, p. 85, tav. XI, n. 50 (guerra sociale). Ringrazio il Soprintendente Prof. Romanelli, il Dott. Panvini e la Dott. Borrelli Vlad per avermi procurato le fotografie di queste monete da ottimi esemplari del Monetiere del Mus. Naz. Romano.

<sup>61</sup> Paesaggio di Villa Albani: A. RUMPF, *Hdb. d. Arch.*, IV, 1 p. 176 tav. 61,3. Ipogeo di Caivano *Mon. Ant. Linc.*, 1932, p. 421 sg. (ELIA). Mosaici di Villa Adriana: RUMPF, p. 183, tav. 65,2. Tomba dei Nasoni: R. HINKS, *Catalogue of Greek, Etruscan Roman Paintings a. Mosaics in the British Mus.*, 1933, p. 47 sg. nr. 72; RUMPF, p. 185, tav. XIX-XXIII. Clodius Hermes: RUMPF, p. 185; F. WIRTH, *Röm. Wandmalerei vom Untergang Pompeijs bis ans Ende d. III Jahrh.*, Berlin 1934, tav. 24, 34, 48, 49. Ipogeo degli Aureli: RUMPF, p. 190; *Mon. Ant. Linc.*, XXVIII, 1923 p. 271-470 (BENDINELLI); *Mem. Pont. Acc.* 1, 2, 1924, p. 1-43 (WILPERT). Sepolcro degli Octavii (Roma, Via Trionfale): RUMPF, p. 192, tav. 69, 5. Ostia, Casa di Ganimede: WIRTH, tav. 25, 26, 36. Isola Sacra, Tomba di Felix: G. CALZA, *La Necropoli dell'Isola Sacra*, Roma 1940, fig. 71. Colombario Polimanti: WIRTH p. 138 figg. 69-70. Caserma dei Vigili: WIRTH, p. 131, tav. 33. Villa sotto S. Sebastiano: WIRTH, p. 165, fig. 83; DE WIT, *Spätröm. Bildnismalerei*, tav. 3.

<sup>62</sup> E. BETHE, *Rhein. Mus.* 48, 1893. p. 91 sg.; Id., *Buch u. Bild*, p. 84 sg.; Mosaico di Monnos: *Antike Denkm.* I, 1889, p. 479. Monete di Soloi: HEAD, *Hist. Nummor.* p. 279; L. LAURENZI, *Ritratti Greci*, Firenze 1941, nr. 68.

<sup>63</sup> Cfr. quanto a questo proposito avevo già scritto nella rivista *La Critica d'Arte*, I, 1935-36, p. 259 sg.

<sup>64</sup> F. ALTHEIM, *Niedergang d. Alten Welt*, Frankfurt 1952, vol. I, p. 6; O. WULFF, *Die Altchristl. Kunst (Hdb. d. Kunstwissensch.)*, 1936, Nachtrag p. 20.

<sup>65</sup> Il termine è stato formulato da P. H. v. BLANCKENHAGEN, *Elemente d. röm. Kunst am Beispiel d. flavischen Stils*, in *Das Neue Bild der Antike*, 1942, II, p. 310-341. Da questo studio prende le mosse anche una cosiddetta « Sociologia dell'Arte Romana », sviluppata da G. NIEBLING in *Atti Congresso*

*internaz. di Sociologia*, Roma 1950, vol. IV, che considero inconsistente. Cfr. in proposito il mio articolo in *ACME Annali Facoltà Lettere*, Milano, V, 1952, p. 628 sg.

<sup>66)</sup> H. P. L'ORANGE e A. v. GERKAN, *Der spätantike Bildschmuck des Konstantinsbogen*, Berlin, 1939, p. 190 sg.

<sup>67)</sup> B. BERENSON, *L'arco di Costantino o della decadenza della forma* (Ediz. originale dal manosc. inglese inedito), Firenze, 1952.

<sup>68)</sup> Si veda la lunga introduzione di S. BETTINI alla recente versione del RIEGL, *Industria artistica tardoromana*, Firenze, 1953.

<sup>69)</sup> D. AINALOV, *Ellenističeskja osnovy vizantiiskogo iskusstva (I fondamenti ellenistici dell'arte bizantina)*, S. Pietroburgo, 1900. Una lunga recensione di O. Wulff, in *Repertorium f. Kunstwissenschaft*. XXVI, 1903, p. 35-55, consente di valutare l'importanza di quest'opera, che fu redatta non in opposizione al Wickhoff, ma indipendentemente da questi.

<sup>70)</sup> L. MATZULEWITSCH, *Byzantinische Antike*, Berlin, 1929. Se ne veda la discussione di O. WULFF in *Byzantin. Ztschr.* 1932, p. 384 sg., e in *Oriental. Literaturztg.* 1931, c. 1038 sg. Una cartina dei trovamenti è data da G. L. BRETT, *Formal ornament in late Roman a. early-byzantine Silver in Pap. of Brit. Sch. at Rome*, XV, 1939, p. 33-41, tavv. III-VIII. Cfr. per trovamenti occidentali R. KITZINGER, in *Antiquity*, 1940, p. 43 sg., e in *Brit. Mus. Quarterly*, XIV, p. 118-126; T. DOHRN, *Spätantikes Silber aus Britannien*, in *Mittel d. Inst.* II, 1949, p. 69-147. Che la datazione dei pezzi di rinvenimento orientale fosse assicurata dai marchi con monogrammi di imperatori bizantini del VI e VII sec. era stato già affermato da J. J. SMIRNOV in *Zap. Archeol. Osc.* 12, 3-4, 1901, p. 507, sg., ma l'importanza di questa constatazione passò inosservata.

<sup>71)</sup> A. GOLDSCHMIDT, K. WEITZMANN, *Die byzantin. Elfenbeinskulpturen*, Berlin 1930-31, tav. XLIV, 64. Punto di partenza del motivo in esemplari a Londra, *Brit. Mus.*, Tav. XXXVII, 59, e Ravenna, Tav. XXXIX, 60.

<sup>72)</sup> Cfr. *Storicità d. Arte Classica*, 1950<sup>3</sup>, p. 113, p. 218 sg., p. 234-235.

<sup>73)</sup> G. RODENWALDT, *Stilwandel i. d. Antoninischen Kunst*, in *Abhandl., Berl. Acad.*, 1935, 3, p. 24 sg.; P. G. HAMBERG, *Studies in Roman Imperial Art*, Copenhagen, 1945, p. 178.

<sup>74)</sup> TH. REINACH, HAMDY-BEY, *Nécropole de Sydon*, 1892, p. 331.

<sup>75)</sup> A. RIEGL, *Spätromische Kunstindustrie*, edizione del 1927, p. 125, 238 (Traduzione italiana, Firenze 1953, p. 113-114, 222).

<sup>76)</sup> Gli scavi della grandiosa villa imperiale di Piazza Armerina sono tuttora in corso e manca finora una soddisfacente valutazione e illustrazione dei mosaici: G. V. GENTILI, in *Notizie Scavi*, 1950, p. 291-335; B. PACE, in *Rendiconti Acc. Linc.*, 1951, p. 454-476; G. V. GENTILI, *La Villa Romana di Piazza Armerina* (Itinerari dei Musei e Monumenti d'Italia), Roma, 1951; H. P. L'ORANGE, *Symbolae Osloenses* XXIX, 1952, p. 114-128, avanza l'ipotesi che la villa possa essere stata costruita, nella sua aula triloba, per Massimiano Ercoleo, ma i dati storici sembrano non consentirvi: cfr. S. MAZZARINO, in *Rdc. Acc. Lincei* 1953, p. 417.

<sup>77)</sup> G. BRETT, W. J. MACAULAY, R. B. K. STEVENSON, *The Great Palace of the Byzantine Emperors*, Oxford, 1947, p. 93 sg. Per i mosaici della Palestina si hanno datazioni epigrafiche dal 516 (?) al 601 e oltre: *QDAP*, III, 1934, p. 26-47, 49-73 (AVY-JONAH): per Nikopolis, St. Demetrio: E. KITZINGER, *Studies on late-antique and early-byzantine floor-mosaics, I. Mosaic at Nikopolis.*, *Dumbarton Oaks Papers*, N. 6, 1951, p. 83-122.

<sup>78)</sup> Per esempio DINDORF, *Histor. Gr. min.*, I, 263 (EUNAPIO fragm. 79). Altro materiale si può trovare nelle raccolte di F. W. UNGER e di J. P. RICHTER, *Quellen der byzantin. Kunstgeschichte*, Wien, 1878 e 1897.

<sup>79)</sup> Debbo alla cortesia del Prof. MONNERET DE VILLARD la conoscenza, già nel manoscritto, di

questo suo importante studio, comunicato alla Società degli Antiquari di Londra, che è stato adesso pubblicato in *Archaeologia*, XCV, 1953, p. 85-105 (*The temple of the Imperial Cult at Luxor*).

<sup>80)</sup> *Annales du service des Antiquités de l'Égypte*, XXXII, 1923; *The Illustrated London News*, March 4, 1932; April 21, 1934.

<sup>81)</sup> M. ROSTOVZEV, *Anticnaia dekorativnaia scivopis na jughe Rossii*, S. Peterburg, 1913-1914, tavv. XII-XV. Il soffitto raffigurante un tappeto appeso si ritrova anche in una tomba di Reggio Calabria: N. PUTORTÌ, *Neapolis*, II, 1914, p. 100 sg., riprodotta anche in R. PAGENSTECHEER, *Nekropolis*, Leipz. 1919, fig. 108, pag. 173, che trova richiami ad Alessandria, Sciatby, e nella descrizione della tenda di Tolomeo II: F. STUDNICZKA, *Das Symposion Ptol. II.* in *Abhandl. Sächs. Ges.* XXX, II, 1914, p. 53.

<sup>82)</sup> V. G. GAIDUKEVIC, *Bosporskoe Zarstvo* (Il regno del Bosforo), Mosca, 1949; S. A. ZEBELEV e V. F. GAIDUKEVIC, *Archeolojiceskie pamjatniki Bosfora i Chersonesa* (I monumenti archeologici del B. e del C.), in *Materialy i Issledovanja po Archeol. SSSR*, N. 4, 1941, p. 278 sg. (scavi 1931-34).

<sup>83)</sup> Questa tendenza ha ora trovato particolare sviluppo negli studi negli U.S.A.: si vedano le opere citate alle note 45, 46, 47. Si deve aggiungere qui anche D. LEVI, *L'Arte Romana*, in *Annuario Scuola Archeol. di Atene XXIV-XXVI*, 1950, p. 229-303, dove sono riprese le conclusioni dell'opera dello stesso autore *Antioch Mosaic Pavments*, Princeton, 1947. Per Castelseprio si veda F. BOLOGNA, in *La Parola del Passato*, IV, 1949, fasc. X (recensione all'opera di CAPITANI DI ARZAGO e BOGNETTI); K. WEITZMANN, *The fresco cycle of s. M. d. C.*, Princeton, 1951; A. GRABAR, *La peinture Byzantine*, ediz. Skira, Ginevra, 1953, p. 83 sg.; C. R. MOREY, *Early Christian Art*, Princeton 1953<sup>2</sup>.

<sup>84)</sup> M. WEGNER, in *Jahrb. d. Inst.*, 53, 1938, *Arch. Anz.* 155 sg.; H. KAEHLER, *Röm. Mitteil.* 54, 1939, 265 sg.

<sup>85)</sup> M. SQUARCIAPINO, *La Scuola di Afrodisia*, Roma, 1943; J. B. WARD PERKINS, *JRS*, 38, 1948, p. 59 sgg.; J. M. C. TYONBEE, *PBSR*, 1949.

<sup>86)</sup> G. PASQUALI, *Vecchie e Nuove Pagine Stravaganti*, Torino, 1952, p. 89.

<sup>87)</sup> E. BRECCIA, *Etiam periere ruinae?*, in *Egitto Greco e Romano*, Napoli, 1940<sup>2</sup>, p. 235 sg. Cfr. *Alexandrea ad Aegyptum*, London 1922, p. 67 sg.

<sup>88)</sup> L. MATZULEVITSCH, *Byzantinische Antike*, Berlin, 1929, nr. 11, tav. 16, figg. 25, 26.

<sup>89)</sup> A. ADRIANI, *Annuaire du Musée gr. rom. d'Alexandrie*, 1935-39; 1949-50; 1951. Bisogna tener presente che il massimo sviluppo di Alessandria si ebbe sotto Tolomeo II (285-246) e fino a Tolomeo IV (221-203 a. E. v.). Con Caracalla (211-217 d. E. v.) inizia la decadenza delle città.

<sup>90)</sup> La questione verrà svolta nel volume annunciato. Essa si basa sull'osservazione che nelle pitture di « xenia » e altre scene di genere vige la divisione della composizione in due piani sovrapposti, e che tale motivo compositivo è più fedelmente osservato quanto più vicine all'originale ellenistico si trovano le repliche di età romana, in pittura o mosaico; invece, procedendo in età imperiale, si tende a unificare la scena, anche se essa rimane composta sostanzialmente su due registri. I passaggi sono particolarmente evidenti nelle tre repliche della composizione « gatto che assale un gallinaceo » (cfr. *Storicità d. Arte Classica*, 1950, tav. 95), e nelle scene che compongono il mosaico di una villa romana a Leptis, qui fig. 52 (cfr. *Africa Italiana*, VI, 3-4, 1935, p. 113 sg., figg. 3-11; *Arch. Anz.*, 1936, p. 554). Il riquadro in basso a sinistra con casa rustica è da confrontarsi con i quadretti dell'Antiquarium Comunale di Roma: A. M. COLINI, *Antiquarium*, p. 51; F. WIRTH, *Rom. Malerei*, cit., figure 76-77. Precedenti di tale schema compositivo si trovano esclusivamente in Egitto.

<sup>91)</sup> Nel cap. V del libro sull'Iliade Ambrosiana saranno indicati quali gruppi si possono, a mio parere, distinguere nei mosaici della navata centrale di Santa Maria Maggiore e quale cronologia relativa si possa loro attribuire, anche in base alle osservazioni di fatto, per quanto poco sistematiche esse sieno, che sono state condotte sull'edificio.

<sup>92)</sup> Continuo a datare il terremoto al 63, non essendo rimasto persuaso dalle argomentazioni avanzate da G. O. ONORATO, in *Rendic. Acc. Lincei*, IV, 1949, p. 644-661 per anticiparlo al 62.

<sup>93)</sup> Credo che dobbiamo mantener fede alla datazione del romanzo di Petronio al I sec. contro chi voleva datarlo al III. Tra gli altri argomenti, anche questa impostazione classicistica, « neo-attica », del passo (*Satyr* 2,9) nel quale si parla della « pictura compendiaria » ha il suo valore.

<sup>94)</sup> R. HINKS, in *Pantheon* II, 1928, p. 588. Per i tondi del museo di Brooklyn, cfr. G. BRETT, *Bull. of the Byz. Inst.*, II, 1950, p. 433-441, tav. VII-XI. Per i sarcofagi, G. WILPERT, *Sarcof. crist.*, Roma, 1929-1932, II, tav. CLXIII, 1-3; CCLIV, 6, 10; Id., in *Mededel. Ned. Inst.*, 1926, tav. 19.

<sup>95)</sup> G. DE FRANCOVICH, *L'Arte Siriaca e il suo influsso sulla pittura Medioevale nell'Oriente e nell'Occidente*, in *Commentari* II, 1951, fasc. 1/2, 3/4.

<sup>96)</sup> Riassunto della questione e bibliografia in W. F. VOLLBACH, *Elfenbeinarbeiten d. Spätantike u. d. frühen Mittelalters*, Mainz, 1952, p. 68 n. 140.

<sup>97)</sup> Il disegno preparatorio sarà esaminato dettagliatamente nel Cap. III, § 3 del libro annunciato. Un'analisi comparativa tra le miniature dell'Iliade e quelle del Virgilio 3225 è argomento di una mia nota che sarà pubblicata prossimamente nella miscellanea in onore di A. W. BYVANCK.

<sup>98)</sup> Ritengo perfettamente legittimo, anche da un punto di vista scientifico, fare uso di questi ingrandimenti, sia per le miniature come per le monete o le gemme incise. Non solo l'ingrandimento mette in evidenza ciò che si ritiene importante, ma anche supplisce a quella osservazione di dettaglio che si fa sempre dinanzi all'originale. Ingrandimenti di miniature sono del resto già stati dati da A. GRABAR, *Miniatures byzantines de la Bibliot. Nat.* (66 phot. inéd.), Paris, 1939; *Les Peintures de l'Evangeliaire de Sinope*, Paris, 1948, e da P. BUBERL, *Das Problem d. Wiener Genesis*, in *Jahrb. d. kunsthistor. Samml. in Wien*, X, 1936, p. 58 sg.

<sup>99)</sup> J. CHAMONARD, *Les mosaïques de la maison des masques*, in *Exploration de Délos*, Fasc. XIV, 1933.

<sup>100)</sup> G. BRETT, *The Great Palace*, cit., tav. 37 (scena n. 54).

<sup>101)</sup> Ho accennato al problema sulla rivista *Società*, VIII, 1952, p. 427-454, e in *ACME*, *Annuario Facoltà Lettere Milano*, V, 1952, p. 615-633. I due saggi, con altri, saranno rielaborati in un volume sulla tarda antichità, in preparazione presso l'editore Parenti, Firenze.

<sup>102)</sup> G. B. ROSSI, in *Bull. Archeol. Crist.*, 1871, p. 5-29, 41-64. C. HÜLSEN, *Il libro di Giuliano da Sangallo Cod. Vat. Barber. lat. 4424*, Lipsia, 1910 (fo. 31 v.).

<sup>103)</sup> J. DE WIT, *Spätromische Bildnismalerei*, Berlin, 1938, tav. 41, 42; A. RUMPF, *Hdb. d. Archäolog.* IV, 1 p. 195, tav. 70,6.

<sup>104)</sup> H. P. L'ORANGE, *The Iconography of Cosmic Kingship in the Ancient World*, Oslo, 1953, p. 145 e passim.

<sup>105)</sup> T. K. KEMPF, *Aus d. Schatzkammer d. Antiken Trier*, 1951, p. 45 sg. (con tavv. a colori); A. RUMPF, *Hdb. d. Archäol.* IV, 1 p. 196, tav. 71, 5, 6.

<sup>106)</sup> Per esempio mosaico delle Terme, con Ge e i Karpoi, databile circa al 350 d. E. v.; *Antioch Excavat.* II n. 33; D. LEVI, *Antioch Mosaic Pavments*, p. 261; mosaico con Amazonomachia (ora al Louvre) dall'edificio 22 R, *Antioch Excavat.* II, 45, della fine del sec. IV; mosaico della Necropoli n. 24 L, databile tra 350 e 400.

<sup>107)</sup> C. NORDENFALK, *Der Kalender vom J. 354 u. die Buchmalerei des IV Jahrh.*, Göteborg, 1936, p. 31; G. RODENWALDT, *Arch. Anzeig.*, 1934, c. 295 fig. 4,6.

<sup>108)</sup> *Argenterie*: L. MATZULEWITSCH, *Byzantinische Antike*, Berlin, 1929; da aggiungere adesso (fig. 69) un piatto con Meleagro, che è stato giudicato di età giustinianea da H. KAEHLER, *Die Kunst*, 50, 1952, 9, p. 321 sg.; T. DOHRN, *Spätantikes Silber aus Britannien*, *Mitteil. d. Inst.*, II, 1949, p. 67-147. Come esempio di vetri si ricordi il secchiello con scena dionisiaca nel Tesoro di S.

Marco a Venezia (fine sec. V<sup>p</sup>): H. PEIRCE et R. TYLER, *L'art byzantin*, Paris 1928 I, p. 90, tav. 150. C a m e i: G. BRUNS, *Staatskameen des 4. Jhs.*, 104, Winckelm. Progr., Berlin 1948. A v o r i: F. VOLLBACH. *op. cit.*, passim; PEIRCE & TYLER, *op. cit.* tav. 151.

<sup>109)</sup> CABROL-LECLERQ, *Dictionnaire*, VI, 2 s. v. Homère.

<sup>110)</sup> A. ALFÖLDI, *Die Kontorniaten*, Budapest 1943, p. 110 (*Festschr. d. Ungar. Numismat. Gesellschaft.*). Cfr. la discussione in proposito di S. MAZZARINO, in *Doxa*, IV, 2, 1951 p. 121-148.

<sup>111)</sup> E. KITZINGER, *Dumbarton Oaks Papers* N. 6, 1951, p. 101 e nota 76 (altri esempi).

<sup>112)</sup> H. BUCHTHAL & O. KURZ, *A Handlist of illustr. Oriental Christ. Mscr.*, 1942. Per la localizzazione a Costantinopoli e la datazione, appariranno decisivi, oltre a considerazioni generali, gli elementi seguenti: i confronti tra il gruppo EC delle miniature, nel quale ho proposto di riconoscere l'apporto personale del miniatore, e i dittici di Areobindo, console nel 506 (cfr. figg. 67 e 68); il confronto tra lo stile «volante» delle figure del gruppo EC e i mosaici di S. Apollinare Nuovo a Ravenna (cfr. figg. 60 e 61); gli elementi ricavabili da una analisi della miniatura LV per dedurre che il codice doveva esser stato eseguito per qualche alto personaggio del tempo di Anastasio (491-518), l'unico nel quale si ebbe una prevalenza della fazione dei *Verdi*.

<sup>113)</sup> Cfr. il Catalogo della Mostra *Ars Sacra*, München 1950, p. 1 n. 1 (A. BOEKLER).