RIVISTA DELL'ISTITUTO NAZIONALE D'ARCHEOLOGIA
E STORIA DELL'ARTE, S. III, ANNI VI-VII, 1983-1984, pp. 151-190

Εἰκὼν τοῦ κόσμου a Merida: ricerca iconografica per la restituzione del modello compositivo

LUISA MUSSO

Immagine polivalente per la complessità dei riferimenti culturali contenuti entro le maglie dell'illustrazione cosmica, la composizione del mosaico di Merida (figg. 2-3) può essere recepita, nel tentativo di moderna esegesi così come allora da parte del fruitore contemporaneo, in un crescendo di livelli di lettura: catalogo di personificazioni coordinate in un quadro cosmico, trascrizione figurativa, attraverso l'impiego di personificazioni, della ricerca cosmogonica antica, illustrazione in termini propagandistici dell'universo ordinato da un dominio politico. Alla ricerca prettamente figurativa fondata sull'individuazione della tradizione iconografica si salda infatti la lettura delle personificazioni raggruppate per fasce cosmiche: etere con le divinità primigenie, elemento atmosferico con le personificazioni dei fenomeni naturali, terra con quelle del Tempo stagionale, elemento acquoreo comprendente la raffigurazione dei corsi d'acqua e le personificazioni collegate all'at-

Nel corso del lavoro sono state impiegate le seguenti abbreviazioni bibliografiche, oltre a quelle d'uso corrente elencate nell'*Archäologische Bibliographie* 1982, pp. X-XXIV, e in *AA* 1982, pp. 809-816:

GARCÍA SANDOVAL = E. GARCÍA SANDOVAL, *El mosaico cosmogónico de Mérida*, in *XI Congreso Nacional de Arqueologia, Merida 1968*, Zaragoza 1970, pp. 743-768.

BLANCO FREIJEIRO 1971 = A. BLANCO FREIJEIRO, *El mosaico de Mérida con la alegoria del Saeculum Aureum*, in *Estudios sobre el mundo helenistico. Ciclo de conferencias en el curso académico 1969-70*, Sevilla 1971, pp. 153-178.

PICARD = G. CH. PICARD, *Observations sur la mosaïque cosmologique de Merida*, in *La mosaïque gréco-romaine*, II, *Vienne* 1971, Paris 1975, pp. 119-124, tav. 43.

BLANCO FREIJEIRO 1976 = A. BLANCO FREIJEIRO, *Los mosaicos romanos de Mérida*, in *Augusta Emerita. Actas del Simposio Internacional conmemorativo del Bimilenario de Mérida 1975*, Madrid 1976, pp. 183-198.

BLANCO FREIJEIRO 1978 = A. BLANCO FREIJEIRO, *Corpus de mosaicos romanos de España. I. Mosaicos romanos de Mérida*, Madrid 1978, pp. 35-38, tavv. 28-39, 99-100.

ALFÖLDI, *Aion* = A. ALFÖLDI, *Aion in Mérida und Aphrodisias*, Mainz 1979, con contributi di E. ALFÖLDI ROSENBAUM, K.T. ERIM, J. REYNOLDS.

tività marittima. Dal riconoscimento dell'adesione del quadro figurativo alla contemporanea speculazione filosofico-scientifica, si passa infine all'individuazione del messaggio mondano contenuto in questo elaborato figurativo e all'identificazione dell'area culturale in cui la composizione è stata originariamente formulata. In contrasto infatti con quanto sostenuto nel recente lavoro di M.-H. Quet circa l'inserimento della composizione in una prospettiva prettamente romana [1], corroborato dai puntuali riferimenti individuati nel quadro cosmico alla realtà culturale e religiosa del *Saeculum Aureum* degli Antonini [2], si intende qui presentare una ricollocazione del modello del mosaico emeritense in area ellenistica. Tale linea di ricerca è stata invero già tracciata da A. Alföldi che, in particolare, ha avanzato a tal proposito un significativo accostamento tra la composizione musiva e i *tableaux vivants* delle sfilate promosse dai dinasti ellenistici, in cui trovavano posto analoghe personificazioni atte a inscenare un quadro cosmico [3].

Il presente contributo verrà pertanto articolato nei tre seguenti punti:

1) integrazione ed interpretazione del personaggio giovanile di cui si è conservato, presso la quadriga di *Oriens*, il capo munito di ali (fig. 4);

2) lettura del consesso celeste comprendente *Caelum*, *Saeculum* e *Chaos* (fig. 19);

3) integrazione del gruppo mutilo collocato verso il margine destro in basso del campo figurativo (fig. 23). Da tale analisi scaturiscono infatti nuovi elementi che consentono di corroborare l'assegnazione del modello del mosaico ad ambiente ellenistico, anzi prettamente alessandrino, forzando ad accantonare la tesi della sua elaborazione da parte del committente dei mosaici della villa di Merida [4].

Così, relativamente al primo punto, l'individuazione di un identico archetipo nell'*emblema* musivo con *Aiōn* e le Stagioni della villa di Silin infirma sostanzialmente la possibilità di ricondurre la tradizione figurativa della composizione del mosaico di Merida all'età degli Antonini e all'area geografica della redazione pervenutaci; in riferimento al secondo, si impone per la sua coerenza la lettura cosmologica sulla base del Περὶ κόσμου, riferibile all'area della trattatistica scientifica prossima ad Aristotele; infine, in relazione al terzo punto, la restituzione della *Tyche* di Alessandria incoronata dal fondatore della città palesa una lettura del quadro come illustrazione dell'universo alessandrino.

Per quanto concerne la definizione cronologica della presente redazione figurativa, sulla scorta principalmente della puntuale ricerca tecnica condotta da J. Lancha, ci si orienta verso una datazione in età severiana [5].

QUET = M.H. QUET, *La mosaïque cosmologique de Mérida. Propositions de lecture*, Paris 1981 (precedentemente apparso in due parti in *Conimbriga*, 18, 1979, pp. 7-103, tavv. 1-16; 19, 1980, pp. 5-127).

LIMC I = *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (*LIMC*) I 1-2 (Aara-Aphlad), Zürich-München 1981.

MUSSO, *Lanx di Parabiago* = L. MUSSO, *Manifattura suntuaria e committenza pagana nella Roma del IV secolo: indagine sulla lanx di Parabiago*, Roma 1983.

LANCHA = J. LANCHA, *La mosaïque cosmologique de Mérida: étude technique et stylistique*, in *MelCasaVelazquez*, 19, 1983, p. 17 sgg., con tre appendici a cura di F. GARCÍA LÁZARO, M.A. LÓPEZ VÁZQUEZ, A. ALVAREZ I PÉREZ, M. MAYER.

1) QUET, spec. pp. 72, 100. Numerosi i consensi nei riguardi di questa lettura: H. LAVAGNE, in *Mosaïque romaine tardive. L'iconographie du Temps. Les programmes iconographiques des maisons africaines*, ed. Y. Duval, Paris 1981, pp. 27-40, spec. p. 30; LANCHA, p. 18; M. BLANCHARD-LEMÉE, in *BullAIEMA*, 9, 1983, pp. 51-53.

2) QUET, spec. pp. 48, 158, 205-207.

3) ALFÖLDI, *Aion*, pp. 2, 6.

4) QUET, p. 200.

5) LANCHA, pp. 41, 52 sg. Di contro a un'anticipazione della cronologia del mosaico, già genericamente assegnato ad età tardoantoniniana (cfr. BLANCO FREIJEIRO 1971, p. 173 sgg.; E. ALFÖLDI ROSENBAUM, in ALFÖLDI, *Aion*, spec. p. 34), verso la metà del II sec. d.C. (così QUET, pp. 48, 206), cfr. anche J.M. BLAZQUEZ, in *AEsp*, 55, 1982, pp. 89-106, spec. p. 101 sg., che lo riferisce agli

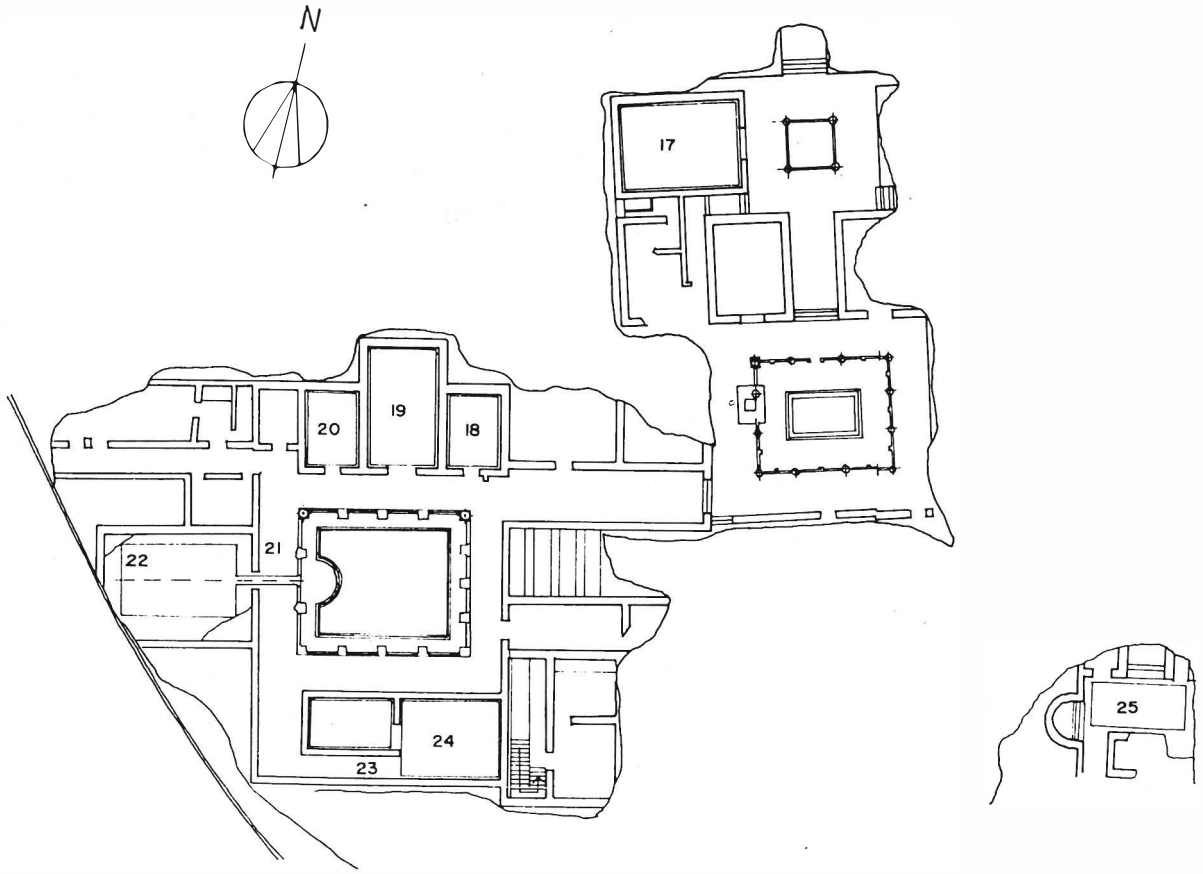


FIG. 1 - MERIDA, « Casa del Mitreo »: Pianta.

La questione infine della pertinenza all'area della villa del santuario mitriaco cui vanno ricollegati i materiali scultorei ed epigrafici rinvenuti sul « cerro de San Albín » tra il 1902 e il 1913 [6], per penuria di quei dati di scavo che avrebbero potuto fornire indicazioni attendibili circa l'esatta provenienza dei pezzi, sembra da dirimere a favore di una netta separazione dei due complessi [7], tanto più che il collegamento si pre-

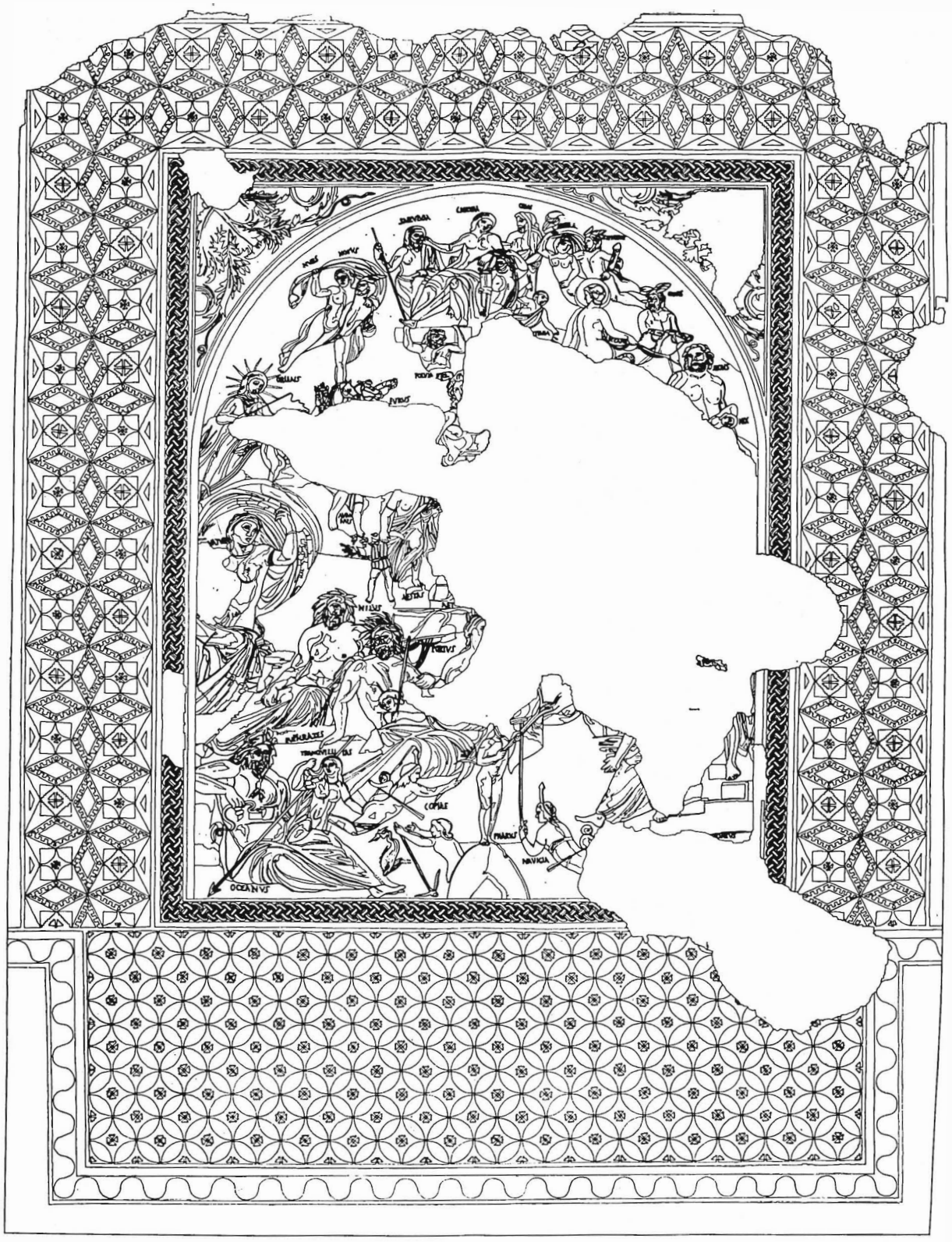
inizi del III secolo. Prescinde dai dati archeologici la datazione intorno al 300 d.C. avanzata da TH. RAFF, in *Aachener Kunstblätter*, 48, 1978-1979, p. 87 e nota 122; altrettanto dicasi della cronologia al IV secolo d.C. prospettata, sulla base di un ipotetico collegamento con Vettio Agorio Pretestato, da J. ARCE, in *Homenaje a J. Sáenz de Buruaga*, Madrid 1982, pp. 209-226, spec. p. 221.

6) Sui ritrovamenti del 1902-1904, avvenuti in occasione dei lavori di sbancamento per la costruzione della Plaza de Toros. le informazioni sono state raccolte da A. GARCÍA Y BELLIDO, *Les religions orientales dans l'Espagne romaine*, Leiden 1967, p. 26 e nota 1; per quanto riguarda i ritrovamenti del '13 si consideri in particolare l'atto della Commissione preposta alla tutela dei monumenti di Merida in data 16/11/1913, trascritto da GARCÍA SANDOVAL, pp. 743, 745 sgg. Rassegna del materiale in GARCÍA Y BELLIDO, *op. cit.*, pp. 26-33, tavv. 1-4; M.J. VERMASEREN, *CIMRM*, I, The Hague 1956, pp. 272-277, n. 773 sgg.; BLANCO FREIJEIRO 1971, p. 153 sg.

7) Così LAVAGNE, *art. cit.* nota 1, spec. p. 30. Il santuario mitriaco doveva essere situato all'estremità sud-orientale della città, al limite del circuito delle mura (cfr. M. ALMAGRO BASCH, in *150 Jahre Deutsches Archäologisches Institut 1829-1979*, Mainz 1981, pp. 143-162, tavv. 68-72, spec. p. 161), nelle immediate vicinanze del complesso residenziale. Al proposito si tenga presente che la c.d. Casa del Mitreo consta in realtà, come chiaramente leggibile dalla pianta (fig. 1), di due distinte *domus* (al n. 17 corrisponde l'ambiente in cui si trova il mosaico).

FIG. 2 - MERIDA, « Casa del Mitreo »: Mosaico, veduta d'insieme dall'ingresso dell'ambiente.

FIG. 3 - MERIDA, « Casa del Mitreo »: Grafico della composizione del mosaico. →


OCEANVS
NAVICVLA

senta essenzialmente ancorato all'insostenibile lettura in chiave mitriaca della composizione musiva [8].

1) La figura maschile mutila di cui è conservato, immediatamente a destra della quadriga di *Oriens,* il capo giovanile munito di ali (fig. 4), risulta già nell'esegesi condotta da Blanco Freijeiro [9] collegata all'iscrizione mutila *Aet[ernitas]* leggibile più in basso, a destra dell'iscrizione *Aestas* (fig. 14) [10]. Il confronto, sia con la figura maschile inserita nel cerchio dello zodiaco sul mosaico da Sentino a Monaco, Glyptothek (figg. 5-6) [11], che con la personificazione del *Saeculum Aureum* quale appare su una serie di aurei di Adriano recanti l'indicazione del suo terzo consolato [12], è ritenuto suffragare la proposta di integrazione del frammento secondo il tipo di una figura stante, corredata dell'attributo dell'ellisse zodiacale. Ma, diversamente da questi due esempi in cui la personificazione compare al centro dell'anello zodiacale, il giovane del mosaico di Merida è stato da A. Alföldi restituito [13] intento a sostenere con una mano il cerchio attraverso cui, conformemente alla redazione iconografica del mosaico dell'Isola Sacra (fig. 10) [14], avanzereb-

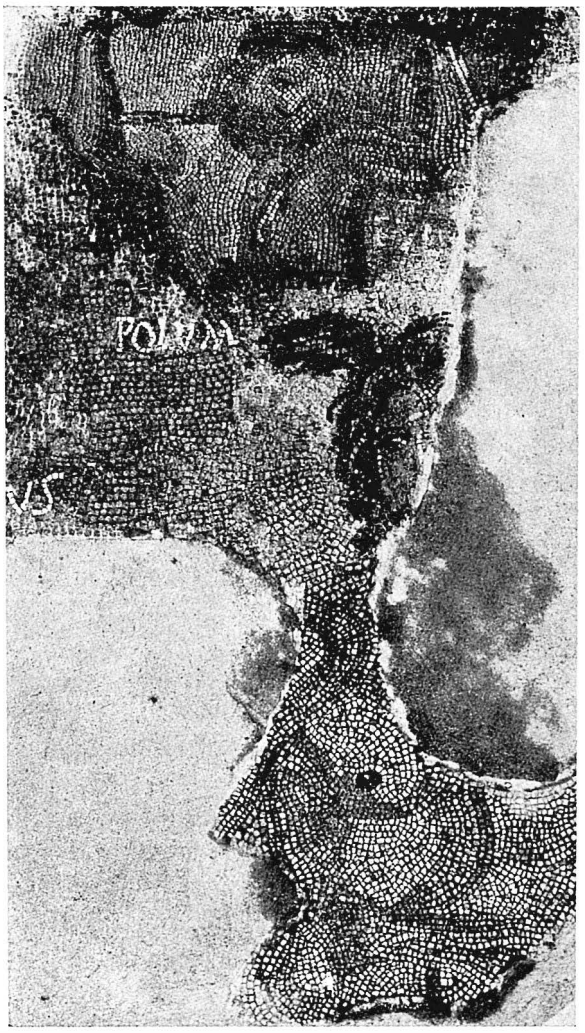


FIG. 4 - MERIDA, « Casa del Mitreo »: Mosaico, particolare della testa alata della personificazione del Tempo eterno

8) Vd. BLAZQUEZ, *loc. cit.* nota 5, che avanza a sostegno dell'interpretazione mitriaca il confronto con il lato posteriore del rilievo rinvenuto nel mitreo di Dieburg (MUSSO, *Lanx di Parabiago,* spec. p. 61, fig. 38): come in questo agli elementi primigeni del cosmo indicati dalle tre personificazioni presenti nell'esergo della composizione sarebbe da affiancare la figura di Fetonte (fuoco) nel quadro principale, così sul mosaico di Merida l'indicazione delle fasce spettanti agli elementi dell'aria, della terra e dell'acqua sarebbe completata dal riferimento al fuoco attraverso la fiaccola sorretta da *Pharus.* Se, già relativamente alla figura di *Pharus,* si può obiettare che essa corrisponde esclusivamente a una personificazione legata all'universo delle acque, nel suo complesso l'esegesi proposta da Blazquez non sembra da ritenere: la composizione del rilievo di Dieburg, pur trasferita su un monumento di culto orientale, nulla ha a che fare dal punto di vista iconografico con l'*imagerie* mitriaca. Pur indiretto, un collegamento col mitraismo è postulato da PICARD, p. 124, che avanza l'ipotesi dell'affiliazione mitriaca del committente del mosaico.

9) BLANCO FREIJEIRO 1971, p. 166 sgg.

10) Così PICARD, p. 121; BLANCO FREIJEIRO 1978, p. 37; ALFÖLDI, *Aion,* p. 6; QUET, spec. p. 154; G.G. BELLONI, in *LIMC* I, p. 248 n. 72, s.v. *Aeternitas.*

11) K. PARLASCA, *Die römischen Mosaiken in Deutschland,* Berlin 1959, p. 87 nota 2; D. OHLY, *Glyptothek München. Griechische und römische Skulpturen,* München 1981, p. 98 sgg. H. LAVAGNE (*art. cit.* nota 1, spec. pp. 32, 35) ne ha rialzato la cronologia, già definita al III secolo d.C., all'epoca degli Antonini.

12) P.L. STRACK, *Untersuchungen zur römischen Reichsprägung des zweiten Jahrhunderts II. Die Reichsprägung zur Zeit des Hadrian,* Stuttgart 1933, n. 78, tav. 1, 78; *Brit.Mus.Cat.,* MATTINGLY, *Coins* III, p. 278 n. 312, tav. 52, fig. 10.

13) ALFÖLDI, *Aion,* p. 6.

14) G. CALZA, *La necropoli del porto di Roma nell'Isola Sacra,* Roma 1940, pp. 183-185, fig. 92; G.M.A. HANFMANN, *The Season Sarcophagus in Dumbarton Oaks,* Cambridge Mass. 1951, II, p. 143 n. 81; G. BECATTI, *Scavi di Ostia IV. Mosaici e pavimenti marmorei,* Roma 1961, tav. 82.

bero le *Hōrai* [15]. All'eventualità di una tale integrazione [16] osta tuttavia la difficoltà di colmare figurativamente il rilevante tratto che separa il frammento comprendente il capo munito di ali dall'iscrizione mutila: scollamento compositivo che neppure l'inserimento di un globo, su cui la personificazione stante poggiasse eventualmente il piede destro [17], basterebbe a sanare. Si è in realtà indotti a credere che una tale restituzione sia stata suggerita dal confronto con la personificazione che compare sul rovescio di un aureo di M. Antonio emesso dalla zecca di Roma nel 42 a.C. (fig. 7) [18]: *Aiōn*, o meglio una divinità panteistica, il capo radiato, è raffigurato di profilo verso sinistra, il piede della gamba destra flessa insistente sul globo; regge con il braccio sinistro la cornucopia, nella destra protesa il caduceo. Il torso appare munito di grandi ali; faretra ed arco si individuano dietro la spalla destra.

FIG. 5 - MONACO, Glyptothek: Mosaico di Sentino.

FIG. 6 - MONACO, Glyptothek: Mosaico di Sentino, particolare.

15) Proprio in considerazione della connessione con le Stagioni, per le personificazioni dei mosaici di Sentino e dell'Isola Sacra e del *Saeculum Aureum* sull'aureo di Adriano è stata proposta un'identificazione come *Annus* (L. FOUCHER, in *La mosaïque romaine tardive*... cit. nota 1, pp. 2-10, spec. p. 6; cfr. D. PARRISH, *ibid.*, pp. 11-25, spec. p. 14, tav. 2, fig. 3). In realtà le testimonianze letterarie addotte a sostegno (cfr. SEN., *Herc. Fur.*, 178-180; MACROB., *Sat.*, I 21, 13) non consentono di isolare un'autonoma divinità dell'Anno: il riferimento è in effetti alla ruota dell'anno, descritta dal succedersi delle Stagioni, non all'anno stesso, personificato, che imprime movimento all'ellisse solare. Parallelamente in OVID., *Met.*, II 25-26, *Annus* non assume, rispetto alle altre personificazioni del tempo naturale, quella posizione di preminenza che la mansione di far girare la ruota del Tempo, giusta l'identificazione della divinità con zodiaco come *Annus*, dovrebbe garantirgli. Quale « regolatore » del Tempo stagionale, la personificazione di *Annus* appare invero documentata in CLAUDIAN, *De consul. Probin. et Olybr.*, 266-274. Il trasferimento tuttavia ad *Annus* della mansione, di competenza specifica di *Aiōn*, di far girare l'ellisse solare, appare da imputare esclusivamente all'occasione del componimento, scritto per celebrare l'assunzione dell'annuo consolato; un peso non indifferente deve inoltre aver avuto nella scelta del riferimento l'allusione all'età dell'oro ad esso implicita, consona all'occasione che si intendeva celebrare.

16) Cfr. M. LE GLAY, in *LIMC* I, p. 402 s.v. *Aiōn*.

17) ALFÖLDI, *Aion*, *loc. cit.* nota 13.

18) M. VON BAHRFELDT, *Die römische Goldmünzenprägung während der Republik und unter Augustus*, Halle 1923, p. 58 n. 45, tav. 6, fig. 10; T.V. BUTTREY, *The triumviral portrait gold of the Quattuorviri Monetales of 42 B.C.*, New York 1956, p. 65, tav. 4; M.H. CRAWFORD, *Roman Republican Coinage*, Cambridge 1974, I, p. 503 n. 494,5; II, tav. 59, fig. 1. Una figura di impostazione simile, anche se corredata dei soli attributi del caduceo e del globo sul quale poggia un piede, è incisa su un'agata conservata al Museo Nazionale di Napoli: U. PANNUTI, *Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Catalogo della collezione glittica*, I, Roma 1983, p. 52 n. 72.

In basso sono indicati a destra uno scudo, presso il globo un'aquila [19]. Il confronto non appare tuttavia probante al fine della restituzione della figura sul mosaico emeritense per l'assenza di attributi qualificanti comparabili. Le stesse grandi ali di cui è dotata, in contesti e accezioni particolari, la divinità del Tempo eterno [20], nel caso del dio παντόμορφος dell'aureo di M. Antonio appaiono con verosimiglianza direttamente desunte dall'iconografia di *Nike*.

FIG. 7 - ROMA, Museo Nazionale Romano, Medagliere: Aureo di M. Antonio del 42 a.C. (rovescio).

Collocata al centro della composizione la figura giovanile stante, le personificazioni si succederebbero in questa fascia secondo l'ordine seguente [21]: da sinistra *Oriens* sulla quadriga preceduta dalla personificazione di *Eurus* in volo, di cui è unicamente conservato, più in basso, un frammento della gamba sinistra di colore bruno, quindi le *Hōrai* dell'Autunno e dell'Estate, la seconda accompagnata dal suo *karpos* (fig. 8) [22]; al centro, stante, volto verso la precedente, *Aeternitas;* procedendo verso destra seguirebbero, nel rispetto del numero canonico di quattro, le rimanenti due *Hōrai* e, a conclusione, *Tellus*. Tuttavia, relativamente alla restituzione della figura di *Aeternitas*, a meno che non si ricorra a un'anomala integrazione sul lato sinistro della personificazione, mancherebbe lo spazio per l'attributo della ruota zodiacale, la cui presenza risulta invece al fine dell'esegesi vincolante: nel contesto specifico *Aeternitas* deve infatti svolgere la funzione di regolatore della successione delle Stagioni. L'integrazione inoltre della personificazione come figura stante appare contraddetta dalla profonda piegatura della linea alba del torso che la recente analisi tecnica ha rivendicato alla testa giovanile munita di ali [23]. Infine, dal punto di vista compositivo, la figura di *Aeternitas* a cavallo tra due differenti registri risulterebbe sfalsata di piano

19) Per una più completa esegesi della personificazione vd. A. ALFÖLDI, in *Hermes*, 65, 1930, pp. 369-384, spec. pp. 376-378; più concisamente ID., in *Greece and the Eastern Mediterranean in Ancient History and Prehistory. Studies presented to F. Schachermeyr*, Berlin - New York 1977, pp. 1-30, spec. p. 28 n. a, tav. I, figg. 2-4; *contra* CRAWFORD, *op. cit.* nota 18, p. 510.

20) Si confronti la personificazione di *Chronos*, sotto i tratti di un principe tolemaico, a fianco di *Oikoumenē* sul rilievo di Archelaos di Priene (D. PINKWART, *Das Relief des Archelaos von Priene und die « Musen des Philiskos »*, Kallmünz 1965, spec. p. 76 sg.; EAD., in *AntPl*, 4, 1965, spec. p. 59, tavv. 28-29). Che la personificazione, al di là del dato epigrafico, debba piuttosto essere interpretata nell'accezione di *Aiōn*, risulta sostenuto dal contesto iconografico e, in particolare, dalla presenza di *Oikoumenē* impegnata ad incoronare Omero (così A. ALFÖLDI, *art. cit.* [1977] nota 19, p. 11 sgg., tav. B). *Chronos* nel significato di Tempo eterno che si fa garante della Fama anche in *Anth.Pal.*, IX 821. Le grandi ali dorsali con cui sono raffigurati il *Chronos* mitriaco e il *Phanes* orfico risultano riconducibili alle origini orientali delle due divinità, atte a visualizzarne la natura cosmica: FR. CUMONT, *Textes et monuments figurés relatifs aux mystères de Mithra*, I, Bruxelles 1899, spec. p. 83; J.R. HINNELLS, in *Acta Iranica*, s. II, *Monumentum H.S.Nyberg* 1, Teheran-Liège 1975, pp. 333-369, spec. p. 356 sg.

21) ALFÖLDI, *Aion*, pp. 7, 8, fig. 1.

22) ALFÖLDI, *loc. cit.;* cfr. QUET, p. 137 sgg., spec. p. 141 sg. Si ponga a confronto, oltre la *Hōra* dell'Estate sul sarcofago di Washington, Dumbarton Oaks, la personificazione dell'Inverno sull'esemplare a Kassel, Hessisches Landesmuseum (HANFMANN, *op. cit.* nota 14, II, p. 175 n. 461, figg. 20, 28). Seppure non immediata, la relazione tra le Stagioni e i rispettivi *karpoi* è documentata su un mosaico di Acholla e su un secondo di Volubilis: D. PARRISH, *Season mosaics from Roman North Africa*, Roma 1984, p. 98 sg. n. 3, tav. 5; pp. 236-239 n. 66, tavv. 88-90a.

23) LANCHA, p. 25.

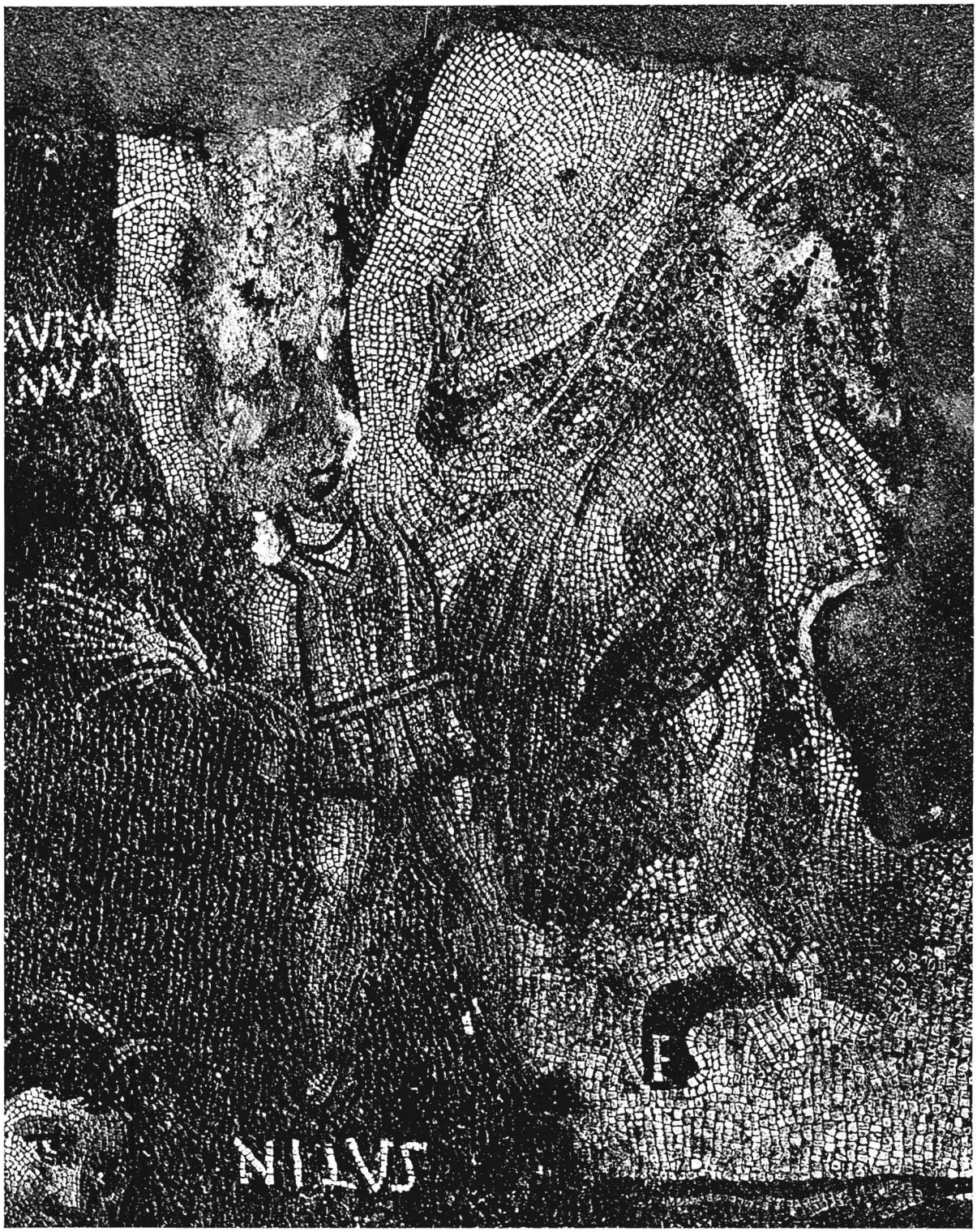


FIG. 8 - MERIDA, « Casa del Mitreo »: Mosaico, particolare con le due superstiti Stagioni.

FIG. 9 - SILIN, Villa romana: *Emblema* musivo con raffigurazione del Tempo eterno con le Stagioni.

rispetto alle personificazioni incedenti delle Stagioni che, congruamente, sono inserite nel registro cui spetta *Natura* [24], sottostante cioè la fascia dei fenomeni atmosferici. Una restituzione infatti, che preveda a quest'altezza un'emergenza figurativa in grado di costituirsi a fuoco dell'intero quadro [25], non appare consona all'effettiva struttura dell'impaginazione compositiva, non centripeta ma costruita per fasce parallele sovrapposte [26]. In caso contrario risulterebbe infatti sgretolato l'impianto cosmico rigorosamente suddiviso in fasce 'ambientali': etere (empireo), elemento atmosferico (aria) [27], terra, universo marino [28].

La restituzione delle parti mancanti di

24) Vd. QUET, pp. 148-152.

25) Vd. ALFÖLDI, *Aion*, p. 2; cfr. QUET, pp. 46, 155, 177sg.

26) Così, sembrerebbe, anche QUET, p. 175 sg., ma diversamente EAD., p. 177 sg. e *supra* p. 155.

27) Sulla pertinenza dei Venti al registro di *Oriens* e *Occasus* (vd. QUET, p. 130), cfr. in particolare *IG*, XII 3, 1334, da Thera.

28) Delle limitazioni imposte dalla divisione in regi-

questo settore del mosaico, nonché la precisazione della relazione compositiva tra la figura del Tempo eterno e le Stagioni, non possono attualmente prescindere dal confronto con l'*emblema* policromo (fig. 9) che occupa il centro del tappeto musivo di un ambiente dell'imponente villa romana recentemente messa in luce a Silin, sulla costa libica, non lontano da Leptis Magna [29]. Il confronto iconografico risulta stringente: in primo piano è raffigurato in aspetto giovanile, seduto su una sporgenza rocciosa, *Aiōn*, nudo, un lembo del mantello ricadente sulla coscia sinistra, il capo dai folti boccoli che incorniciano il volto munito di un paio di corte ali. Il possente torso ruotato alla sua destra, è rappresentato in atto di sostenere con ambo le mani l'ellisse zodiacale attraverso cui procedono le quattro *Hōrai*, ciascuna accompagnata dal rispettivo *karpos*. Nell'ordine, la prima ad essere raffigurata, nel momento del superamento della ruota dello zodiaco su cui poggia ancora il piede destro, è la personificazione della Primavera dall'ornatissima acconciatura, in atto di condurre attraverso la ruota, trattenendolo per la mano destra, il proprio *karpos*, nella sinistra una *lanx* colma di frutti; alle sue spalle si accinge al passaggio la figura che impersona l'Estate, come la precedente accompagnata dal putto che afferra per la mano destra, sollevato nella sinistra un ramo di spighe. Segue la *Hōra* dell'Autunno, il *karpos* accoccolato sulla spalla sinistra, nella mano destra abbassata un grappolo d'uva; a conclusione la personificazione dell'Inverno avvolta nel mantello che le scende dal capo, impegnata a sollevare con il braccio destro il proprio *karpos*, nella sinistra un lungo ramo di canna. Come di consueto le *Hōrai*

FIG. 10 - OSTIA, Museo, Magazzini: Mosaico dalla necropoli dell'Isola Sacra con la personificazione del Tempo eterno con le Stagioni.

sono diversificate nell'abbigliamento, nel tipo di ornamento che recano sul capo e nella scelta degli attributi agricoli atti ad evocare le differenti « specialità » stagionali. Il tema della composizione, circoscritto al processo stagionale, rammenta da presso la figurazione del mosaico della tomba 101 della necropoli dell'Isola Sacra (fig. 10) [30]; analoga nel contenuto, anche se figurativamente altrimenti risolta, è la rappresentazione del genio del *Saeculum Aureum* con le Stagioni su medaglioni bronzei di Antonino Pio e Commodo, ripresa su un medaglione aureo di

stri ambientali non sembra sempre essersi tenuto conto se, a proposito della restituzione della leggenda mutila *Aet*, è stata anche avanzata l'eventualità di un'integrazione come *Aet*[*her*]: cfr. FR. BROMMER, in *Gymnasium*, 88, 1981, p. 469 sg.; LAVAGNE, *art. cit.* nota 1, p. 39 nota 53; BLAZQUEZ, *art. cit.* nota 5, spec. p. 102.

29) La villa, scoperta nel 1974, ha restituito una formidabile serie di mosaici policromi, a tappeto geometrico e figurati: O. AL MAHJUB, *I mosaici della villa romana di Silin*, in *III Congresso Internazionale sul mosaico greco-romano, Ravenna 1980*, Ravenna 1983, I, p. 299 sgg., spec. p. 302, tav. a colori.

30) Vd. nota 14.

Probo [31]. Nel dettaglio iconografico, invece, impressionanti sono le affinità con le superstiti figure del mosaico di Merida, nella posizione e negli attributi delle *Hōrai* come nella testa della personificazione del Tempo.

Per quanto esclusivamente concerne l'iconografia delle Stagioni, un terzo documento può essere comparato: si tratta dell'illustrazione, allo stato attuale mutila, della sfera armillare che ornava il centro del soffitto del peristilio superiore della villa di Stabiae in contrada S. Marco, oggi esposto nel locale Antiquarium (fig. 11) [32]. All'interno dei cerchi dorati che costituiscono l'armatura della sfera, sono inserite le figure delle quattro Stagioni. La *Hōra* dell'Estate, rappresentata nell'atto di varcare l'ellisse dell'eclittica solare perpendicolare al coluro passante per i poli, tiene per mano un putto che stringe sotto il braccio un grosso fascio di spighe. Le tre restanti Stagioni sono pervenute in stato lacunoso. Su un frammento sono conservati resti di due figure, di cui una, il corpo avvolto nel mantello trasparente, poggia la mano destra sulla spalla di un putto che reca in braccio un leprotto (Inverno); infine una testa femminile cinta di pampini (Autunno) è conservata su un frammento rinvenuto erratico. L'affresco offre un interessantissimo esempio della pratica di ' rifinire ' l'iconografia delle *Hōrai*, integrando cioè il loro bagaglio di attributi simbolici attraverso l'aggiunta dei rispettivi *karpoi*.

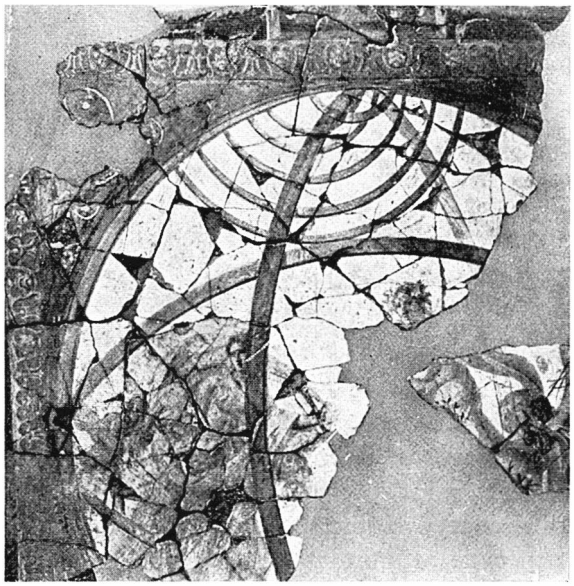


FIG. 11 - STABIAE, Antiquarium (dalla Villa di S. Marco): Affresco con raffigurazione della sfera armillare.

Nell'impianto compositivo il mosaico di Silin risulta invero ' ritagliato ' da una figurazione cosmica più articolata: ne è spia la assenza di *Selene* che, *en pendant* con *Helios*, rappresenta l'elemento costante di ogni inquadramento cosmico [33]. Precede la quadriga di *Helios*, sollevantesi al di sopra dello strato di nuvole, un genio munito di lunghe ali dorsali, raffigurato in atto di suonare la doppia tibia, verosimilmente da identificare, piuttosto che con *Phosphoros* cui risulterebbe estraneo l'attributo dello strumento a fiato, con la personificazione di un Vento [34]. Interessante e, nel contesto specifico, atipica la giovanile figura femminile seduta alle spalle del Tempo, nuda fino all'altezza dei fian-

31) Cfr. ALFÖLDI, *Aion*, p. 7 sg., tav. 12 a-d: se il putto con cornucopia presso la personificazione stante deve impersonare, come reso esplicito dalla leggenda *Temp(orum) Felicitas* sul medaglione di Probo, l'abbondanza (cornucopia) di cui si fanno latori i *Felicia Tempora*, il *Saeculum*, nel contesto di carattere ufficiale del documento, appare direttamente relazionato all'imperatore, anzi si presenta come un suo delegato, spettando in realtà piuttosto a questi l'incombenza di « imprimere » al « Tempo eterno » il nuovo corso politico.

32) O. ELIA, *Pitture di Stabia*, Napoli 1957, p. 26 sgg., figg. pp. 33, 35, tav. 1; P. MINGAZZINI, in *Saggi di Storia dell'architettura in onore di V. Fasolo*, Roma 1961, pp. 21-26; B. ANDREAE, in *PropKg* II (1967), n. 133.

33) Svolgono una funzione parallela le personificazioni del Giorno e della Notte presenti nella processione di Antioco IV Epiphanes a Daphne, ricordate da ATHEN., V 195 b, tra le figure inserite a definire il quadro cosmico dell'avvenimento: εἵπετο δ'αὐτοῖς καὶ Νυκτὸς εἴδωλον καὶ Ἡμέρας, Γῆς τε καὶ Οὐρανοῦ, καὶ Ἠοῦς καὶ Μεσημβρίας.

34) Per il tipo iconografico munito di grandi ali dorsali basti il confronto con le figure che compaiono sulla Torre dei Venti ad Atene: da ultimo K. NEUSER, *Anemoi. Studien zur Darstellung der Winde und Windgottheiten in der Antike*, Roma 1982, pp. 172-175, n. A 1, figg. 42-43; J. VON FREEDEN, Οἰκία Κυρρήστου. *Studien zum sogenannten Turm der Winde in Athen*, Roma 1983, spec. pp. 58-64, 101-110, 134 sgg., con datazione alla seconda metà del II sec. a.C.

chi, il mantello ricadente sulle gambe. Come si evince già dal tipo di acconciatura [35], si tratta di una personificazione frugifera, la cui intima relazione con la figura del Tempo è dichiarata dal gesto della mano destra poggiata sulla spalla del giovane. Il *karpos* alato accoccolato sulla sua spalla accentua questa accezione di fertilità [36]. Sulla base del contesto iconografico potrebbe avanzarsi una designazione come *Georgia* [37] od *Opōra* [38], mentre nella sua qualità di divinità frugifera, funzionalmente analoga, in senso lato, a *Tellus*, la figura risulta prossima alla compagna di Saturno/*Aiōn*, *Ops*, quale descritta in Marziano Capella [39].

Se pertanto dal confronto con l'*emblema* di Silin traggono conferma tanto l'interpretazione del personaggio di cui resta il capo alato come personificazione del Tempo eterno, quanto la sua connessione con la teoria delle Stagioni, risulta al contempo compromessa la restituzione della figura in posizione stante, di dimensioni straordinarie, emergente al centro della composizione, sfalsata di piano rispetto al registro sul quale avanzano le *Hōrai*. Proprio la distribuzione delle figure sul mosaico di Silin, dove appare evidente la distinzione del registro del Tempo con le Stagioni da quello di *Helios*,, unitamente al confronto con la replica più scadente del mosaico di Portus, induce a mettere in discussione la pertinenza originaria della testa alata al punto dove attualmente compare. In effetti, come già risulta dall'osservazione del frammento nella riproduzione fotografica (fig. 4) e ancor più dall'analisi diretta del particolare, la collocazione della testa alata immediatamente al di sotto della personificazione di *Polum* sembra da imputare a un moderno intervento. Tessere di restauro sono integrate nel settore che la divide dalla quadriga di *Oriens* [40]; verso l'alto si riconosce distintamente la congiunzione con le tessere che delimitano il torso di *Polum*.

Una volta liberato il frammento dall'*impasse* dell'attuale collocazione, si presentano due differenti possibilità di restituzione di questo settore della composizione. Giusta l'integrazione dell'iscrizione mutila come *Aet*[*ernitas*], la personificazione del Tempo eterno, corredata dell'attributo della ruota, comparirebbe seduta al centro del gruppo delle Stagioni (fig. 12). Relativamente a questa prima ipotesi si solleva tuttavia la difficoltà della distanza iconografica di una tale restituzione dai documenti figurativi prossimi (*emblema* di Silin e mosaico della necropoli dell'Isola Sacra): mentre infatti in questi la *Hōra* innanzi alla figura del Tempo è rappresentata nell'atto di varcare l'ellisse dello zodiaco, sul mosaico di Merida *Aestas* compare incedente, non ancora impegnata a superare il cerchio. Si consideri inoltre che, collocata al centro del gruppo delle *Hōrai*, la figura del Tempo risulterebbe inceppare il ritmo avanzante della teoria stagionale. Più soddisfacente invece, sia per la vicinanza con

35) Cfr. il busto femminile alato impersonante la *Hōra* dell'Autunno su un mosaico ad Apamea: J. BALTY, in *Syria*, 50, 1973, pp. 311-347, spec. p. 334 sgg. e fig. 9, tav. 16, fig. 2.

36) Cfr. il gruppo di Venere e Amore nell'affresco della Casa dell'Amore punito a Pompei, ora a Napoli, Museo Nazionale: G.E. RIZZO, *La pittura ellenistico-romana*, Milano 1929, tav. 98.

37) Sembra far propendere in tal senso la presenza della personificazione di *Georgia*, contraddistinta dalla relativa iscrizione, sul mosaico di Chabba Philippopolis (J. BALTY, *Mosaïques antiques de Syrie*, Bruxelles 1977, p. 28 sg. n. 9, con prec. bibl.): parimenti seduta su una roccia, si presenta tuttavia nel contesto agricolo strettamente collegata alla prossima figura di Trittolemo, verso cui volge il capo (qui fig. 16).

38) In contesto agricolo appare strettamente relazionata alla personificazione dei campi, *Agros;* l'iconografia è nota da un mosaico antiocheno ora a Baltimora, Museum of Art: D. LEVI, *Antioch mosaic pavements*, Princeton 1947, I, p. 187 sg., II, tavv. 42 a-b, 158a.

39) *De nupt. Merc. et Philol.*, I 71: « eius coniunx grandaeva corpulentaque mater [cfr. CLAUDIAN., *de consul. Stilich.*, II 431-433] quamvis fecunda circumfusaque partubus tamen floridam discoloramque vestem herbida palla contexerat, in qua totus gemmarum metallorumque census atque omnium proventus frugesque sationum larga admodum ubertate ferebantur »; per il commento vd. J.G. PRÉAUX, in *Hommages à W. Deonna*, Bruxelles 1957, pp. 394-410, spec. p. 395 sg.

40) E. ALFÖLDI ROSENBAUM, in ALFÖLDI, *Aion*, p. 30, fig. 4; cfr. QUET, p. 24.

FIG. 12 - Proposta di restituzione della zona mutila centrale del mosaico di Merida comprendente la divinità del Tempo con le Stagioni.

FIG. 13 - Grafico restitutivo della medesima zona secondo una differente ricostruzione.

la documentazione addotta a confronto sia a livello di costruzione compositiva, si rivela la restituzione che prevede dinanzi alle *Hōrai* di *Autumnus* e *Aestas* la personificazione di *Ver*, con tutta verosimiglianza già in procinto di superare l'ellisse dello zodiaco sostenuta da *Aiōn*, preceduta, al di là della ruota zodiacale, da *Hiems* (fig. 13). In questo come nel caso precedente è comunque da rilevare che appare dubbia la pertinenza del torso nudo alla testa giovanile alata del Tempo, in quanto il braccio destro che do-

veva risultare sollevato nel gesto di reggere l'ellisse si presentava invece, a giudicare dall'articolazione della spalla, abbassato [41].

Sostiene la seconda proposta la coincidenza iconografica con il mosaico di Portus e ancor più con l'*emblema* di Silin, in cui è appunto la *Hōra* della Primavera a essere scelta nel momento di varcare lo zodiaco. Nella presente redazione tale restituzione è tuttavia resa problematica dalla presenza delle tre lettere riferite alla figura del Tempo e completate in *Aet*[*ernitas*]. Almeno da tenere in considerazione si rivela tuttavia la eventualità, sostenuta dall'analisi di questo settore della tessitura musiva, di una differente integrazione. Pur con i limiti e la prudenza imposti dallo scarso risalto dell'iscrizione e dalla dubbia integrità del settore musivo in cui, al limite con la parte mancante coperta da uno strato di cemento, sono evidenti tracce di un intervento moderno (fig. 14), sembra di individuare dinanzi alla lettera « A » una « L ». La conseguente integrazione in *Laet*[*itia Temporum*] [42], non priva invero di un riferimento all'attualità politica, nel quadro dell'intera composizione riservato piuttosto a un approccio successivo a quello cosmologico, risulta concettualmente prossima all'indicazione *Felicia Tempora* collegata ai nomi delle quattro Stagioni incisi su un gruppo di basi rinvenute a Sétif in Algeria [43]: *Felicia Tempora* riassorbe la divisione del tempo in periodi stagionali, già singolarmente definiti da ciascuna iscrizione, in un certo senso unificandoli sotto un termine più comprensivo.

La tesi che nell'archetipo della composizione fosse prevista varcare l'ellisse zodiacale la figura della Primavera risulta fuor di dubbio sostenuta dalla lettura complessiva del quadro musivo. La posizione preminente assicurata a *Ver* dalla sua collocazione al centro della composizione, in asse con la sottostante figura di *Portus* (fig. 15), appare del tutto congrua con la lettura del registro inferiore come illustrazione dell'universo marittimo e della prosperità ricavata dalla navigazione commerciale: l'inizio della Primavera veniva infatti a coincidere con la ripresa della navigazione e del traffico mercantile [44]; in particolare, anticipando qui il riferimento complessivo del quadro cosmico al mondo alessandrino, si può ricordare che ad Alessandria l'apertura della stagione della navigazione era fatta coincidere con la festività del *navigium Isidis*, che nell'alta epoca tolemaica doveva cadere nel mese di marzo [45].

Una volta varcata l'ellisse zodiacale è verosimile che le Stagioni si dirigessero verso

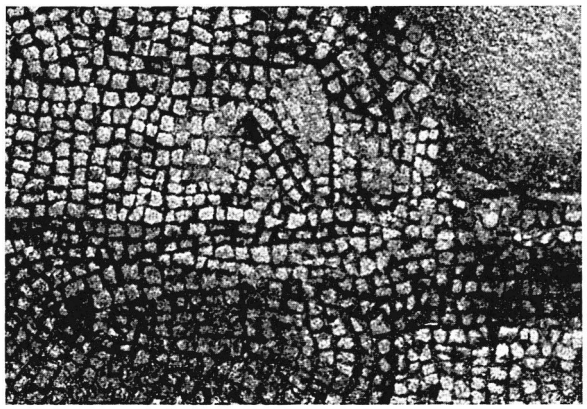


FIG. 14 - MERIDA, « Casa del Mitreo »: Mosaico, particolare dell'iscrizione mutila.

41) Cfr. E. ALFÖLDI ROSENBAUM, in ALFÖLDI, *Aion*, spec. p. 31, dove il torso è descritto essere stato rinvenuto isolatamente; diversamente LANCHA, *loc. cit.* nota 23.

42) Pur mancando nel campo della monetazione raffigurazioni che documentino la connessione tra tale leggenda e un contesto iconografico specificamente ' stagionale ', personificazioni dell'abbondanza agricola risultano congiunte su alcuni rovesci alla leggenda *Laetitia*: oltre alle immagini di Cerere e Proserpina su aurei di Antonino Pio (*Brit.Mus.Cat.*, MATTINGLY, *Coins*, IV, p. 102 n. 714, tav. 15, fig. 7; p. 105 n. 725, tav. 15, fig. 14), cfr. gli antoniniani di Gallieno con raffigurazione di Giove fanciullo sulla capra amaltea, con leggenda *Laetit(ia) Temporum* dove, sotto il riferimento alla mitica età dell'oro che l'immagine stabilisce, si cela una precisa allusione all'auspicata prosperità del nuovo *Saeculum* (*RIC* V 1, p. 70 n. 24; p. 98 n. 384).

43) *CIL*, VIII 8511-8513; cfr. A. HÉRON DE VILLEFOSSE, in *GA*, 5, 1879, p. 154 sg.

44) Vd. J. ROUGÉ, *Recherches sur l'organisation du commerce maritime en Méditerranée sous l'Empire romain*, Paris 1966, spec. p. 31 sgg.

45) R. MERKELBACH, *Isisfeste in griechisch-römischer Zeit. Daten und Riten*, Meisenheim am Glan 1963, spec. pp. 39-41, 57-59.

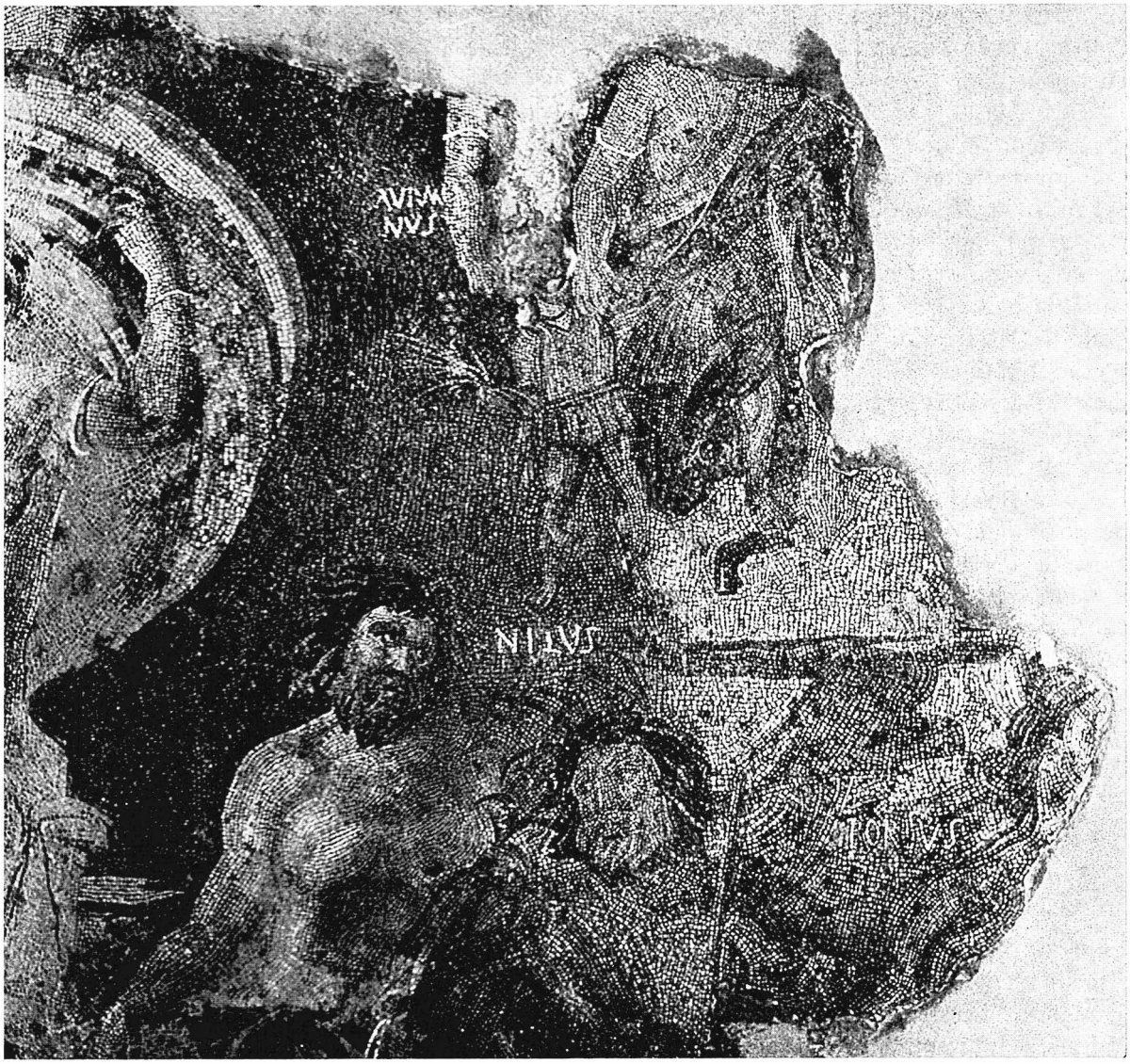


FIG. 15 - MERIDA, « Casa del Mitreo »: Mosaico, particolare con le due superstiti Stagioni e le personificazioni di *Euphrates*, *Nilus* e *Portus*.

la figura semirecumbente di *Tellus*, che pertanto, consona al contesto 'agricolo', meglio di *Georgia* potrebbe restituirsi all'estremità destra di questo registro[46], eventualmente accompagnata dai *karpoi* in numero di due. La pertinenza della personificazione del Tempo a una precisa fascia cosmica — che, conseguentemente, ne consiglierebbe un'interpretazione preferenziale coerente alla simbologia stagionale (vd. anche *infra*, p. 167 sg.) — non risulta invero compromessa dalla necessità di reintegrare figurativa-

46) Così già ALFÖLDI, *Aion*, p. 9. Cfr. una serie di medaglioni bronzei di Commodo (F. GNECCHI, *I medaglioni romani*, II, Milano 1912, p. 65 n. 125, tav. 86, fig. 8; p. 66 nn. 129-131, tavv. 86, figg. 9-10, 87, fig. 1) dove, sul rovescio, si dirigono verso *Tellus*, raffigurata seduta con la mano destra appoggiata sopra il globo stellato, le figurine delle quattro *Hōrai*.

FIG. 16 - DAMASCO, Museo Archeologico (da Chabba-Philippopolis): Mosaico con *Aiōn* e personificazioni.

mente emergente il personaggio giovanile, come per certo imposto dalle dimensioni della superstite testa.

È infine ancora necessario proporre una interpretazione della figura del Tempo eterno che tenga conto del contesto specifico in cui risulta inserita, così da evitare il pericolo di considerarla un doppione di *Saeculum* raffigurato nelle alte sfere della composizione [47]. In questa fascia dell'impianto compositivo, posta come 'sotto il segno' di *Natura*, sembra che la personificazione sia stata prevista adombrare il tempo 'naturale', eterno sì, ma svolto secondo precisi ritmi agricoli, mentre l'accezione di somma divinità cosmica appare piuttosto trasferita alla personificazione del Tempo primigenio (*Saeculum*). *Aiōn* è qui introdotto come l'immutabile regolatore del Tempo agricolo. Se un confronto può essere avanzato, si pensi alla personificazione del Tempo eterno sul mosaico di Chabba-Philippopolis (fig. 16) [48]: giusta la differente impaginazione del quadro compositivo, dove la scelta delle personificazioni appare finalizzata alla glorificazione del 'Buon Governo' imperiale, è nuovamente in un contesto agricolo, connotato come tale sia dalla posizione centrale di *Georgia*

47) LAVAGNE ad es., *art. cit.* nota 1, spec. p. 33 sg., interpreta indifferentemente le due figure nel senso generico di personificazioni del Tempo eterno (*Aiōn*); diversamente QUET, p. 99.

48) E. WILL, in *AAS*, 3, 1953, pp. 27-48; J. CHARBONNEAUX, in *MEFR*, 72, 1960, pp. 253-272; J.W. SALOMONSON, in *PropKg* II (1967), n. 351; J. BALTY, *loc. cit.* nota 37; MUSSO, *Lanx di Parabiago*, spec. p. 95 sg.

e Trittolemo, sia dalla cornice ' naturale ' (i quattro Venti, *Drosoi*, *Gē*, i *karpoi*), che *Aiōn* esplica la sua funzione primaria, quella cioè di eterno regolatore del Tempo naturale. In definitiva sul mosaico di Merida è proprio la divisione compositiva in registri cosmici a garantire che, nel caso delle due figure del Tempo, non si tratta di sorda duplicazione di una stessa personificazione: l'impiego di modelli iconografici differenti e la relazione con determinate personificazioni fra loro concettualmente congrue, bastano a chiarire l'intenzione di mettere a fuoco aspetti complementari della sfaccettata natura della personificazione del Tempo eterno.

Diversamente dalla restante documentazione figurativa, sul mosaico di Merida come su quello di Silin la figura del Tempo eterno si presenta con il capo munito di una coppia di corte ali. Tale ' variante ' iconografica [49], piuttosto che accusare, come avanzato sulla linea di un'esegesi nutrita delle dottrine dello stoicismo di età imperiale, la connotazione globale della personificazione quale « force vitale qui parcourt le *Cosmos* » [50], tradisce molto verosimilmente un allontanamento dalla più ortodossa definizione della natura del Tempo eterno, contrapposto a quello empirico e momentaneo. L'attributo della coppia di ali che si dipartono dalle tempie a visualizzare la velocità dello scorrere del Tempo, paragonabile, come riferito nell'epigramma di Posidippo, al volo del vento [51] — che è qualcosa di antitetico all'idea di inarrestabile distruzione che, nel flusso di un movimento lento, sempre uguale a se stesso, questi apporta [52] —, si confà, in effetti, meglio che a una personificazione del Tempo eterno, al *Kairos* [53]. Le ali che questi reca ai piedi [54], quelle stesse che costituiscono parte integrante del bagaglio di attributi di *Hermes* [55], devono tradurre visivamente il concetto della velocità con cui trascorre l'attimo: « . . . infatti le penne dei piedi fanno allusione alla velocità, al fatto che svolgendo il lungo corso del Tempo (ὡς τὸν πολὺν ἀνελίττων αἰῶνα), viene portato poggiato sulle *Hōrai* . . . » [56].

Agli antipodi si colloca la concezione stessa di *Aeternitas*: « si enim recte discernuntur Aeternitas et Tempus, quod Tempus sine aliqua mobili mutabilitate non est, in Aeternitate autem nulla mutatio est . . . » [57]. Se di movimento si può parlare, è un movimento ricorrente, *sempiternus*, confinante appunto con la non mutazione: « . . . quidquid immortale est, stare nescit sempiternoque motu se servat aeternitas », scrive Mamertino nel panegirico indirizzato a Massimiano [58]. *Gressibus tardus* si presenta il Saturno descritto da Marziano Capella [59], di cui l'assimilazione con *Aiōn*, già adombrata nell'ambivalenza dell'aspetto fisico — pur canuto egli è poten-

49) Più supposta che sicura appare in realtà la presenza di un paio di ali tra i capelli della divinità solare raffigurata al centro dell'ellisse zodiacale sul mosaico di Sentino (fig. 6) (cfr. nota 11). Incerto si presenta infatti il tentativo di individuare i contorni delle due ali — quella di sinistra si avvicina di più, in realtà, a un ciuffo di capelli rialzato — e definirne la forma: vd. R. ENGELMANN, in *ArchZ*, 35, 1877, pp. 9-12, spec. p. 10; cfr. anche LAVAGNE, *art. cit.* nota 1, spec. p. 29. Risulta pertanto più verosimile che le parti chiare rappresentino semplici lumeggiature nella massa scura dei capelli. Va infine osservato che il pesante restauro cui fu sottoposto il mosaico prima di essere inviato a Monaco può non aver risparmiato il volto della divinità (sul restauro ENGELMANN, *art. cit.*, p. 11 sg.; un secondo intervento moderno ha avuto luogo nella Gliptoteca stessa tra il 1962 e il 1966).

50) QUET, p. 173.

51) POSIDIPP., in *Anth.Gr.*, XVI 275, 2-4, in P. MORENO, *Testimonianze per la teoria artistica di Lisippo*, Treviso 1973, pp. 36 n. 4, 74-77: « . . . — E tu chi sei ? — Kairos che tutto doma/ — E perché vai sulla punta dei piedi ? — Corro sempre — E perché ali doppie hai ai piedi ? — Volo come il vento ».

52) Cfr. OVID., *Met.*, XV 234-236.

53) Sull'evoluzione stessa del termine vd. D. LEVI, in *RendLinc*, s. 5ª, 32, 1923, pp. 260-281; incentrato sull'analisi delle fonti letterarie di età classica il recente contributo di W.H. RACE, in *TransactAmPhilAss*, 111, 1981, pp. 197-213, spec. p. 211 sgg.

54) Per la restituzione dell'aspetto del *Kairos* lisippeo vd. in particolare G. SCHWARZ, in *GrazBeitr*, 4, 1975, pp. 243-266.

55) Indiretta la relazione contenuta nella battuta di risposta messa in bocca ad *Occasio/Kairos* da AUSON., *Epigr.* 33, 5-6: « quid talaria habes ? volucris sum. Mercurius quae / fortunare solet, trado ego, cum volui ».

56) CALLISTR., *Ekphras.*, 6,4, in MORENO, *op. cit.* nota 51, pp. 49-51 n. 27, 183.

57) AUGUSTIN., *De civ. Dei*, XI 6.

58) *Paneg. lat.*, III (11) 3,2.

59) MART. CAP., *De nupt. Merc. et Philol.*, I 70; per l'esegesi vd. W. DEONNA, in *MemSocAF*, s. 9ª, 3, 1954, pp. 103-107, ma spec. J.G. PRÉAUX, *art. cit.* nota 39.

zialmente giovane — [60], è resa esplicita dall'attributo dell'*ouroboros*.

A parziale giustificazione dell'eterodossia dell'attributo in questione, ci si può riferire a quelle testimonianze letterarie che attestano come i confini tra le prerogative del Tempo eterno e quelle del *Kairos* non siano, a un certo momento, sempre state rispettate: nel passo riportato di Callistrato [61], ad es., è implicita un'assimilazione del *Kairos* con la personificazione del Tempo eterno in quanto descritto impegnato in una funzione peculiare ad *Aiōn*, nell'atto cioè di « svolgere il lungo corso del Tempo »; più significativa ancora la circostanza che venga detto, nel rispetto della tradizionale connessione del Tempo eterno con la successione stagionale, essere « portato poggiato sulle *Hōrai* ». In termini più generali si può pertanto ricorrere all'ipotesi di un prestito della coppia di corte ali dall'iconografia dei Venti [62], inteso a tradurre una nozione — quella appunto della velocità del Tempo — che, almeno nella tradizione letteraria, risulta appannaggio esclusivo del Tempo momentaneo [63].

FIG. 17 - ROMA, Museo Nazionale di Villa Giulia: Sarcofago con scene dell'oltretomba, particolare del fianco destro.

FIG. 18 - MILETO, *Didymaion*: Fregio con *gorgoneion*, particolare.

60) Cfr. la descrizione della parvenza di *Aiōn* che, pur maturo, si presenta ἀμαθαλής in JOHANN. GAZ., *De tabula mundi*, I, spec. 137 sgg., ed Friedländer. p. 141 sg.

61) Cfr. MORENO, *op. cit.* nota 51, p. 183.

62) Ali che invece nel caso dei due geni dell'Immortalità in atto di trasportare in cielo l'imperatore defunto sulla valva del dittico londinese recante il monogramma dei Symmachi (W.F. VOLBACH, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Mainz 1976³, p. 52 n. 56, tav. 28), si presentano del tutto consone alla funzione delle due figure: l'effettiva assimilazione attraverso tale attributo con due Venti (cfr. FR. BROMMER, in *MarbWP*, 1967, pp. 1-5, spec. p. 4) è infatti sostenuta sia dalla ben nota funzione psicopompa di questi, sia dalla stessa atipica duplicazione della figura demoniaca.

63) Ben lungi dall'esprimere un concetto di velocità, la coppia di ali impostata dietro la nuca della maschera barbata inserita sul fianco destro del sarcofago « pitagorico » al Museo di Villa Giulia (fig. 17) (C. GASPARRI, in *RendLinc*, s. 8ª, 27, 1972, pp. 95-139, spec. pp. 103-109; ID., in *Festschrift U. Hausmann*, Tübingen 1982, spec. p. 165, tav. 31, figg. 1-2), serve unicamente a visualizzare la natura demoniaca della figura di cui per altro l'interpretazione come immagine abbreviata del Tempo eterno (cfr. M. LE GLAY, in *LIMC* I, p. 400 sg. n. 5, s.v. *Aiōn*) è infirmata dalla verosimiglianza assai maggiore di riconoscere *Aiōn* nella figura del giudice alato sulla fronte (per la descrizione del Tempo eterno come giudice delle anime vd. CLAUDIAN., *De consul. Stilich.*, II 424-427). Chiarificatore per la genesi dell'attributo delle ali impostate dietro la nuca il confronto con la testa di Medusa: queste, documentate anteriormente alle alette che prendono nascimento dalle tempie, possono infatti considerarsi un adattamento, consono all'immagine del *gorgoneion*, della coppia di grandi ali che muniscono il dorso di Medusa a figura intera (vd. E. BUSCHOR, *Medusa Rondanini*, Stuttgart 1958, spec. p. 13, tav. 10, figg. 2-3; cfr. la protome sul collo di un cratere a volute canosino: L. ROSSI-F. VAN DER WIELEN VAN OMMEREN, *Canosa*, II, Bari 1983, p. 94 sg. n. 5, tavv. 34, 36, fig. 2). La distinzione tra questa coppia di ali inserite, alla stregua dei serpentelli che fuoriescono dalla folta capigliatura, a sottolineare la caratterizzazione demoniaca del volto, e quella complementare sulla fronte, verosimilmente da considerarsi una banalizzazione del primo attributo, è al meglio illustrata dai *gorgoneia* del *Didymaion* di Mileto (fig. 18), in cui sono documentati entrambi i tipi (BUSCHOR, *op. cit.*, p. 26, tav. 39, spec. figg. 2-3; A. BARATTOLO, in *RM*, 89, 1982, pp. 133-151, spec. tav. 67).

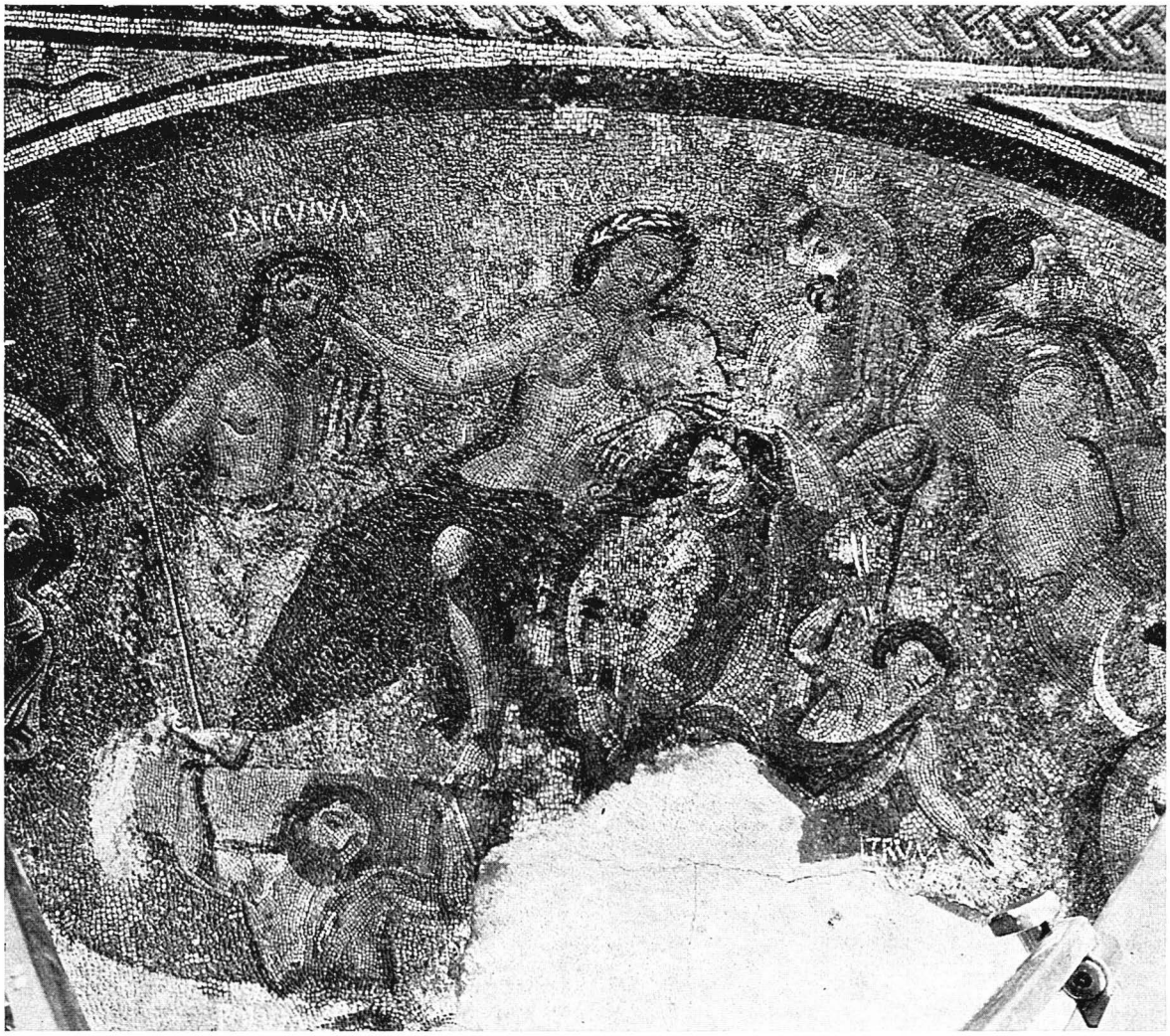


FIG. 19 - MERIDA, « Casa del Mitreo »: Mosaico, particolare con le personificazioni celesti.

2) Corona l'intera composizione un compatto gruppo di sei figure, la cui assegnazione alla sfera celeste è garantita dalle relative iscrizioni (fig. 19) [64]. Al centro, seduto in trono, è rappresentato *Caelum*, il capo circondato da un diadema di foglie; poggia i piedi su un suppedaneo sorretto da una figura maschile a mezzo busto, barbata, cui si riferisce la sottostante iscrizione *Polum*: propriamente riferentesi all'estremità dell'asse del mondo, la personificazione indica qui la volta celeste. Alla destra di *Caelum*, su un piano leggermente arretrato, è raffigurato stante *Saeculum*, barbato, il capo circondato da un sottile diadema [65]: coperto con il mantello che gli ricade dalla spalla sinistra, regge nella

64) GARCÍA SANDOVAL, p. 753 sgg.; BLANCO FREIJEIRO 1971, pp. 156-159; ID. 1976, spec. p. 194; ID. 1978, p. 36 sg.; ALFÖLDI, *Aion*, pp. 3-6, tavv. 5-7; QUET, p. 87 sg.

65) Per la presenza del diadema cfr., oltre la figura del *Saeculum Aureum* sull'arco di Galerio a Salonicco (H.P. LAUBSCHER, *Der Reliefschmuck des Galeriusbogens in Thessaloniki*, Berlin 1975, pp. 54-56, tavv. 40, fig. 2; 41, fig. 1), la personificazione di *Aiōn* sul mosaico di Chabba-Philippopolis (fig. 16) e su quello da Trinquetaille ad Arles, Musée Lapidaire, per solito invece identificato come *Annus* (vd. nota 15): D. PARRISH, in *LIMC* I, p. 800 n. 8, s.v. *Annus;* ID., *art. cit.* nota 15, p. 13, tav. 4, fig. 4; H. LAVAGNE, *art. cit.* nota 1, p. 31.

mano destra un lungo scettro [66]. L'intima relazione che intercorre tra *Caelum* e *Saeculum* è resa evidente dal gesto della personificazione seduta che poggia la mano destra sulla spalla di *Saeculum*. Sull'altro lato di *Caelum* è *Chaos*, il capo coperto dal mantello, volto in direzione del personaggio centrale: come *Saeculum* è raffigurato stante su un piano più arretrato rispetto al trono di *Caelum*. Sprovvista della relativa iscrizione, la figura sotto il trono di *Caelum*, modernamente restaurata, non presenta caratteristiche fisiche tali da imporne un'identificazione come personificazione femminile [67]. All'interpretazione, meno puntuale, di attributo personificato di *Caelum* [68], si preferisce, soprattutto in vista dell'esegesi complessiva del gruppo, quella come *Aether* avanzata da A. Alföldi [69], impersonante cioè l'elemento incorruttibile che circonda la sede dei Celesti [70], « differente dagli altri quattro, puro e divino » [71]. Sembrerebbe convincentemente suffragare questa proposta il confronto con il gruppo di *Aithēr* e *Kosmos* descritto, seppure secondo una differente iconografia, da Giovanni di Gaza [72]: *Aithēr* alato, il capo circondato da una corona, risultava intento a incoronare *Kosmos* che, a sua volta, era raffigurato in atto di calpestare con il piede destro *Physis* in aspetto di leone: tenuto conto della circostanza che *Kosmos* può identificarsi con *Ouranos* [73], risulta confermata la relazione tra *Aether* e *Caelum* (*Ouranos*) sul mosaico di Merida.

Alla destra di *Aether*, leggermente spostata verso il basso, una figuretta mutila è rappresentata in atto di scagliare con la destra il fulmine: la relativa iscrizione consente di identificarla come personificazione di un fenomeno atmosferico, [*Ton*]*itrum*. Questi, in virtù della sua natura, deve essere concepito nell'atmosfera corruttibile, compreso cioè nello spazio definito dalla personificazione in atto di sorreggere il trono di *Caelum*, qualificata come *Polum* [74], indicante propriamente l'estremità dell'asse del mondo, ma nell'accezione equivalente alla volta celeste [75]. Assieme alle altre personificazioni dei fenomeni atmosferici, [*Ton*]*itrum* deve dunque

66) Definito σκηπτοῦχος nei papiri magici (cfr. R. REITZENSTEIN, *Das iranische Erlösungsmysterium*, Bonn 1921, p. 225), *Aiōn* compare corredato, oltre che della ruota zodiacale, dello scettro sul ricordato mosaico di Arles (nota 65): la particolare terminazione dell'attributo trova confronto su una pittura del distrutto sepolcro dei Nasoni a Roma (B. ANDREAE, *Studien zur römischen Grabkunst*, Heidelberg 1963, p. 121, tav. 50, fig. 1), con quello di Plutone (per la relazione di *Aiōn* con Plutone vd. A. ALFÖLDI, *art. cit.* [1977] nota 19, spec. p. 3 sg.; K. SCHAUENBURG, in *JdI*, 68, 1953, pp. 38-72).

67) *Gē* secondo GARCÍA SANDOVAL, p. 154, *Nox* seguendo BLANCO FREIJEIRO 1971, p. 159. In relazione alla seconda proposta, a parte la divergenza iconografica con il tipo di *Nyx* (come studio d'insieme vd. R. REBUFFAT, in *MEFR*, 73, 1961, pp. 161-228, spec. pp. 161-199; 79, 1967, pp. 661-678), si consideri che nel contesto figurativo la personificazione della Notte risulta da identificare con quella di *Occasus*, in virtù dell'equazione *Oriens*/ *Occasus* - Luce/Tenebre (cfr. ATHEN., *loc. cit.* nota 33).

68) QUET, pp. 90, 101 sg. dove, in particolare, sulla falsariga della lettura in chiave stoica della composizione, è propensa a individuare nella figura « soit l'âme intelligente du monde ... soit la loi suprême d'harmonie du *Cosmos* ... soit peut-être encore la sagesse éternelle ... ».

69) ALFÖLDI, *Aion*, p. 4.

70) In *Hymn.Orph.* 5, *Aithēr*, πᾶσι ζωοῖσιν ἔναυσμα (v. 3), è definito (v. 4) κόσμου στοιχεῖον ἄριστον.

71) Περὶ κόσμου, 392 a, 5-9; vd. il commento con traduzione italiana a cura di G. REALE, *Trattato sul cosmo per Alessandro*, Napoli 1974, p. 136 sg.

72) *De tabula mundi*, II 314-343, ed. Friedländer, p. 163 e, per il commento, p. 212 sg.; per la descrizione di *Aithēr* spec. vv. 314-321.

73) *Supra*, vv. 275-276. La figura di *Ouranos* campita sul *pinax* nella fascia immediatamente sottostante la croce al centro della composizione (*De tabula mundi*, I 44-45, ed. Friedländer, p. 138) sembra in realtà meglio corrispondere alla personificazione della volta celeste.

74) La personificazione, sovente completa del mantello sollevato ad arco sopra il capo secondo il tipo iconografico di *Ouranos/Caelum* sulla corazza dell'Augusto di Prima Porta, svolge per lo più funzione di telamone, impegnato a sostenere Zeus in qualità di somma divinità cosmica (cfr. ROBERT, *ASR* II, pp. 13-18 n. 11, tav. 5; III 2, p. 237 sg. n. 193, tav. 62), o l'imperatore che ha assunto le medesime prerogative (LAUBSCHER, *op. cit.* nota 65, pp. 69-78, spec. p. 75 sg., tavv. 51, 60, fig. 1), o *Caelum/Mundus* come è il caso della composizione in questione.

75) Per la corretta interpretazione del termine *polum*, giustamente messo in relazione a Περὶ κόσμου, 391 b-392 a, vd. QUET, p. 106 sgg. e nota 398; cfr. OVID., *Fast.*, III 106: « ... geminos esse sub axe [scil. l'asse del mondo] polos »; ID., *Met.*, II 74-75. Nel significato più comprensivo di volta celeste vd. ad es. VERG., *Aen.*, I 398, 608; II 251; III 586, 589; IV 7; V 721; IX 21; in questa accezione già AESCHYL., *Prom.*, 429; τὸν ... Ἀτλάντειον ... πόλον in *Eu. fr.* 594, 5, ed. Nauck, *TGF*, 1889². p. 549, interpretato anche nel significato di Polo Nord (vd. E. TIÈCHE, in *MH*, 2, 1945, pp. 65-86, spec. p. 71).

ritenersi pertinente alla zona dell'aria, « che fa parte della realtà che subisce mutazioni ed è di per sé soggetta ad ogni sorta di alterazioni » [76]. A questa fascia atmosferica dove « si condensano le nubi, precipitano le piogge, le nevi, le brine, le grandini, le raffiche dei venti e dei tifoni, ed anche i tuoni e i lampi, han luogo le cadute dei fulmini e si scontrano fra loro innumerevoli nembi oscuri » [77], risultano pertanto da riferire, oltre naturalmente a *Oriens* e *Occasus* [78], i Venti [79] e le figure loro collegate di *Nebula* e *Nubs*, come la personificazione di *Nix* sdraiata in grembo a *Mons* che, in questa posizione, a raccordo tra la zona del cielo sublunare e quella dell'universo terrestre, impersona le cime innevate [80].

Rispettano la pertinenza delle personificazioni dei fenomeni atmosferici alla zona sottostante la volta celeste [81], già al di fuori di quella propriamente eterea, le illustrazioni dei miti cosmici sui sarcofagi di produzione urbana. Su un esemplare conservato a Roma, Villa Borghese, illustrante la caduta di Fetonte [82], una figuretta acefala, vestita con tunica esomide, il braccio destro, oggi spezzato, sollevato (fig. 20), presenta notevoli analogie con la personificazione di *Tonitrum* sul mosaico di Merida: inserita nella fitta impaginazione compositiva immediatamente al di sotto della figura a mezzo busto simboleggiante la volta celeste, deve interpretarsi come la personificazione di un fenomeno atmosferico, verosimilmente *Tonitrum* stesso. Nuovamente in relazione con la personificazione della volta celeste ricompare su un sarcofago con il mito di Prometeo a Napoli, Museo Nazionale (fig. 21) [83]: alla sua destra discende a picco, la face rovesciata, una figura infantile, possibilmente da identificare con la personificazione del lampo (*Fulgor*) [84], ver-

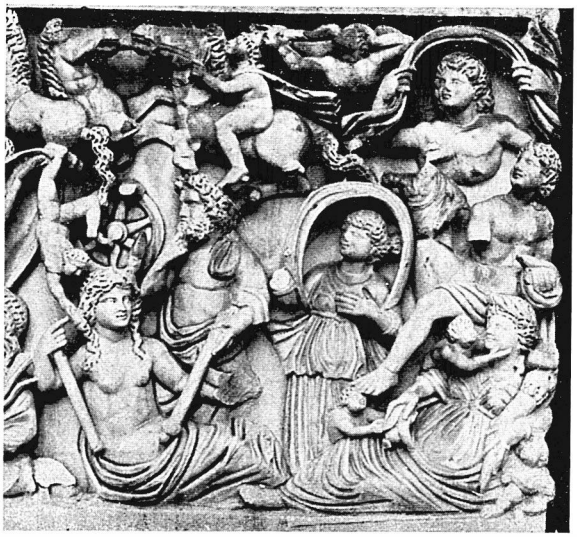


FIG. 20 - ROMA, Villa Borghese: Sarcofago con il mito di Fetonte, particolare.

76) Περὶ κόσμου, 392 b, 8-9, in REALE, *op. cit.* nota 71, p. 138.

77) *Ibid.*, 9-13, in REALE, *loc. cit.*

78) Nello schema compositivo del mosaico *Oriens* e *Occasus* corrispondono alle personificazioni di fenomeni naturali, verificantisi al di sotto della volta celeste (cfr. nota 27): in codesta pianificazione cosmica non possono pertanto venire ricollegate a quelle dell'etere (diversamente D. PARRISH, *art. cit.* nota 15, p. 16).

79) Molto modeste appaiono le possibilità di riferire ad ogni Vento una delle sottostanti Stagioni, cercando cioè di puntualizzarne le reciproche relazioni al di là del loro scontato e documentatissimo collegamento (cfr. CUMONT, *op. cit.* nota 20, p. 93 sg.; HANFMANN, *op. cit.* nota 14, I, pp. 121, 252 sg., II, p. 63 nota 97; in particolare si veda l'iscrizione di un'erma conservata a Istanbul, Museo Archeologico: L. ROBERT, in *Hellenica*, 9, 1950, pp. 56-63, tav. 4, fig. 1). I risultati cui approda il tentativo della QUET, pp. 120-122, di mettere in relazione con ogni punto cardinale — e pertanto col Vento che da questa direzione spira — una Stagione o uno dei Fiumi raffigurati nella fascia più in basso, si rivelano precari: nel caso dei Fiumi, data la loro conservazione lacunosa, manca infatti la possibilità di una verifica, in quello delle Stagioni, potendosi un Vento riconnettere a più di una *Hōra*, sembra invero trattarsi di legami estremamente fluttuanti.

80) Per la formulazione iconografica delle due figure cfr. il gruppo di Endimione semidisteso in grembo a *Hypnos* sul sarcofago del Museo Capitolino (H. SICHTERMANN-G. KOCH, *Griechische Mythen auf römischen Sarkophagen*, Tübingen 1975, p. 27 sg. n. 16, tavv. 35, fig. 1, 36, fig. 1).

81) Così la regione di Atlante, prossimo per mansioni alla personificazione della volta celeste, risulta essere quella tipica dei fenomeni atmosferici: cfr. VERG., *Aen.*, IV 247-251.

82) ROBERT, *ASR* III 3, p. 420 sg. n. 338, tav. 110; SICHTERMANN-KOCH, *op. cit.* nota 80, p. 61 sg. n. 66, tavv. 159-160.

83) ROBERT, *ASR* III 3, pp. 447-449 n. 357, tav. 118; SICHTERMANN-KOCH, *op. cit.* nota 80, p. 62 sg. n. 67, tavv. 162, fig. 2, 163, fig. 2.

84) Cfr. l'analoga figura sul sarcofago con il mito di Fetonte a Verona, Museo Maffeiano, posta a fianco del genio della luce, ai di sotto dei cavalli della quadriga di Fetonte: ROBERT, *ASR* III 3, p. 427 sg. n. 345, tav. 113.

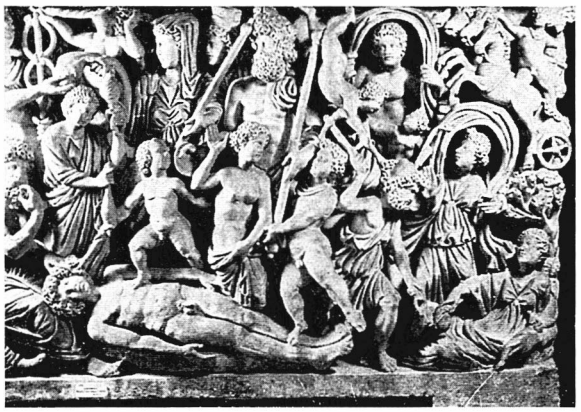


FIG. 21 - NAPOLI, Museo Nazionale: Sarcofago con il mito di Prometeo, particolare.

so cui dirige lo sguardo *Anatolē*, raffigurata al di sotto della quadriga di *Helios*, il mantello sollevato ad arco sopra il capo.

Per quanto da presso concerne l'esegesi del gruppo di personificazioni gravitanti intorno a *Caelum*, il miglior punto di partenza è offerto dalla discussione dell'interpretazione proposta da A. Alföldi [85], incentrata sul tentativo di dimostrare che *Saeculum* e *Caelum* altri non siano che lo sdoppiamento, concettuale e figurativo, di *Aiōn*.

In effetti sulla scorta di Aristotele, che descrive [86] il Cielo come « unico ed eterno, senza principio e fine nella sua durata totale, in grado di contenere e abbracciare in se stesso l'infinità del Tempo (τὸν ἄπειρον χρόνον) e Macrobio [87], si può affermare che *Caelum* (*Ouranos*) [88] si identifica con *mundus* (*kosmos*) [89]; a sua volta *Aiōn* altri non è, come chiaramente indica l'iscrizione incisa su un piedistallo rinvenuto ad Eleusi [90], che il Cosmo [91]. Tale ἐργάτης (θείας φύσεως ἐργάτης αἰωνίου πάντα [92]), che è d'altronde la *vis caeli maxima* enunciata da M. Messala in un passo dei *Saturnalia* [93], va interpretato quale principio attivo motore del cielo, cioè del mondo; in altri termini nei contesti citati non si tratta che di differenti espressioni del δεύτερος θεός (εἰκὼν θεοῦ) [94], che di volta in volta può essere chiamato *Aiōn* o *Helios* o *Kosmos* oppure *Ouranos* [95], o venir identificato con il πνεῦμα degli Stoici (πνεῦμα διὰ πάντων διῆκον), o la δύναμις degli scritti ermetici [96], il λόγος della gnosi, il νοῦς dei neoplatonici [97].

85) ALFÖLDI, *Aion*, pp. 3, 5.

86) ARISTOT., *De caelo*, II 1 183 b, ed. Mugler, p. 54.

87) *Sat.* I 9, 11: « alii mundum id est caelum esse voluerunt Ianumque ab eundo dictum, quod mundus semper eat, dum in orbem volvitur et ex se initium faciens in se refertur ».

88) Difficilmente si può dar ragione, nel contesto iconografico specifico, dell'osservazione della QUET, p. 88 nota 300: « La graphie *caelum* et non *caelus* renvoie à la voûte céleste plus qu'à une divinité cosmique ».

89) È quanto appare illustrato nel campo inferiore di un lato della stele in basalto rinvenuta nel mitreo III di Heddernheim oggi a Francoforte, Museum für Vor- und Frühgeschichte (M.J. VERMASEREN, *CIMRM* II, The Hague 1960, p. 76 sg. n. 1127, fig. 293; E. SCHWERTHEIM, *Die Denkmäler orientalischer Gottheiten im römischen Deutschland*, Leiden 1974, pp. 81-83 n. 61 c, tav. 15): l'iscrizione *Celum* è messa in relazione con l'immagine di un globo punteggiato da sette stelle e attraversato da due cerchi intersecantisi a croce, su cui compare un'aquila che tra gli artigli trattiene la folgore (cfr. ESPÉRANDIEU, *Recueil*, XI, Paris 1931, p. 193 n. 311).

90) DITTENBERGER, *Syll.*[3], 1125, spec. rr. 7-12; cfr. O. WEINREICH, in *ARW*, 19, 1919, pp. 174-190. Assegnata dal Dittenberger ad età augustea, è stata fatta risalire da C. CICHORIUS (*Römische Studien*, Leipzig - Berlin 1922, p. 187 sg.) al 74/73 a.C.

91) Cfr. ARISTOT., *De caelo*, I 9 279 a, ed. Mugler, p. 37: « ... sia il termine comprensivo di tutto il cielo sia quello che abbraccia tutto il tempo e l'eternità è αἰών, nome desunto dalla sua esistenza eterna, immortale e divino »; per l'aspetto filologico del passo vd. A.J. FESTUGIÈRE, in *PP*, 4, 1949, pp. 172-189.

92) DITTENBERGER, *loc. cit.* nota 90, r. 12.

93) MACROB., *Sat.*, I 9, 14: « Qui [scil. Ianus] cuncta fingit eademque regit, aquae terraeque vim ac naturam gravem atque pronam in profundum dilabentem, ignis atque animae levem in immensum sublime fugientem, copulavit circumdato caelo: quae vis caeli maxima duas vis dispares colligavit »; un influsso aristotelico sulla « teologia » di *Aiōn* esposta da Messala è già stato postulato da REITZENSTEIN, *op. cit.* nota 66, spec. p. 211.

94) In generale vd. il documentatissimo contributo di M. ZEPF, in *ARW*, 25, 1927, pp. 225-244; cfr. A.J. FESTUGIÈRE, *La révélation d'Hermès Trismégiste, IV. Le Dieu Inconnu et la Gnose*, Paris 1954, spec. p. 176 sgg.

95) Cfr. *Hymn. Orph.* 4, ed. Athanassakis (1977), p. 8.

96) Cfr. *C.H.*, XI 3, ed. SCOTT I, p. 208, 6-7.

97) Vd ad es. MACROB., *Somn. Scip.*, I 6, 8: « haec illa est mens ex summo enata deo, quae vices temporum nesciens, in uno semper, quod adest, consistit aevo, cumque, utpote una, non sit ipsa numerabilis, innumeras tamen generum species et de se creat et intra se continet »; cfr. PROCL., *In Plat. Cratyl.*, 396 b, ed. Pasquali, p. 57, 4-5: νοῦς γάρ ἐστιν ὁ βασιλεὺς Κρόνος καὶ πάσης νοερᾶς ζωῆς ὑποστάτης ... (*Kronos* qui nell'accezione dell'*Aevum* [= *Aiōn*] del passo citato del *Somnium*).

Nel caso della composizione del mosaico di Merida si è in realtà lontani da siffatta teologia del δεύτερος θεός. Infatti, più che della riduzione in termini figurativi di una ' teologia ', si tratta della pianificazione ' per immagini ' del cosmo secondo i principi primordiali e, soprattutto, gli elementi naturali che lo compongono. Ne consegue che, se pure *Caelum* e *Saeculum* possono considerarsi due sfaccettature complementari dell'articolata natura di *Aiōn*, la realtà figurativa della composizione non riproduce tale situazione e quindi non consente di postulare una simile equivalenza. La formulazione iconografica del gruppo celeste, da cui l'esegesi non può prescindere, sembra obbligare ad accantonare la lettura dell'Alföldi: la figura di *Chaos* non solamente ne rimane tagliata fuori ma, all'interno della logica dell'analisi, risulterebbe una zeppa.

Osservazioni di ordine iconografico sono tuttavia addotte a sostegno dell'assimilazione di *Caelum* a *Saeculum/Aiōn*: A. Alföldi infatti considera la figura di *Caelum* sorretta dalla personificazione della volta celeste (*Polum*) maggiormente consona al tipo di *Saeculum*, latore della felicità congiunta con l'avvento dell'*aurea aetas* [98]. La conseguente individuazione di uno scambio tra le iscrizioni riferentisi alle due personificazioni di *Caelum* e *Saeculum* è ritenuta sostanziata dal confronto, oltre che con il gruppo plastico della divinità entro zodiaco a Villa Albani [99], con la figura sorretta da Atlante sul piatto di Parabiago [100]. Nel caso tuttavia della divinità scettrata inserita all'interno dell'ellisse zodiacale risulta preponderante, congruamente al compito che essa svolge di governatore della traiettoria percorsa dall'eclittica (ellisse zodiacale), l'accezione di divinità solare [101]. La divinità del piatto di Parabiago mostra infatti più di un'affinità con il βρέφος luminoso inserito in una sfera ruotante parimenti sostenuta da Atlante nella pittura descritta da Giovanni di Gaza [102]; in virtù anzi di tale confronto si potrebbe prospettare che pure nel caso del gruppo di Villa Albani fosse all'origine previsto all'interno del clipeo decorato con i segni zodiacali, al posto della statua di Zeus non pertinente, la figura di *Helios* [103]. Anche nel *pinax* di Gaza risulta d'altronde mantenuta la distinzione tra la divinità che presiede al governo dell'eclittica solare (Φαέθων) e *Kosmos* [104]: il « vicino luminoso del Cosmo », verso cui le *Hōrai* presenti all'interno del settore spettante alle personificazioni solari rivolgono lo sguardo [105], non può che identificarsi con il βρέφος luminoso all'interno della sfera, complementare, piuttosto che equivalente [106], alla figura del Sole visibile (*Helios*) descritta ai versi che immediatamente precedono [107].

Infine, col proposito di dimostrare la comune discendenza delle due personificazioni di *Saeculum* e *Caelum* dal concetto di *Aiōn*, l'Alföldi si richiama al celebre brano di Claudiano [108] contenente la descrizione dell'avvento dell'età dell'oro sotto il consolato di Stilicone, in quanto le due figure di *Aevum/Aiōn* e del *Saeculum Aureum* illustrerebbero un analogo sdoppiamento [109]. Il vecchio canuto che governa la fucina del Tempo eterno

98) ALFÖLDI, *Aion*, p. 4.
99) *Helbig*⁴ IV, n. 3355 (D. WILLERS).
100) ALFÖLDI, *Aion*, p. 4 sg.
101) Sull'argomento vd. da ultimo il capitolo dedicato alla divinità entro zodiaco in MUSSO, *Lanx di Parabiago*, p. 25 sgg.
102) *De tabula mundi*, I 96-100, ed. Friedländer, p. 140, per la descrizione di Atlante; *ibid.*, 55-65, 126-129, ed. Friedländer, pp. 138, 141 riguardanti la figura inserita nella sfera (*diskos*). Al v. 137 sgg., ed. Friedländer, p. 141 sg., è invece descritto *Aiōn* secondo la *facies* del παλαιὸς ἡμερῶν.
103) Cfr. H.P. L'ORANGE, *Studies on the iconography of cosmic Kingship in the ancient world*, Oslo 1953, spec. pp. 94-96, fig. 67; C.C. VERMEULE, in *AJA*, 59, 1955, spec. p. 260.
104) Vd. *supra* p. 171 e nota 72.
105) *De tabula mundi*, II 363, ed. Friedländer, p. 161.
106) Così, invece, G.M.A. HANFMANN, in *Latomus*, 3, 1939, pp. 111-118, spec. p. 112 sg.
107) *De tabula mundi*, II 353 sgg., ed. Friedländer, p. 160 sg.
108) *De consul. Stilich.*, II 424 sgg.
109) ALFÖLDI, *Aion*, p. 5.

— *immensi spelunca Aevi* [110] — altri non è che *Aiōn* impegnato a fissare le leggi che presiedono all'ordine del cosmo [111]; lo accompagna, seduta fuori della *spelunca*, la personificazione di *Natura* nella mansione di guardiana del penetrale [112], a sua volta esternamente circondato dalle spire di un serpente che si morde la coda [113], simbolo dello svolgersi senza principio e senza fine del Tempo eterno [114]. All'interno della *spelunca* [115] sono contenuti i differenti periodi — storici e mitici — dell'umanità (*Saecula*) [116], corrispondenti ad unità temporali limitate [117]; nel punto più appartato e inaccessibile è infine concentrato il *rutili grex aureus anni*, dove il *praecipuum* è appunto quello che coincide con il consolato di Stilicone [118]. Esiste pertanto una netta differenziazione tra *Aevum/ Aiōn* signore della *spelunca* e il *Saeculum Aureum* che prende l'avvio con la nomina a console di Stilicone, *praecipuum* certo, ma sempre facente parte del *rutili grex aureus anni* [119]. Col primo solo trova corrispondenza sul mosaico di Merida il personaggio attempato contraddistinto dalla leggenda *Saeculum* [120], la mano destra appoggiata allo scettro [121], disposto in modo da controbilanciare la personificazione di *Chaos* — lo spazio indiviso appunto — sull'altro lato del trono di *Caelum.* Pertanto l'allusione all'avvento di una nuova Età dell'oro, che pure in questa figura si è voluto leggere — il *Saeculum*

FIG. 22 - PARIGI, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles: Medaglione bronzeo di Severo Alessandro e Iulia Mamaea con leggenda TEMPORUM FELICITAS, rovescio (dal calco).

110) CLAUDIAN., *loc. cit.*, spec. 426-427: « immensi spelunca Aevi, quae tempora vasto / suppeditat revocatque sinu . . . ».

111) *Ibid.*, 433-440: « . . . mansura verendus / scribit iura senex, numeros qui dividit astris / et cursus stabilesque moras, quibus omnia vivunt / ac pereunt. Fixis cum legibus ille recenset / incertum quid Martis iter certumque Tonantis / proficiat mundo; quid velox semita Lunae / pigraque Saturni, quantum Cytherea sereno / curriculo Phoebique comes Cyllenius erret ».

112) *Ibid.*, 431-433: « vestibuli custos vultu longaeva decoro / ante foras Natura sedet, cunctisque volantes / dependent membris animae . . . ».

113) *Ibid.*, 427-430.

114) Cfr. MACROB., *Sat.*, I 9,12; MART. CAP., *De nupt. Merc. et Philol.*, I 70.

115) *De consul. Stilich.*, II 444-445: « . . . penetrale profundum / panditur et sedes Aevique arcana patescunt ».

116) *Ibid.*, 446-448: « Hic habitant vario faciem distincta metallo / Saecula certa locis: illic glomerantur aena / hic ferrata rigent, illic argentea candent ».

117) Ovidio (*Met.*, II 25-26) li ricorda assieme alle personificazioni del tempo naturale che si dispongono a corona intorno al trono di *Helios* nell'episodio di Fetonte.

118) *De consul. Stilich.*, II 449-452: « Eximia regione domus, contingere terris / difficilis, rutili stabat grex aureus anni: / quorum praecipuum pretioso corpore Titan [scil. *Sol*, vd. *supra* 422-423: « . . . Sol ipse quadrigis / vere coronatis dignum tibi praeparat annum »] / signandum Stilichone legit . . . ». Per tutto il brano vd. U. KEUDEL, *Poetische Vorläufer und Vorbilder in Claudians De consulatu Stilichonis*, Göttingen 1970, p. 104 sgg.; cfr. anche B. GATZ, *Weltalter, goldene Zeit und sinnverwandte Vorstellungen*, Hildesheim 1967, spec. p. 138.

119) Differenza che invece pare non sussistere nel caso del mosaico di Chabba-Philippopolis (fig. 16) (per la bibl. vd. nota 48), dove *Aiōn* si identifica con il *Saeculum* rigenerato che prende l'avvio con il regno di Filippo l'Arabo: la scelta delle personificazioni dell'articolato quadro è concertata in vista della glorificazione del 'Buon Governo' imperiale, tramite l'esaltazione, sotto le sembianze di *Aiōn*, dell'imperatore stesso che dell'ordine cosmico si fa esecutore e garante. Il medesimo programma celebrativo dei *Felicia Tempora* instaurati dall'imperatore si può riconoscere in un'erma bifronte attualmente dispersa (H. FUHRMANN, in *RM*, 53, 1938, pp. 35-49): l'immagine di Saturno contrapposta al ritratto di Diocleziano assicurava l'immediato collegamento con quell'età dell'oro che il contemporaneo corso politico intendeva ripristinare.

120) Cfr. ZOSIM., II 1,1: σέκουλα γὰρ τὸν αἰῶνα Ῥωμαῖοι καλοῦσι.

121) Σκηπτοῦχος è qualifica che compete ad *Aiōn*: cfr. nota 66.

Aureum Commodianum [122] — pare in tale contesto da escludere (al massimo, dal punto di vista della coerenza figurativa e in virtù del tipo iconografico, si sarebbe dovuta rintracciare nella figura giovanile impegnata a sostenere il cerchio dello zodiaco attraverso cui procedono le Stagioni nel registro mediano) [123], imponendosi piuttosto come chiave interpretativa dell'intera composizione il gruppo delle tre figure celesti nella loro vicendevole relazione.

In realtà alcuni elementi in grado di contribuire a soddisfare l'evidenza figurativa della composizione possono essere desunti dalla cosmologia esposta da Platone nel *Timeo* [124]. Avanti l'azione ordinatrice del demiurgo che plasmò il cosmo — corrispondente, nell'accezione di δεύτερος θεός, alla personificazione di *Caelum* sul mosaico —, era il Disordine, caratterizzato da una condizione di movimento senza misura [125]. Secondo un processo entro certi limiti analogo, sul Tempo incommensurabile (*Aiōn*) viene modellata un'immagine dell'Eternità (ἀιώνιος εἰκών [126]), corrispondente al tempo frazionato: « È dunque la natura del modello vivente che è eterna, e tale eternità è impossibile adattarla interamente al mondo generato. Per questa ragione il suo creatore si è sforzato di approntare una certa imitazione mobile dell'Eternità, e ordinando al contempo il Cielo, riproduce dell'Eternità immobile e una un'immagine eterna che progredisce secondo le leggi del numero, ciò che noi chiamiamo Tempo. In effetti i giorni e le notti, e i mesi, e i cicli annuali non esistevano prima della creazione, ma la loro nascita è avvenuta assieme alla formazione del Cielo » [127]. In maniera affine nella composizione del mosaico di Merida sullo spazio indistinto e sul Tempo immobile si instaura la signoria di *Caelum* che, in coincidenza con la creazione di un Tempo che è immagine dell'Eternità *progrediente secondo le leggi del numero* [128] — la divinità con zodiaco nella fascia mediana del quadro sembra infatti caricarsi, considerata anche la stretta relazione con il ciclo stagionale, della complessa valenza implicita al Tempo platonico quale « immagine eterna » di *Aiōn* —, stabilisce l'ordinamento del Cosmo in base a un'armonica distribuzione degli elementi dell'atmosfera, della terra, delle acque.

L'impaginazione complessiva della composizione in registri sovrapposti, pertinenti rispettivamente all'elemento celeste (etere), atmosferico, terrestre e marino, trova il confronto più immediato nell'impianto cosmologico esposto nel trattato « Sul cosmo » [129], questa volta articolato non più in fasce orizzontali ma a sfere concentriche [130]. Alla regione superiore del Cosmo, corrispondente all'etere e denominata cielo (Οὐρανός), « im-

122) BLANCO FREIJEIRO 1971, p. 177; ID. 1976, p. 197; QUET, p. 98.

123) In immagini di carattere ufficiale le funzioni peculiari del *Saeculum Aureum* sono demandate al rappresentante stesso dell'Impero. Così su un medaglione bronzeo di Severo Alessandro e Iulia Mamaea (GNECCHI, *op. cit.* nota 46, II, p. 85 n. 12, tav. 101, fig. 10, qui fig. 22 a p. 175), il compito di reggere lo zodiaco attraverso cui avanzano le Stagioni è affidato all'imperatore stesso, seduto sul globo; la figura maschile, lo scettro nella destra, stante alle spalle dell'imperatore, rappresenta certamente *Aiōn*, ma caricato, nel contesto specifico di iconografia ufficiale e congruamente alla leggenda *Temporum Felicitas*, dell'accezione di *Saeculum Aureum* (cfr. GNECCHI II, p. 91 n. 38, tav. 105, fig. 7; III, p. 66 n. 12, tav. 156, fig. 14).

124) Cfr. QUET, spec. pp. 92, 94 sg.

125) PL., *Tim.*, 30a.

126) *Ibid.*, 38a: « del Tempo . . . il quale è informato sull'immagine dell'Eternità e si svolge in cerchio κατ' ἀριθμόν ».

127) *Ibid.*, 37 d-e. Per l'interpretazione vd. F.M. CORNFORD, *Plato's Cosmology*, London 1937, spec. pp. 97-105; J.F. CALLAHAN, *Four views of time in ancient philosophy*, Cambridge Mass. 1948, p. 16 sgg.; W. SCHEFFEL, *Aspekte der platonischen Kosmologie. Untersuchungen zum Dialog « Timaios »*, Leiden 1976, p. 40 sgg.

128) Per l'interrelazione tra il Tempo che si svolge κατ' ἀριθμόν e Cielo cfr. *Tim.*, 38 b: « il Tempo dunque ha preso inizio con il Cielo, affinché nati insieme, se mai debbano dissolversi, anche insieme finiscano, ed è improntato sul modello della sostanza eterna, di modo che gli assomigli il più possibile ».

129) Diversamente QUET, pur tenendo conto dell'opera per il livello di lettura prettamente cosmologico (pp. 88, 103, 104 sg.), non ne riconosce (spec. p. 130) la trasparente coerenza con la composizione musiva.

130) Περὶ κόσμου, 392b, 35-393a, 5, ed. Reale (*cit.* nota 71), pp. 140-142: « Questi cinque elementi situati in cinque regioni di forma sferica, in cui quella più piccola è via via sempre inglobata in quella più grande — ossia la terra nell'acqua, l'acqua nell'aria, l'aria nel fuoco, il fuoco nell'etere — costituiscono la totalità del Cosmo, di cui l'intera regione superiore rappresenta la dimora degli Dei e quella inferiore la dimora degli esseri viventi effimeri ».

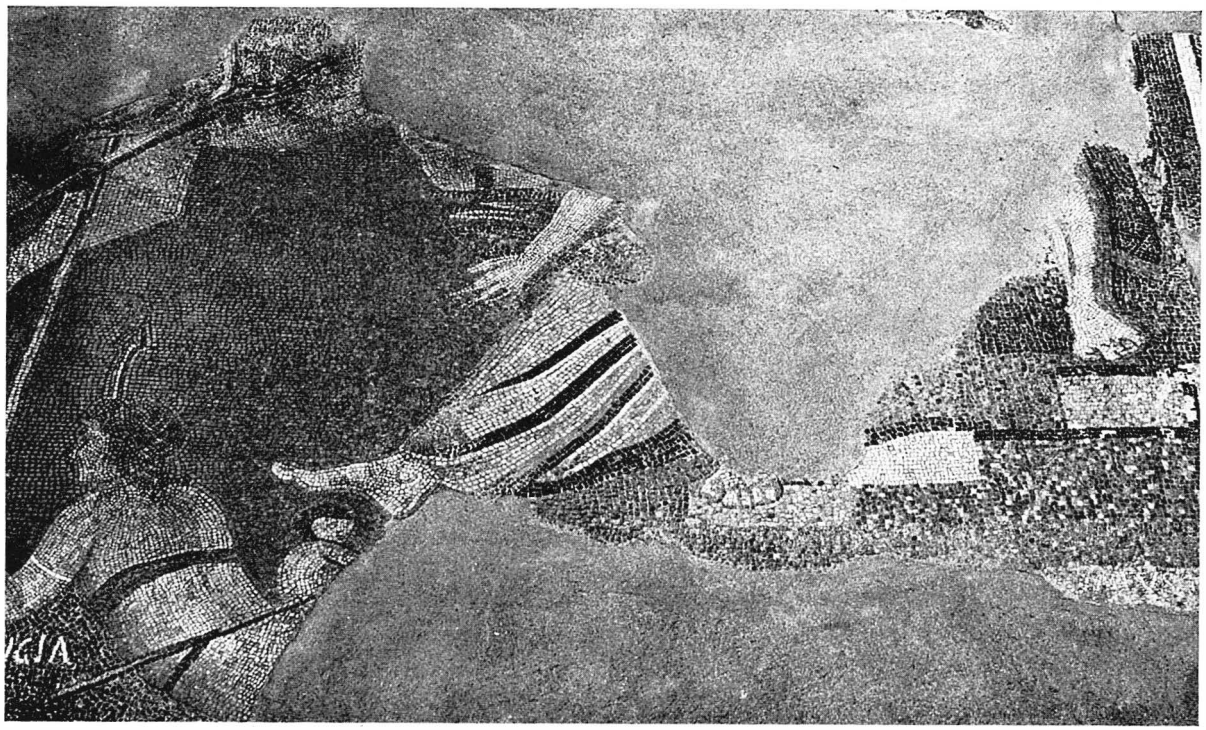


FIG. 23 - MERIDA, « Casa del Mitreo »: Mosaico, particolare del gruppo mutilo all'angolo destro in basso.

mutabile, inalterabile ed impassibile » [131], « in grado di muoversi secondo un'orbita circolare . . . senza fine per tutta l'eternità » [132], fa seguito la fascia ripartita tra l'elemento sottile e infiammabile, dove « guizzano i lampi, saettano fiamme, hanno fissa dimora fenomeni come . . . comete » [133], e l'aria « che fa parte della realtà che subisce mutazioni ed è di per sé soggetta ad ogni sorta di alterazioni », con i suoi fenomeni atmosferici [134]; al di sotto dell'elemento aereo sono descritti, con ordine invertito rispetto alla successione attestata sul mosaico, il mare e la terra, « che sono ripieni di piante, di animali, di fonti che si disperdono nella terra e di fiumi che si riversano nel mare » [135].

Grazie alla verosimile ricollocazione del trattato nell'immediata area aristotelica (vd. *infra*, p. 188), l'individuazione di così stringenti tangenze nell'articolazione cosmologica sembra spezzare una lancia in favore della proposta di riferire il modello compositivo del mosaico alla prima età ellenistica.

3) Per la restituzione del gruppo di figure mutilo all'angolo destro della fascia inferiore della composizione (fig. 23), sia Blanco Freijeiro [136] che Alföldi [137] prendono lo spunto dal confronto con le tre figure rappresentate sulla fronte del sarcofago con scene portuali nel Cortile Ottagono del Belvedere Vaticano [138]. Iconograficamente prossime si presentano al-

131) Περὶ κόσμου 392a, 32-33, ed. Reale, p. 138.
132) *Ibid.*, 391b, 17-19, ed. Reale, p. 134.
133) *Ibid.*, 392b, 3-5, ed. Reale, p. 138.
134) *Ibid.*, 392b, 8-13, ed. Reale, *ibid.*
135) *Ibid.*, 392b, 15-17, ed. Reale, p. 140. Si prenda infine in considerazione un'iscrizione di Lindos, probabilmente della fine del I sec. d.C., in cui nel testo superstite facente riferimento agli elementi cosmici è rispettata la divisione del cielo in principio infiammabile e aria, cui segue l'indicazione delle acque e della terra: CH. BLINKENBERG, *Lindos, Fouilles de l'Acropole 1902-1914*, II, *Inscriptions* 2, Berlin-Copenhagen 1941, p. 830 n. 456, rr. 1-5.
136) BLANCO FREIJEIRO 1971, p. 172.
137) ALFÖLDI, *Aion*, p. 11.
138) B. ANDREAE, in *Helbig*⁴ I, n. 232; ID., *op. cit.* nota 66, pp. 153-158, tavv. 75, 80.

meno altre tre figurazioni: la megalografia del ninfeo della villa celimontana sotto la chiesa dei SS. Giovanni e Paolo — da considerarsi, con ogni verosimiglianza, la replica più fedele dell'originale pittorico ellenistico da cui anche le altre versioni discendono [139] —, la decorazione di un piccolo sarcofago al Vaticano, Museo Chiaramonti [140], la parte terminale absidata del mosaico pavimentale rinvenuto in un ambiente delle Terme Marittime a Ostia, molto rovinato [141]. Il medesimo gruppo appare ridotto all'illustrazione di una coppia di figure su uno scoglio in mezzo al mare nell'affresco che ornava una lunetta del sepolcro Corsini al Celio, facente parte di un articolato impianto decorativo oggi perduto [142]. Secondo la proposta di Andreae, nel personaggio maschile stante sarebbe da individuare, almeno nel prototipo da cui le differenti varianti indipendentemente discendono, *Dionysos/Liber* [143]; diversamente l'Alföldi [144], fondandosi in particolare sulla fronte di sarcofago del Vaticano e in considerazione del contesto marino di siffatta immagine sul mosaico emeritense, ha pensato di riconoscerne l'archetipo in un gruppo statuario costituito dalla figura di un imperatore tra due personificazioni femminili che avrebbe potuto essere collocato nel porto di Ostia [145]. Seppure il riferimento all'attualità storica romana non sembra consono al programma originario della composizione (vd. più estesamente *infra*, p. 188 sgg.), due osservazioni sono da ritenere: a) la figura maschile stante, in considerazione del *paludamentum* di cui è ancora visibile un lembo, può convincentemente essere interpretata non come una divinità, ma come un personaggio storico eroizzato; b) il riconoscimento del valore condizionante, al fine dell'esegesi del gruppo, del contesto marino. Relativamente al secondo punto cade pertanto l'ipotesi del Blanco [146] che il personaggio femminile seduto, allo stato attuale gravemente mutilo, in forza di una presunta relazione con la personificazione di *Copiae* (cfr. fig. 2), vada identificato come *Tellus*. Esplicito il rapporto della figura seduta con il mare (fig. 23): il piede destro risulta infatti proteso nell'acqua in direzione della personificazione di *Navigia*, sul cui dorso un putto è raffigurato intento a remare. Meno diretta invece la relazione, pur nel contesto unificante dell'universo marino, con la figura maschile di cui è conservato parzialmente il torso emergente dalla profondità delle acque.

La figura chiave del registro marino, chiuso in basso a sinistra da Oceano [147] accompagnato dalla figura giovanile di *Tranquillitas* (fig. 24) [148], può essere considerata la personificazione mutila di *Portus* (fig. 24), rappresentato semidisteso al centro di questo settore della composizione, il busto lasciato scoperto dal mantello ricadente sulle gambe; presso il suo fianco destro compare un putto con vela, mentre *Copiae*, in compagnia del consueto putto remigante, è raffigurata in atto di protendere una cornucopia.

139) ANDREAE, *op. cit.* nota 66, spec. pp. 140-143, tavv. 74, 76-77.

140) *Ibid.*, p. 158 sg., tav. 73; H. BRANDENBURG, in *JdI*, 82, 1967, pp. 195-245, spec. pp. 198, fig. 2, 199 e nota 10.

141) H. MIELSCH, in *RM*, 82, 1975, pp. 117-133, spec. p. 129 sg., tav. 24.

142) ANDREAE, *op. cit.* nota 66, pp. 143-153, tavv. 78-79. Si presenta apparentata sia con il sarcofago del Museo Chiaramonti che con la pittura del sepolcro Corsini una piccola *lenos* conservata all'Antiquarium del Foro (I. JACOPI, in *BdA*, 60, 1975, pp. 75-81), per la cui interpretazione vd. anche *Museo Nazionale Romano. Le sculture* I 8, n. I 13 (L. MUSSO), in corso di stampa (1984).

143) ANDREAE, *op. cit.* nota 66, spec. p. 160.

144) ALFÖLDI, *Aion*, *loc. cit.* nota 137.

145) *Contra* M.H. QUET, in *REA*, 83, 1981, pp. 97-108, spec. p. 98 sg., che senza convincente motivazione riferisce la fronte del sarcofago del Belvedere Vaticano a una corrente artistica di tradizione italica.

146) BLANCO FREIJEIRO 1971, p. 172.

147) Sulla personificazione vd. da ultimo A. PAULIAN, in *MelCasaVelazquez*, 15, 1979, pp. 115-133, spec. pp. 115-118.

148) La personificazione allude a una situazione meteorologica di mare calmo, propizio alla navigazione: cfr. l'ara da Anzio ai Musei Capitolini (*Ara Tranquillitatis: CIL*, X 6643) rinvenuta assieme ad altre due simili dedicate rispettivamente a Nettuno (*CIL*, X 6642) e ai Venti (*CIL*, X 6644): *Helbig*[4] II, n. 1419 (E. SIMON); R. HAMPE, *Kult der Winde in Athen und Kreta* (= *SB Heidelberg* 1967, 1), p. 23 nota 61, tav. 8; RAFF, *art. cit.* nota 5, p. 83 sg., fig. 15.

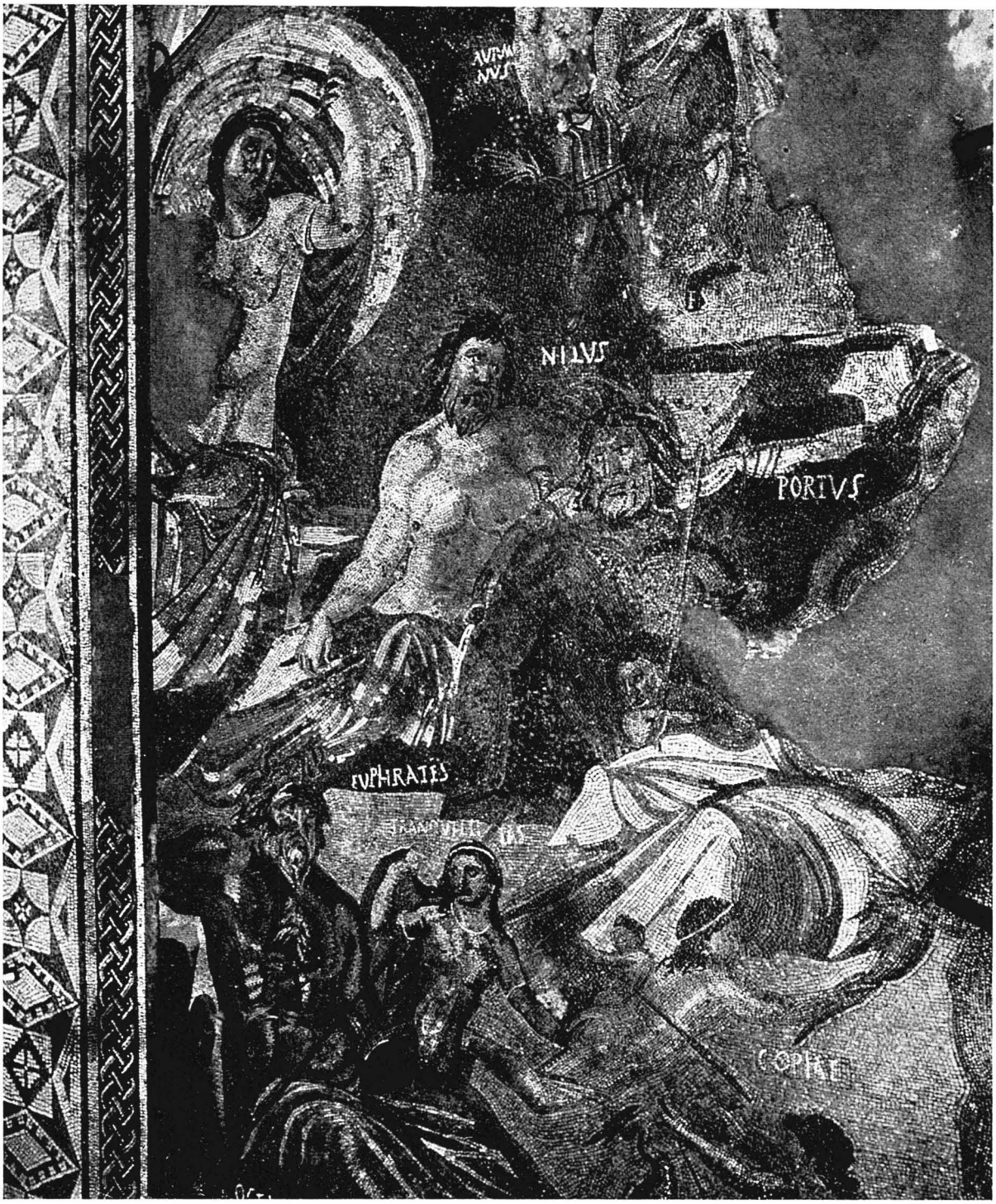


FIG. 24 - MERIDA, « Casa del Mitreo »: Mosaico, particolare del settore sinistro della composizione con personificazioni del registro marino.

Portus nasconde con la sua mole massiccia la parte inferiore del corpo della vicina personificazione fluviale, quasi vi si adagiasse in grembo. Dubbi sono stati sollevati a proposito della rispettiva individuazione delle due divinità fluviali, *Euphrates* e *Nilus*, collocate a questo livello nella parte sinistra della composizione [149]; incertezze sussistono sulla gamma di possibili combinazioni per l'integrazione della coppia (?) di fiumi nella parte destra del registro attualmente lacunosa, *en pendant* con i due conservati [150]. La proposta di riferire la leggenda *Euphrates* alla prima figura di sinistra, mentre *Nilus* sarebbe da riconoscere nella personificazione direttamente ricollegata a *Portus*, trae sostegno, meglio che da ragioni iconografiche [151], dalla collocazione sullo stesso asse di *Portus* della figura di *Pharus*, stante su un isolotto roccioso, in atto di sorreggere con ambo le mani una fiaccola accesa (fig. 2) [152]: *Nilus*, *Portus* e *Pharus*, così strettamente relazionati, non possono che alludere a una egemonia alessandrina sul mare [153]. Anzi sotto le sembianze di *Portus* [154], a motivo della presenza della corona turrita, attualmente fram-

149) Nella figura più prossima al margine sinistro García Sandoval, p. 758, e Alföldi, *Aion*, p. 10, riconoscono *Euphrates*, Blanco Freijeiro 1971, p. 170, *Nilus*. Incerta al proposito anche Quet, p. 34 sgg., che tuttavia si risolve (p. 38 sgg.) a individuare *Nilus* nella figura presso *Portus* grazie, in particolare, al dato iconografico del colore bruno della carnagione di questo fiume (cfr. Paus., VIII 24,12). Conformemente alla lettura della composizione come puntuale riflesso della situazione economica e sociale dell'età degli Antonini (vd. *infra*), è infine individuato nella presenza della figuretta in atto di sostenere un albero con la vela collocata tra *Nilus* e *Portus* un immediato riferimento all'importanza dell'annona d'Egitto per l'approvvigionamento di Roma (per l'interpretazione della personificazione di *Portus* come quello ostiense vd. nota 153).

150) Tigri e Danubio secondo Alföldi, *Aion*, p. 10 sg.; Quet, p. 63, pensa a un corso d'acqua occidentale (« comme représentant la partie occidentale de l'*oikouméné* »), il Reno ad es. (*Paneg. lat.*, III [11] 6,6), ma avanza pure l'ipotesi, invero scarsamente attendibile, di restituire la personificazione della Guadiana (*Anas*) che appunto bagna Merida. Sulla falsariga dell'interpretazione del mosaico come esaltazione dell'*oikoumenē* pacificata sotto il dominio di Roma, la Quet, *loc. cit.*, propone come candidato anche il Tevere.

151) Per solito *Nilus* risulta corredato dell'attributo della cornucopia e circondato da putti: in particolare cfr. il mosaico da una necropoli cartaginese a Tunisi, Museo del Bardo (L. Foucher, in *La mosaïque gréco-romaine*, I, *Paris* 1963, Paris 1965, pp. 137-144, spec. p. 138, fig. 2; K.M.D. Dunbabin, *The mosaics of Roman North Africa*, Oxford 1978, pp. 138 e nota 5, 250 *Carthage* A 2), in cui i putti risultano assimilati alle Stagioni (cfr. un asse di Settimio Severo: C.L. Clay, in *NumChron*, s. 7ª, 10, 1970, pp. 71-87, tav. 8, figg. 1, 3), o quello messo in luce a Patrasso (I. Papapostolou, in *ADelt*, 28, parte B 1, 1973 [1977], p. 218, tav. 183a). Sull'iconografia della personificazione vd. da ultimo M.O. Jentel, in *Archéologie au Levant. Recueil à la mémoire de R. Saidah*, Lyon 1982, pp. 443-450. Molto vicina nello schema iconografico a quella emeritense è la raffigurazione di una divinità fluviale, non necessariamente da identificarsi con *Nilus*, su un mosaico di Utica (L. Foucher, *art. cit.*, p. 142 e fig. 3). Per la figura di Eufrate cfr. il mosaico rinvenuto presso El Mas 'udije sulla riva orientale dell'Eufrate: K. Parlasca, in *Damaszener Mitt.*, 1, 1983, pp. 263-267, tavv. 60-61.

152) Si tratta di una rappresentazione esclusivamente allegorica del monumento alessandrino (in generale vd. P.M. Fraser, *Ptolemaic Alexandria*, Oxford 1972, I, spec. pp. 18-20, II, pp. 44-50 nota 97 sgg. con prec. bibl.; cfr. anche S. Handler, in *AJA*, 75, 1971, pp. 57-74, spec. pp. 58-61, tav. 11, figg. 1-3): ritta sull'isolotto sporgente al fondo della composizione, la figura giovanile è del tutto estranea alla statua che sembra coronasse la costruzione, variamente riferita a Tolomeo I o a Zeus Sotēr (dubbi sulla sua esistenza in età ellenistica sono stati espressi da D. Giorgetti, in *RendLinc*, s. 8ª, 32, 1977, pp. 245-261). Solo la grande fiaccola di cui la figura costituisce quasi un supporto risulta rappresentativa della realtà del faro alessandrino, visibile anche di notte a lunga distanza grazie al fuoco che ardeva sulla sua sommità. Il modello della costruzione presente nel trionfo di Cesare sull'Egitto (Flor., II 13,88: « tunc in ferculis Nilus, Arsinoe et ad simulacrum ignium ardens Pharos ») trova un corrispettivo nell'illustrazione della *Tabula Peutingeriana* in cui il faro alessandrino, indicato in forma di bassa torre, appare sormontato da un grande fuoco (K. Miller, *Die Peutingersche Tafel*, Stuttgart 1962², seg. IX 3; A.-M. Levi, *Itineraria Picta*, Roma 1967, p. 127 sg., seg. VIII 3). Pertanto non priva di verosimiglianza si presenta l'ipotesi di Giorgetti (*art. cit.*, spec. p. 248) che l'attributo attualmente spezzato sostenuto dalla statua a coronamento del faro sul vetro del Begram, al Museo di Kabul, per solito ritenuto un timone, possa essere identificato con una fiaccola.

153) *Portus* è stato invece interpretato come personificazione di quello ostiense da Blanco Freijeiro (1971, p. 170 sg.; 1976, p. 195) e dalla Quet, pp. 66, 68. Meno controversa l'identificazione di *Pharus* con il monumento alessandrino: cfr. García Sandoval, pp. 15. 21-22; Picard, p. 123 sg.; Blanco Freijeiro 1976, p. 195 (diversamente Id. 1971, p. 171: faro di Ostia). Il riferimento al faro alessandrino è pure accolto, non senza incertezze, dalla Quet, pp. 30 nota 64, 69 sgg.

154) Per l'iconografia di *Portus* sulle monete, raffigurato con timone e delfino, si vedano in particolare i rovesci dei sesterzi neroniani (*Brit. Mus. Cat.*, Mattingly, *Coins* I, pp. 221-223 nn. 130-135, tavv. 41, fig. 7, 48, fig. 2; F. Imhoof Blumer, in *SchwNR*, 23, 1923, spec. p. 405 n. 564, tav. 18, fig. 6); cfr. il bronzo di Antonino Pio dalla zecca di Soli (A. Abaecherli Boyce, in *AJA*, 62, 1958, pp. 67-78, tav. 10, fig. 1) e un gruppo di contorniati della tarda età onoriana, in cui il tipo sembra ripreso come augurio di *prospera navigatio* (A. Alföldi, *Die Kontorniaten*, Budapest 1943, p. 109 n. 52, tavv. 66, figg. 4, 9-11; 67, fig. 1).

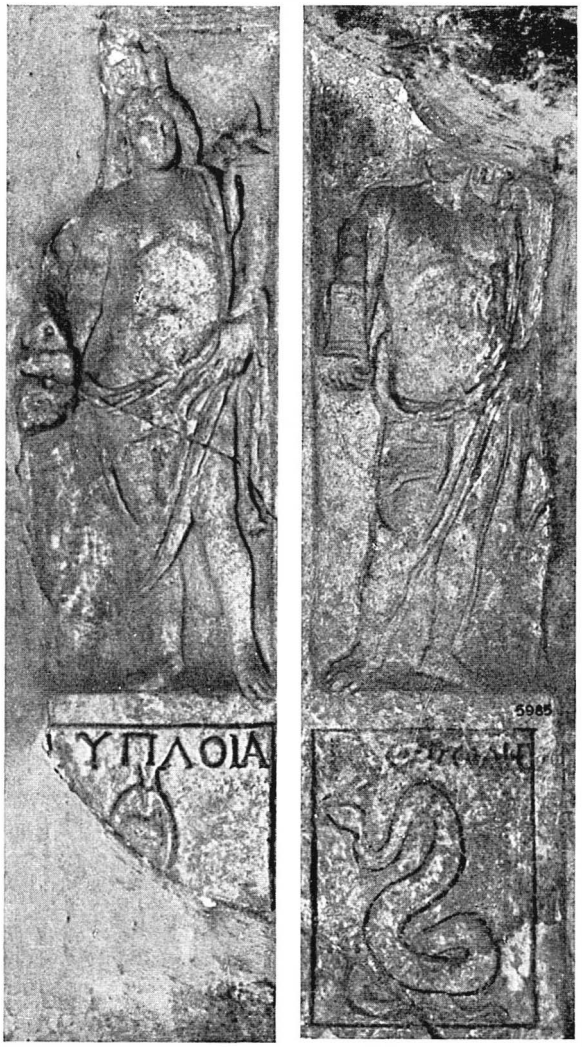


FIG. 25 - CITTÀ DEL VATICANO, Musei, Galleria Lapidaria: Rilievo con personificazioni dei porti di Alessandria e Ostia, particolari.

mentaria, che gli circonda il capo, l'Alföldi ha proposto di individuare la città di Alessandria [155]. La figura tuttavia, come palesano l'ampio torace e in genere la possente struttura corporea, presenta fattezze maschili, risultando d'altra parte priva di quegli ornamenti femminili che circondano ad es. il collo di *Natura* e *Tranquillitas*. L'unico elemento a favore della 'contaminazione' della personifiicazione di *Portus* con quella della città di Alessandria dovrebbe pertanto essere riconosciuto nella presenza della corona turrita. Ma un convincente confronto a sostegno dell'identificazione della figura ai sensi della relativa iscrizione è offerto dalle personificazioni di due porti nei campi laterali di una lastra marmorea conservata al Vaticano, Galleria Lapidaria (fig. 25) [156]: le due figure giovanili — mutila del capo quella di destra —, vestite con *himation* che ricade da una spalla lasciando scoperto il busto, la cornucopia appoggiata al braccio sinistro, recano sul capo la corona turrita; il modellino di faro che entrambe esibiscono nella mano destra protesa le contraddistingue come personificazioni di porti [157]. Sulla base della differente struttura dei due fari si è voluto riconoscere a destra la personificazione del porto di Alessandria, a sinistra di Ostia, corrispondenti cioè agli scali di partenza e d'arrivo delle navi che trasportavano il grano [158]. La corona turrita adorna pure il capo della personificazione di *Annona* quale raffigurata sulla base circolare del Vaticano, Galleria dei Candelabri [159] e sul sarcofago di un alto funzionario dell'ufficio dell'Annona conservato al Museo Nazionale

155) ALFÖLDI, *Aion*, p. 11.

156) AMELUNG, *Vat.Kat.* I, p. 222 sg. n. 76c, tav. 26; H. THIERSCH, *Pharos. Antike, Islam und Occident*, Leipzig-Berlin 1909, p. 18, fig. 17 a-b; G. STUHLFAUTH, in *RM*, 53, 1938, pp. 139-163, spec. pp. 145-147, fig. 4; H. KUNCKEL, *Der römische Genius*, Heidelberg 1974, pp. 59, 109 n. C I 86, tav. 88, fig. 2.

157) Cfr. la personificazione femminile di *Portus*, parimenti in atto di protendere il modellino di un faro, sul sarcofago di un *praefectus Annonae* al Museo delle Terme (fig. 26), la cui identificazione è resa certa dalle superstiti lettere della leggenda incisa sul bordo superiore della cassa: B. ANDREAE, in *Helbig*⁴ III, n. 2122; *Museo Nazionale Romano. Le sculture*, I 8, n. II 1 (L. MUSSO), in corso di stampa (1984).

158) I due serpenti collocati nei riquadri in basso connotano come frugifere le due personificazioni portuali; anzi l'*uraeus* a sinistra e il serpente barbato a destra simboleggiano, secondo un'iconografia fortunata, per solito resa più perspicua dalla presenza di attributi specifici, la coppia *Isis-Thermouthis* (invocata anche come *Agathē Tychē*) -*Agathodaimōn* (cfr. F. DUNAND, in *BIFAO*, 67, 1969, pp. 9-48, tavv. 1-4). In particolare la iscrizione [Ε]ὔπ̣ ̣οια incisa sopra il serpente di sinistra si riferisce all'augurio di *prospera navigatio* delle imbarcazioni da carico poste sotto la protezione di Iside Euploia.

159) LIPPOLD, *Vat. Kat.*, III 2, p. 357 sg. n. 98, tav. 154; H. PAVIS D'ESCURAC, in *LIMC* I, p. 796, s.v. *Annona* 4, con ill.

Romano (fig. 26): qui la seconda figura da sinistra, contraddistinta come *Annona* dagli attributi del remo e della tessera frumentaria, reca sul capo la corona turrita, desunta verosimilmente dall'iconografia di *Portus* [160]. Più chiarificatore ancora il confronto con il gruppo marmoreo di Costanza, Museo Archeologico, rappresentante la *Tyche* della città accompagnata ai suoi piedi dalla figura di un tritone sorgente da un cespo di acanto, il capo sormontato da un'alta corona murale, in atto di poggiare l'avambraccio sinistro, attualmente spezzato, sulla prua di una nave (fig. 27) [161]. La presenza di questi due attributi nonché la relazione con la *Tyche* di una città portuale inducono ad accantonare la identificazione del tritone come personificazione delle acque salate o, in particolare, del *Pontus Euxinus* [162].

La chiave per l'integrazione del gruppo mutilo raffigurato all'estremità destra del registro inferiore della composizione è fornita da un altorilievo in calcare rinvenuto negli scavi di Dura Europos, attualmente a New Haven, Yale University Art Gallery (fig. 28) [163], *pendant* di un secondo di identiche dimensioni, materiale e fattura (fig. 29) [164]; assieme sono venuti in luce frammenti pertinenti a un terzo rilievo dedicato verosimilmente a Malakbêl [165], che doveva costituire il pan-

FIG. 26 - ROMA, Museo Nazionale Romano: Sarcofago dell'Annona, particolare.

160) Per bibl. cfr. nota 157. L'identificazione della figura con tessera frumentaria come *Annona* appare sostenuta dal confronto, oltre che con la base circolare del Vaticano (vd. nota precedente), ove appare assieme alla *Tyche* di Roma e al busto di Trinacria, con l'affresco rinvenuto già quasi evanito sullo strato più recente di intonaco nell'edificio delle pistrine ad Ostia (da ultimo PAVIS D'ESCURAC, in *LIMC* I, p. 795 sg. s.v. *Annona* 1).

161) V. CANARACHE-A. ARICESCU-V. BARBU-A. RĂDULESCU, *Tezaurul de sculpturi de la Tomis*, Bucarest 1963, pp. 16-18 n. 1. figg. 4-9; G. BORDENACHE, in *StClas*, 6, 1964, pp. 155-178, spec. pp. 167-175, figg. 14-17; EAD., in *StClas*, 12, 1970, pp. 135-138, fig. 3; EAD., in *ColloquiSod*, s. 2ª, 2, 1968-1970, p. 35 sgg., spec. pp. 40-44, tavv. 9, 10, 12.

162) G. BORDENACHE, *art. cit.* [1964] nota 161, p. 169; per l'identificazione come *Portus* vd. già R. BIANCHI BANDINELLI, *Roma. La fine dell'arte antica*, Milano 1970, p. 325, fig. 304. Differente nell'iconografia dalla personicazione del gruppo di Costanza, ma a questa prossimo per posizione e funzione, si presenta il giovane tritone raffigurato a mezzo busto ai piedi di una *Tyche* in costume amazzonico, il capo sormontato da un alto *polos* turriforme, su un bronzetto nel mercato antiquario (H. SEYRIG, in *Syria*, 49, 1972, pp. 112-115, tav. 2; *Münzen und Medaillen A.G. Kunstwerke der Antike. Auktion* 60, settembre 1982, p. 71 sg. n. 149, tav. 45): l'identificazione della figura stante come *Tyche* di *Caesarea Maritima* in Palestina, secondo un tipo iconografico documentato sui bronzi della locale zecca (cfr. J. RINGEL, in *RevNum*, s. 6ª, 16, 1974, pp. 155-159), consente di riconoscere a sua volta nel tritone la personificazione del porto della città (Καισάρεια ἡ πρὸς τῷ Σεβαστῷ λιμένι).

163) M. ROSTOVTZEFF, in *JHS*, 55, 1935, pp. 56-66, spec. p. 66; F.E. BROWN, in *Excavations at Dura-Europos. Preliminary report of the seventh and eighth seasons of work 1933-1934 and 1934-1935*, New Haven 1939, spec. pp. 258-260 n. 1, tav. 33; M. ROSTOVTZEFF, in *Mélanges syriens offerts à R. Dussaud*, I, Paris 1939, pp. 281-295, tav. 1; A. PERKINS, *The Art of Dura-Europos*, Oxford 1973, p. 82 sgg., fig. 33; S.B. DOWNEY, *The excavations at Dura-Europos. Final Report*, III 1, fasc. 2. *The stone and plaster sculpture*, Los Angeles 1977, pp. 14-17 n. 4, tav. 3, fig. 4; M. HÖRIG, *Dea Syria. Studien zur religiösen Tradition der Fruchtbarkeitsgöttin in Vorderasien*, Kevelaer 1979, p. 168 sg. n. 1; J. TEIXIDOR, *The Pantheon of Palmyra*, Leiden 1979, pp. 92 sg., 136, tav. 29.

164) M. ROSTOVTZEFF, *loc. cit.* [1935] nota 163; F. E. BROWN, in *Excavations at Dura-Europos, op. cit.* [1939] nota 163, pp. 260-262 n. 2, tav. 34; A. PERKINS, *op. cit.* nota 163, pp. 80-82, tav. 32; S.B. DOWNEY, *op. cit.* nota 163, pp. 17-19 n. 5, tav. 3, fig. 5; M. HÖRIG, *op. cit.* nota 163, p. 169 sg. n. 2, tav. 8 b; J. TEIXIDOR, *op. cit.* nota 163, pp. 92, 94, 136, tav. 28.

165) F.E. BROWN, in *Excavations at Dura-Europos*, cit. [1939], nota 163, pp. 262-264 n. 3, tav. 35, fig. 1; M. GAWLIKOWSKI, in *Berytus*, 18, 1969, pp. 105-111, spec. p. 106 sg., fig. 4; S.B. DOWNEY, *op. cit.* nota 163, pp. 19-22 n. 6, tav. 3, fig. 6.

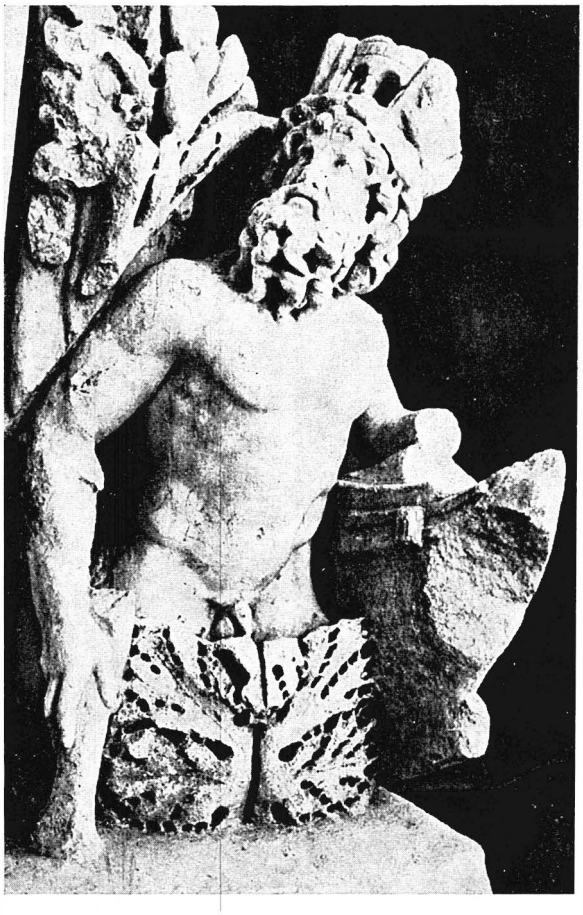


FIG. 27 - COSTANZA, Museo Archeologico: Statua della *Tyche* di Tomis, particolare.

nello centrale dell'originario insieme votivo. Il materiale proviene da un edificio situato nei pressi dell'*agora*, nel quale si è potuto identificare il centro, al contempo religioso sociale e commerciale, dei palmireni residenti a Dura. Il primo rilievo reca al centro, seduto su un seggio affiancato da due aquile, un personaggio maschile barbato, vestito con tunica e mantello, il capo coronato dal diadema; nella mano sinistra stringe lo scettro, con la destra, attualmente mutila, protendeva forse in origine un mazzo di spighe. Alla sua sinistra è raffigurato stante, frontale, un personaggio in veste militare. Indossa corazza e clamide, ai piedi calzari; una lunga spada chiusa nel fodero gli pende lungo il fianco sinistro; i capelli sono cinti da un diadema. È rappresentato in atto di incoronare con la destra la figura centrale, l'altra mano appoggiata a una lunga asta (scettro o lancia). Nella parte sinistra del rilievo una figura stante, il torso ruotato verso destra, sulla testa un copricapo a forma di *polos* circondato da una ghirlanda, è rappresentata intenta a compiere un sacrificio dinanzi a un altare collocato su un alto basamento. Sulla parte inferiore aggettante del rilievo, modanata in modo da fungere quasi da piedistallo alle figure, corrono tre distinte iscrizioni in lingua aramaica. Al centro, in corrispondenza del personaggio in trono, nel settore più sporgente del rilievo, si legge: « Gad di Dura, fatto da Ḥairān, figlio di Mālikū figlio di Naṣōr, nel mese Nisan, l'anno 470 [= 159 d.C.] »; sotto la figura in abito militare: « Seleukos Nikator »; sotto quella del sacrificante: « Ḥairān figlio di Mālikū figlio di Naṣōr » [166].

Il secondo rilievo, di composizione affatto simile, reca al centro una figura femminile seduta su un sedile roccioso, ai lati del quale si disponevano originariamente due leoni (è conservato quello di destra), vestita con chitone e *himation* che le scende dal capo, il busto in leggera torsione verso la sua sinistra, sul capo la corona turrita; con la mano destra doveva protendere un mazzo di spighe e fiori. Poggia il piede sinistro sulla spalla di una figura dalle fattezze femminili rappresentata a mezzo busto. Nella parte destra del rilievo una *Nike* in peplo priva di ali protende con la destra una corona in direzione della divinità al centro, mentre nella sinistra abbassata regge un ramo di palma. Sull'altro lato un personaggio maschile stante, frontale, avvolto nel mantello, sulla testa l'alto copricapo cinto da una ghirlanda, è raffigurato intento a prelevare incenso da un

166) C.C. TORREY, in *Excavations at Dura-Europos*, cit. [1939] nota 163, p. 277 sg. n. 907; R. DU MESNIL DU BUISSON, *Inventaire des inscriptions palmyréniennes de Doura-Europos*, Paris 1939, p. 16 sg. nn. 28-30.

FIG. 28 - NEW HAVEN, Yale University Art Gallery (da Dura Europos): Rilievo in calcare con Seleuco in atto di incoronare il Gad di Dura.

piccolo vaso trattenuto con la mano sinistra. Il rilievo mutilo nella parte sinistra si presenta privo dell'iscrizione riferentesi al personaggio maschile. Nella parte più aggettante del rilievo l'iscrizione, come la precedente in aramaico, individua nel personaggio femminile il Gad di Palmira e indica come dedicante quell'Ḥairān figlio di Mālikū cui si deve anche il primo rilievo; sotto la *Nike* risulta ritrascritta la medesima data [167].

L'iscrizione esplicativa consente di riconoscere nel personaggio centrale la *Tyche* della città di Palmira, iconograficamente calcata sul fortunato modello della *Tyche* di Antiochia, opera dello scultore Eutychides. Nella figura femminile ai suoi piedi deve pertanto essere individuata la personificazione della fonte Ephka, le cui acque irrigano l'oasi di Palmira. Il gruppo, nonostante la palese filiazione greco-ellenistica, tradisce un marcato influsso orientale: la *Tyche* della città, come indica l'aggiunta dei due leoni accovacciati presso il trono, è assimilata alla semitica *Atargatis* [168]; a sua volta il dedi-

167) TORREY, in *Excavations at Dura-Europos*, [1939], cit. nota 163, 278 sg. n. 908; R. DU MESNIL DU BUISSON, *op. cit.* nota 166, p. 17 sg. nn. 31-32.

168) Il Gad di Palmira con la sottostante personificazione della fonte Ephka è raffigurato nuovamente sotto le sembianze di Atargatis su un rilievo in calcare al Museo Nazionale di Damasco (A. BOUNNI, in *AAS*, 15, 1, 1965, pp. 87-98; per la corretta identificazione

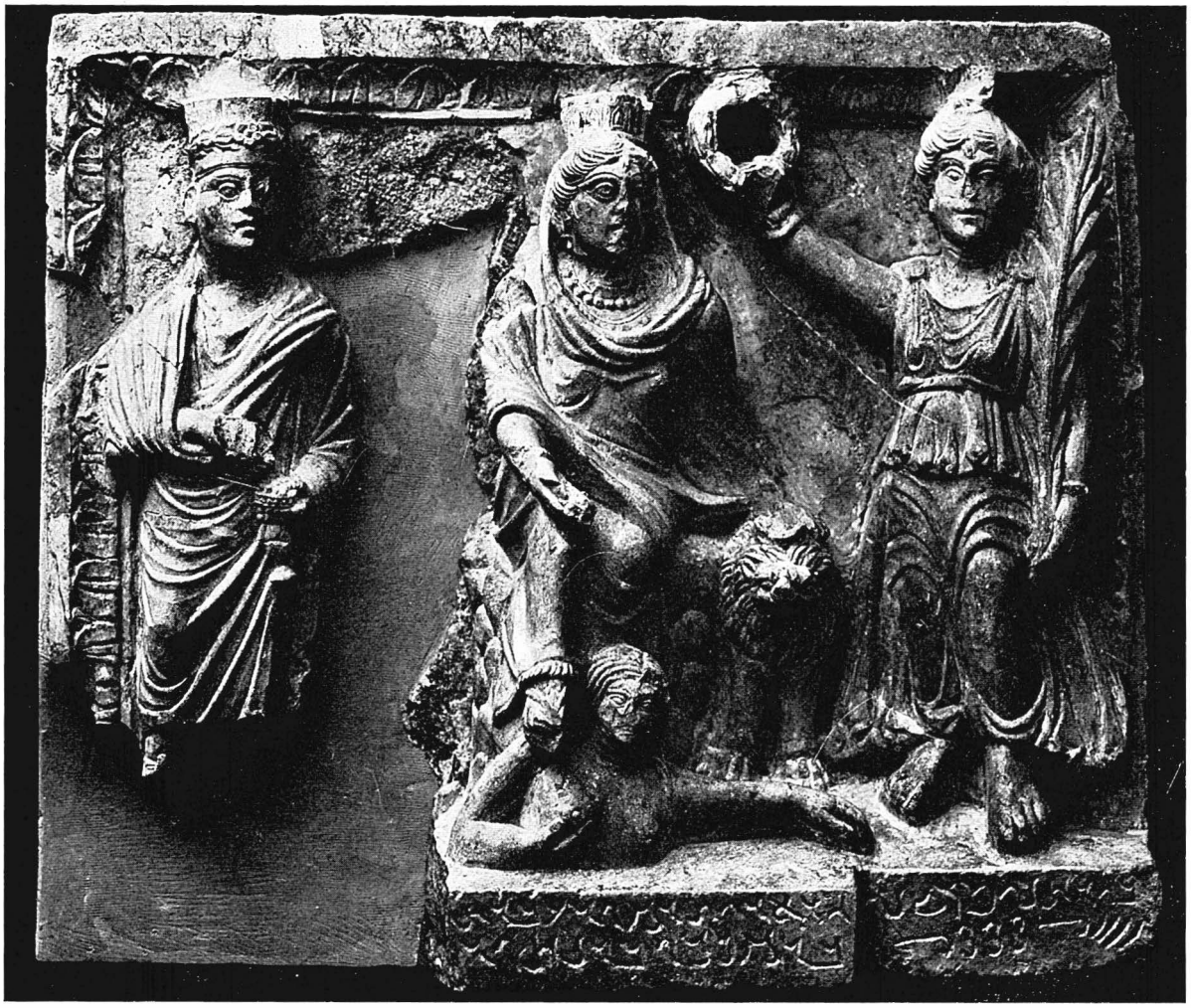


FIG. 29 - NEW HAVEN, Yale University Art Gallery (da Dura Europos): Rilievo in calcare con la *Tyche* di Palmira incoronata da una *Nike*.

cante indossa il costume tipico dei sacerdoti palmireni [169].

Nel primo rilievo, invece, il *Gad* di Dura si differenzia dal tipo iconografico delle *Tychai* di tradizione ellenistica [170]; la divinità è infatti 'impersonata' da *Zeus Olympios*,

vd. J.T. MILIK, *Recherches d'épigraphie proche-orientale* I, Paris 1972, pp. 164-166; cfr. TEIXIDOR, *op. cit.* nota 163, pp. 97, 133, tav. 18): in considerazione della presenza, sulla destra del rilievo, di una personificazione femminile stante, in mano un ramo d'olivo, con il capo sormontato dalla corona turrita, appare verosimile che *Atargatis-Tyche* di Palmira sia qui stata sdoppiata in due distinte entità figurative.

169) Tipologicamente prossimo si presenta il rilievo di una stele in marmo probabilmente da Kula (Lidia), ora al Louvre, in cui la divinità femminile seduta al centro nel tipo iconografico di *Atargatis*, ma qualificata dalla sottostante iscrizione come *Artemis*, è in atto di essere incoronata da una *Nike* stante, mentre alla sua sinistra una figura femminile, che l'epigrafe identifica con Demetra, ripete il tipo del dedicante intento ad offrire una libazione su un altare: I. DIAKONOFF, in *BABesch*, 54, 1979, p. 139 sgg., spec. pp. 150 sg. n. 30, 171, 185 fig. 32; M. HÖRIG, *op. cit.* nota 163, p. 236 sg., tav. 70 c.

170) Sull'affresco con raffigurazione del sacrificio del tribuno Terenzio nel tempio degli dei palmireni a Dura (FR. CUMONT, *Fouilles de Doura-Europos* [1922-1923], Paris 1926, spec. pp. 96-98, tavv. 50, 51, fig. 1), la *Tyche* di Dura in aspetto femminile, in atto di posare la mano sinistra sul capo della figurina giovanile stante al suo fianco, trova riscontro nella personificazione della *Tyche* di Antiochia illustrata sulla *Tabula Peutingeriana* (MILLER, *op. cit.* nota 152, seg. X 4-5; J. CH. BALTY, in *LIMC* I, p. 850 n. 131, s.v. *Antiocheia*, con ill.).

a sua volta assimilato, come attesta il confronto con la stele di *Zeus Kyrios-Baalshamin* rinvenuta nel tempio di Zeus a Dura stessa [171], al grande Baal semitico dio della fertilità (cfr. il mazzo di spighe proteso nella mano destra), Baalshamin. Il personaggio in abito militare è identificato dalla sottostante iscrizione come Seleuco Nicatore, il 'fondatore' della dinastia seleucide e, al contempo, di Dura stessa: al nome del preesistente stanziamento mesopotamico di Dura egli affiancò quello del proprio villaggio natale in Macedonia, Europos. Anche se la deduzione della colonia di Dura risulta in effetti dalle fonti letterarie essere stata materialmente eseguita dal prefetto della Mesopotamia Nikanor, nipote di Seleuco, da questi nominato governatore delle satrapie orientali dell'impero [172], *ktistēs* in senso giuridico non poteva essere altri che il sovrano, nel cui nome e al cui posto Nikanor dovette appunto operare [173]. Pertanto il rilievo preso in esame, se attesta la continuità a Dura del culto dinastico, oltre i limiti dell'età seleucide [174], fin entro il II sec. d.C. [175], in termini figurativi esemplarmente illustra lo stretto legame, di evidente filiazione ellenistica, tra il culto tributato alla divinità poliade (*Tyche / Gad*) e quello rivolto al fondatore della città stessa.

Con la testimonianza iconografica offerta dal rilievo di Dura si rivela coerente la notizia contenuta in un passo di Malala circa la collocazione da parte di Traiano, nel proscenio del teatro di Antiochia, di un gruppo bronzeo comprendente la *Tyche* della città in atto di essere incoronata dal fondatore e dall'eponimo di Antiochia, rispettivamente Seleuco Nicatore e Antioco Soter [176]. L'ipotesi di una formulazione originaria del gruppo in coincidenza con l'intervento di Traiano, data la trasparente connessione del monumento con il culto dinastico seleucide, la cui memoria l'imperatore non aveva certo vantaggio a rinverdire, si rivela priva di un reale fondamento storico; risulta pertanto altamente verosimile che l'iniziativa di Traiano consistesse in un intervento di ripristino di un gruppo risalente, nella formulazione iconografica, ad età seleucide [177], al cui modello si sarebbe d'altronde informato, in un ambiente preparato al culto dei *Progonoi*, l'artefice del rilievo di Dura. Quel che in particolare interessa al fine del presente assunto è l'attestazione del legame intercorrente, a livello figurativo, tra il fondatore e l'immagine della *Tyche* della città da lui fondata, sia essa Antiochia (o Dura) con Seleuco e l'eponimo Antioco, o Alessandria con il fondatore ed eponimo Alessandro.

171) New Haven, Yale University Art Gallery: S.B. DOWNEY, *op. cit.* nota 163, pp. 31-34 n. 10, tav. 4, fig. 10.

172) Vd. CUMONT, *op. cit.* nota 170, pp. XV sgg., LXV n. 2, ma soprattutto M. ROSTOVTZEFF, in *Annales de l'Institut Kondakov*, 10 [=*Mél. A.A. Vasiliev*], 1938, pp. 99-106.

173) Oltre a C.B. WELLES, in *Aegyptus*, 39, 1959, pp. 23-28, spec. p. 23, vd. i contributi di E. MARINONI, in *RendIstLomb*, 106, 1972, pp. 579-631, spec. p. 628 sg. nota 240; ID., in *AttiCAntCl*, 1976-1977, pp. 155-180, spec. p. 172 sg. Ancora in un papiro del 254 d.C. (Inv. D.P. 90) la città, se può essere accolta la suggestiva integrazione proposta da H.C. YOUTIE (vd. C.B. WELLES, in *The excavations at Dura-Europos. Final report V* 1. *The parchments and papyri*, New Haven 1959, pp. 166-169 n. 32, spec. p. 168 sg.), è chiamata, rr. 4-5, Κολωνεία Εὐρωπαίων Σελεύκου Νεικάτορος.

174) Sembra spettare alla base di una statua fatta erigere in onore del fondatore della dinastia da uno dei suoi successori l'iscrizione frammentaria menzionante Seleuco Nicatore rinvenuta a Dura nella corte del tempio di Artemide: H.T. ROWELL-A.R. BELLINGER, in *Excavations at Dura-Europos. Preliminary report of the third season of work 1929-1930*, New Haven 1932, p. 54 sg. n. D 151; ROSTOVTZEFF, *art. cit.* nota 172, spec. p. 103.

175) Una significativa testimonianza in tal senso è fornita da un atto di vendita in cui compaiono i nomi dei sacerdoti eponimi di Dura scelti tra le famiglie discendenti dai primi coloni che Seleuco aveva stanziato nel villaggio mesopotamico; l'anno è il 180 d.C. (Inv. Dura Perg. 23: C.B. WELLES, in *The excavations at Dura-Europos. Final Report* V 1, cit. nota 173, p. 126 sgg. n. 25, spec. rr. 17-20): a seguito dei sacerdoti di Zeus, di Apollo, dei *Progonoi*, è ricordato quello preposto al culto del « fondatore » Seleuco (cfr. ROSTOVTZEFF, *art. cit* [1935] nota 163; per l'interpretazione di *Progonoi* si preferisce seguire WELLES, *loc. cit.*, spec. p. 131).

176) MALAL., ed. Bonn p. 276, 3-9.

177) In questa sede non può venire affrontata l'analisi particolareggiata della testimonianza offerta da Malala relativamente alla connessione della *Tyche* con il fondatore della città: l'attendibilità del brano è comunque assicurata dalla documentazione circa l'esistenza di precedenti iconografici con la personificazione poliade in atto di essere incoronata, e dalla trasmissione di tale schema in special modo su gemme e monete di età imperiale.

Sulla base della documentazione iconografica qui rintracciata si propone di restituire nella parte inferiore lacunosa del mosaico di Merida il gruppo raffigurante la *Tyche* della città che dell'ordine cosmico spiegato nella composizione è responsabile e garante, in atto di essere incoronata dal suo fondatore; a sua volta l'inquadramento in età ellenistica dell'impianto compositivo in forza delle tangenze individuate con la cosmologia esposta nel Περὶ κόσμου (vd. anche *infra*, p. 188), al di là cioè dei singoli richiami iconografici ad opere per certo risalenti nella formulazione a tale epoca [178], e soprattutto la presenza chiave, in contesto ellenistico, della personificazione di *Pharus* in asse con *Portus* già posto in relazione immediata con la figura di *Nilus*, inducono a riconoscere nella *Tyche* la personificazione di Alessandria, cui ben si addice il collegamento diretto, attraverso la figuretta di *Navigia* [179], con l'universo marino e le connesse attività commerciali, incoronata dal suo fondatore ed eponimo Alessandro, raffigurato in veste eroica col mantello sul corpo nudo.

A sinistra della personificazione di *Tyche* si individua il busto frammentario di una figura maschile con il braccio sinistro proteso sulla superficie delle acque, immerso fino all'altezza della vita nel mare (fig. 23), per solito ritenuto corrispondere a una terza divinità fluviale [180]. Non mancano esempi che documentino il tipo iconografico della personificazione fluviale immersa nell'acqua [181], raffigurata in alcuni casi natante [182]; tuttavia la discrepanza figurativa con il tipo adottato per i due fiumi superstiti, singolare in una composizione dove le personificazioni di natura affine si conformano a un analogo schema iconografico, indurrebbe tentativamente a riconoscere nel torso mutilo la personificazione della profondità delle acque marine, *Bythos*. Sul mosaico di Cassiopea rinvenuto sotto la cattedrale ad Apamea [B]υ[θ]ός è raffigurato presso la coppia dei giudici del concorso, *Poseidon* e *Amymone*, emergente dalle acque, con il capo pavesato di alghe marine [183]; secondo un'iconografia analoga la personificazione compariva nella pittura descritta da Giovanni di Gaza [184]. Non

178) Così le Stagioni ripropongono lo schema iconografico delle *Hōrai* all'interno della sfera armillare sull'affresco di Stabiae (vd. *supra*, p. 162, fig. 11), dipendente da una pittura ellenistica che doveva riprodurre con precisione lo strumento astronomico messo a punto nella seconda metà del II sec. a.C. da Ipparco di Nicea, attivo a Rodi e, verosimilmente, ad Alessandria.

179) Per gli attributi dell'albero maestro e dell'*akrostolion* a coronamento del capo cfr. il busto femminile gravato da una pesante prua su due *emblemata* da Thmouis al Museo greco-romano di Alessandria (B.R. Brown, *Ptolemaic paintings and mosaics and the alexandrian style*, Cambridge Mass. 1957, p. 67 sg. nn. 48-49, tavv. 38, 40, 41, fig. 1, 42, fig. 1; Jentel, in *LIMC* I, p. 492 nn. 73-74, s.v. *Alexandreia*, con ill.; G. Grimm, in *Alexandrien. Kulturbegegnungen dreier Jahrtausende im Schmelztiegel einer mediterranen Grossstadt*, ed. N. Hinske, Mainz 1981, pp. 13-25, spec. p. 21, tav. 10 a-b, con identificazione come Berenice II): la scelta di attributi consoni a una personificazione collegata con la *prospera navigatio* indurrebbe a riconoscere in questa immagine la *Tyche* di Alessandria nell'accezione di Εὔπλοια.

180) Cfr. nota 150.

181) Cfr. le due figure emergenti dalle acque nel pannello illustrante la *restitutio* della Dacia sull'attico dell'arco di Traiano a Benevento: K. Fittschen, in *AA*, 1972, p. 743 sgg., spec. pp. 759-761, fig. 16; differente lettura del rilievo da parte di E. Simon, *Die Götter am Trajansbogen zu Benevent*, in *Trierer Winckelmannsprogramme* 1/2, 1979/1980, Mainz 1981, p. 8, tavv. 9, 17, figg. 2-3. Busti di divinità fluviali affacciantisi al di sopra del bordo inferiore del grande fregio di Efeso risultano collegati a personificazioni stanti di città, tentativamente identificate con quelle coinvolte nella guerra partica di Lucio Vero: W. Oberleitner, in AA. VV., *Kunsthistorisches Museum Wien. Katalog der Antikensammlung II. Funde aus Ephesos und Samothrake*, Wien 1978, pp. 72 sg., 83-87 nn. 69-76.

182) Cfr. la personificazione del *Pyramos* sui bronzi della zecca di Hierapolis-Castabala (F. Imhoof Blumer, *art. cit.* nota 154, p. 348 sg. nn. 438-439, tav. 14, figg. 8-9; A. Dupont Sommer-L. Robert, *La déesse de Hiérapolis-Castabala*, Paris 1964, p. 71 sg. nn. 14-19, tavv. 24-25; *SNG Deutschland.Sammlung v. Aulock, Kilikien*, Berlin 1966, nn. 5570-5571, tav. 187), e quella del *Saros* sulle monete di Adana (*BMC Cilicia*, p. 17 n. 13, tav. 3 fig. 6; Imhoof Blumer, *art. cit.*, p. 344 n. 427, tav. 13, fig. 25); bronzo con tipo simile da Kybistra (Imhoof Blumer, *art. cit.* p. 359 n. 465, tav. 15, fig. 2).

183) J. Ch. Balty, in *Mythologie gréco-romaine, mythologies périphériques. Études d'iconographie*, a cura di L. Kahil-Ch. Augé, Parigi 1979, Paris 1981, pp. 95-106, spec. p. 96, con prec. bibl.; buona riproduzione della testa di *Bythos* in J. Balty, *op. cit.* nota 37, p. 85.

184) *De tabula mundi*, I 303-307, ed. Friedländer, p. 148. La personificazione è ancora documentata nella miniatura al fol. 419v del Salterio 139 della Biblioteca Nazionale di Parigi con raffigurazione del passaggio del Mar Rosso: H. Buchtal, *The miniatures of the Paris Psalter*, London 1938, pp. 30-33, tav. 9.

ricollegabile per via diretta alla figura in questione, la leggenda *Pontus* nell'angolo destro in basso del mosaico può forse far riferimento al mare nel suo significato ' tecnico ' di elemento cosmico [185], concettualmente affine alla personificazione di *Oceanus* sull'altro lato del registro.

Nel suo insieme la composizione può essere letta come trasposizione in termini figurativi delle speculazioni sulla natura fisica del cosmo, i cui elementi costitutivi vengono scaglionati in una serie di registri sovrapposti. Nella tessitura di questo quadro ' didascalicamente ' articolato, in cui ogni personificazione è corredata della relativa iscrizione, il riferimento alla realtà ' mondana ' contemporanea contenuto nel modello prende forma nella particolare configurazione del registro inferiore, inequivocabilmente connotato come alessandrino. La composizione si rivela pertanto del tutto differente, non solo nell'impaginazione figurativa ma essenzialmente nel ' modello ' cosmico, dalla pittura che ha fornito lo spunto all'*ekphrasis* di Giovanni di Gaza [186], priva della componente mondana [187], così come dal mosaico di Chabba-Philippopolis, in cui risultano enucleate da un contesto cosmico solo quelle personificazioni funzionali alla celebrazione del ' Buon Governo ' imperiale [188].

La discendenza del cartone giuntoci nella redazione musiva di Merida da un modello di età ellenistica [189], implicita già nella scelta delle personificazioni, risulta primariamente sostenuta dalla struttura ' cosmologica ' della composizione, che denuncia le più stringenti analogie con l'esposizione degli elementi costitutivi dell'universo contenuta nel Περὶ κόσμου [190]: il trattato infatti già assegnato a un peripatetico eclettico influenzato da Posidonio e per solito inquadrato nell'ambito del I sec. d.C. [191], grazie alla recente indagine svolta dal Reale [192], ha riguadagnato, se non il posto tra le opere riferibili con certezza ad Aristotele, senz'altro una collocazione « nell'area aristotelica primigenia » [193]. In particolare, la proposta di considerare il modello compositivo elaborato ad Alessandria [194] risulta ora sostenuta dalla restituzione del gruppo formato dalla *Tyche* con lo *ktistēs* ed eponimo della città, Alessandro, a sua volta resa possibile grazie agli espliciti riferimenti ' alessandrini ' contenuti nel registro inferiore [195].

Una ricollocazione del mosaico — cronologica in relazione al modello e culturale in senso più comprensivo — in ambito romano è stata di recente tentata da M.H. Quet. Pur tenuto conto del livello di lettura cosmologico [196], l'insieme figurativo, sulla fal-

185) Cfr. *Anth. Pal.*, IX 753.

186) Da ultimo C. CUPANE, in *JbÖByz*, 28, 1979, pp. 195-207; MUSSO, *Lanx di Parabiago*, spec. pp. 88 sgg., 94 sg. nota 239 in riferimento ai rapporti forzatamente istituiti da BLANCO FREIJEIRO (1976, spec. pp. 193-197) tra le personificazioni che compaiono nell'*ekphrasis* e quelle restituibili sul mosaico.

187) Così anche QUET, p. 22 sg.

188) Vd. già *supra*, p. 175 nota 119; cfr. QUET, pp. 149 sg. nota 597, 164-166.

189) ALFÖLDI, *Aion*, p. 2; modello tardo-ellenistico, mediato attraverso un affresco dell'avanzato II sec. d.C., secondo PICARD, p. 121.

190) Vd. in dettaglio *supra*, p. 176 sg.

191) Ad età augustea lo riferisce la QUET, p. 112.

192) Vd. nota 71.

193) A. MARASTONI, in *Aevum*, 51, 1977, pp. 169-172. spec. p. 171; cfr. J. BARNES, in *ClRev*, n.s., 27, 1977, pp. 40-43.

194) ALFÖLDI, *Aion*, 6, 12.

195) Conformemente a tale ottica non è escluso che anche la personificazione di *Euphrates* adombri una realtà politica; la sua presenza infatti, accanto alle personificazioni che più da presso richiamano l'universo alessandrino, potrebbe contenere un riferimento all'espansione del regno tolemaico fino all'Eufrate al tempo di Tolomeo III che anzi, intorno al 246/245 a.C., pur per breve tempo, giunse ad occupare anche le province al di là del fiume (vd. in generale A. BOUCHÉ LECLERCQ, *Histoire des Lagides*, I, Paris 1903, spec. p. 251 sgg.). In tal caso la composizione avrebbe potuto essere stata elaborata a celebrazione del dominio universale raggiunto dalla potenza tolemaica; d'altra perte gli interessi astronomici allora molto coltivati e parimenti intrecciati a fini celebrativi (si consideri che è questo il momento in cui l'astronomo Conone di Samo individua in cielo la costellazione in cui si era mutato il ricciolo di Berenice e Callimaco rielabora poeticamente l'avvenimento), coincidono con quelli cosmologici di cui è intessuta la composizione del mosaico di Merida.

196) QUET, p.187 sgg.

sariga del « carattere profondamente romano della composizione » [197], viene equiparato a « un chant à l'éternité de Rome et à l'harmonie de l'Empire » [198]. Altrimenti detto, la illustrazione presenterebbe, attraverso una precisa combinazione delle personificazioni del cosmo, un'immagine dell'*oikoumenē* pacificata sotto il dominio di Roma [199], quale al sommo grado si evince dall'ispirato elogio composto da Elio Aristide, dove la città viene identificata con il suo stesso Impero [200]. L'equivoco di una tale interpretazione pare riposare su un duplice presupposto: collegamento preferenziale — nel quadro più generale di un'interpretazione in chiave stoica della cosmologia [201] — con brani di retori e sofisti attivi tra la fine del I sec. d.C. e l'inizio del II, principalmente Dione di Prusa ed Elio Aristide [202]; connessione delle personificazioni marittime del settore marino (*Portus*, *Pharus*, *Navigia*, *Copiae*) con la potenza commerciale di Roma [203]. Anche l'articolazione figurativa in registri ambientali, di ascendenza peripatetica, è rapportata [204] al brano dell'orazione di Aristide in cui Roma è descritta estendersi « dalle somme alture al mare, dove il commercio degli uomini ha il suo comune punto di scambio e tutti i prodotti della terra hanno il loro comune mercato » [205]. L'ordine cosmico riflesso nella composizione porterebbe a sua volta il segno della potenza civilizzatrice di Roma: la stabilità garantita dall'imposizione della legge di Roma è infatti nella letteratura celebrativa paragonata all'armonia cosmica instaurata con l'avvento del regno di Zeus [206].

Da questo insieme di considerazioni scaturisce la proposta di assegnare la formulazione della composizione, coeva alla messa in opera della presente redazione, all'età degli Antonini, precisamente alla seconda metà del II sec. d.C. [207]; anche se per le singole personificazioni è ammesso l'impiego di modelli di ascendenza ellenistica [208], l'insieme compositivo rifletterebbe l'orizzonte culturale e religioso del *Saeculum Aureum* degli Antonini [209]. Infine, a motivo delle connessioni istituite tra alcune personificazioni e la situazione geografica del luogo di rinvenimento del mosaico — così tra i fiumi che si ritiene dover reintegrare è candidata la personificazione di un corso d'acqua spagnolo, il Tago ad esempio, oppure, in specifico riferimento a Merida, la Guadiana (*Anas*) [210] — è fatto responsabile dell'elaborazione dello schema compositivo il committente stesso del mosaico, qui identificato con un siriaco residente a Merida [211], « un homme pour lequel avaient compté les choses de la mer et le commerce par voie maritime » [212].

197) QUET, p. 48.
198) QUET, p. 23 nota 48.
199) QUET, spec. p. 60.
200) Εἰς Ῥώμην 29; cfr. par. 61, in cui i confini di Roma vengono identificati con quelli stessi dell'*oikoumenē*. Per l'orazione di Elio Aristide vd. J. H. OLIVER, *The ruling power. A study of the Roman Empire in the second century after Christ through the roman oration of Aelius Aristides*, in *TransAmPhilosSociety*, n.s., 43, 4, 1953, p. 873 sgg.
201) QUET, pp. 178 sgg., 182-184, 196, 207; stoico anche il committente del mosaico, p. 204: « Nous avons découvert que le propriétaire de la *Casa del Mitreo* était vraisemblablement un notable stoïcien de tempérament mystique » (concorde LAVAGNE, *art. cit.* nota. 1, p. 30).
202) QUET, pp. 16, 51 sgg., 78 sgg., 81 sgg.
203) Così sulla personificazione di *Portus*, *ibid.*, p. 66: « *Portus*, qui se trouve sur l'axe central de la mosaïque et vers lequel affluent *Copiae* et *Navigia*, ne nous semble pouvoir être qu'une représentation allégorique de Rome »; cfr. *infra*, pp. 68, 194.
204) QUET, p. 66.
205) AEL. ARIST., Εἰς Ῥώμην 7.
206) *Ibid.*, 103; la stessa tematica in Plutarco: cfr. M.H. QUET, in *DialHistAnc*, 4, 1978, pp. 51-117, spec. p. 67 sg.
207) QUET, spec. pp. 48, 68, 125, 158, 206 sg.
208) QUET, pp. 25 sg., 97, 141, 157 e nota 643, 198 sgg., 209.
209) Si consideri tuttavia che la definizione della messa in opera del mosaico nel corso del III sec. d.C. avanzata in base a considerazioni tecniche dalla Lancha (spec. pp. 41, 52 sg.), compromette la proposta di considerare il modello della composizione organizzato *ad hoc* dal proprietario della villa e committente del mosaico a celebrazione del *Saeculum Aureum* degli Antonini.
210) QUET, p. 120 sg.
211) *Ibid.*, p. 201: « La colonie syrienne était importante à Mérida et les Syriens semblent avoir plus que d'autres aimé représenter le *Cosmos* ... Plus que les autres aussi, il ont célébré le culte de l'Eternité ».
212) QUET, p. 202. La tematica della prosperità legata ad attività attinenti alla vita di mare è invece sviluppata sul grande tappeto musivo da Althiburos a Tunisi, Museo del Bardo (M. ENNAÏFER, *La cité d'Althiburos et*

Contro la possibilità di riferire il modello del mosaico ad età imperiale — l'ipotesi dell'elaborazione originale del cartone compositivo a Merida da parte del committente ne è un corollario — parlano tuttavia il limpido impianto cosmologico di ascendenza ellenistica e la restituzione della *Tyche* di Alessandria 'a sigillo' della composizione, sostenuta dalla stretta relazione intercorrente tra le personificazioni di *Nilus*, *Portus* e *Pharus*. La proposta della derivazione alessandrina del modello, già intuita da Alföldi, risulta ora corroborata dall'impiego di un settore del medesimo 'cartone', adattato cioè alle modeste dimensioni della campitura figurativa, nell'*emblema* musivo della villa di Silin che infatti, per l'anomalo taglio, anche compositivamente tradisce la discendenza da una pittura di più ampio respiro (vd. *supra*, p. 161 sgg.). L'attestazione di tale modello in un ambiente geografico e culturale del tutto indipendente da quello emeritense, di necessità spinge a ritenere che la composizione originaria sia stata elaborata in un centro, evidentemente di ampia propulsione artistica, da cui sarebbe stata trasmessa, in tempi diversi, in aree tra loro autonome. Puntuali indicazioni nel senso di una specifica influenza alessandrina potrebbe anche essere dedotte dall'analisi di tutto il complesso musivo della villa di Silin, in particolare dallo studio iconografico e tecnico degli *emblemata* e dalla precisazione delle aree geografiche che mostrano i più stringenti contatti nel repertorio dei tappeti geometrici. In particolare, dalla cronologia del mosaico lepcitano, la cui messa in opera difficilmente può essere fatta scendere oltre la metà del II sec. d.C., risulta definitavamente compromessa l'assegnazione del modello compositivo della megalografia di Merida alla matura età degli Antonini.

Che la lettura della composizione in chiave alessandrina sia stata ancora fruita al tempo della messa in opera della presente redazione appare invero scarsamente attendibile; piuttosto, da questa stessa considerazione discende il riconoscimento dei differenti gradi di recezione che la composizione originaria, ai due principali livelli di lettura in cui risulta strutturata, offriva: quello propriamente 'fisico', di trasposizione in termini figurativi del cosmo attraverso l'elenco degli elementi che lo costituiscono e, al primo combinato, quello 'mondano', di celebrazione cioè dell'universo economico alessandrino.

l'édifice des Asclepieia, Tunisi 1976, pp. 94-101, tavv. 91-97): sullo sfondo di un mare pescoso è illustrato un catalogo di ben venticinque imbarcazioni, alcune complete di equipaggio, sorta di allegoria della « fortuna » che dal commercio marittimo — pesca o trasporto — discende.

Per suggerimenti, raccolta di materiale fotografico e permessi di pubblicazione mi è gradito ricordare: L. Bacchielli, Roma; S. Balbi De Caro, Roma; G. Badura Fittschen, Augsburg; C. Bencivenga Trillmich, Madrid; D. von Böselager, Köln; M. Bompaire, Parigi; E. Cicerchia, Roma; O. Al Mahjub, Leptis Magna: K. Fittschen, Göttingen; E. La Rocca, Roma; H.G. Martin, Heidelberg; A. Rădulescu, Constanţa; W. Trillmich, Madrid; R. Wünsche, München; F. Zevi, Roma.

Desidero in particolare ringraziare T. Semeraro, Roma, per la cura con cui ha eseguito i disegni qui riprodotti alle figure 12-13.

REFERENZE GRAFICHE E FOTOGRAFICHE

Fig. 1: da BLANCO FREIJEIRO 1978, p. 60 fig. 7; 2: foto Badura Fittschen, Augsburg; 3: da ALFÖLDI, *Aion*, tav. d'aggiunta; 4: foto Badura Fittschen, Augsburg; 5-6: foto Koppermann, Monaco; 7: foto Musei Capitolini (A. De Luca); 8: Inst Neg. Madrid R 19-75-8; 9: da *III Colloquio Internazionale sul mosaico antico*, Ravenna 1980 (1983). I, tav. a colori; 10: da G. BECATTI, *Scavi di Ostia IV. Mosaici e pavimenti marmorei*, 1961, tav. 82; 11: Neg. Archivio Soprintendenza province Napoli e Caserta 1963. 3570; 12-13: disegni T. Semeraro, Roma; 14: foto W. Trillmich. Madrid; 15: Inst.Neg.Madrid R 45-76-6; 16: da *PropKg* II, n. 351; 17: foto L. Musso, Roma; 18: Inst.Neg. Roma 53.117; 19: Inst.Neg. Madrid R 105-78-15; 20: Inst.Neg. Roma 72.813; 21: Inst.Neg. Roma 62.837; 22: foto Musei Capitolini (B. Malter); 23: foto Badura Fittschen, Augsburg; 24: foto Witte - DAI Madrid; 25: Neg Archivio Musei Vaticani XXXIV. 13.46; 26: Inst.Neg. Roma 66.1878; 27: foto Museo Archeologico di Costanza; 28-29: foto Yale University Art Gallery.