

MONDO EGEO: CIVILTÀ DEL FERRO E DEL BRONZO

CIVILTÀ TESSALICA

I due villaggi tessalici di Sesklo, che rientra ancora nel Neolitico Antico, e di Dimini, che è del Neolitico Tardo, mostrano come le case rettangolari vadano organizzandosi in un abitato entro una cerchia di mura, che in Dimini assume un'organica forma concentrica. Nel suo centro si apre la casa principale del capo con una pianta tripartita caratterizzata da un portico sorretto da due pali lignei, un ambiente centrale con focolare, e uno più interno con zoccolo di pietre ed elevato in argilla e legno, i cui elementi costitutivi dell'impianto ritroveremo in forme monumentali nel tripartito *megaron* miceneo.

ARTE MINOICA

In base alla stratificazione e alla successione degli stili ceramici Evans riuscì a fissare una cronologia relativa e a dare una classificazione di questa civiltà in tre periodi: Minoico Antico, Medio e Tardo, ciascuno suddiviso in tre fasi I, II, III, e ciascuna fase in due sottofasi A e B, mentre il Minoico Tardo III fu suddiviso in tre sottofasi A, B e C. La cronologia delle varie fasi è oggetto di discussione: per il Minoico Antico Evans proponeva le date 3400-2100, mentre la maggior parte degli studiosi oggi propende per un più breve periodo tra il 2800 o 2500 e il 2000 o il 1850. La fine del Minoico Medio III B si data intorno al 1580 o il 1550, la fine del Minoico Tardo II che vide la distruzione dei secondi palazzi intorno al 1400, e il Minoico Tardo III, che corrisponde al periodo miceneo, si sviluppa tra il 1400 e il 1200-1100. Nel periodo prepalaziale del MA la cultura cicladica non manca di influenzare quella cretese, che ne imita gli idoli traducendo i modelli marmorei in pietra, come quelli da Tekkè, e sfruttando largamente il motivo della spirale nella ceramica e nei sigilli incisi, che rappresentano una caratteristica manifestazione dell'arte minoica, sin dall'inizio. Le case del MA sono semplici vani, ma le tombe assumono nella Creta meridionale grandiose forme a *tholos* con muro in pietra circolare su cui si imposta una falsa cupola costruita con lastre sovrapposte aggettanti.

La progredita organizzazione sociale, politica ed economica porta fin dal MM I A alla creazione di palazzi per principi delle varie regioni dell'isola, distrutti nel MM III B. Nella ceramica la tecnica dell'ornato chiaro su sfondo scuro dell'ultima fase precedente si sviluppa arricchendosi di colori gialli, rossi, arancioni, bruni, nello stile cosiddetto di Kamares, dal nome della grotta dell'Ida dove per la prima volta si rinvenne. Le forme vascolari si moltiplicano ed estremamente ricco è il repertorio decorativo di stile geometrico, prevalentemente curvilineo. Nello stesso periodo sboccia anche una piccola plastica in terracotta con caratteristiche che resteranno a fondamento dell'ulteriore sviluppo della plastica minoica: l'uomo nudo con perizoma ai fianchi, la donna con aderente corsetto aperto e gonna scampanata, ambedue con vitino sottile di vespa e torso triangolare.

La grandiosa ricostruzione dei palazzi si estende fino al MT II, mentre Cnosso assume una posizione sempre più preminente. La fase finale del MM e la prima del TM rappresentano la più elevata manifestazione artistica con lo stile naturalistico, che va poi trasformandosi in un

linguaggio più aulico e decorativo nella fase finale dei palazzi, specialmente a Cnosso. In ceramica le forme preponderanti sono i *rhytà* sferici, piriformi, conici. nella decorazione naturalistica appaiono motivi marini creati forse nella Creta orientale (sono polipi resi realisticamente nel viscido snodarsi dei tentacoli con le ventose, disposti su un asse obliquo sul corpo del vaso con senso dinamico, abbracciandone tutta la superficie). I resti delle pitture parietali dei secondi palazzi offrono un quadro ricco e complesso dello stile naturalistico: elementi costitutivi ne sono flora e fauna terrestre e marina in una composizione astratta per piani paralleli, mancante di scorcio e prospettiva.

CIVILTÀ MICENEA

La civiltà elladica è stata classificata in tre periodi: Antico, Medio e Tardo, ciascuno con tre fasi I, II, III, distinte ciascuna in due sottofasi A e B, e tre A, B e C per l'ET III.

L'Elladico Antico e Medio rappresentano una cultura modesta con villaggi di case ovali e poi rettangolari, cinti da mura, che conosciamo soprattutto dagli scavi di Orchomenos, Corinto e Lerna. Verso la fine del XVII sec. su questa cultura agisce largamente un influsso artistico che muove da Creta, allora nel pieno fiorire dello stile naturalistico, e dalle Cicladi.

Alla fine dell'Elladico Medio III nell'Argolide si manifesta un concentramento e uno sviluppo di nuove energie e la costituzione di centri ben organizzati, le cui necropoli attestano una ricchezza e una cultura artistica contrastanti con il modesto panorama elladico precedente. Micene presenta tombe a *tholos* regali nelle quali la profusione d'oro attesta una nuova potenza (si è supposto che l'oro fosse il provento dell'aiuto offerto agli Egiziani contro gli Hiksos). La ceramica presenta motivi di uccelli e spirali e motivi floreali cicladici e minoici; i vasi d'oro e di argento hanno forme cretesi, anche se qualcuno presenta piedi elladici come la cosiddetta coppa di Nestore, con le colombe sulle anse.

L'originalità micenea si manifesta soprattutto nelle maschere funerarie in elettro e oro, dai tratti schematizzati; la tecnica dello sbalzo del metallo viene utilizzata anche nella produzione vasaria (tazza aurea con cattura di tori, da Vaphiò e altra tazza aurea con addomesticamento di tori, sempre da Vaphiò; coppa aurea con polipi, da Midea).

La pittura micenea ama le teorie processionali di personaggi maschili e femminili, a Tirinto, Tebe, Pylos, che hanno chiari rapporti di parentela con lo stile di Cnosso e del sarcofago dipinto di Hagia Triada.

L'arte dell'ET III sviluppa una grande produzione di vasi dipinti, che nelle prime due fasi vede il perdurare di motivi marini e floreali precedenti con una crescente schematizzazione, che apre la strada alla lavorazione della terza fase del periodo, che presenta una estrema astrazione di tutto il repertorio figurato, floreale e animale, in una visione ornamentale nuova, lineare, rabescante, che culmina nello stile serrato, mentre un deciso impoverimento presenta l'ultima produzione, rappresentata a Micene dallo stile del Granaio, dove domina la semplice linea ondulata.

Per quanto riguarda l'architettura, il *megaron* si compone di un portico a due colonne, l'omerica *aithousa*, un'anticamera o *prodomos*, e la sala del trono con focolare rotondo al centro, circondato da quattro colonne, che sorreggono il soffitto piano, con un lucernaio per la fuoriuscita del fumo e il ricambio dell'aria. Il gusto della decorazione è d'ispirazione cretese, mentre l'impianto si lega alla tradizione architettonica elladica, di cui si è visto il primo esempio a Dimini, in Tessaglia.



ARTE GRECA

IL PROTO-GEOMETRICO

La ceramica protogeometrica inizia ad Atene sullo scorcio dell'XI secolo sviluppandosi per tutto il X e si ricollega per qualche forma a tipi micenei, trasformandoli in una visione costruttiva diversa. I ceramisti si limitano a poche forme, ma ben definite: l'anfora a collo distinto con anse sul collo, sulle spalle o sul ventre; la *lekythos*; il cratere; lo *skyphos* con le anse orizzontali; il *kantharos*; la pisside; il tripode. La decorazione rivela motivi sub-micenei, ma disegno e sintassi sono diversi: i semicerchi e i cerchi concentrici divengono perfetti, tutte le linee e le fasce sono uguali nello spessore e parallele. L'ornato miceneo si disponeva liberamente su tutta la superficie del vaso con una certa tendenza alla disposizione facciale nelle fasi più tarde; l'ornato protogeometrico si coordina sintatticamente alla struttura del vaso, staccando con vernice nera il labbro, il collo, il piede, distinguendo con fasce nere le spalle e le zone del corpo, striando le anse.

Le ampie zone chiare nella fase matura del protogeometrico tendono sempre più a scomparire, ricoperte dalla vernice nera interrotta dalle zone decorate. Compaiono i primi motivi animali, come il cavallino in un'anfora del Ceramico, della seconda metà del X sec., con l'ornato disposto secondo un rigore sintattico estraneo alla tradizione micenea.

Si evidenziano dunque linee di continuità e discontinuità fra arte micenea e proto-greca, con variazioni che lasciano sopravvivere affinità sia nel sub-miceneo (XII-XI sec.), sia nel protogeometrico vero e proprio (X e parte del XI sec.).

IL GEOMETRICO

Il materiale prediletto è l'argilla, che viene lavorata al tornio e passa attraverso più cotture finalizzate a creare variazioni di colore.

Il centro guida continua ad essere Atene, dove si portano a compimento le linee di sperimentazione vitali nel periodo precedente, fino a presentare una ceramica antenata della produzione attica a figure nere.

Due elementi distintivi della ceramica geometrica e proto-geometrica, il cui uso è soprattutto funerario e sacrificale, sono la verticalità della forma dell'oggetto e l'orizzontalità della decorazione, armonizzati in un insieme proporzionale nelle sue parti.

Un tipico motivo è la fascia figurata sulla spalla del vaso; frequente è il motivo della doppia rappresentazione figurata, mentre il meandro è proprio del geometrico iniziale.

- **PITTORE DEL DIPYLON** L'accresciuta importanza dell'ornato spinge ad arricchirlo con immagini figurate, ed in questo stile attico, che dalla principale necropoli del Ceramico fuori della Doppia Porta si chiama del *Dipylon*, le prime figure a comparire sono l'uomo e il cavallo nella prima metà del secolo VIII: si tratta della "pittura delle ombre", la *skiagraphia*, nella quale "ombre" di uomini e donne, cavalli e altri animali si allungano sempre più invadenti. Una ventina di grandi vasi mostrano scene con l'esposizione del defunto, la *prothesis*, processioni di carri, battaglie navali e terrestri, cumuli di caduti: la più alta espressione di questo stile è raggiunta dall'anfora funeraria del cosiddetto Pittore del *Dipylon* con la *prothesis*, nella quale l'identificazione di diversi punti di vista per le

parti della figura fa emergere dalla piattezza di queste "ombre" il tema della ricerca dello spazio, costante nell'evoluzione della pittura greca.

In un altro cratere dal *Dipylon* con figurazione di corteo funebre e cavalli trainanti carri con guerrieri, e rappresentato uno scudo bilobato appartenente alla trascorsa produzione micenea e qui inserito con volontà arcaicizzante, per creare un'atmosfera di mitico eroismo.

Toni epici si trovano anche in un *oinochoe* del 725 a.C. ca. nel museo di Monaco, con scena di naufragio sul collo del vaso, dove sono rappresentati cadaveri fluttuanti, lo sforzo dei naufraghi, un superstite a cavalcioni sullo scafo capovolto, che si potrebbe assimilare con Ulisse.

Iniziano in questo periodo le raffigurazioni mitologiche, che si estenderanno per qualità e quantità a partire dal proto-attico. Sembra persuasivo che il pittore di un cratere da Tebe, a Londra, nella coppia di un eroe e una donna che stanno per salire su una nave ben fornita di rematori abbia voluto alludere alla partenza di Elena con Paride, piuttosto che a Teseo ed Arianna, le cui vicende susciteranno interesse più tardi.

LA CERAMICA

Nel periodo neolitico gli impasti ceramici sono rozzi; dopo il 1500 a.C. si inizia ad usare in oriente il tornio. Accanto alla ceramica elegante esiste una vasta produzione di ceramica comune, che anche in tempi più recenti continua ad essere prodotta con tecniche antiche.

Va sottolineata la differenza tra terra-creta-argilla e terracotta.

- La terra è formata da sostanze incoerenti che non hanno capacità di aggregazione tra loro. Si va dalla terra comune (humus) a quella usata per dipingere (terra di Siena).
- La creta è un colore a grana fine presente in quantità variabili nell'argilla, ma non è plasmabile.
- L'argilla è un materiale solido naturale inorganico, composto da particelle organiche: può essere modellato a freddo e consolidato con il caldo. In epoca primitiva per poterla utilizzare si usavano sostanze grasse. Probabilmente la scoperta che il calore consolida l'argilla è stata casuale. L'argilla consolidata prende il nome di corpo ceramico.
- La terracotta, invece, è qualcosa che non ha ricevuto nessun rivestimento.

Modo di lavorazione dell'argilla

Esistono vari tipi di argilla a seconda della roccia dalla quale si forma. Esistono due gruppi: 1) argille a granelli minuti 2) argille a granelli molto fini. Il primo gruppo è costituito da argille i cui componenti vanno da 62 a 4 micron; hanno bisogno di essere corrette con altre argille. Le argille usate dal vasaio appartengono al secondo gruppo: i componenti di questa argilla variano da 4 a 2 micron.

Le argille possono essere poco o troppo plastiche: nel primo caso sono presenti molti elementi inorganici; nel secondo caso vi sono, al contrario, molti elementi organici; in quest'ultimo caso si aggiunge quarzo o sabbia.

Le argille variano anche nel colore, che subisce un cambiamento nella cottura: difatti il calore ha un effetto schiarente.

Un'argilla preziosa nel mondo antico, ma non nel mediterraneo, è il caolino, che si trova in banchi molto sottili in Cina, Cecoslovacchia, Germania, Francia, Spagna e Portogallo.

Su un pinax di Corinto è rappresentata la scena di lavoro in una cava: uomini adulti scavano argilla e dei giovani la raccolgono.

Se l'argilla è poco plastica, quando si secca si contrae e rischia di spaccarsi; se è troppo grassa si affloscia. Il vaso va fatto di un certo spessore: se è troppo sottile, subisce una doppia contrazione di volume, perché la prima volta diminuisce a crudo, la seconda volta durante la cottura. La contrazione è pari al 10-15% alla temperatura di 9000°. Man mano che l'acqua si asciuga le particelle si avvicinano. Di conseguenza, la porosità dell'argilla è maggiore se le particelle conservano acqua.

Perché il vaso si asciughi in modo adeguato si deve scegliere un luogo adatto: se è posto in parte al sole e in parte all'ombra, una parte tira l'altra; i vasi posti in ambiente non assolato e ventilato, saranno ben fatti con un essiccamento lento. Il vaso subisce un'ulteriore contrazione durante la cottura, a causa della combustione delle sostanze organiche. La temperatura giusta per la cottura di un vaso è legata ai minerali di cui l'argilla è composta: alcuni minerali fondono. Le argille artigianali fondono oltre i 900-1000°.

Per raccogliere l'argilla si usano cesti di paglia. Una volta raccolta deve stagionare per sei mesi: quando matura, si arricchisce di sostanze ed è più facilmente lavorabile.

A questo punto si devono eliminare le impurità: la depurazione avviene in un grosso bacile o in una vasca dove si pone l'argilla con acqua. Le parti leggere rimangono in superficie. Si può anche porre l'argilla in due bacili, di cui uno forato, messi uno sotto l'altro e farvi scorrere l'acqua sopra: le sostanze più fini scendono attraverso i fori nella vasca più bassa. Per raggiungere un impasto lavorabile l'argilla subisce un trattamento ingrassante e sgrassante. Un'ulteriore fase è quella che libera l'argilla dalle bolle d'aria: si pesta l'argilla con i piedi¹. L'impasto viene poi diviso in blocchi utili per fare un vaso.

L'artigiano divide e unisce più volte l'argilla durante la lavorazione: questo procedimento aumenta l'elasticità del materiale ed elimina l'acqua residua. La pasta si lavora con le mani: si prende un blocco di argilla, che viene lavorato internamente ed esternamente, oppure si può fare un disco di argilla, che viene tirato su con le mani². Esiste poi la tecnica a calombino: si fa un cordone di argilla avvolto a spirale, che viene quindi pressato e lavorato all'esterno all'interno,

Per far girare il vaso in un primo tempo ci si serviva di una base per lo più rotonda di pietra o di terracotta: essa veniva fatta ruotare con i piedi dal lavorante oppure veniva mossa da un aiutante. Il vaso si faceva essiccare e poi lo si lavorava per rifinire la superficie esterna. Presto

¹Una scena simile è rappresentata in tombe egizie del II millennio.

²E' il sistema usato per le lucerne del I secolo.

si scoprì che per lisciare l'esterno si poteva usare una stecca o una penna umida. Documenti attici e corinzi mostrano vasai al lavoro con il tornio. Il tornio a ruota è il più usato nel mondo antico. Il tornio ha due dischi: su quello superiore si poggia il vaso, mentre con l'inferiore si gira la ruota. Probabilmente l'introduzione del tornio fu conseguenza della volontà di aumentare la produzione. Il tornio compare nel mondo mediterraneo tra 2500 e 2000 e conduce all'abbandono della produzione manuale.

Oltre al tornio i vasi si eseguivano anche in altro modo. In epoca romana i vasi depurati venivano fatti con lo stampo nella produzione in serie: su un oggetto viene posta dell'argilla che aderisce alla superficie; quando l'argilla si secca, si stacca e si ottiene così l'impronta del modello, che viene cotta.

Nella preistoria il vaso non si decorava; in seguito si cerca di rendere le facce più lisce e impermeabilizzate. La porosità era un handicap, così nacque così la necessità di una decorazione usata come otturatore. Si passò perciò a decorazioni a colore unitario. Il rivestimento argilloso, l'ingubbiatura, rende liscia la superficie ed è bianco o rosso. Un altro tipo di rivestimento è di tipo vetroso, fatto con silice che si scioglie al calore. Per il rivestimento della ceramica a figure rosse e nere il termine vernice è improprio: si tratta di un rivestimento atipico definito come strato di malta molto sottile e più o meno lucente; il colore, più o meno lucente, è uniforme, vetrificato e impermeabile. Dato che la dilatazione per calore dell'argilla è diversa da quella della vernice, con il tempo si possono creare delle fratture e la vernice si stacca. Spesso si creano bollicine di argilla che rovinano la vernice. Per rendere la vernice è necessario pulire la superficie del vaso con un panno bagnato; si applica quindi la vernice, che è rossa per la presenza di magnetite, nera per la carenza di ossigeno. La vernice nera migliore è quella attica, perché è ricca di ossido di ferro, ma nel VI secolo anche le ceramiche ioniche raggiungono un livello tecnico molto buono.

In epoca più antica le decorazioni plastiche erano ottenute tramite l'applicazione di qualcosa o l'incisione con puntelli; nella ceramica evoluta i rilievi si ottengono con matrici.

In alcune raffigurazioni vediamo la divisione dei compiti all'interno di un'officina. In una, che riguarda un'officina attica, i vasi sono infilati uno sopra all'altro e coperti, pronti per essere cotti; in un'altra è rappresentata una fornace. Questa fase della cottura è abbastanza lunga.

La ceramica attica è importante perché è l'unica, insieme a quella corinzia, a non essere decorata solamente con scene mitologiche, a differenza della ceramica orientale. Ci fornisce anche i nomi di alcuni artisti, la cui firma è dipinta sui vasi.

la schedatura

Per la schedatura di un pezzo sono dati indispensabili e fondamentali la città dove l'oggetto è conservato e il suo numero di inventario. Segue la bibliografia di riferimento e il tipo di argilla¹, determinato secondo le tavole del British Museum; oggi, inoltre, si aggiunge anche

¹Le fabbriche principali si differenziano proprio in base all'argilla adoperata: ad esempio l'argilla attica contiene

una sezione del pezzo. Del collo del vaso devono essere forniti il diametro del punto di attacco e l'altezza

I tipi dei vasi

L'anfora

Il nome anfora deriva da ἀμφι + φέρω = "porto con due mani". Le anfore sono vasi caratterizzati da due manici posti in verticale.

Le anfore che terminano a punta erano destinate al trasporto e si poggiavano su treppiedi.

L'anfora a pannello figurato si caratterizza per avere un profilo continuo tra collo e corpo e una metopa decorata. L'anfora con il collo separato dal corpo ha un piede basso e un collo spesso e possiede un coperchio.

L'anfora di tipo panatenaico prende il nome dalle feste Panatenaiche: è un vaso con il diametro massimo spostato verso l'alto; è a figure nere; da una parte hanno raffigurato il gioco nel quale il partecipante ha vinto, dall'altra vi è Atena inquadrata da due colonne doriche sormontate da due galli.

Il cratere

Il cratere contiene vino da mescolare (difatti il nome viene da κερώννυμι = "mescolo"): il vino veniva versato nel cratere dove veniva mescolato con acqua, secondo il rapporto stabilito dal re del banchetto.

Si distinguono quattro gruppi:

- il cratere a colonnette, con le anse che fuoriescono dal bordo, tipico della tradizione corinzia.
- il cratere a volute, con anse a forma di voluta.
- il cratere a calice, che assomiglia ad una tazza con base profonda alla quale è stato aggiunto un orlo altissimo.
- il cratere a campana, tipico della produzione a figure rosse.

Il lebete

Il lebete ha forma sferica, con la bocca molto larga e ha bisogno di un sostegno per reggersi. L'orlo molto alto non è presente sugli esemplari più antichi. Questi vasi venivano dati come premi ai vincitori di gare e venivano offerti nelle cerimonie nuziali. Venivano anche posti nei santuari per contenere sostanze profumate: erano retti da treppiedi.

Il deinos

ferro e va dal rosa all'arancione molto carico, l'argilla corinzia ha un colore avorio pallido, quella laconica è di un giallo molto chiaro.

Anche il deinos è spesso chiamato lebetes dalle fonti. Ha il diametro maggiore spostato verso il basso ed è quasi sempre di forma triangolare: si trova dalla seconda metà del VI secolo fino al IV secolo.

L'idria

L'idria serviva per attingere acqua. Ha tre manici: vi sono due anse orizzontali poste nel punto di massimo diametro e un'ansa verticale.

L'oinochoe

L'oinochoe è legato al banchetto e, come dice il nome stesso, al vino: ha un caratteristico labbro trilobato con un'ansa alta, che va molto oltre l'orlo e si ricollega alla spalla. Serve per versare il vino.

L'olpe

L'olpe è un oinochoe corinzio che non presenta la bocca trilobata.

Il kantharos

Il kantharos è una coppa profonda, con anse molto alzate e labbro molto alto, tipica di Dioniso: serve per attingere il vino.

La kylix

La kylix corinzia ha il piede basso, la vasca abbastanza profonda, le anse orizzontali. Con il passare del tempo la vasca assume un profilo più rastremato verso il fondo, il piede si allunga e il labbro si alza.

Lo skyphos

Lo skyphos è una coppa molto profonda, rastremata verso il basso.

La lekythos

La lekythos è una bottiglia di piccole dimensioni che serviva per contenere unguenti e profumi. Ha un uso funerario.

L'aryballos

L'aryballos è tipicamente corinzio e può essere ovoidale o globulare. Anche questo, come l'alabastron, serviva per contenere profumi. Il lydion, invece, conteneva pomate e unguenti importati dalla Lidia con tutto il contenitore.

PERIODO ORIENTALIZZANTE

PROTO-ATTICO

Il periodo viene comunemente diviso in tre fasi: antico (710-680), medio (680-630), tardo (630-600). Il passaggio dal Geometrico all'Orientalizzante non è netto e vari elementi di ascendenza geometrica si conservano alquanto a lungo. La personalità che sembra avventurarsi per prima oltre la tradizione è il Pittore di Analatos: dà nuova vita ai temi funerari tradizionali e accoglie gli ornati floreali schematizzati in palmette a contorno punteggiate, foglie curvilinee, viticci a lira accanto al sempre più ridotto repertorio geometrico rettilineo. Le teste delle sue figure umane, delle sfingi, dei leoni, cominciano ad essere risparmiate sul fondo chiaro.

Tra i contemporanei del Pittore di Analatos i due più importanti sono il Pittore della *Mesogaia*, che dipinge alcune *hydriai* inserendo in una cornice abbastanza fedelmente geometrica centauri alati, sfingi, leoni, e il Pittore dell'Avvoltoio, che nella nitida distribuzione di chiaro e scuro sembra rifarsi alla migliore tradizione geometrica.

Il Pittore di Passas dipinge solenni guerrieri in parata e crateri funerari con lugubri scene di morti insepolti con cani dalla pendula lingua e avvoltoi in volo planato.

Nel Proto-attico medio si sviluppano forme monumentali e il mito di tradizione epica trova largo spazio nelle raffigurazioni. Il Pittore di Polifemo disegna sul collo dell'anfora l'accecamento del Ciclope che tiene in mano la coppa con il vino; sul corpo dello stesso vaso è rappresentato il mito della decapitazione di Medusa con la fuga di Perseo di fronte alle altre Gorgoni. Il mondo dell'epos è rievocato sul sostegno di un cratere dello stesso Pittore di Polifemo con la sfilata di Agamennone con i capi achei.

Il Pittore della Brocca degli Arieti dipinge su un *oinochoe* la fuga di Ulisse e dei compagni dall'antro del Ciclope. Su un cratere a Berlino è probabilmente dipinta l'uccisione di Egisto da parte di Oreste; sotto si snoda una fila di cavalli al pascolo, con zampe esili e lunghe criniere, che ricordano analoghe figure del Pittore di Analatos.

Sul collo dell'anfora del Pittore di Nesso è rappresentato Eracle che uccide il centauro: si sviluppa la tecnica dell'incisione, preludio della produzione a figure nere.

PROTO-CORINZIO

A Corinto la situazione è del tutto diversa e la cesura tra il Tardo-geometrico e il Protocorinzio antico è netta. Si colloca tra il 725 e il 635, la sua produzione predilige essenzialmente *oinochoi* e *aryballoi*, prima rotondi, poi, durante il VII secolo, ovoidi e piriformi. L'iconografia del leone costituisce uno degli elementi più indicativi delle connessioni orientali del Protocorinzio e, in genere, di tutto l'Orientalizzante: sono presenti motivi babilonesi, siriani, egiziani. La produzione gode di una vasta esportazione, in Etruria in particolar modo.

L'Olpe Chigi mostra nei due fregi maggiori una battaglia tra due schiere oplitiche, nella quale si tenta di rendere il senso di profondità attraverso la sovrapposizione dei guerrieri, una sfilata di carri e cavalieri, una caccia al leone, che ricorda le imprese dei re assiri nelle loro riserve, ma contiene un piglio fabulistico estraneo ai modelli orientali, il giudizio di Paride.

Un'olpe trovata a Veio, tarda opera del Pittore dei Cani, ripropone il tema del leone che azzanna un toro con il piglio monumentale tipico dell'autore.

I primi tentativi di uno stile narrativo che attinge al mito appaiono disorganici e ingenui: si hanno il suicidio di Aiace, il ratto di Elena, il mito di Bellerofonte, la Centauromachia. Non tutte le scene mitologiche osservabili sono di facile esegesi.

Il gusto corinzio è raffinato, miniaturistico, calligrafico, vivace, come si può riscontrare anche dai minuscoli elaborati vasetti plastici a forme svariate di animali.

IL CORINZIO

Dopo la fase Transizionale (635-620), si apre un periodo in cui la produzione aumenta considerevolmente, ma le opere di qualità si fanno più rare. Nel Corinzio antico (620-590) compaiono anche nuove forme, come la pisside a pareti curve e il cratere a colonnette, mentre prosegue la tradizione del fregio orientalizzante di animali e figure fantastiche. Nella decorazione caratteristiche sono le rosette a macchia. Si rarefanno le rappresentazioni mitologiche, fra le quali va annoverata quella di Eracle a banchetto da Eurythios su un cratere al Louvre : nella fascia sottostante è raffigurata una cadenzata corsa di cavalieri.

LA CERAMICA ETRUSCA: RAPPORTI FRA GRECIA ED ETRURIA

PERIODO GEOMETRICO

La Grecia, dopo la crisi finale della civiltà micenea, aveva gradualmente elaborato una tradizione molto complessa ed articolata di ceramica dipinta con motivi geometrici, radicalmente diversa per morfologia e sintassi da quella villanoviana, prediligendo la successione di zone orizzontali, disposte in modo da sottolineare la struttura del vaso. Le importazioni in Etruria di ceramica geometrica, dapprima dalla madrepatria, poi anche dalle colonie d'occidente, iniziano probabilmente già nel corso della prima metà del secolo VIII. Si tratta quasi esclusivamente di oggetti di uso quotidiano quali gli skyphoi, che potevano servire sia da vaso potorio, sia da piatto fondo. Una recente analisi delle argille ha consentito di appurare la provenienza di vari pezzi rinvenuti nelle necropoli veienti: l'Eubea, Corinto, forse la Campania.

PERIODO ETRUSCO CORINZIO

Una grossa produzione di imitazione corinzia si scaglionava fra il 630 e il 540. Lo sfondo di questa ingente produzione è costituito dal flusso di importazioni di vasi protocorinzi e corinzi che si riversano in Etruria meridionale fin dagli inizi del secolo VII, ma, con maggior intensità, fra la metà di esso e la prima metà del secolo successivo, includendo anche veri e propri capolavori, a cominciare dall'olpe Chigi.

Simbolo dei rapporti fra Grecia ed Etruria è la vicenda di Demarato, il nobile mercante di Corinto ricordato dalla tradizione storiografica come padre del futuro re di Roma Tarquinio Prisco, il quale si sarebbe rifugiato intorno alla metà del secolo VII a Tarquinia, sede che già frequentava per i suoi traffici, a seguito dei rivolgimenti politici avvenuti in patria (Dion. Hal. III 46).

I modelli figurativi utilizzati nelle prime serie di imitazione si rifanno alla ceramica di Corinto del terzo quarto del secolo VII (tardo protocorinzio e transizionale). La produzione racchiude

olpoi, oinochoai, aryballoi, alabastra. Intorno al 630 giunge da Corinto il Pittore della Sfinge Barbuta, alla cui intraprendenza si deve la creazione di una bottega stabile a Vulci.

SCULTURA DELL'ORIENTALIZZANTE

La tradizione letteraria mette in relazione la nascita della scultura con Dedalo: Diodoro riferisce che Dedalo fu il primo creatore di *agalmata*, diverse dalle opere precedenti che si presentavano come tronchi di legno, con le braccia separate dal busto, evidenzianti un principio dinamico lontano dagli esempi egiziani.

Il tipo dedalico è attestato soprattutto a Creta, Rodi, nel Peloponneso: la figura è stante, rigidamente frontale; la parte più caratteristica è la testa, di matematica astrazione, piatta, triangolare, con i capelli composti in trecce o nella caratteristica acconciatura a piani. La figura femminile nuda è documentata soprattutto a Creta; a Gortyna, in un tempio che in età classica era dedicata ad Atena, appare una triade di figure femminili nude, forse ipostasi di una stessa divinità, su rilievi in pietra e terracotta; sono stati ritrovati in quantità *pinakes* fittili che riprendono fedelmente iconografie orientali, con un repertorio che va arricchendosi di scene mitologiche (uccisione di Agamennone, al centro in trono, da parte di Egisto e Clitemnestra).

La figura femminile vestita stante, non impegnata in un'azione, la kore, ha precedenti nell'iconografia tardo-geometrica, ma è possibile che alla sua formulazione monumentale abbia contribuito l'arte egizia: due *korai*, probabilmente Latona e Artemide, e un kouros erano le statue di culto nel santuario di Apollo Delphinios a Dreros e sono i più antichi bronzi di una certa grandezza (il kouros è alto circa 80 cm.) che si siano conservati. Sono stati eseguiti nella tecnica dello *sphyrelaton*, con pezzi lavorati separatamente a martello, e sembrano datarsi al secondo venticinquennio del VII secolo.

Una netta articolazione di volumi si riscontra nel beotico Apollo di Mantiklos, di astratta monumentalità, di forte compattezza, appena segnata dalle incisioni delle clavicole, dei pettorali, della linea alba, con l'espressionistico allungamento del collo inquadrato dalle fluenti chiome striate. L'iscrizione dedicatoria è incisa sulle cosce.

All'elaborazione della scultura monumentale, che sembra nascere a Creta, partecipano ben presto anche le isole del marmo, le Cicladi, e la più antica statua di kore che si sia conservata è quella trovata a Delo, alta 1,75 m., dedicata ad Artemide da Nikandre di Nasso: la figura è piatta rigorosamente frontale, con la vita marcata e le braccia aderenti ai fianchi; solo la testa, collegata alle spalle da lunghe trecce, ha una certa profondità. Si data intorno al 660.

Le figure sedute derivano probabilmente la loro impostazione stereometrica dall'arte egizia; le figure maschili, rappresentanti non solo Apollo, ma verosimilmente anche vincitori agonali, trovano il loro pieno sviluppo nel VI secolo, quando raggiungono la perfezione delle *korai*.

Sculture di altre località: a Micene, nella metopa di un edificio, si assiste ad uno dei primi tentativi di rendere profondità di piani attraverso l'espedito del sorriso; ad Olimpia si ha un leone di 80 cm. di lunghezza con tentativi di resa plastica, usato probabilmente come fontana in un santuario.

Numerose sono le statuine d'avorio, di tradizione orientale: una di queste, proveniente da Samo, è stata interpretata come manico laterale di una lira.

CERAMICA A FIGURE NERE DEL VI SECOLO

Verso la metà del VI secolo, mentre la ceramica dipinta corinzia, che aveva dominato a lungo i mercati, volge ad una rapida decadenza, quella attica trionfa e s'impone raggiungendo un alto grado di perfezione tecnica e stilistica, aprendosi la strada verso il mercato italiano grazie all'imitazione della produzione corinzia.

Già verso la fine del VII secolo si avverte la tendenza indirizzata verso un nuovo sviluppo decorativo, che limiti lo sconfinamento delle figure oltre i contorni del campo, imponendo ad esse l'espansione all'interno della cornice metopale. Caratteristica principale di questa fase è la tecnica ad incisione, sfruttata per una precisa ricerca del dettaglio.

La misura dell'altezza raggiunta dalla ceramografia attica sullo scorcio del VI secolo la offre il capolavoro del ceramista Ergotimos, dipinto da Kleitias, il vaso Francois: la composizione zonale, perfettamente adattata alla forma del vaso, riproduce nel fregio più importante, dal diametro maggiore, il corteo delle divinità invitate alle nozze di Teti e Peleo; segue nella fascia sottostante l'agguato di Achille a Troilo e, nel fregio più basso, il motivo tradizionale degli animali; nella parte alta rastremata sono rappresentati i giochi funebri per Patroclo e la centauromachie, nella zona sovrastante, la caccia al cinghiale calidonio e Teseo in festa dopo l'uccisione del Minotauro; nella zona del piede sono dipinti i Pigmei in lotta con le gru, isolato sulla spalla, il gruppo di Aiace che sorregge il corpo inerte di Achille.

Alcuni ceramografi, come quello detto Corintizzante, amano le lunghe schiere di guerrieri dagli scudi rotondi, che richiamano la figurazione oplitica dell'Olpe Chigi; altri si dedicano alla decorazione di due tipi vascolari che in questo periodo godono di grande diffusione, la *kylix* e il *deinos*. Pittore di *deinoi* è Sophilos, che pur muovendo dall'insegnamento corinzio nel largo uso di fregi di animali, affronta con nuova vivacità temi mitologici quali il corteo divino alle nozze di Peleo e Teti o i Giochi funebri in onore di Patroclo, con i miniaturistici spettatori gesticolanti.

Lydos, ceramografo particolarmente attivo fra il 550 e il 530, si distingue per la plasticità statuaria conferita alle sue figure, nelle quali è ridotta al minimo la decorazione (" il silenzio della figurazione "). I suoi nudi maschili richiamano la plasticità dei *kouroi* scultorei attici contemporanei, mentre le figure femminili mantengono l'arcaico schema a "pinguino"; dipinge anche un'anfora panatenaica, la cui serie inizia con l'istituzione delle feste nel 566 ed è interessante per studiare l'evoluzione della raffigurazione di Athena Promachos nel corso del tempo.

Il pittore che decora i vasi del ceramografo Amasis è attivo sotto Pisistrato tra il 560 e il 526 : le prime anfore hanno un profilo continuo e nelle metope campeggiano cinque o sei figure stanti in simmetrica paratassi convergente, con scene di armamento, o di colloquio o dionisiache; le anfore più tarde sono a collo distinto e due o tre figure si collocano al centro di un fondo chiaro, racchiuse non più entro lo spazio metopale, ma in raffinati ornati lineari. Esempio di quest'ultimo tipo è l'anfora con le Menadi che offrono cerbiatti a Dioniso.

Lontano da scene di brio è Exechias, vasaio e ceramografo, che si mostra attento modellatore di stati d'animo quali malinconia e meditazione e dedica particolare attenzione alla resa dettagliata degli abiti. La solennità dell'epos si manifesta nel gruppo di Aiace ed Achille assorti nel gioco dei dadi, in Aiace che trasporta il corpo di Achille o, ancora, nel suicidio di Aiace la cui solitudine è amplificata dallo spazio svuotato intorno a lui.

L'AREA CORINZIA

Sono frequenti i *pinakes* raffiguranti Poseidone, invocato quale protettore dei commerci marini, e quelli, dedicati da artigiani raffiguranti la lavorazione della ceramica (riproduzioni di cave di argilla, forni, lavorazione al tornio).

Fino al Corinzio Tardo, che termina nel 540 numerose sono le rappresentazioni mitologiche del ciclo epico troiano, di Teseo, Atalanta, gli Argonauti, in cui si ricercano accesi effetti di policromia.

CERAMICA A FIGURE ROSSE

La nuova tecnica vede la luce ad Atene verso il 530 con le sperimentazioni del Pittore di Andokides e di Psiax: le figure rosse sono risparmiate sul fondo di argilla, con dettagli interni espressi in sottili linee nere, con ritocchi purpurei e bianchi. Nella prima fase della nuova produzione si tende a creare vasi bilingui, nei quali la tecnica più recente è utilizzata accanto al dipinto a figure nere.

Il Pittore di Andokides ama scene solenni, aderenti ai modelli di Exechias: l'anfora di Monaco con Eracle disteso a banchetto richiama l'arte del maestro, anche per l'accurata ricerca dei particolari.

Euphronios predilige dipingere su crateri, mettendo in luce essenzialmente due caratteristiche: una accurata delineazione della partitura anatomica e lo scorcio. Il mito principalmente trattato è quello di Eracle, in lotta con Gerione, con le Amazzoni, con Anteo. Verso la conclusione della sua attività Euphronios diventerà proprietario di una bottega ceramica.

In scherzosa concorrenza con Euphronios entra Euthymides scrivendo su un'anfora di Monaco "Come mai dipinse Euphronios": meno accurato del rivale nei dettagli, si mostra altrettanto abile nello scorcio e nel rappresentare audaci torsioni di corpi nudi che preludono alle successive conquiste dello stile severo (soprattutto in questo periodo ceramica e scultura sembrano interagire). La scena del vaso di Monaco rappresenta l'armamento di Ettore osservato dai genitori Priamo ed Ecuba.

Pittore essenzialmente di coppe è Oltos, che dal maestro Andokides deriva la preferenza per scene solenni, nelle quali la ricerca anatomica è meno sviluppata rispetto agli altri artisti del periodo e alcune figure sono dipinte con la tipica scomposizione arcaica.

Epiktetos, nella sua qualità di pittore specialmente di *kylix*, si dedica particolarmente alla decorazione del tondo interno, nel quale solitamente dipinge una o due figure in armonia con la forma circolare dello spazio. Preferisce scene di simposi, *komoi*, scene satiresche.

ARCHITETTURA ARCAICA

Breve cenno sull'origine del tempio

La divisione fra i tre ordini architettonici dorico, ionico e corinzio non è casuale e ognuno risponde a particolari criteri architettonici e stilistici. Il loro sistema viene canonizzato negli edifici templari.

Il tempio nella sua prima forma assomiglia ad una capanna: ha il tetto a doppio spiovente (simile per forma ad una barca rovesciata), è di piccole dimensioni (può essere lungo dai 5 ai 7 metri), si presenta di pianta ellittica o rettangolare e in alcuni casi mostra la fronte rettilinea e il retro absidato. All'esterno il tetto può poggiare sulla fronte su due colonne, che rappresentano l'embrione del pronao. Lo zoccolo inferiore delle pareti era in pietra, le pareti stesse in mattoni crudi di argilla e fango. **Nella sua forma canonica rettangolare il tempio riprende lo schema del megaron del palazzo miceneo.**

I templi posti in luoghi pianeggianti hanno bisogno di una fondazione in pietrisco, mentre ciò non è necessario per gli edifici edificati su terreni rocciosi. Il piano orizzontale di pietre si chiama euthynteria, la scalinata prende il nome di crepidine. Con il passare del tempo il numero dei gradini aumenta a 3 o 4: solitamente l'ultimo gradino è più alto e prende il nome di stilobate. La forma classica dei blocchi dei gradini è cubica; è previsto un blocco sotto ogni colonna e tra una colonna e l'altra.

L'intercolumnio, lo spazio tra due colonne, e l'interasse, lo spazio tra gli assi delle colonne, sono definiti da precisi rapporti matematici relativi alle misure dell'intero tempio.

La colonna dorica presenta una rastremazione¹ non continua: a circa 2/3 dell'altezza si ha l'entasis, il rigonfiamento del fusto. La prima colonna dorica è più sottile e presenta un maggior restringimento; il capitello è più basso. Con il passare del tempo l'entasis quasi scompare, la colonna diventa meno viva. Le scanalature nel periodo arcaico variano da 12 a 16, nel periodo classico sono generalmente 20. Il capitello è formato dall'abaco (o dado) e dall'echino (o cuscino): nelle colonne doriche l'echino è fortemente accentuato negli esemplari arcaici. Su questi elementi dovevano trovarsi parti in metallo che proteggevano la colonna dall'acqua. L'architrave, o epistilio, era in genere ad una sola fascia. Sull'architrave vengono applicati i triglifi, elementi decorativi posti alla testata delle travi del tetto, e le metope, quadri figurati con scene del mito.

Il rapporto tra l'altezza della trabeazione e la colonna è di 1:3.

I primi edifici religiosi, realizzati nell'ottavo secolo, raggiungono una certa stabilizzazione nei secoli VII e VI, dopo aver attraversato una fase di assestamento durante la quale si sono verificate notevoli modifiche inerenti al materiale da costruzione usato (dal legno ricoperto da placche di metallo e da terracotta, alla pietra, al marmo), alla forma (si va verso un ingrandimento proporzionale delle dimensioni), alla copertura (dalla copertura a terrazza di tradizione micenea a quella a spioventi), al tipo di ordine architettonico (si delinea il capitello ionico imparentato con l'eolico, e quello dorico che assorbe alcuni elementi cretesi).

¹La rastremazione è il restringimento del diametro della colonna che si verifica partendo dal basso verso l'alto.

Gli esempi più antichi si hanno a Creta, con il tempio di Prinias risalente all'ottavo o settimo secolo, di complessa decorazione: l'architrave reggeva due figure femminili di tipo tardo dedalico in trono e presentava un fregio di animali e due figure femminili stanti.

Nel continente si sviluppa l'ordine dorico in diversi edifici: alla fine del settimo secolo appartengono due dei più antichi templi dorici conosciuti, quello di Apollo a Thermos in Etolia, e quello di Hera ad Olimpia, mentre il tempio di Posidone a Isthmia è più antico, ancora anteriore alla metà del secolo. I templi di Apollo ed Hera avevano i muri di mattoni crudi, poggianti su zoccolo di pietra, e le colonne in legno (ancora Pausania vide una colonna in legno nell'opistodomo). Il tempio di Apollo aveva una peristasi di 5x15 colonne e una cella stretta ed allungata, divisa in due navate da una fila di pilastri centrali. Il tempio di Hera presentava una peristasi di 6x16 colonne e la cella, divisa in tre navate, era preceduta e seguita da pronao e opistodomo, secondo lo schema che diventerà tipico. Molto probabilmente le parti lignee degli edifici dovevano essere ricoperte da rivestimenti di terracotta o metallo, specialmente bronzo, e parti in bronzo facevano verosimilmente parte anche della decorazione del fregio.

I primi capitelli dorici in pietra risalgono alla fine del VII secolo e sono probabilmente ispirati a capitelli ancora visibili di età micenea: esempi caratteristici sono quelli del più antico tempio di Atena Pronaia a Delfi e un capitello sporadico a Tirinto.

L'Artemision di Korkyra, datato verso il 590, è un ottastilo di grandi proporzioni e presenta un'architettura in pietra perfettamente formata, con le diverse parti in equilibrio proporzionale; la peristasi ha 17 colonne sui lati lunghi e la cella, divisa in tre navate da due file di 10 colonne, si apre su un *adyton* sul fondo. Della decorazione si conserva una gorgone del fregio.

Il tempio di Apollo a Corinto, situato nelle vicinanze dell'agorà, fu eretto verso il 540, forse per celebrare la cacciata dei Cipselidi. L'architettura fornisce impressione di solidità grazie anche alle basse colonne monolitiche con echino assai sviluppato (il rapporto fra diametro inferiore e altezza è 1:4). Nel crepidoma, abbastanza elevato, sono posti in opera tutti gli accorgimenti ottici che si ritroveranno in seguito, come la curvatura della base e la riduzione degli interassi laterali.

La maggior parte dei templi dorici della Magna Grecia sono in calcare, la cui abbondanza è dovuta allo sfruttamento delle latomie di Siracusa.

In oriente, a Samos un primitivo *ekatompèdon* viene dedicato ad Era già all'inizio del secolo ottavo e consta di una cella lunga appunto cento piedi con copertura a spioventi lignea la cui trave centrale è sorretta da una fila di pilastri interni che tagliano in due la cella, obbligando a spostare di lato la statua di culto: tale modalità costruttiva dimostra che non era ancora stata introdotta la capriata che avrebbe risparmiato la fila di pilastri anche per luci notevoli. Verso la fine del secolo si costruisce una peristasi e all'interno si eliminano i pilastri centrali e si addossano alle pareti, liberando alla vista lo *xoanon* sul fondo. Alla fine del VII secolo si interviene nell'area sacra circostante il tempio costruendo una *stoà*, la prima del suo genere attestata nel mondo greco. La grande trasformazione del tempio ad opera degli architetti Rhoikos e Theodoros si data a prima della metà del VI secolo: le dimensioni diventano gigantesche, il tempio è diptero con una selva di 104 colonne. Sembra che questo maestoso lavoro sia stato improntato secondo una volontà tendenzialmente laica: il nuovo altare viene orientato in asse con la pianta del tempio, e non più secondo coordinate assiali; inoltre, pare che per la costruzione dell'altare stesso si sia abbattuto anche l'albero sacro ad Era. Il tempio che vide Erodoto e che annoverò fra i Polykrateia Erga oltre ai moli del porto e all'acquedotto

di Eupalino, era in realtà la ricostruzione di Policrate dell'edificio di Rhoikos, bruciato pochi anni dopo il suo innalzamento. Il tempio, che attraversò continue fasi di rifacimento e sistemazione, configurandosi come *opus infinitum*, venne imitato dai costruttori dell'Artemision di Efeso, notevole per la ricca decorazione delle *columnne caelate*, fra i quali vi fu anche Theodoros, del Didymaion di Mileto di età ellenistica, e dagli architetti del tempio di Zeus Olimpio ad Atene nella valle dell'Illisso, anch'esso *opus infinitum* perché, iniziato dai Pisistratidi, fu continuato sotto Antioco IV da Cossutius e venne completato sotto Adriano.

A Selinunte il tempio C presenta notevoli affinità con l'Apollonion di Siracusa: principale similitudine è costituita da una seconda fila di colonne parallela a quella della facciata, a creare un doppio pronao; altra particolarità è la monumentalità dell'edificio che poggia su un basamento di quattro gradini a cui si accede da una rampa di otto gradini.

Il tempio F è simile nella pianta al precedente (allungamento della cella, doppio pronao), ma presenta la notevole particolarità di uno schermo litico che chiude tutta la peristasi a metà altezza, con l'esclusione di cinque porte aperte sulla fronte. Data la struttura si è pensato che la cella, racchiusa e appartata, venisse utilizzata per riti misterici. Il notevole allungamento del fusto delle colonne apporta all'edificio una configurazione "ionica", visibile ancor di più nel tempio G.

SCULTURA ARCAICA

La scultura della Grecia asiatica si sviluppa da esperienze dedaliche piuttosto modeste e, nel corso del VII secolo, produce espressioni di notevole livello formale in marmo locale (*anathemata* nei santuari di Rodi e Samo). Nel corso del VI secolo la scuola di Mileto crea su modello egiziano una plastica monumentale in pietra, sculture sedute in trono che bordavano la strada processionale dal porto della città al santuario (si veda la statua di Chares); nel secondo quarto del secolo anche a Samo si sviluppa una grande scuola di scultura con interessi formali simili alla produzione milesia: gruppo di Gheneleos, i donari di Cheramyes, statue colossali dall'Heraion. Caratteristiche formali comuni sono il profilo continuo, la superficie solcata solamente da pieghe di pannello levigate, il volume compatto.

Ad uno sviluppo artistico successivo appartiene il leone di Mileto, che si data alla seconda metà del secolo: si fanno più intense le articolazioni delle superfici, qui, come nelle figure processionali delle *columnne caelate* dell'Artemision di Efeso, dove si accentua il movimento del pannello e delle capigliature.

Nelle Cicladi si distingue l'attività di Nasso, già da molto tempo presente in un alto livello produttivo: la sfinge dedicata a Delfi nel 570 si esprime la determinazione delle superfici e la prevalenza dell'elemento decorativo a scapito della ricerca di volume, stesse tendenze evidenziate nei leoni di Delo.

Il *thesauròs* dei Sifni dedicato a Delfi nel 530 circa presenta un frontone di carattere tradizionale con figure statiche, scorporate, disposte parattatticamente, Eracle ed Apollo in lotta per il tripode, mentre di carattere più nuovo è il fregio, opera di due artisti, dei quali quello più avanzato sembra essere l'artista che scolpisce la gigantomachia a nord-est.

Ad Atene i ritrovamenti avvenuti verso la fine del secolo scorso della cosiddetta colmata persiana, ossia le opere usate come materiale di riempimento per la ricostruzione dell'acropoli devastata dai Persiani nel 480, ha permesso di chiarire lo sviluppo scultoreo del VI secolo in Attica. Uno dei primi *anathemata* monumentali è il Moscoforo dedicato da un certo Rhombos intorno al 570-560: linee morbide fluenti raccordano piani diversi. Tra le numerose *korai* si

segnala la kore con il peplo il cui autore avrebbe scolpito anche il cosiddetto cavaliere Rampin ricostruito da Payne, e la kore Acropoli 679. Riportiamo qui la classificazione delle principali opere dovuta all'analisi di Bianchi Bandinelli:

- il maestro della testa del *Dipyilon* gravita nella stessa orbita di quello del kouros del Sunio.
- il maestro della kore con il peplo 679 scolpisce anche il cavaliere Rampin

A Sunio è stato trovato un kouros colossale di quasi tre metri di altezza risalente al 600 circa, con superfici squadrate compatte e preziosismi tipicamente arcaici nel diadema a cirri e rosette che cinge la fronte; la testa di un kouros del *Dipyilon* presenta invece una conformazione più rotondeggiante. La coppia di circa due metri, Kleobi e Bitone, scolpita da Polymedes a Delfi intorno al 590, si mostra con tratti più arcaici degli esempi finora visti nello schiacciamento del volto e nell'estremamente sintetico dettaglio anatomico.

SCULTURA SEVERA

In Attica il passaggio da una concezione definita arcaica della scultura e una nuova fase denominata severa si colloca fra la prima creazione del gruppo dei tirannicidi ad opera di Antenor, trafugata da Serse e successivamente recuperata da Alessandro a Susa, e la seconda rappresentazione di Armodio e Aristogitone eseguita da Nesiotos e Kritios, autore anche di un famoso efebo. Un più accurato studio dell'anatomia, la ricerca di volumi compatti, l'analisi dei piani intersecantesi nel movimento presenti in quest'opera sono tutti elementi che ritroviamo nelle rappresentazioni di atleti tipiche di questo periodo e principalmente dovute a committenti vincitori di giochi panellenici: oltre al celebre discobolo di Mirone rientra in questo tipo di produzione la particolarmente attiva scuola eginetica con i vari Onatas, Kallon, Glaukias; che modella un carro e tre pugili per la vittoria di Gelone di Siracusa nel 488 ad Olimpia. Tornando ad Atene, numerosi committenti incaricarono di lavorare per la loro celebrazione anche Kalamis che Plinio, Properzio e Ovidio dicono particolarmente portato, fino a diventare insuperabile, nella modellazione di bighe e quadrighe; Gerone, vincitore ad Olimpia nel 468, commissionò a Onatas la quadriga bronzea e a Kalamis i due cavalli montati da fanciulli che la fiancheggiavano. Opera di ambito religioso è l'Afrodite Sosandra su cui possediamo anche una descrizione di Luciano.

Le fonti ci parlano anche di Hegias, ateniese, il maestro di Fidia, la cui arte è caratterizzata da Quintiliano con "*segna duriora et Tuscanicis proxima*", e di Hageladas, maestro di Policletto, ma l'opera di entrambi ci è oscura.

Uno dei principali esempi della scultura di questo periodo è rappresentato dai frontoni e dalle metope del tempio di Zeus ad Olimpia: il frontone ovest, da Pausania erroneamente attribuito ad Alkamenos, presenta la lotta fra i Lapiti e i Centauri che avevano fatto irruzione al banchetto del matrimonio di Piritoo, con al centro a separare con posa maestosa le due scene di combattimento, Apollo; il frontone est, opera di Paionios scrive sbadatamente Pausania, raffigura la contesa fra Enomao e Pelope. Il fatto che Alkamenos sia stato successivamente l'autore delle sostituzioni delle figure laterali del frontone ovest potrebbe aver fatto sorgere la credenza sbagliata che fosse lo scultore dell'intero frontone, che presenta invece nelle sue figure tratti tipicamente severi, quali la calotta cranica compatta (si veda il cosiddetto efebo biondo), la struttura anatomica distinta in masse essenziali con i muscoli sufficientemente definiti, l'arco ribassato della cassa toracica.

SCULTURA CLASSICA

Fidia nasce intorno al 500 e ha come maestro l'ateniese Hegias; Platone lo dice attivo ancora nel 433, mentre al tempo della ottantatreesima olimpiade si colloca il processo da lui subito con l'accusa di empietà; secondo una versione Fidia sarebbe morto in seguito alla condanna, secondo altre fonti sarebbe riuscito a fuggire riparando in Elide dove, in questo periodo, avrebbe creato il simulacro crisoelefantino di Zeus.

Inizialmente si uniforma allo stile severo del suo maestro, il cui insegnamento è visibile nell'Apollo di Kassel, nel quale si può riconoscere Apollo Parnopios, liberatore dell'Attica dalle cavallette (caratteristiche iconografiche sono nel volto il senso di trascendente nobiltà reso dalla profondità degli occhi, la scansione ritmica grave del corpo); al 460 circa dovrebbe risalire la statua di Anacreonte sull'acropoli, e al 450 la rappresentazione dell'atleta vittorioso con il capo cinto dalla benda, l'*anadoumenos* di Olimpia; scolpì per Delfi le statue degli eroi eponimi delle tribù clisteniche e di Milziade fra Atena e Apollo, ma non rimane alcuna traccia di questo lavoro; più informati siamo, invece, sui numerosi simulacri rappresentanti Atena, fra gli altri quello che la ritrae come Areia quale *anathema* per Maratona, quello della Promachos collocato sul pianoro di fronte al Partenone, e quello votato da Lemno alle pendici dell'acropoli. Dal 447 lavora sull'acropoli alle metope e ai frontoni del tempio e al simulacro crisoelefantino della dea con lo scudo decorato all'interno dalla gigantomachia e all'esterno dalla amazzonomachia; sui sandali erano scolpite scene di centauromachia. Amazzonomachia, centauromachia, gigantomachia e *Iliou persis* si ritrovano raffigurate nello sviluppo metopale esterno (delle originarie 92 metope rimangono 19 esemplari), mentre sul frontone est è rappresentata la nascita di Atena e sul frontone la contesa fra Atena e Posidone. Fidia fu accusato di aver rappresentato nell'amazzonomachia dello scudo se stesso e Pericle, azione che, se vera, troverebbe la sua giustificazione nel fatto che già da tempo si era venuta formando l'uguaglianza rappresentativa fra amazzonomachia e battaglia di Maratona: la lotta contro le guerriere straniere si era omologata alla lotta contro il barbaro e prova ne è la vicinanza delle due pitture nella cosiddetta *stoà poikilè* e la sostanzializzazione, il passaggio nel reale del fatto mitico avrebbe creato i presupposti dell'empietà imputata a Fidia.

Policleto, di famiglia sicionia, inizia la sua attività raffigurando vincitori ai giochi panellenici: la prima opera dovrebbe essere un discobolo, di cui si possiede la trasposizione in un bronzetto del Louvre. In esso si nota la flessuosità delle linee del corpo, l'assenza di squadratura del torace, elemento tipico in opere successive, la capigliatura a stella marina, che sarà usata nei ritratti della famiglia giulio-claudia.

Nel Doriforo Policleto rappresenta visivamente quanto teorizzato nel suo trattato denominato "Canone", la cui stesura si inserisce in un periodo letterario che abbonda di scritti che regolano l'attività delle varie forme d'arte (basti pensare ai diversi trattati di metrica o di generi letterari): la scultura viene definita tetragona secondo la lingua greca, quadrata nella terminologia latina, entrambi gli attributi la classificano come "simmetrica nelle sue parti", realizzata con una struttura proporzionale i cui rapporti sono stati oggetto di numerose e divergenti indagini. L'interpretazione più convincente sembra essere quella fornita dal Tobin che ha analizzato le misure della statua riconducendole a mezzo della triangolazione alla misura unica originaria della falangina del dito mignolo, secondo un modo di procedere che per la sua qualità geometrica si inserisce bene in un ambito aristocratico nel quale e per il quale Policleto lavora.

Realizza inoltre una statua di amazzone in un concorso per l'Artemision di Efeso, riuscendo vincitore su Fidia, Kresilas, Fradmon e Kydon (ultimamente si tende ad eliminare quest'ultimo nome, considerando il termine nel passo di Plinio da cui si ricava la notizia del concorso, come l'etnico di Kydon e non come un nome proprio).

Del 430 circa è la statua del *diadoumenos*, noto da più di trenta copie: rispetto al doriforo le braccia sono scostate dal corpo e il baricentro si colloca al centro della statua.

Il simulacro crisoelefantino di Hera ad Argo deve la sua conoscenza iconografica alle informazioni di Pausania: risale al 420.

A Kresilas deve essere attribuito anche il ritratto di Pericle, tipico nella configurazione della testa (cfr. la Vita di Pericle di Plutarco dove si parla della "testa a cipolla"), coperta dal tradizionale elmo simbolo del grado di stratego. Di Kresilas Plinio dice che "*viros nobiles nobiliores fecit*".

Alkamenes è uno dei primi scolari di Fidìa: è suo l'Hermes *propylaios* cosiddetto dalla sua collocazione presso i propilei; crea i simulacri crisoelefantini di Atena ed Efesto per il tempio di Efesto del *Kolonos agoraios*, di cui cura anche le sculture frontali con il mito della nascita di Erittonio; come già ricordato, scolpisce le sostituzioni delle figure laterali del frontone ovest del tempio di Zeus ad Olimpia.

Agoracritos, di tendenza innovatrice, crea il simulacro della Nemesi a Ramnunte, originariamente realizzata come Afrodite in concorso con Alkamenes.

Di Paionios di Mende abbiamo la Nike in volo discendente originariamente collocata su di un pilastro triangolare ad Olimpia; Callimacos, oltre ad essere individuato come l'introduttore del capitello corinzio, è l'autore dei rilievi della balaustra del *pyrgos* dove sorge il tempio di Atena Nike. Tutti e due gli artisti sviluppano una modalità espressiva che va oltre il modellato di Fidìa, insistendo sul virtuosismo dei movimenti e del panneggio.

ARCHITETTURA CLASSICA

Secondo l'opinione di L. Beschi i lavori sull'acropoli per la costruzione del Partenone e dei propilei ebbero la precedenza su tutti gli altri cantieri in armonia con le direttive di Pericle che fu anche epistate dei lavori, carica che per un anno si sommò a quella di stratego: i progetti che videro ritardata la loro realizzazione furono quelli del tempio di Atena Nike (di Kallikrates, in ordine ionico senza pronao e con pianta simile ad un altro tempio sito nella valle dell'Ilisso) dell'Eretteo di Filocle, che sorge sul posto dell'antico santuario di Atena Poliàs, e del tempio di Efesto nel *Kolonos agoraios*. Il Partenone esistente poggia le fondamenta su tentativi precedenti, secondo Rhys Carpenter esattamente due, dei quali uno risalirebbe all'età precedente l'invasione persiana e l'altro sarebbe dovuto al complesso di opere volute da Cimone e comprendenti anche il rifacimento delle mura dell'acropoli, quindi risalenti a prima del 461 anno dell'ostracismo del leader conservatore. Mentre sulla costruzione del tempio nella fase pre-persiana nessuno dubita, sul presunto intervento di Cimone Carpenter è una voce finora pressoché isolata: i suoi studi sono costituiti dall'analisi delle fondazioni dei precedenti templi impiegate come materiale per mura di rinforzo del basamento del Partenone e del basamento stesso, e, conducendo ad una fase cimonia che si collocherebbe poco prima dei lavori periclei, introduce il raffronto fra due progetti che, in quanto emanati in ambiti politici rivali, tendono a opporsi fra di loro, o meglio, dei quali il secondo sostituisce polemicamente il primo anche nella scelta dell'architetto (Kallikrates sarebbe il progettista del primo tempio innalzato a poco più che le fondazioni, mentre Ictino verrebbe preferito da Pericle per la costruzione definitiva che ancor oggi rimane). Quasi in asse con i propilei di Mnesikles, il tempio pericleo con pronao ed opistodomo, presenta uno schema periptero di 8x17 colonne e una disposizione a pi greco del colonnato intorno alla

cella ospitante il simulacro crisoelefantino di Atena; è l'esempio più famoso per l'applicazione delle correzioni ottiche e per la mistione dell'elemento dorico nello stile delle colonne e dell'elemento ionico nel fregio continuo figurato che contorna la cella e che rappresenta la cerimonia delle panatenaiche.

Ictino lavora anche per l'*odeion* accanto al teatro di Dioniso e al Telesterion di Eleusi, dove interviene su un edificio precedente, sviluppando il progetto della sala ipostila per rappresentazioni (ad Atene serviva per la celebrazione delle panatenaiche, ad Eleusi era impiegato per lo svolgimento dei misteri) che non impedisca la vista con una selva di colonne poste per sorreggere la trabeazione. L'*odeion*, informa Pausania, veniva chiamato "tenda di Serse" per la sua forma.

Di Ictino è anche il progetto del tempio di Apollo a Basse, in Arcadia, che presenta una conformazione arcaica nella cella allungata secondo il modulo arcaico, e una innovazione nella decorazione con la presenza di una colonna e due semicolonne corinzie sul fondo della cella in un contesto di semicolonne ioniche all'interno, e di una peristasi dorica all'esterno. colonne corinzie sul fondo della cella.

SCULTURA DEL IV SECOLO

Prassitele si forma e lavora ad Atene, ma viene chiamato in numerosi centri per varie committenze; le divinità da lui scolpite, prevalentemente Afrodite, Ares, la triade eleusina, non hanno pressoché niente della maestosità e ieraticità dei simulacri della scuola fidiaca, ma assumono un andamento molle e sinuoso, fino ad uscire dall'asse verticale e aver bisogno di un appoggio laterale. Plinio ne fissa l'acme nel 364-363.

Opere giovanili sono quelle raffiguranti satiri, il satiro versante e il satiro a riposo, *anapauomenos*, che si appoggia ad un tronco laterale: entrambi sono più simili a efebi che a divinità inferiori e manifestano tracce di natura ferina esclusivamente nelle orecchie piccole e appuntite.

Immagine efebica ben lontana dalla natura del dio *alexikakos* della precedente tradizione possiede anche la statua di Apollo *sauroctonos*, cacciatore di lucertola, che si appresta a trafiggere con l'arco la lucertola che striscia sul tronco al suo fianco, elemento partecipe pienamente dell'intera rappresentazione.

Nel Liceo, ginnasio di Atene, era collocata un'altra versione del dio, il cosiddetto Apollo Liceo appunto, che con l'arco nella mano sinistra sembra appoggiarsi ad un sostegno dietro la schiena, secondo la descrizione di Luciano che lo vide sul posto, al pilastro di un arco. Se ne possiede un bronsetto di ridotte dimensioni.

Figura di etera che esce dal bagno ha la famosa Afrodite commissionata dagli Cnidi, per la quale fece da modello l'amante Frine, e che provocò contro lo scultore un processo per empietà. La dea, descritta anch'essa da Luciano, appare nuda e posta in un'edicola visibile da ogni parte:

il modello influenzò notevolmente gli artisti ellenistici che hanno lasciato numerose varianti, fra le quali ricordiamo la Venere dell'Esquilino trovata nel 1874 e conservata nei Musei Capitolini, l'Afrodite landolina di Siracusa, l'Afrodite di Milo, rinvenuta nel 1820.

Di Prassitele si è persa la certezza di possedere un originale dopo un più attento esame dell'Hermes con Dioniso bambino dello Heraion di Olimpia, a lungo ritenuto come opera diretta dello scultore e non più considerata tale a causa del puntello che sorregge la statua di Hermes, la non rifinitura del dorso, le sagome della base.

Il padre di Prassitele, Kephisodotos, è abbastanza conosciuto per essere l'autore del gruppo di Eirene e Ploutos, scolpito negli anni intorno al 370 e rappresentante in pieno della volontà dell'epoca ad Atene dopo la guerra di Corinto terminata con il trattato di Antalcida.

Una parte importante nello sviluppo teorico oltre che pratico dell'arte scultorea la ebbe Lisippo di Sicione, che rifiutò l'impostazione prassitelica della statua rappresentata "tetragona" cioè simmetrica nelle sue parti in nome di un'armonia ideale, e nel suo trattato che si opponeva programmaticamente al Canone di Policleto espose le modalità di rappresentazione della realtà visibile, ossia come rappresentare l'uomo così come è visto dall'occhio di chi guarda. Per operare la sua ricerca si servì della stessa tematica atletica di Policleto, scolpendo l'atleta che si deterge, l'*apoxyomenos*, colto nell'attimo preciso dello svolgersi di un'azione, quella di detergersi il sudore, con uno slancio e un dinamismo nuovi, risultanti dallo spostamento laterale della gamba flessa, dalla sinuosità del torso, il rialzamento della testa dove sono particolarmente curati i particolari.

Un simile dinamismo della figura lo si ritrova nella posa di Eros che tende l'arco, teso in un incrocio di piani, quello del busto che s'interseca con quello della testa e delle braccia rivolte elasticamente verso la sinistra di chi guarda.

Lisippo occupa un posto importante nella storia dell'arte greca anche per l'impulso che diede alla ritrattistica e per il rapporto che instaurò con il potere, secondo un nuovo modo dell'artista di collocarsi all'interno della struttura sociale. Famoso è il ritratto di Socrate, realizzato verso il 330 circa, nel quale numerosi elementi superano i tratti tipizzati e simbolici della rappresentazione del volto e spingono verso un più attento realismo. Alessandro fu rappresentato da Lisippo nel gruppo della battaglia del Granico e in quello della caccia al leone, oltre che in numerose esecuzioni isolate che testimoniano il sorgere di una ritrattistica di stato.

Skopas, originario di Paro, conduce alla naturale conclusione una corrente di ricerca tipica di questo secolo che tendeva a spezzare l'omogeneità di piani della statua frantumandola secondo più assi intersecantesi tra di loro. Verso gli anni 350-340 lavora alla decorazione scultorea del tempio di Atena Alea a Tegea dove viene rappresentato il mito locale di Telefo: di questa attività rimangono solamente poche testimonianze nei frammenti delle statue frontonali. Un notevole esempio della ricerca condotta da Skopas è fornito dalla Menade orgiastica e dalle statue eseguite per Megara e raffiguranti Eros, Imeros e Pothos, le tre gradazioni dell'amore secondo la definizione platonica. Sappiamo con certezza che lavorò anche al Mausoleo di Alicarnasso insieme ad altri scultori quali Timoteos, Leochares e Bryaxis, ma è incerto con quali scene scultoree rimaste debba identificarsi l'opera di Skopas (sembra troppo labile l'indizio di una presunta rassomiglianza compositiva fra la menade scopadea e l'amazzone in combattimento del Mausoleo per attribuire a Skopas, come si è più volte fatto, la scena dell'amazzonomachia). A Skopas deve essere attribuita anche, secondo la testimonianza di Properzio, la statua di Apollo che Augusto fece portare dalla Grecia e collocare nel tempio del Palatino.

Degli altri scultori chiamati da Mausolo, conosciamo l'opera di Timotheos al Tempio di Asclepio ad Epidauro dove ricevette, secondo un resoconto epigrafico, 900 dracme per l'esecuzione di *typoi*, ossia di bozze per le sculture del tempio. Questa attività risale agli anni intorno al 375 e vi parteciparono anche Hektoridas che scolpì la scena dell'*Ilioupersis* per il frontone est, e Theodotos che fu anche l'architetto del tempio. Negli acroteri rimanenti attribuiti a Timotheos si evidenzia una particolare cura per il panneggio che si avvolge e si gonfia intorno alla figura, secondo uno stile post-fidiaco nato ad Atene e ancora fortemente vivo in essa.

Bryaxis lavora anche per conto di Tolemeo I al Serapeo di Alessandro effigiando il sincretistico Zeus Serapide

Leochares è ricordato da Pausania come l'autore della statua di Apollo collocata davanti al tempio di Apollo Patroos nell'agorà di Atene, con il quale sono collegati altri due simulacri, quello di Eufranor e quello di Kalamis detto *alexikakos*: nel secolo scorso si credette di riconoscere l'opera di Leochares nell'Apollo del Belvedere; oggi non si fanno più affermazioni di tal genere perché ci si è resi conto che manca un qualsiasi pur minimo appiglio scientifico. Dell'Apollo del Belvedere se ne può analizzare la composizione senza poterne stabilire la paternità: si tratta di un'opera che recepisce l'insegnamento della composizione per piani contrapposti di Skopas e il dinamismo dell'opera di Lisippo e fonde entrambi gli elementi in un tutt'uno che ha un sapore barocco, un artefatto elaborato da un autore che intellettualmente rielabora in un insieme nuovo elementi della tradizione passata. Sappiamo da Pausania che scolpì le statue crisoelefantine di Alessandro, Filippo, Aminta, Euridice madre di Filippo, e Olimpiade madre di Alessandro.

ARCHITETTURA DEL IV SECOLO

Vi sono numerosi esempi di *tholos* in questo periodo: una di queste, forse l'espressione più raffinata e matura, fu progettata dall'architetto Policleteo il giovane a Epidauro. La mistione di ordini architettonici introdotta da Ictino viene realizzata tramite un peristilio di ventisei colonne doriche a cui corrispondono quattordici colonne corinzie interne con capitelli fra i più belli del loro genere; le pareti della cella erano dipinte mentre il soffitto della peristasi era costituito da cassettoni marmorei; sotto il pavimento della cella esisteva un sotterraneo con tre muri anulari concentrici, cui si scendeva dalla cella stessa dopo aver rimosso una lastra di marmo bianco al centro della pavimentazione.

Architetto della tholos di Delfi, che nella policromia annuncia la tholos di Epidauro, fu Theodoros di Focea, che utilizzò l'ordine dorico all'esterno e l'ordine corinzio all'interno. Vengono unite nella costruzione il marmo bianco del Pentelico e la pietra nera di Eleusi.

Un edificio rotondo fu costruito anche ad Olimpia, secondo Pausania, fu iniziato da Filippo II dopo Cheronea e terminato da Alessandro: al centro della cella conteneva le cinque statue crisoelefantine di Leochares.

SCULTURA DELL'ELLENISMO

Della corrente prassitelica abbiamo già parlato citando anche i principali esempi, ora esaminiamo la scuola lisippea: fra i più importanti allievi diretti di Lisippo è citato Eutychides di Sicione, bronzista, scultore e pittore (altrettanto versatile era Eufranor), che lega il suo nome al capolavoro della personificazione di Antiochia, città fluviale fondata dai seleucidi sull'Oronte verso il 300 (è un ulteriore esempio dello stretto legame che ora unisce gli artisti ai dinasti). La figura è turrata, simbolo delle fortificazioni della città, regge una spiga nella mano destra, emblema della fertilità del luogo e della ricchezza della città, e poggia il piede sulla spalla di un fanciullo che rappresenta l'Oronte, segno della potenza marinaresca della città che controllava le comunicazioni e i commerci per via d'acqua.

Ad un artista diretto da Lisippo, Chares di Lindo, deve essere attribuito il colosso di Rodi, eretto verso il 290 e abbattuto da un terremoto verso il 220.

Sempre ad un artista dell'ambiente rodio, particolarmente fervido di attività in questo periodo, è assegnata la creazione della Nike di Samotracia, che per le dimensioni e la collocazione rappresenta bene la volontà scenografica della scultura ellenistica: si trovava in un ninfeo, al

centro di uno specchio d'acqua e rifletteva la sua immagine in un altro specchio d'acqua posto davanti ad essa.

Il virtuosismo ellenistico si evidenzia in opere quali il fanciullo che strozza l'oca di Boethos, nella sua struttura piramidale a ritmi tortuosi, e il fanciullo al galoppo lanciato, ripescato nelle acque di Capo Artemisio, oltre al celebre gruppo del Laocoonte di cui si sottolinea la ricerca veristica e si assegna la paternità alla scuola rodia.

Di sapore "baroccheggiante" sono le sculture del fregio dell'altare pergameno dedicato da Attalo secondo nel II secolo e raffigurante la gigantomachia, trasposizione mitica della reale guerra con i Celti, la vittoria sui quali permise agli Attalidi di ingrandire il proprio potere. Al centro dell'altare, innalzato sulla terrazza più alta di Pergamo, si collocavano il gruppo del Galata che si uccide con la moglie e il Galata morente, denotati con curiosità etnica nell'attento studio delle ciocche dei capelli e immersi in un'atmosfera di angoscia a cui si ispireranno i ritrattisti imperiali romani del III secolo d.C. nella corrente artistica permeata da quello che Bianchi Bandinelli definì "dolore di vivere".

ARCHITETTURA ELLENISTICA

Nell'architettura di ambito religioso gli architetti coniugano insieme rispetto per la grande tradizione classica e innovazioni nei canoni funzionali ed estetici.

Uno degli esempi più grandiosi è costituito dal rinnovamento del santuario di Apollo a Didima, ad opera degli architetti Daphnis di Mileto e Paionios di Efeso. Essi conservano l'involucro esteriore già fissato dal tempio della fine del VI secolo, un possente colonnato ionico progettato secondo l'impianto diptero con doppia fila di colonne, e mantengono lo spazio interno in cui si trovano la sorgente, l'albero sacro e la statua di culto, anche se con qualche modifica: i pilastri che suddividono in pannelli le alte facciate dei muri nell'interno della corte non poggiano più sul terreno come nel tempio arcaico, ma sono sorretti da un alto zoccolo, il cui piano superiore corrisponde al livello del peristilio del pavimento esterno, che a sua volta insiste su un alto basamento di sette gradini. La ricerca del monumentale si dispiega nella sistemazione degli accessi all'*adyton*: il pronao assume l'aspetto di una sala lussuosa, il cui soffitto è sostenuto da tre file di quattro colonne. Questa sala aveva la duplice funzione di vestibolo anteposto ai due corridoi coperti a volta che conducevano in discesa alla corte interna e di sala di attesa per chi veniva a consultare l'oracolo, i cui responsi venivano dati dall'alto dell'immenso vano della porta (m. 5,63x14), la cui soglia si trovava a m. 1,45 al di sopra del pavimento del pronao. Si trattava, quindi, non di una vera e propria porta, ma di una scena teatrale, di una tribuna da cui venivano comunicate le sentenze dell'oracolo. I due corridoi coperti da volta a botte, a cui avevano accesso solo i sacerdoti del tempio, conducevano, scendendo lievemente, alla corte interna: in fondo ad essa si ergeva la cappella ionica in cui c'era la statua di culto e, sul lato opposto, una rampa monumentale che dava accesso alla sala della tribuna.

Questo tempio era quindi organizzato con magnificenza in funzione della consultazione oracolare.

Molto importanti sono gli apporti delle divinità straniere che, sempre più numerose, si impiantano a fianco degli dei tradizionali. Basti qui ricordare come esempio i vari templi dedicati a Serapide, innalzati a Delo, a Pergamo, ad Alessandria.

Esempi di edifici funerari sono il monumento delle Nereidi a Xanthos in Licia e il Mausoleo di Alicarnasso, che prende appunto il nome dal committente, il tiranno della città Mausolo. Quest'ultimo, senz'altro il più illustre, era costituito da uno zoccolo pieno, o dado, che si

innalzava su un basamento di pochi gradini, e conteneva la camera funeraria. Al di sopra del dado si innalzava un'edicola molto sviluppata.

Caratteristica dell'architettura civile è l'attenzione particolare che, nella fase di decadenza del mondo della polis, si rivolge agli edifici legati alla vita politica e religiosa della comunità cittadina, le sale di riunione delle assemblee plenarie e rappresentative, la *boulè* e il *demos*, e il teatro. Si ricordino gli esempi di Priene e Mileto in particolare, dove tali edifici si inseriscono perfettamente nella scansione modulare della pianta. A Mileto in particolare il *bouleuterion* si stacca dall'agorà e si configura come edificio autonomo.

A proposito della configurazione dell'agorà, si assiste allo sviluppo dei colonnati come elemento delimitante lo spazio regolarizzato destinato alla funzione di centro commerciale e amministrativo: gli esempi più illuminanti di *stoai* sono, ancora una volta, quelli di Mileto, dove si osserva bene la tendenza di chiudere con colonnati lo spazio ortogonale della piazza, configurandolo come luogo autonomo. Ma l'uso della stoà è riscontrabile pressoché dappertutto nel mondo greco ellenistico, da Assos con i suoi colonnati convergenti, ad Atene, dove la stoà di Attalo chiude il lato est dell'agorà, a Lindo, nell'isola di Rodi, dove viene utilizzato in uno spazio religioso, nel complesso templare di Atena.

Da considerare, infine, lo sviluppo degli edifici destinati alle attività sportive, come ginnasi e palestre, di cui Priene e Pergamo soprattutto offrono i migliori esempi.



ARTE ROMANA

ARCHITETTURA ROMANA

L'architettura etrusca fornisce l'impostazione tecnica a quella romana.

In età repubblicana si sviluppa l'uso del calcestruzzo (impasto di pietrisco e malta), elemento di diversità rispetto alla tecnica costruttiva greca. I primi esempi collaudati e compiuti si riscontrano nella Porticus Aemilia del 174 a.C.,

con paramento in opera incerta di tufo, e nei santuari laziali del I sec. a.C. della Fortuna Primigena a Palestrina, di Giove Anxur a Terracina, di Ercole a Tivoli; nelle cui facciate si regolarizza la disposizione del rivestimento, che assume la denominazione di *opus incertum*. Il reticolato viene impiegato sino all'età flavia e trova le maggiori realizzazioni nel teatro di Pompeo, nell'*auditorium* di Mecenate, nel foro di Cesare, nel teatro di Marcello, nella villa di Livia. Per ragioni tecniche avviene il passaggio dal disegno regolare dell'*opus reticulatum* all'*opus mixtum*, che unisce le due tecniche del reticolato e del laterizio e consente di essere realizzato su enormi superfici. I principali esempi sono la villa di Adriano e le terme di Traiano. Con Adriano si assiste ad una ripresa del reticolato, con Antonino e Marco Aurelio l'*opus mixtum* cessa di essere utilizzato. L'opera laterizia, che gode di grandissima diffusione in età imperiale (notevoli esempi traianei e adrianei nella villa di Tivoli nell'abitato di Ostia, nel foro di T. Traiano, nelle terme di Traiano, inoltre nelle terme di Tito, nella *Domus Augustana* di Domiziano) trova il suo primo esempio compiuto nei *Castra Praetoria*, costruiti tra il 23 e il 21 a.C.

ARCHITETTURA DI ETÀ AUGUSTEA

Lo stile del periodo, data la lunghezza del regno di Augusto, fu soggetto a influssi culturali diversi. Tra le principali caratteristiche, si assiste ad una rimescolanza di idee, materiali e tecniche di età repubblicana; si verifica il trionfo del marmo nell'architettura monumentale (vengono importati marmi colorati dalla Numidia, marmo bianco dall'Attica; si estrae a Luni); aumenta notevolmente l'uso del calcestruzzo; emerge il gusto classicheggiante legato agli interessi comunicativi del principe.

Il foro di Augusto rappresenta la principale realizzazione urbanistica voluta dall'imperatore in linea di connessione con il progetto di espansione del centro cittadino contenuto nella legge cesariana *De urbe augenda*. Fu costruito su suolo privato acquistato per conto di Augusto da Tito Pomponio Attico: limitato sul lato di fondo da un muro divisorio dal quartiere della suburra, era occupato al centro, verso la fine, dal tempio di Marte Ultore, che ripete lo schema del tempio di Venere genitrice nel foro di Cesare, periptero a 8 colonne corinzie in marmo di Luni. Il frontone presentava al centro Marte, armato e appoggiato sulla lancia, con a destra Venere e a sinistra la Fortuna: seguivano, accanto a Venere, Romolo, e, dall'altra parte, Roma; chiudevano la figurazione, alle due estremità, le personificazioni semidraiate del Palatino e del Tevere. Sul pronao s'apriva una cella rettangolare absidata, con, su ognuno dei due lati lunghi, sette colonne su un alto zoccolo continuo, che formavano una serie di nicchie all'interno delle quali dovevano essere collocate statue. Statue di *summi viri* e del mito romano di Romolo ed Enea si trovavano anche nelle due esedre semicircolari che si aprivano ognuna ai lati dei portici fiancheggianti il tempio, che ricoprivano tutta la lunghezza del foro.

- **TEMPIO dei DIOSCURI** Il podio, estremamente alto, era in opera cementizia e veniva usato anche come tribuna per comizi. Costruito su di un tempio precedente, presenta novità nelle dimensioni e nella decorazione: manifesta l'influsso attico (numerosi architetti giungono dalla Grecia, soprattutto dopo Filippi).
- **ARA PACIS** Presenta analogie con l'altare della Pietà nell'agorà di Atene. È in marmo italico e fu eseguita da artisti attici: nei rilievi ai due lati delle porte che immettono all'interno del recinto, dove si trova l'altare, sono raffigurati rispettivamente, la scena del Lupercale, verosimilmente con Marte e Rea Silvia, e Enea sacrificante, da una parte, Tellus con simboli dell'abbondanza e Roma pacificatrice del mondo, dall'altra parte. La scena scolpita in fregio mostra un corteo sacrificale; la decorazione floreale al di sotto sembra essere un motivo pergameno di un secolo prima, ripreso con volontà arcaicizzante. L'insieme delle figurazioni mostrano, in un non perfetto ordine logico, l'origine divina del principe e la sua opera pacificatrice, produttrice di benessere.
- **TEMPLI DI APOLLO** Sul Palatino, dedicato ad Apollo Aziaco nel 28 a.C. e costruito sul suolo della casa privata di Augusto con l'intento di identificare il culto divino con la devozione verso l'imperatore (lo stesso scopo induce Augusto a dedicare una statua a Vesta nella sua abitazione: i Lari del principe si identificano con i Lari della città): all'interno conteneva tre statue, di Apollo, opera di Skopas, come informa Properzio, Latona, di Timotheos, Diana, di Kephisodotos.

Nel Campo Marzio, altra grande opera urbanistica ampliata e risistemata da Augusto (qui trovano collocazione l'*Ara Pacis*, il mausoleo, secondo l'ipotesi di Stucchi l'Augusto di Prima porta, la meridiana fatta venire dall'Egitto) viene ricostruito dal proconsole Sosio il tempio dedicato nel V sec. per scongiurare una pestilenza e da lui ribattezzato sosiano.

- **TEATRO MARCELLO** Fu iniziato da Cesare e terminato da Augusto. La facciata esterna è in travertino, con tre ordini di arcate (dorico al primo piano, ionico al secondo, mentre del

terzo si conservano poche tracce). La struttura sarà ripresa dagli architetti del Colosseo. Il teatro poteva contenere 15000 spettatori.

PORTA MAGGIORE

Costruita sotto Claudio secondo lo stile del non finito nel bugnato, aveva il compito di unire due acquedotti. Elementi nuovi e classicheggianti si uniscono per dare l'idea di possanza.

ARCHITETTURA DI ETÀ FLAVIA

- *TEMPLUM PACIS* Costruito da Vespasiano in prossimità dei fori imperiali, simboleggiava il dono della pace elargito dall'imperatore. È circondato da portici su tre lati, ha un'ampia cella; le colonne di marmo, di stile corinzio, sono alte 15 m. Il modello di questo tempio sarà ripreso dalla biblioteca di Adriano ad Atene.
- **COLOSSEO** Come edificio per spettacolo si affianca al teatro Marcello e a quelli di Pompeo e di Balbo. Fu costruito nel luogo dove sorgeva il lago artificiale della *Domus aurea* e rappresenta la restituzione al pubblico dell'area privatizzata da Nerone. Vengono utilizzati tutti i materiali conosciuti: travertino, calcestrutto, laterizio, tufo, marmo e legno. Le arcate sono in travertino di Tivoli, le volte in calcestrutto, come nei santuari laziali e nei teatri precedenti. Il quarto piano è ornato da lesene corinzie. La copertura era costituita da un velario di stoffa.
Per porre in opera le fondazioni la soluzione più semplice consistette nel costruirle fuori terra: fu così possibile porre in opera agevolmente sia i grandi blocchi di travertino, per la fondazione dei pilastri, sia le fondazioni dei muri continui, e definire all'interno del tracciato di fondazione i condotti di servizio e di scarico. Fu quindi necessario, prima della costruzione dell'elevato, innalzare il livello del terreno tutt'intorno. Ciascuno degli ordini superiori, una volta concluso, venne a costituire la base per il tracciato del piano successivo. L'eterogeneità dei materiali conferma l'attenzione dei costruttori per la loro resistenza e maneggevolezza, piuttosto che per le loro qualità estetiche.
- **TERME di TITO** Può trattarsi di una nuova costruzione, oppure possono essere nate con l'apertura al pubblico delle terme della *Domus aurea*. Vennero tagliate dalle terme di Traiano.

ARCHITETTURA TRAIANEA

FORO di TRAIANO Fu dedicato nel 113, dopo le guerre daciche e per costruirlo si dovette sbancare la parte terminale del Quirinale. Conteneva la basilica Ulpia, le biblioteche greca e latina, la colonna istoriata delle imprese di Traiano contro Decebalo, le botteghe del mercato, che fungeva anche da sostruzione per la collina del Quirinale. I mercati si presentano divisi in settori altamente organizzati (impianti idrici servono il settore del pesce). Nell'architettura generale e nella disposizione degli edifici si intrecciano linee e curve e linee rette, secondo moduli ellenistici.

IL RITRATTO

Lo studio del ritratto romano, che è iniziato quaranta anni fa, ha proposto tre ipotesi per indagarne l'origine:

1. come inizio artistico deve essere considerata l'origine autoctona delle *imagines maiorum*, che si lega all'uso di avere in casa ritratti in cera, in formato ridotto, riproducenti le fattezze degli antenati.
2. si suppone una diretta influenza della ritrattistica etrusca:
3. si può analizzare l'influenza della ritrattistica egiziana tardo-ellenistica.

Le tre ipotesi devono essere considerate come intersecabili reciprocamente.

Nel IV secolo, quando Roma è ancora una città "provinciale", le uniche forme d'arte sono costituite da statue onorarie poste in luoghi pubblici e raffiguranti re ed eroi, rappresentanti delle *gentes*. I primi artisti romani compaiono nel III secolo: le statue sono fuse in bronzo (rimane ancora qualche esemplare); i ritratti non sono fisiognomici, ma tipologici (è evidenziata la condizione sociale del personaggio rappresentato). Sono prodotti che nascono in ambiente elevato: il *ius imaginum* era diritto esclusivo dei patrizi; permaneva il divieto di raffigurare persone viventi (il primo ad essere rappresentato in vita fu Giulio Cesare e l'uso si ampliò con Ottaviano).

- **BRUTO CAPITOLINO** Rappresenta probabilmente uno dei ritratti onorari di personaggi romani creati da un artista etrusco del III-II sec. a.C., e per il suo stile scabro ed incisivo appare di intensa e aggressiva suggestione.

Più ellenistica e più colta è invece la morbida testa bronzea italica dai pressi di Bovianum, del II sec. a.C., mentre altri ritratti come quello di una testa sbarbata da Fiesole sembrano già rientrare nel clima artistico romanizzato.

- **ARRINGATORE** Personaggio detto Aule Melete, etrusco, colto nell'atto dell'*adlocutio*: l'influenza romana si riscontra nell'abbigliamento e nella gestualità.

In seguito all'espansione romana, le influenze culturali diventano più numerose. Si creano dei veri e propri adattamenti: esempio di statua greca di tipo policleteo su cui viene installato un ritratto.

Fra il 90 e il 60 a.C. nel ritratto privato si chiariscono due tendenze: I) ellenistica ed ellenizzante II) realistica.

- **CICERONE** Come modello viene utilizzato il ritratto medio-ellenistico di Menandro. Lo stile è ellenistico e idealizzante: Il ritratto originale è del 61, una copia di età giulio-claudia ha tratti più realistici.
- **CESARE** Ritratto da Tuscolo con notazioni realistiche.

PITTURA PARIETALE

VILLA DI LIVIA La superiorità della capitale sulle piccole città di provincia della regione vesuviana è documentata anche dalla grande sala dipinta a giardino, unico resto della villa che Livia Augusta aveva oltre Prima Porta, sugli alti dirupi di tufo vulcanico che sovrastano la via Flaminia, e che si chiamava *ad gallinas albas*. Il giardino della villa di Livia è una pittura che non ha altri riscontri. Dietro sottili recinzioni, consuete per le aiuole, si eleva un folto bosco di varie essenze vegetali, e uccelli giocano fra i rami o solcano il cielo azzurro, nel quale variazioni di colore introducono un effetto atmosferico. Non è sicuro che questa pittura fosse

stata eseguita mentre Livia era ancora in vita (muore nel 29 d.C.). Il nome del pittore è tramandato, corrotto, da Plinio: Studius o Ludius.

- **CASA DI LIVIA** Una parete di questa casa può essere presa a paradigma per quella decorazione che viene classificata come ultima fase del "secondo stile" e che va dall'età augustea alla fine del I sec. d.C.. Oltre ad avere come caratteristica le finte architetture che aprono sfondi nelle pareti e, in un certo senso, le aboliscono, questa fase stabilisce la sua sintassi decorativa ponendo una grande apertura al centro e due aperture minori ai lati, che è uno schema evidentemente desunto dalle scene teatrali.

Altro esempio di secondo stile si ha nella casa di Augusto, sempre sul Palatino, nella cosiddetta casa delle maschere.

Nella *Domus Aurea*, di cui Plinio ci tramanda il nome del principale pittore, Fabullo, si osserva un primo esempio di quarto stile, ma articolato con tale rigore e grandiosità che supera tutte le varianti pompeiane.

Per quanto riguarda gli inizi, si utilizza la pittura trionfale per illustrare al popolo le campagne vittoriose e i paesi dove si erano svolte: il quadro rappresentante la guerra contro i cartaginesi e contro Gerone di Siracusa, fu esposto nel 264 sul fianco della Curia Ostilia da Valerio Messalla; il quadro con la scena del banchetto dei soldati vittoriosi a Benevento, nella seconda guerra punica, fu fatto dipingere nel 214 sulle pareti del tempio della Libertà da T. Sempronio Gracco. Nel 201 Scipione Africano fece esporre pitture trionfali e nel 188 L. Scipione i quadri con le imprese asiatiche sul Campidoglio. Nel 168 dalla Grecia viene inviato Metrodoro per celebrare la campagna vittoriosa di L. Emilio Paolo contro Perseo. Il poeta Pacuvio viene incaricato forse dallo stesso Emilio Paolo, che aveva esaltato nella sua *praetexta* Paulus, di decorare il tempio di Ercole nel Foro Boario.

SARCOFAGI

La cremazione domina in età repubblicana e fino al II sec. d.C., anche se si trovano vari esempi di inumazione, come il sarcofago in peperino di Lucio Scipione Cornelio Barbato, in forma di altare monumentale. Si è ipotizzato l'uso di sarcofagi in età giulio-claudia da parte di pitagorici, ai quali era vietata la cremazione. L'uso del sarcofago si incrementò sotto Adriano: i maggiori centri di produzione sono, in quest'epoca, Roma, Atene, Dokimeion in Frigia. Il primo imperatore inumato fu Antonino, ma vennero cremati Settimio Severo e Caracalla.

Esempi di sarcofagi a fregio continuo:

- **DI VILLA ALBANI** Con la scena di nozze fra Teti e Peleo, di età adrianea
- **DA OSTIA** Del 160-170 con il mito di Alcesti
- **SARCOFAGO AMENDOLA** Con scena di battaglia. Si vanno preferendo a rappresentazioni mitologiche, scene di vicende storiche, connesse con le critiche vicende dell'impero.
- **SARCOFAGO LUDOVISI** Di due metri di altezza. Le figure si dispongono in altezza sviluppando scene composite e superando le monomachie del sarcofago Amendola. Il defunto sembra essere un luogotenente di Marco Aurelio e i barbari quelli settentrionali: si

tratta della rappresentazione della guerra marcomannica? Il volto del comandante non è finito.

Per il contenuto mitologico delle sculture che adornano numerosi sarcofagi, è illuminante lo studio del grande sarcofago di Velletri (scoperto nel 1955), di esecuzione senza dubbio romana e alquanto grossolana, ma la cui sovrabbondante e complessa iconografia era ispirata a un "album di modelli" certamente venuto dalle province orientali. Appartiene alla metà del II secolo. Al fondo delle simbologie rappresentate sta il concetto che l'essenza umana è immortale e che, dopo la morte corporale, giunge in un aldilà con il quale esiste una possibilità di contatto attraverso l'amore (raffigurazione di Eros, miti di Protesilao, di Proserpina, di Alceste). L'uomo nella vita è come un attore che recita una parte (elementi teatrali, maschere), e deve sopportare con forza le prove impostegli dalla sorte (Eracle). Deve dimostrare il proprio ossequio nei confronti degli dei (scene di sacrificio) e comportarsi con senso di paziente umanità (come il pastore). Tritoni e Nereidi lo accompagnano verso le Isole dei Beati. Nel sarcofago di Velletri tutti questi concetti sono riuniti insieme.

Particolarmente significative sono le scene con Prometeo: accanto alla promessa dell'immortalità, vi è anche l'affermazione del contenuto positivo della vita ben condotta sulla terra.

Il sarcofago urbano è solitamente decorato su tre lati, dato che il lato posteriore veniva addossato alla parete.

SARCOFAGI ATTICI

I sarcofagi attici sono generalmente di marmo pentelico¹. Anche la forma e la decorazione architettonica distinguono tali sarcofagi dagli altri.

Il sarcofago si divide in un alto zoccolo, una fascia mediana decorata da scene a fregio continuo, in una cornice superiore. Zoccolo e cornice sono modanati.

Rispetto ai sarcofagi urbani, **quelli attici sono più alti e monumentali** (i tipi urbani diventano monumentali solo dalla fine del II secolo d.C.): **essi tramandano una concezione di monumentalità di derivazione ellenistica, accentuata dalle figure del defunto steso sul coperchio. Inoltre i sarcofagi attici sono decorati su quattro lati**, mentre solo alcuni urbani a vasca sono decorati anche sul retro.

I primi tipi di sarcofagi attici presentano **un coperchio a forma di tetto** con doppio spiovente e con i lati lunghi decorati con tegole a foglia; agli angoli del coperchio tetto presentano acroteri di solito decorati con palmette. Sui fianchi possono trovarsi delle sfingi. I frontoni dei coperchi nei primi esemplari non sono decorati, mentre in un secondo tempo compaiono scudi, fiori o animali. Lo spessore del coperchio aumenta con il passare del tempo e talvolta i coperchi sono più lunghi delle casse.

A partire dal 180 d.C. e per tutto il III secolo il coperchio a forma di letto sostituisce del tutto il coperchio a forma di tetto: si passa dalla concezione del sarcofago come casa del defunto alla concezione del sarcofago come letto del defunto. Il materasso presenta a volte

¹Talvolta questo marmo lo troviamo utilizzato anche per i sarcofagi urbani: in marmo pentelico è un esemplare decorato con la raffigurazione del mito di Teseo, ora conservato al Metropolitan Museum di New York.

motivi di caccia o tratti del thiasos marino. I fianchi del letto presentano comparti rettangolari che racchiudono losanghe con al centro un fiore e quattro foglie ai lati.

Un sarcofago conservato a Beirut (114/419), proveniente da Tiro, presenta un coperchio ad attico, che si può attribuire ad una fase di passaggio tra i due tipi suddetti a tetto e a letto.

I sarcofagi delle prime produzioni sono decorati con motivi a ghirlanda sorretta da eroti o aquile, con protomi leonine ai lati. Hanno delle modanature lisce. Sono solitamente destinati a persone adulte.

Un sarcofago trovato in una tomba presso Atene presenta ghirlande sorrette da tre eroti (quello centrale è sempre in volo): le ghirlande incorniciano belve che azzannano la preda. Le modanature non sono più lisce. **Si data intorno al 170 d.C.**

Alcuni esemplari della prima produzione sono decorati con girali di acanto: è un piccolo gruppo molto omogeneo per qualità che è formato da quattro sarcofagi conservati a Myra, due frammenti conservati a Tebe, due frammenti al Museo Nazionale di Atene e un frammento da Nicopoli. La fronte è decorata con un cespo centrale, da cui si dipartono due tralci di acanto che racchiudono rosette. La resa delle cornici è molto accurata. Uno dei frammenti di Tebe conserva la parte centrale della fronte e nella cornice superiore si nota un listello liscio, una fascia con foglie, un kima ionico, perle e astragali; la parte inferiore presenta un motivo a nastro attorcigliato; i fianchi presentano, sul lato sinistro, una sfinge che poggia le zampe su una protome leonina, sul lato destro, un clipeo da cui emerge un ritratto lasciato in stato di abbozzo. Sui frammenti di Atene compare una protome di pantera che emerge dal cespo di acanto. Il pezzo di Nicopoli presenta girali a forma di acanto. Questi sarcofagi si collocano tra il 150 e il 180 d.C.: quelli di Myra sono forse i primi della serie.

Sono stati trovati sarcofagi di dimensioni più piccole: uno conservato a Bengasi è considerato da Koch attico, mentre la Walker lo ritiene di produzione frigia a causa del tipo di marmo e per le modanature, che sono lisce, ma diverse da quelle di produzione attica. Un pezzo del museo britannico proveniente da Creta presenta gli stessi problemi di identificazione.

Un sarcofago proveniente da Tiro (116), con la rappresentazione del mito di Ippolito e Fedra, ha cornice e zoccolo riccamente decorati; sullo zoccolo presenta piedistalli angolari decorati con motivi vegetali; ha un listello liscio, un kima lesbio e uno ionico, perle e astragali. **Si data intorno al 220-230.**

Intorno al 150 si nota un arricchimento della decorazione della cornice superiore. Nel tardo II secolo essa è decorata con girali e motivi a meandro, verso la fine del III si ha una decorazione a girali e viticci. Il contorno delle figure è reso con il trapano.

Un sarcofago dei Musei Capitolini (113), decorato con la rappresentazione del mito di Achille a Sciro, presenta un listello particolare con gorgoni. Un motivo simile si trova su un esemplare di Tebe. Il coperchio è a forma di letto.

Sul coperchio della stessa forma del sarcofago di Ostia è raffigurato un fanciullo isolato: ciò è raro. **Solitamente, al posto di una figura sola, è rappresentata una coppia di defunti: l'uomo spesso ha nella sinistra un rotolo, la donna ha spesso nella destra una ghirlanda. Nella produzione attica non sono mai rappresentati eroti, tipici della produzione micrasiatica.**

Il sarcofago di Salonicco (115) presenta i ritratti dei defunti non ultimati. La scena raffigurata è un'amazzonomachia. **Si data intorno al 250 d.C..**

Anche il coperchio di un sarcofago proveniente dalla Cirenaica presenta una lavorazione incompiuta. Un esemplare conservato ad Atene presso l'Ephaisteion presenta allo stato grezzo sia gli ornamenti che le figure.

Su questo fatto hanno ragionato gli studiosi per darne una spiegazione: **Ward Perkins, per esempio, ha supposto che in Attica si eseguisse solo il lavoro di scalpello, mentre il lavoro di rifinitura si svolgeva nel posto dove il sarcofago era stato destinato. I rilievi sarebbero stati terminati da artisti greci, che viaggiavano insieme al monumento. Ma forse è meglio non immaginare succursali della produzione attica: è probabile che si svolgesse ad Atene l'intero ciclo di lavoro** che comprendeva il taglio del marmo, la definizione della cassa, la prelisciatura del fondo del rilievo, la lavorazione dello zoccolo, l'elaborazione delle figure, la rifinitura dello zoccolo, la pulitura. Troppo costoso sarebbe stato-fa notare **Wiegertz**-far viaggiare l'artista insieme al prodotto: del resto i carichi dei naufragi ci mostrano che le opere d'arte viaggiavano già ultimate. Tutte le figure erano lavorate con il trapano e gli scultori dovevano avere una specializzazione all'interno delle officine. Wiegertz ha calcolato che fossero necessarie dalle 1000 alle 1200 giornate lavorative per l'esecuzione di un sarcofago. Alla fine tali sarcofagi dovevano anche essere dipinti. Per la maggior parte i sarcofagi venivano esportati dall'Attica: se ne trovano in gran numero a Corinto, Sparta, Patrasso, Nicopoli, Tessalonica, Creta, Rodi; molti sono stati rinvenuti a Efeso, Xantho e Myra (in Licia), in Cilicia, Siria, Palestina, Cirenaica; alcuni esemplari si trovano sulla costa adriatica a Spalato e Aquileia; numerosi gli esemplari esportati a Roma, ma sarcofagi attici isolati si trovano anche nell'Italia centrale e meridionale, nella Gallia Tarraconense e Narbonense; un solo esempio ci è noto in Tunisia. La presenza di questi sarcofagi nei luoghi di esportazione poteva influenzare le tipologie dei prodotti locali.

Per quanto riguarda l'argomento delle figurazioni, **i temi mitologici sono i più frequenti:** diffuso è **il mito di Meleagro**, mentre rari sono i miti di Ermione e di Persefone, frequenti in ambito urbano. Mancano i temi legati alla vita quotidiana, le Muse, i soggetti marini (tranne

un solo caso). Sono molto diffusi i temi legati al **ciclo di Achille**; da Istanbul provengono motivi relativi al **thiasos dionisiaco**; diffusa, specie nel III secolo, è **la scena della battaglia presso le navi** (da Venezia e da Tiro); frequenti **le scene di battaglia fra Greci e Troiani**.

Nel III secolo le figure crescono in altezza.

Viene molto gradita la decorazione a ghirlande. Un piccolo numero di sarcofagi presenta una decorazione con cespi di acanto da cui si dipartono girali (risalgono al 150-170).

I sarcofagi più antichi sono quelli con le ghirlande su tutti e quattro i lati; nel tardo II secolo le ghirlande appaiono solo sul lato posteriore. Agli angoli abbiamo spesso tronchi d'albero.

Appaiono anche animali, disposti in maniera antitetica, soprattutto sul lato posteriore e sui fianchi. Un esemplare di Berlino mostra sul lato posteriore sfingi in posizione antitetica. Sui fianchi appaiono spesso sfingi (già dal 150 d.C.) con una zampa su una testa di ariete o di toro. Il motivo delle sfingi sui lati, che dura fino all'inizio del III secolo, è presente anche in ambito urbano. Solitamente nel II secolo sono rappresentati dei grifi che affiancano un cratere, un candelabro, un'anfora. Meno frequenti sono i leoni. In un caso (pag. 42, sarcofago di Manio Eryades del 160 d.C.) abbiamo un cavallo marino.

Nel III secolo le scene figurate si estendono su tutti i lati.

Sui sarcofagi attici non è mai testimoniato un modo di rappresentazione continuo e non c'è ripetizione di personaggi. Un'eccezione è il sarcofago di Delfi con il mito di Meleagro, dove Meleagro appare due volte. Sullo stesso lato non si mescolano temi diversi. Nessuna figura assume le fattezze del defunto (solo in un sarcofago rinvenuto nell'Accademia abbiamo la rappresentazione di Bellerofonte con testa ritratto e solo due casi presentano il defunto su un lato breve).

Per la forma e la decorazione l'artista attico si rifà a modelli di età classica, ma anche preclassica. Ad esempio un sarcofago che si trova a S. Maria sopra Minerva (115) presenta la scena di Eracle in lotta con il toro, il cui modello risale ad una tradizione preclassica. Il sarcofago con il mito di Meleagro (220-230 d.C.) mostra figure di cacciatori, le cui tipologie possono essere fatte risalire al 450 a.C.. Il sarcofago con il riscatto del corpo di Achille, che presenta la duplice rappresentazione di Achille, forse riprende la tradizione di pitture tardoclassiche. Invece in età ellenistica si può collocare il prototipo della scena con il mito di Achille a Sciro.

La datazione dei sarcofagi (urbani e attici)

Nessun sarcofago può essere datato con certezza: ad esempio, un sarcofago ora a Istanbul con la rappresentazione del mito di Ippolito può datarsi tanto al II quanto al III secolo d.C.. La datazione dell'esemplare urbano non è di aiuto alla datazione del pezzo attico: il sarcofago con

il rapimento di Persefone usato per Carlo Magno è datato al 220-230, ma non mostra alcun rapporto con il sarcofago dello stesso periodo con Ippolito che si prepara per la caccia.

Moltissimi sarcofagi urbani si possono assegnare al periodo compreso tra 220 e 310 d.C.. Esistono diverse fasi. Si datano per primi i sarcofagi con scene di caccia al leone, poi quelli con Endimione o con Persefone. Per mezzo dei ritratti si deve cercare di datare i sarcofagi e di attribuirli alle varie officine; quindi si confronta lo stile con altre opere di scultura. Un sarcofago urbano può, dunque, essere datato con una certa sicurezza tramite l'iconografia. Ad esempio, molti sono i sarcofagi con la rappresentazione del ratto di Persefone. Un frammento di Venezia presenta due eroti con ghirlande e fra questi Ades che rapisce Persefone: si può pensare ad un primo momento nel quale l'evento viene rappresentato isolatamente, per essere poi inserito su un sarcofago con il fregio, oppure si può immaginare il procedimento opposto. L'iconografia aiuta a stabilire questa sequenza. Nel caso del citato sarcofago di Venezia, il frammento con il ratto di Persefone si può assegnare all'età adrianea, mentre il fregio è forse di età antonina.

Sempre in base all'iconografia un sarcofago di Roma con l'apoteosi di Persefone si data al 230-240, un altro, con la scena isolata, si colloca fra 320 e 330.

Sono circa novanta i sarcofagi urbani con tale tema. Già dall'osservazione del ritratto di Persefone si nota che le teste sono imprecise nell'esecuzione e le pettinature sono semplificate. Solitamente i ritratti vengono lavorati posteriormente, ma sono comunque preziosi per la datazione. Esistono parecchi sarcofagi con ritratti assegnabili al II secolo. L'elaborazione della scena con il forte movimento, i capelli a fiamma e il forte uso del trapano sono elementi tipici del secondo quarto del III secolo.

Il ritratto di Adone si può datare al 220-230 d.C.. L'esemplare vaticano, grazie alle figure, fornisce molte indicazioni sullo stile. Il sarcofago di Ippolito può provenire dalla stessa officina e si può datare al 240. Il sarcofago di Ippolito nella cripta di S. Clemente ha le stesse caratteristiche. Anche il sarcofago con Endimione e Selene, ora al Metropolitan Museum, sembra della stessa officina e dovrebbe risalire al 230. Il sarcofago del P. Getty Museum con Endimione è forse del 240. Gli esemplari appartenenti a questa officina ne attestano l'attività dal 220 al 260.

Si costruisce così una griglia cronologia, considerando ritratti, iconografie, stili e officine.

Alla fine del II secolo compaiono i sarcofagi a kline. Per il primo quarto del III secolo non abbiamo esemplari sicuri; per il secondo quarto si ha il sarcofago con la battaglia presso le navi e quello con Achille che si arma, entrambi databili tra 240 e 250 in base ai ritratti. Il sarcofago di Tiro si data al 240-250 come anche il sarcofago con Achille a Sciro del Museo Capitolino: anche in questo caso la base per la datazione è costituita dai ritratti.

La produzione attica sembra cessare verso il 270: con tutta probabilità si arresta a causa del saccheggio di Atene da parte degli Eruli nel 267 d.C..

Ricapitolando, si possono distinguere sei grandi vasi della produzione attica:

I) all'inizio della produzione (140-150 d.C.) si collocano pochi esemplari con ghirlande decorati su quattro lati, con coperchio a tetto. L'aquila che sorregge la ghirlanda è tipica dei sarcofagi attici.

II) Nel periodo tra 150 e 170-180 cominciano i sarcofagi con fregio figurato: l'esemplare di Tiro con Dioniso e satiri nel fregio dimostra che questa fase è una evoluzione del tipo a ghirlanda. Pochi anni dopo compare il sarcofago di S. Maria sopra Minerva. Presentano il fregio continuo un sarcofago dionisiaco del 150-55 ed uno con una scena di caccia. Un sarcofago con Meleagro e uno con Ippolito presentano piedistalli e modifiche nella cornice, mentre il rilievo della scena è più basso: sono più tardi. Intorno al 160-70 si collocano due esemplari con eroti danzanti che presentano piedistalli con animali. Un sarcofago dionisiaco di Palestrina del 160-70 presenta uno zoccolo molto singolare. Un sarcofago con girali di acanto ora a Myra risale anch'esso al 160.

III) La terza fase va dal 180 al 200. Le figure sono più numerose, la divisione tra fregio con figure e cornice è abbandonata e le figure invadono il campo delle cornici. Il sarcofago con l'amazzonomachia del 180, ora a Parigi, presenta uno stile diverso e non aiuta la datazione. In questa fase scompaiono le ghirlande: non si trovano più dopo il 190.

IV) La quarta fase va dal 200 al 220-30. Non possiamo datare a questo periodo molti sarcofagi. Vi sono due esemplari con il mito di Meleagro, uno a Eleusi, l'altro a Damasco: il primo è della fine del II secolo, il secondo mostra un cambiamento di stile e si colloca nel primo quarto del terzo secolo. A questo stesso periodo si data l'esemplare di Tiro con la scena della battaglia presso le navi.

Dopo il 200 compaiono scene figurate sul lato posteriore, a rilievo piatto: un esempio è il sarcofago di Agrigento con Ippolito, sulla cui parte posteriore compare la caccia al cinghiale. Dopo il 200 non esistono più i sarcofagi con coperchio a forma di tetto, soppiantati da quelli a forma di letto: in pochi casi vi è solo una persona sdraiata, come nell'esemplare di Ostia; i materassi sono riccamente decorati da un rilievo figurato; sul lato posteriore della spalliera ci sono raramente delle decorazioni; sui lati brevi le decorazioni assumono carattere geometrico.

V) Il periodo va dal 220 al 250. Quattro esemplari (Beirut, Museo Capitolino, Tiro, Damasco) sono datati grazie ai ritratti. Sono del 240 i sarcofagi con amazzonomachia di Londra e con la battaglia presso le navi di Tessalonica. Su alcuni esemplari compaiono animali araldici sul lato posteriore.

VI) Del periodo dal 250 al 260-70 conosciamo pochi esemplari, come il sarcofago dionisiaco di Tessalonica del 260 d.C.; forse dello stesso periodo è l'esemplare con eroti a banchetto, sempre di Tessalonica.

I cambiamenti rispetto alla fase precedente sono pochi: le figure sono più rozze, più irrigidite, l'uso del trapano è maggiore.

Altri esemplari attici

Il mito di Ifigenia fra i Tauri ebbe molta popolarità nella ceramica italiota e in quella a figure rosse, ma è poco attestata nella produzione attica: conosciamo solo due esemplari che illustrano momenti diversi della leggenda.

-Un sarcofago frammentario è ora a Oxford: la cornice superiore è composta da un listello piatto, da un kima lesbio, uno ionico, perle e astragali; a destra, davanti al tempio, compare Ifigenia vestita da un chitone altocinto e da un hyrnetion che vela anche la testa, con un ramoscello nella mano destra e il simulacro della divinità nella sinistra; accanto una fanciulla solleva un vassoio con le offerte; a sinistra vi sono tre uomini, un uomo barbato seduto su una roccia, Toante, con una corta tunica e un mantello, circondato da due guardie volte verso di lui, una barbata, l'altra no. Questo sarcofago, con il rilievo piuttosto alto, è datato tra 150 e 175.

-L'altro sarcofago è stato trovato a Tespie nel 1891 ed è conservato nei magazzini del museo di Tebe. La raffigurazioni sono racchiuse da una elaborata cornice, che si compone di un listello decorato sulla fronte da girali di acanto che racchiudono rosette; vi è poi il kima lesbio, ionico, perle e astragali. A partire da sinistra, una guardia appare davanti al tempio di Artemide e attizza il fuoco su un altare; a destra c'è Ifigenia che fugge sulla nave; in basso vi è un gruppo in combattimento: uno dei Tauri è caduto in ginocchio e allarga le braccia in segno di resa. Il personaggio che scrive sulla tavoletta è forse Pilade: qui il rilievo si discosta dal testo di Euripide, perchè nella tragedia al momento del riconoscimento tra Oreste e Ifigenia è quest'ultima che tiene in mano una tavoletta. E' probabile, perciò, che il rilievo di Tespie si rifacesse ad una tragedia di un altro autore, dato che molte sono le tragedie che hanno trattato l'argomento.

La Toynbee ha interpretato la scena come un'illustrazione del racconto del messaggero dell'Ifigenia in Aulide di Euripide. Ma al sacrificio di Ifigenia in Aulide non partecipano dei barbari.

Il sarcofago di Tespie trova precisi confronti con rilievi che decorano un monumento funerario nel Norico, datato da Petru all'età tardo-traiana e da Kranz in epoca tardo-antonina o proto-severiana.

COLONNA TRAIANA

Alta cento piedi, fu progettata da Apollodoro di Damasco. Era sormontata da una statua in bronzo di Traiano; all'interno del basamento era costruita la camera sepolcrale contenente le ceneri dell'imperatore. La scala interna fu costruita successivamente (in alcuni punti disturba il rilievo).L'iscrizione alla base è sorretta da due Vittorie (motivo pergameno);nel fregio istoriato sono rappresentate le guerre daciche del 101-102, 104-105.

Dal punto di vista tipologico, si tratta di un'invenzione del tutto nuova: colonne come supporto di statue onorarie erano state erette sin dall'età ellenistica ed anche a Roma; colonne adorne di fasce parallele di rilievi erano state dedicate anche nelle province. Ma senza precedenti è l'idea

di avvolgere una colossale colonna onoraria con un nastro figurato che si innalza a spirale intorno al fusto. I precedenti delle figurazioni vanno ricercati nelle pitture trionfali. Nella scultura i fatti sono esposti in ordine cronologico e con molta precisione sono indicati i particolari degli armamenti dei vari corpi militari; dal punto di vista artistico deve essere riconosciuta nel fregio la più alta e più originale espressione del rilievo storico romano. La narrazione di ognuna delle spedizioni di guerra si basa sopra alcuni temi fissi, che probabilmente erano temi già entrati nel repertorio delle pitture trionfali: la partenza, la costruzione di strade e di fortificazioni, le cerimonie religiose, il discorso alle truppe, l'assedio, la battaglia, la sottomissione dei nemici vinti, e, talora, scene di saccheggio, documenti della spietata distruzione di un popolo.

Dal punto di vista della tematica, senza dubbio si tratta di un'opera d'arte al servizio della propaganda imperiale, e di carattere celebrativo, nella quale appare una nuova concezione rappresentativa del principe: non vi è mai, in tutte le numerose raffigurazioni dell'imperatore, una posa d'esaltazione, di adulazione; il principe si presenta come il primo funzionario dell'apparato statale, in tutta la sua serietà di uomo, in atto più da giudice che da vincitore.

Le due campagne daciche sono distinte da una Vittoria che scrive sullo scudo; elemento di arte plebea è il ribaltamento della platea a destra e a sinistra di chi parla nelle scene di *adlocutio*.

ARTE TRAIANEA

E' stato ricostruito un fregio di un MONUMENTO TRAIANEO probabilmente ALLOCATO NEL FORO, le cui parti, dopo lo smembramento, sono state utilizzate per la decorazione dell'arco di Costantino (secondo un'altra ipotesi di Bianchi Bandinelli quest'opera, insieme ad altri rilievi di età adrianea e di Marco Aurelio, utilizzati nell'arco di Costantino, non sarebbero mai stati esposti al loro tempo, rimanendo in qualche magazzino fino alla costruzione del monumento tardo-antico).

Il guerriero che irrompe a cavallo riprende iconografie ellenistiche relative ad Alessandro.

- FREGIO CON SULLO SFONDO IL TEMPIO DI GIOVE CAPITOLINO, di età adrianea: Traiano si colloca sull'asse mediano del tempio in una scena di analisi degli *auspicia* in base alle vittime, favorevoli per la presenza della vittoria. Adriano si presenta come imperatore designato da parte di Traiano nella realizzazione scultorea di una designazione mai avvenuta ufficialmente a Roma.
- ARCO DI TRAIANO A BENEVENTO Fu dedicato nel 114 in occasione dell'apertura del nuovo tratto della via Appia verso Brindisi, che migliorava la comunicazione con il punto di partenza delle spedizioni in oriente. Nel passaggio del fornice si trova un grande rilievo celebrante un tipico provvedimento traiano, la *institutio alimentaria*. Nel rilievo appaiono, dinanzi a Traiano e a figure di personificazioni simboliche, i coloni con i loro bambini, maschi e femmine, tenuti per mano o issati sulle spalle. Stilisticamente il legame con i rilievi della colonna è evidente. Per la prima volta appaiono qui rappresentate le classi subalterne.

ARTE ANTONINA

Breve cenno sul ritratto di età adrianea

I ritratti della famiglia imperiale hanno influenzato la ritrattistica privata non solo nell'acconciatura, ma anche nella fisionomia. Spesso capita di trovarsi di fronte a ritratti di privati che possono essere confusi con quelli dei personaggi imperiali: per tale fenomeno si è coniato il termine *Zeitgesicht*. I ritratti non assimilati sono i più difficili da trattare, ma sono anche i più interessanti.

In epoca adrianea **la barba diviene un tratto comune, viene indicata l'iride e la pupilla a partire dal 130 d.C., il busto viene ampliato fino ad includere il petto e le spalle, la base è particolare. Tra i modelli si collocano i ritratti di Adriano, di Antinoo e di Elio Vero.** I ritratti di Antinoo hanno fornito il modello non solo per i giovani, ma anche per gli adulti. Alcuni ritratti si ispirano sempre a modelli imperiali, ma si presentano più eclettici: esistono ritratti di epoca adrianea senza barba come quello di Cerenio (?) Staziano; esistono ritratti che hanno la barba, ma l'acconciatura di Traiano. Esistono, come si è detto, anche ritratti non influenzati dai modelli su citati: essi possono essere datati grazie alla comparsa dell'indicazione della pupilla e alla forma del busto. Questo fenomeno di non imitazione dei tipi imperiali può essere ricollegato ad una particolare tradizione ritrattistica familiare, ma si può spiegare anche come forma di opposizione al regime.

- **ARCO DI PORTOGALLO** A via del corso, vengono utilizzati in esso rilievi di età adrianea, con l'apoteosi di Sabina, moglie dell'imperatore Adriano.
- **COLONNA DI ANTONINO** Si ergeva nel Campo Marzio, con la base istoriata contenente le personificazioni del Campo Marzio e di Roma come amazzone e con Aion, che trasporta Antonino e Faustina. Su un altro lato è rappresentato il carosello equestre che si svolgeva in occasione della divinizzazione dell'imperatore.
- **COLONNA ANTONINA** Fu terminata verosimilmente nel 193, per opera, come sembra, di maestranze, mentre nella colonna traiana si è visto un grande maestro che concepisce e probabilmente disegna tutto il fregio. Si tratta di maestranze di minor cultura e minor personalità, più legati alla tradizione plebea della narrazione storica. Manca anche, rispetto alla colonna traiana, l'unità di concezione come l'unità di forme. La stessa narrazione non sembra seguire un ordine cronologico dei fatti e vi è motivo di credere che alcune scene, alle quali si voleva dare un particolare risalto, come quella del "miracolo della pioggia", siano state anticipate, cioè poste più in basso, in una situazione di miglior visibilità. La figura dell'imperatore è spesso rappresentata frontalmente, sempre quando si tratta di scene di rappresentanza come la rivista delle truppe, la presentazione dei prigionieri, quasi sempre nelle allocuzioni. Ciò corrisponde sia ad una nuova concezione dello spazio figurato, sia a una iconografia della maestà imperiale che diverrà regola fissa dopo la grande crisi del III sec. e che è in diretta connessione con il concetto di "divina maestà" dell'imperatore, che già adesso si fa strada, sul modello iranico. Molte sono le scene generiche di semplice riempimento, ma alcune scene salienti presentano una drammaticità ed efficacia mai raggiunta prima con mezzi così semplici. Siamo lontani dalla drammaticità descrittiva della colonna traiana, qui l'efficacia è perseguita con alcuni semplici mezzi come l'iterazione di un gesto, di un movimento, di uno stesso schema.

Viene usato lo stesso meccanismo della moderna arte pubblicitaria: semplificare le composizioni e renderle di immediata percezione.

ARTE TARDO-ANTICA

- **ARCO DI SETTIMIO SEVERO** Fu inaugurato nel 203, dopo la seconda vittoria del principe sui Parthi: era il più sontuoso fra quelli eretti fino ad allora a Roma e una moneta ce lo mostra sormontato da statue di bronzo. L'architettura era resa più ricca dal fatto che le colonne, con fastosi capitelli compositi, non erano inserite come semicolonne nella struttura, ma distaccate da essa, creando un chiaroscuro più forte, del tutto in armonia con il gusto della scultura del tempo. Nel fregio piccolo al di sopra degli archi minori si perpetua la tradizione del rilievo narrativo, che sempre trova posto in questo punto negli archi onorari (arco di Tito e Traiano). Questo fregio mostra già forme del tutto tardo-antiche: le figure tozze tratteggiate a grandi masse sia nelle anatomiche che nei panneggi, si susseguono in serie puramente narrativa, staccate. Questo è un esempio chiarissimo del ruolo decisivo che la corrente dell'arte plebea ha avuto nella formazione dello stile tardo-antico.
- **ARCO DEGLI ARGENTARI** E' una porta architravata dedicata all'imperatore Settimio Severo e a Caracalla nel 204 dagli argentari, probabilmente gli agenti di cambio. La figurazione più interessante è quella che mostra Settimio Severo e Julia Domna in atto di sacrificare dinanzi a un tripode, in posizione assolutamente frontale, che per l'atto compiuto dall'imperatore appare sforzata e quindi intenzionalmente cercata. Siamo qui in presenza di qualche cosa di diverso da quella frontalità che si riscontra nei rilievi di arte plebea, già elaborati in età repubblicana (rilievo funebre di Amiternum, ara di Domizio Aenobarbo, Arco di Augusto a Susa), e che serviva a mettere in evidenza la figura del protagonista. Nella coppia degli argentari siamo di fronte, invece, alla presentazione, ritualmente composta, di figure appartenenti ad una sfera superiore, quasi divina. Bianchi Bandinelli crede di riconoscere in tale iconografia l'effetto della concezione sacrale dei personaggi imperiali, che è un concetto orientale iranico-parthico, diverso da quello della divinizzazione dell'imperatore dopo la morte, che era tradizionale in Roma.

Una simile impostazione rappresentativa la si ritrova nel fregio dell'arco di Costantino, immerso in una concezione rappresentativa che si ispira alla visione dell'arte plebea, ricca di potenzialità nella ricerca di evidenziare il protagonista, uomo, oggetto, animale che fosse, della scena, ma la utilizza per fini più ampi, con l'intento di suggerire la superiorità divina del personaggio rappresentato secondo disposizioni simboliche e gerarchiche che, nel medioevo, diverranno patrimonio dell'arte figurativa cristiana.

- **ARCO DI COSTANTINO** Fu dedicato dal senato all'imperatore nel 315 e per la sua decorazione vennero utilizzati rilievi di età precedente (parti di monumento traiano, come si è detto, otto tondi di età adrianea con scene di caccia, che richiamano motivi ellenistici e sono forse collegati con la divinizzazione di Antinoo, otto pannelli di età antonina) forse per mancanza di tempo, di materiali, di manodopera, forse per un voluto ricollegamento agli imperatori precedenti.
Il fregio inizia con l'uscita dell'esercito da Milano, sul fianco occidentale verso il foro romano, e prosegue verso destra; a Sud si ha un assedio di città che può essere identificata con Verona (le proporzioni tra figure e architetture non sono realistiche, ma del tutto simboliche, il linguaggio formale aspro e privo di eleganza); segue la battaglia sopra un fiume, che non può essere altro che quella di Ponte Milvio; sul fianco stretto rivolto ad oriente si ha l'ingresso del corteo di Costantino vittorioso in Roma; infine, sul lato nord, le due grandi composizioni raffiguranti l'allocuzione dell'imperatore, e, nel susseguente, la distribuzione dei donativi. In queste due ultime figurazioni non si narra più ma si rappresenta: la composizione segue un ritmo inconsueto secondo una regola che si distacca da ogni tradizione ellenistica e si pone come inizio di una nuova tradizione che troverà

continuità nell'arte religiosa europea sino al secolo XIV. Non si tratta di decadenza, ma di un nuovo inizio.

Nella *oratio* e nella *Liberalitas* la tematica non è più quella del consueto piccolo fregio trionfale che vediamo negli altri monumenti analoghi, ma si affronta con nuovi mezzi un tema solitamente riservato all'arte ufficiale. Qui entra in gioco un elemento nuovo: le regole di una precisa etichetta di corte, corrispondente ad una precisa ideologia. La figura dell'imperatore è seduta al centro in posizione rigidamente frontale; nessun'altra figura è vista in frontalità assoluta. La parvenza divina dell'imperatore così si manifesta e viene sottolineata dal fatto che la sua figura seduta sovrasta le figure che lo attorniano. Ma anche in queste figure possiamo riconoscere proporzioni diverse a seconda del loro rango: si osservano cinque categorie di grandezza. La forma artistica riflette la struttura piramidale della burocrazia imperiale creata da Costantino (*cf.* Mazzarino, *L'impero romano II*).

ARTE GRECA : modulo

Misure standard:

- facciata di un tempio 27 moduli.
- altezza del corpo umano 7 moduli.

- sezione aurea: $5+1/2 = 1: 5-1/2$

- rapporto fra le parti del segmento 0,618 : 0,382

- funzione della sezione aurea 0,528 : 0,472

IL TEMENOS ARCAICO: FORMA E ORIENTAMENTO

(da B. Bergquist "The archaic Greek temenos: a study of structure and function". Acta Instituti Atheniensis Regni Sueciae. Series in 4°, XIII)

Il tipo più diffuso è il temenos rettangolare orientato in senso E-O.

La pianta rettangolare (23 su 32 casi esaminati) sembra essere in relazione con l'andamento del terreno; l'orientamento E-O, invece, sembra preferito anche quando parrebbe più comoda o comunque praticabile la posizione in senso N-S.

A questo proposito la B. scrive: " **Questo orientamento (E-O) è una regola indipendente dalle condizioni locali** ".

Un condizionamento interviene solo nel modificare l'orientamento cardinale principale con leggere deviazioni.

" **Possiamo concludere che l'orientamento cardinale del temenos era adottato come un sistema strutturale generico, mentre i temena orientati in senso più strettamente intercardinale sono deviazioni locali, condizionate topograficamente** ".

Per l'orientamento N-S in alcuni casi la topografia è condizionante, come per la Nemese a Ramnunte, l'Heraion a Taso, il Laphrion I e II a Calidone, l'Artemision I a Sparta. Solo l'Heraion I a Delo e l'Heraion II e III a Samo sembrano avere un temenos con un orientamento N-S che è indipendente dalle condizioni locali del terreno: esse, in questi casi, avrebbero permesso sia l'orientamento N-S sia quello E-O del temenos con al centro il tempio e l'altare nel posto tradizionale.

In sostanza, la forma del temenos dipende dal terreno, l'orientamento è una scelta.

ARTE FUNERARIA

Gli usi funerari dipendono dalla fede religiosa e cambiano con l'evolversi di essa. Un cambiamento nel modo di sepoltura si verifica nel II-I secolo a.C.. Durante il I secolo a.C. l'epicureismo e lo stoicismo provocano una crisi delle tradizioni: ora si pensa che l'anima si disperda al momento della morte per venire assorbita dallo spirito dell'universo. Possediamo una serie di epitaffi che si fanno portavoce di tali orientamenti di pensiero: talvolta non si nega neanche la possibilità di un'altra vita. In questo periodo presso la maggior parte dei romani doveva, perciò, essere radicata l'idea della sopravvivenza dell'anima e la credenza della possibilità di contatto tra vivi e morti. vediamo alcuni esempi: Plauto nella sua commedia "Mostellaria" (la commedia dei fantasmi) esprime un concetto simile; Cicerone nel "De legibus" (scritto tra 54 e 51 a.C.) testimonia che i morti erano visti come una collettività divina che poteva essere di aiuto o di danno ai vivi; in Omero e nella letteratura greca il morto conservava nell'Ade la sua personalità.

Nel I secolo a.C. compare una tendenza all'apoteosi astrale: l'anima può ricongiungersi dopo la morte con l'elemento puro da cui proviene, come si dice nel "Somnium Scipionis" tratto dal "De republica" di Cicerone. Questa credenza è espressa anche da Virgilio. Secondo questa credenza il morto, nelle epigrafi e nelle sculture, viene esaltato per le sue virtù perché si pensava che prima o poi si dovesse rendere conto delle proprie azioni in vita.

La documentazione che ci resta dell'arte funeraria e le testimonianze letterarie sui riti svolti dalle masse attestano anche altri aspetti della continuità tra la vita e la morte e alcune particolari credenze popolari. Per esempio i romani probabilmente credevano che gli spiriti dei morti, i Mani (in latino Manes), si trovassero sotto terra, nei pressi delle tombe, dove potevano nutrirsi: per questo nei cimiteri si trovano dei fori, per far giungere ai morti il nutrimento. Un epitaffio augura al morto che la terra sopra di lui sia lieve. Se si osserva l'architettura di alcuni mausolei, si nota che essi riprendono la forma delle case.

Il cielo, gli emisferi, l'atmosfera, la luna sono i luoghi in cui i morti abitano. Anche le isole dei beati sono un luogo di dimora ultraterrena. Tutte queste testimonianze di natura diversa certificano, però, la comune credenza della sopravvivenza dell'anima e il collegamento fra il comportamento in vita e il destino post mortem: ad esempio l'adesione ai culti misterici e un comportamento corretto in vita potevano facilitare l'ingresso del morto nel paradiso, nei Campi Elisi descritti da Virgilio nel VI libro dell'Eneide. Il paradiso era immaginato rigoglioso di fiori e fauna: sui sarcofagi sono molto diffuse le scene scolpite di caccia, matrimonio, thiasi e in generale immagini di vita beata in un giardino.

I riti sepolcrali

Per quanto riguarda il rito funebre, secondo Cicerone e Plinio esso era prevalentemente inumatorio. Nel sepolcreto arcaico del foro romano troviamo un'utilizzazione mista dei due sistemi di inumazione e cremazione: gli adulti venivano chiusi in urne a forma di capanna (IX-VIII secolo a.C.), quindi per loro veniva adoperata l'incinerazione; i bambini venivano inumati (VII secolo a.C.). Secondo Lucrezio, nella tarda repubblica i riti sepolcrali erano tre: l'inumazione, l'incinerazione, l'imbalsamazione. La gens Cornelia, la famiglia degli Scipioni a cui appartiene il famoso sepolcro sull'Appia, adoperò sempre l'inumazione fino all'epoca di Silla, che fu il primo ad essere cremato. Il più antico sarcofago rinvenuto nel suddetto sepolcro è quello di Lucio Cornelio scipione Barbato¹: è un monumento in peperino, la cui forma potrebbe essere derivata da prototipi siciliani; la decorazione consiste in un fregio dorico le cui metope sono ornate con una rosetta centrale. Il sarcofago termina ai lati con volute simili a quelle dei capitelli ionici.

Sicuramente a partire dal V secolo a.C. la cremazione fu la pratica più usata e tale rimase fino al I secolo d.C.; le urne sono i contenitori più usati tra il I sec. a.C. e il I sec. d.C. e venivano deposte nei colombari. A partire dalla prima metà del II secolo d.C. la cremazione fu sostituita dall'inumazione, con la deposizione del cadavere in una cassa, ma ancora nel III secolo si riscontrano alcuni, rari, casi di cremazione.

L'abbandono della cremazione fu generale e troppo precoce perché si possa cercarne la causa nell'influsso della mentalità cristiana e del resto entrambe le pratiche, la cremazione e l'incinerazione, avevano in comune la credenza in una vita ultraterrena. E' lecito, comunque, ammettere che l'inumazione poteva essere considerata una pratica più rispettosa nei confronti del morto.

L'imbalsamazione era una pratica che comportava una forma di grandissimo rispetto per il morto. Vediamo alcuni esempi di questa pratica: da Tacito sappiamo che Poppea, la seconda moglie di Nerone, fu imbalsamata.

Una testimonianza di questo tipo proviene da una tomba di Grotta Rossa (Roma), nella quale è stato rinvenuto un sarcofago contenente il corpo di una bambina di sette-otto anni². Questo sarcofago è molto ricco dal punto di vista decorativo e fu eseguito su commissione per volere del padre, il quale probabilmente doveva essere un funzionario di stanza in Egitto, o comunque in Africa. Egli doveva aver desiderato ricordare sul sarcofago il tragico destino della bambina e il luogo della sua morte: vi è raffigurata la mitologica caccia a cui partecipano Enea e Didone. Il sarcofago è alto m. 1,74. La bambina era avvolta in un sudario e aveva al collo una collana d'oro, avorio e zaffiri e al dito un anello con sopra raffigurata una Vittoria alata. Alcuni hanno voluto riconoscere in questo emblema il simbolo della gens Cornelia: in realtà si tratta di un simbolo benaugurale abbastanza diffuso.

Due mummie furono scoperte sulla via Appia, una sotto Alessandro VI (papa dal 1492 al 1503), l'altra sotto Sisto V (dal 1585 al 1590) V: sono mummie di due donne.

¹Fu console nel 298 a.C. e la sua morte viene collocata intorno al 280.

²Si è pensato che la bambina fosse morta in Egitto e fosse stata imbalsamata per il trasporto.

Altre tre furono rinvenute ad Aquincum (nella provincia di Pannonia, presso l'odierna Budapest), una a Carnuntum (sempre in Pannonia, lungo il Danubio), una in Francia.

Gli imbalsamatori erano forse dei sacerdoti egiziani del culto di Iside e Serapide e i loro clienti potevano essere o egiziani espatriati o adepti del culto egizio.

Con *funus* venivano intese tutte quelle cerimonie che si svolgevano dal momento della morte a quello della sepoltura. I Romani erano convinti che il morto portasse una contaminazione e che un cadavere lasciato insepolto comportasse gravi conseguenze per il morto.

Esisteva il *funus translaticium*, il funerale comune, il *funus militare* per i soldati, il *funus publicum*, il funerale pubblico a spese dello stato, per chi in vita si era ricoperto di particolari meriti, il *funus imperatorium*, il funerale dell'imperatore e dei membri della sua famiglia.

Di regola il *funus publicum* fu in epoca imperiale destinato esclusivamente agli imperatori e alla loro famiglia. Nel 9. a.C. Druso maggiore, il fratello del futuro imperatore Tiberio, fu portato a spalla dalla Renania fino a Roma, dove fu bruciato nel Campo Marzio. Ebbe funerali pubblici anche Druso minore, il figlio di Tiberio, morto nel 23 d.C., come anche la madre di Tiberio e moglie di Augusto Livia e Poppea nel 65 d.C. L'onore toccò anche a Claudio (imperatore dal 41 al 54), il cui elogio funebre fu composto da Seneca e letto da Nerone. Le notizie più dettagliate le possediamo sui funerali di Giulio Cesare e di Augusto. Secondo Dione Cassio il corpo di Augusto fu esposto in pubblico, secondo Appiano, invece, fu esposta solamente un'immagine di cera. Augusto morì a Nola, in Campania: il corpo fu trasportato di notte prima a Bovillae e poi a Roma, dove fu deposto in un letto d'avorio. Quindi fu portato nel Campo Marzio e fu bruciato nell'ustrino che si trovava a fianco del Mausoleo, grande sepolcro circolare edificato probabilmente ad imitazione della tomba di Alessandro Magno e del tiranno di Alicarnasso Mausolo (da cui il nome): nel Mausoleo furono poste le ossa, accanto a quelle del nipote Marcello; in seguito saranno qui ospitati Agrippa, Gaio e Lucio Cesari, Agrippina.

Settimio Severo morì a York, in Gran Bretagna, dove fu cremato e l'urna con le sue ceneri fu deposta a Roma nel mausoleo di Adriano.

Una delle più belle opere dell'arte plebea, un rilievo rinvenuto ad Amiternum e conservato al Museo de l'Aquila, presenta raffigurata una pompa funebre. Sicuramente questo rilievo andava inserito in un monumento, perché le pareti laterali e quella posteriore sono lisce. Il tipo di funerale raffigurato è fastoso e la scena è divisa in più settori. Si tratta di un funerale ricco, superiore al *traslaticium*: il corteo funebre è aperto dai musicisti, da due suonatori di corno e da un suonatore di lituo (sulla sinistra); seguono le prefiche, una rivolta verso il feretro, con le braccia alzate, con il compito di pronunciare l'elogio funebre, l'altra che si strappa i capelli; nel piano sottostante si riconosce la figura del *designator*, cioè di colui che ordina il corteo del funerale; nella parte superiore a sinistra c'è la moglie del defunto con le due figlie; più in alto le tre figure femminili sono le serve; in basso due donne portano in mano un ventaglio o una fiaccola (in età repubblicana i funerali si svolgevano di notte). Le figure si dispongono

secondo la "prospettiva ribaltata", a sinistra e a destra del defunto. Al centro vi è la lettiga che trasporta il morto sdraiato di fianco: nei funerali più fastosi dei mimi rappresentavano il morto e forse anche in questo caso l'artista ha voluto rappresentare un attore, mentre il morto era posto nella lettiga alle spalle. Quattro dei portatori della lettiga sono più grandi degli altri quattro perché si differenzi la prima dalla seconda fila. Sul baldacchino appaiono ventotto stelle e la luna crescente.

Questo rilievo è stato datato in maniera diversa: all'età repubblicana, ai primi decenni dell'età augustea, infine alla prima metà del I secolo a.C. per diversi particolari, fra i quali la pettinatura dei personaggi maschili. Nell'immagine del cielo notturno con la luna si è voluto vedere un influsso del neo-pitagorismo, che sosteneva che le anime dei morti, purificate dagli elementi materiali, andassero a risiedere sulla luna. Precisamente il rilievo andrebbe collocato nel periodo precedente al momento in cui, nella prima età imperiale, il neo-pitagorismo si diffuse tra le classi più elevate rimanendo una loro esclusiva.

L'ultimo studio di questo rilievo è stato effettuato dalla Segenni, la quale ha ritenuto che la matrice di quest'opera fosse orientale e che non si dovesse ricercare il tramite pitagorico. La studiosa fa riferimento ad una epigrafe di età repubblicana di Amiterno riguardante lo scioglimento di un voto e relativo al culto di una dea siriana: essa sarebbe la prova dell'esistenza ad Amiterno di culti orientali diffusi soprattutto tra la popolazione servile e in questa cultura andrebbe ricercata l'origine del tipo di rilievo. La Segenni, inoltre, riteneva che il morto fosse un sacerdote di un culto orientale. Va però segnalato che ad Amiterno il recepimento di pratiche culturali orientali fu più precoce rispetto a Roma e che, probabilmente, si diffuse in strati più ampi della popolazione che tra i soli schiavi: in questa zona molti soldati furono arruolate per le campagne di Pompeo in Siria e per quella di Crasso contro i Parti. Essi, militando in Oriente, sono entrati in contatto con divinità locali e hanno introdotto in patria il culto di Diana Siria. Se si osserva il rilievo del defunto, si nota che il suo copricapo potrebbe essere un elmo: se così fosse, il rilievo sarebbe parte del monumento funebre di un militare reduce dalle campagne d'Oriente.

Quando i soldati morivano in battaglia venivano cremati o seppelliti insieme e il funerale veniva pagato dai commilitoni. Se il corpo del defunto risultava disperso, si faceva un cenotafio, perché si credeva che l'anima del defunto non potesse avere pace, se non le si costruiva una tomba. Il cenotafio poteva anche avere soltanto carattere onorario per quei morti che avevano già avuto la loro tomba (è il caso di Druso maggiore, Alessandro Severo).

Quando la morte era imminente, i parenti e gli amici più stretti circondavano il letto per confortare il moribondo; quindi il parente più prossimo lo baciava per catturarne l'anima e gli chiudeva gli occhi una volta defunto. Poi i parenti chiamavano il nome del morto tutti insieme (conclamatio) e si lamentavano. Quindi il corpo veniva deposto a terra, unto e vestito con la toga; in bocca gli si poneva una moneta e lo si incoronava, se in vita lo aveva meritato.

Il corpo veniva esposto sul lectus funebris con i piedi rivolti verso la porta della casa: nel caso di persone importanti l'esposizione poteva durare anche sette giorni. Del funerale si

occupavano i pollictores; i poveri venivano portati su bare di basso costo da persone dette vespillones. Gli ustores cremavano i cadaveri e i fossores scavavano le fosse.

Esistevano poi dei maestri di cerimonia (come quello del rilievo di Amiterno) che organizzavano la processione nei funerali dei ricchi.

I patrizi seguivano un rito particolare che nei dettagli ci è stato tramandato da Polibio: il morto veniva portato davanti ai rostri, nel foro, e qui il figlio maggiore o qualche parente ne decantava le imprese; dopo la sepoltura le sue immagini, riprodotte in cera, venivano portate nella casa e collocate nell'atrio, perché fossero conservate per sempre e utilizzate nelle processioni di famiglia. Si tratta di un rituale legato al culto degli antenati proprio delle famiglie nobili, uniche a possedere lo *ius imaginum*. Negli atrii delle loro case le immagini degli antenati erano poste in armadietti con l'etichetta recante il nome e le cariche di ogni personaggio. Questi armadietti venivano aperti dal membro più autorevole della casa.

Tutte le sepolture si effettuavano fuori dei confini della città: ci furono solo rare eccezioni accordate a particolari personaggi e, in linea generale, la norma rimase valida fino in età tarda. Il Campo Marzio accolse molti sepolcri di persone importanti e qui, fra gli altri, si trova, come detto, il Mausoleo di Augusto. La gran parte della popolazione era sepolta lungo le strade fuori dalla città. I proprietari terrieri spesso venivano sepolti nelle proprie terre. I poveri venivano posti in semplici fosse o nei colombari; Ebrei e cristiani in loculi. Ovviamente, solo i cittadini più abbienti venivano deposti nei sarcofagi.

Il corpo veniva bruciato nella casa oppure nel luogo dove le ceneri dovevano essere conservate, oppure in un ustrino. Sulla pira il defunto aveva gli occhi aperti e veniva accompagnato da oggetti personali. Le ossa e le ceneri venivano raccolte dai parenti più stretti. Il luogo di sepoltura veniva ufficializzato con il sacrificio di un maiale.

I parenti, poi, si purificavano con il rito della *suffitio* e, quindi, si svolgeva il banchetto funebre. Nove giorni dopo si svolgeva una cena sul luogo del sepolcro e durante l'anno, in giornate particolari, vi si svolgevano banchetti¹.

Alle calende di Aprile, Maggio, Giugno, Luglio e Ottobre si compivano offerte sulle tombe: ad esempio l'offerta di rose era considerata un'offerta di eterna primavera. La commemorazione annuale avveniva dal 13 al 21 Febbraio durante le feste delle *Parentalia*.

il rilievo di Lusius Storax e l'arte plebea

¹Nella necropoli sotto la basilica di S. Pietro sono stati osservate una serie di piccole lastre forate per permettere ai cibi di giungere al morto.

Il rilievo funebre di Lucius Storax proviene da Teate Marrucinum (Chieti), nella regio IV. Le lastre sono in materiale calcareo, alte cm. 50; nel fregio è rappresentato un soggetto gladiatorio, mentre sui lati mancanti dovevano esserci altre rappresentazioni figurative.

-La lastra A è composta da tre frammenti ed è spessa cm. 17: la prima coppia di gladiatori è vista nel momento finale del combattimento; il primo gladiatore ha il braccio destro alzato forse per chiedere la *missio*², il secondo sembra attendere l'esito della richiesta per poter agire. I due combattenti hanno un'armatura leggera: sembrano appartenere agli equites.

Segue un trace che porta una spada corta e uno scudo rettangolare e un elmo con visiera e cimiero con protome di grifo. Accanto al trace vi sono due figure vestite con una tunica corta: gli avversari dei traci erano solitamente armati pesantemente con uno scudo a tegole (erano detti *mirmillones*), perciò i due non sono gli avversari del trace, ma devono probabilmente essere considerati degli *incitatores*. Di conseguenza il trace ha già vinto il suo combattimento contro un *mirmillo* ormai in fuga.

La coppia successiva di trace e *mirmillo* è vista anch'essa nel momento culminante del combattimento: il trace non ha più lo scudo ed è in attesa della sua morte.

-La lastra B, centrale, è di cm. 17 di spessore. Sulla sinistra ci sono un *mirmillo* e un trace con lo scudo caduto a terra: anche in questo caso il combattimento è finito e, mancando le braccia delle figure, non sappiamo quale fosse la richiesta fatta all'*editor*.

La figura centrale ha il capo scoperto: la ricca chioma che si gonfia ai lati del volto, l'elmo tra le gambe e gli schinieri permettono di identificarlo come un trace. Deve trattarsi dell'immagine di un gladiatore famoso. A destra segue un *mirmillo* e la lastra è chiusa da un personaggio statico, raffigurato frontalmente: è anche lui un *mirmillo*.

-La lastra C è spessa cm. 8,5 e vi sono rappresentati in essa otto gladiatori: c'è qui un maggiore addensamento delle figure e una netta separazione della parte centrale della lastra.

A sinistra c'è un trace che conduce l'assalto finale contro un *mirmillo* che chiede clemenza. Seguono un *mirmillo* con il braccio sollevato e un trace che attende la morte. Gli ultimi quattro personaggi della lastra sembrano, invece, in attesa di combattere.

La prima lastra del timpano è spessa cm. 16. In basso a sinistra ci sono quattro figure sedute su un *subsellio* (un sedile) privo di schienale: dalla veste corta si capisce che sono dei *tubicines*, i suonatori di tromba. A destra in basso tre figure sedute su un *subsellio* presentano le medesime caratteristiche: sono forse dei *camilli*, giovani di nascita libera addetti a mansioni di ausilio nelle processioni e nelle cerimonie¹. Dietro appaiono due personaggi maschili e ancora dietro una coppia. Queste persone sono rappresentate vivacemente: si può pensare che sia raffigurata una rissa oppure soltanto una folla eccitata e gesticolante.

²E' la grazia che il gladiatore sconfitto chiede all'*editor*, cioè all'organizzatore dello spettacolo, per non essere ucciso dal vincitore.

¹Lo spettacolo gladiatorio, il *ludus gladiatorius*, si apriva dopo una cerimonia che consisteva nello svolgimento di un sacrificio.

La lastra centrale del timpano contiene un personaggio seduto a sinistra che rappresenta uomini seduti su una tribuna e venti uomini togati disposti su tre piani. In prima fila vi sono sette personaggi disposti a semicerchio: la figura centrale, in posizione dominante, deve essere Lusius Storax. Probabilmente la scena vuole rappresentare il giorno in cui Lusius ha avuto l'onore di organizzare il ludus. Accanto a Lusius vi sono forse i magistrati principali della città, i quattuorviri. Le due figure maschili ai lati sono forse i banditori, i praecones.

I personaggi in seconda e terza fila sono sicuramente dei magistrati, ma non possiamo distinguerli uno dall'altro. Due in alto a destra sembrano impegnati in un'azione particolare: Torelli pensa che siano impegnati nel controllo della somma pagata da Lusius al momento del suo ingresso nel collegio dei seviri di cui faceva parte, come sappiamo per via epigrafica.

Sullo sfondo si vedono delle colonne, ma non è possibile che rappresentino l'anfiteatro nel quale si sarebbe svolto il ludus: infatti l'anfiteatro di Teate è datato alla seconda metà del I secolo d.C., mentre questi rilievi sono della prima metà del secolo. Quindi queste colonne appartengono a qualche edificio del foro, che doveva ospitare lo svolgimento dei ludi prima della costruzione dell'anfiteatro.

L'ultima lastra a destra misura cm. 85 X 60 e vi sono raffigurati sette personaggi. In basso a sinistra una figura seduta su uno sgabello regge un lungo bastone: dovrebbe essere un augure con il lituo. Al di sopra vi sono due personaggi togati. A destra vi sono quattro cornicines (suonatori di flauto) seduti su un subsellio: avevano il compito di suscitare l'impeto dei gladiatori con il loro suono.

Le sculture del fregio e quelle del frontone appartengono a due tradizioni diverse: le prime rispondono a canoni greci classici, mentre le seconde rispecchiano fedelmente la tradizione romana "popolare". Comunque lo scultore è lo stesso.

Fu Rodenwaldt a coniare il termine di arte "popolare" individuando con esso motivi stilistici tipici dell'arte tardo-imperiale. Negli anni sessanta **Bianchi-Bandinelli** parlò, invece, di **arte "plebea"** e fece notare come lo stile dell'arte tardo-imperiale non fosse una novità, perchè, in realtà, esso riprende motivi dell'arte italiana di età repubblicana. In questo tipo di arte plebea risaltano elementi quali **la frontalità delle immagini e il risalto particolare dato, all'interno di un rilievo, a un personaggio sugli altri, senza che siano rispettate le regole della prospettiva naturale**. Si noti a questo proposito la posizione centrale della lettiga nel rilievo di Amiterno e la preponderanza della figura di Lusius Storax nella parte centrale del rilievo del frontone di Teatae.

La Felletti-Mei contesta l'epiteto di arte plebea, ritenendo che tale definizione circoscriva ad un'unica classe le opere d'arte in questione. Preferisce il nome di arte "italica" evidenziando il luogo di origine di questa forma stilistica. Le basi di un tale filone artistico sarebbero da ricercare in ambito etrusco nel quale si ritrovano i tratti tipici dell'arte plebea o italica: **la rappresentazione di scene quotidiane (molto spesso scene di lavoro), il rifiuto per una prospettiva basata su scientifiche leggi ottiche, come si è detto, l'indifferenza verso la**

tridimensionalità, la disposizione paratattica delle figure (nello stesso rilievo ogni figura si dispone per conto suo, indipendentemente dalle altre).

LE URNE E I COLOMBARI

Urne e vasi contenenti le ceneri e le ossa del defunto venivano poste nei colombari, ampi edifici parzialmente o totalmente sotto terra nei quali si aprono serie di nicchie in altezza e larghezza.

Ben conservati sono i tre colombari di Vigna Codini, sulla via Appia vicino al sepolcro degli Scipioni: il primo consiste in una stanza rettangolare con al centro un pilastro contenente nicchie rettangolari con volte semicircolari. Alla base dei muri c'è una specie di gradino dove venivano collocate delle anfore in terracotta destinate a raccogliere i resti di persone modeste. Dalle iscrizioni qui ritrovate, relative all'acquisto di queste olle, sappiamo che la maggior parte dei morti così conservati erano schiavi del periodo tiberiano.

Il secondo colombario è un cubo con nove serie di nicchie semicircolari. Qui venivano conservate le ceneri dei liberti di Livia e Druso Maggiore. In alcune nicchie vi sono i busti funerari; talvolta si conservano tracce di stucco e di dipinti.

Il terzo colombario è il più notevole: fra le nicchie la forma rettangolare è predominante ed esse sono abbellite da decorazioni marmoree. E' ovvio che qui sono state ospitate persone più ricche. Il luogo è formato da un corridoio con tre diramazioni: si conservano blocchi rettangolari che servivano da supporto per gallerie che permettevano l'accesso alle nicchie superiori. Le volte sono dipinte con ghirlande e risalgono al I secolo d.C.: i morti sono per lo più liberti della famiglia Giulio-Claudia, ma vi sono anche alcune persone di epoca traiana e antonina.

Altri colombari sono quello degli Statili presso l'odierna via Labicana e quello di Pomponio Hylas sulla via Latina presso l'omonima porta: il nome di quest'ultimo ci è stato trasmesso da un mosaico. Egli, malgrado abbia costruito il colombario, non vi ha sepolto i familiari. La costruzione fu eseguita sotto Tiberio e il luogo rimase in uso fino all'età di Antonino Pio. Le nicchie sono semicircolari e alcune presentano notevoli dipinti.

A Ostia si trovano recinti rettangolari privi di tetto, a cui si accede tramite delle scale: le urne venivano collocate nel terreno lungo le pareti.

La tomba 18 della via Laurentina è un colombario, anche se non è sotterraneo: ha la forma di una camera rettangolare coperta da una volta a botte. Un lato del rettangolo è riservato al luogo in cui il morto veniva cremato.

Le olle sono vasi di terracotta nei quali venivano poste le ceneri di persone poco abbienti. Esistono anche recipienti di piombo e di vetro: quelli di piombo venivano utilizzate soprattutto per contenere altre urne e sono di stampo ellenistico. Le urne di vetro, usate nel periodo I-III sec. d.C., venivano usate sia da sole come contenitori di ceneri (ve ne sono due nel colombario di Hylas) sia all'interno di recipienti in piombo.

Vi sono anche urne di alabastro, naturalmente più preziose delle altre. Il periodo di massima diffusione dell'alabastro è l'età augustea: veniva importato in Italia dall'Egitto. Le urne funerarie in alabastro si ispiravano a forme di vasi che non avevano funzione funeraria, come il cantharos o l'oinochoe, recipienti per liquidi.

La stessa tipologia la troviamo per le urne in porfido, anch'esse, come quelle di alabastro, di difficile datazione.

Esistevano anche urne d'oro (come quella di Traiano).

Comunque, il materiale più diffuso per l'urna era il marmo.

Urne del periodo augusteo-tiberiano

TAVOLA 1

MISTERI ELEUSINI

E' detta urna Lovatelli.

L'urna, conservata al Museo Nazionale Romano, proviene da Porta Maggiore, ha forma troncoconica, termina con un listello a profilo ricurvo, ha una base decorata con kymation lesbico. L'orlo superiore è invece decorato con kymation ionico. Sul corpo del vaso sono rappresentate sette figure disposte in tre scene.

La scena principale presenta Demetra su un seggio rotondo ricoperto di pelle attorno al quale si avvolge un serpente. La testa e il busto sono rivolti di tre quarti, la dea ha una tunica cinta in alto e una sopratunica e un mantello. Il volto è circondato da un velo e sul capo ci sono tre spighe. Sullo sfondo c'è la figlia Kore che tiene una lunga fiaccola, è vestita con una lunga tunica con manica corta e con un mantello avvolto lungo la vita. Accanto a Demetra è rappresentato Iacchus (uno degli appellativi di Dioniso) di profilo, con le gambe incrociate, appoggiato con il braccio destro a un bastone: con una mano tocca la testa del serpente, ha una tunica a manica cortae sopra una pelle, il capo è incorniciato da capelli corti legati da una benda.

Nella scena successiva abbiamo un iniziato seduto su un seggio con zampe feline: un mantello avvolge l'intera figura; alle spalle è visibile una sacerdotessa con tunica e una sopravveste con le maniche lunghe.

Nell'altra scena c'è Eracle imberbe avvolto in una pelle di leone: ha i capelli corti, tiene un maialino nella destra, una coppa nella sinistra e di fronte a lui c'è Eumolpo, sacerdote capostipite degli Eumolpidi¹, vestito con un lungo chitone e una sopravveste fino ai fianchi. Ha una lunga barba, i capelli sono cinti da una benda, regge un piatto per le offerte e versa del liquido sul maialino.

Il coperchio dell'urna era fissato per mezzo di due grappe di bronzo.

¹Si tratta di una nobile famiglia ateniese tra i cui membri si sceglievano i sacerdoti per il santuario di Demetra a Eleusi.

Le ceneri qui deposte dovevano appartenere ad un iniziato ai misteri che si identificava con Eracle.

Il Bisso, esaminando la decorazione, ha messo in evidenza alcuni errori. L'esecutore si rifaceva ad un modello ellenistico di ambiente alessandrino di III secolo, ma non aveva ben compreso il soggetto che doveva rappresentare: le figure sono rappresentate isolate l'una dall'altra; Demetra è seduta su un sedile coperto da pelle lanosa, ma normalmente era coperto da pelle ruvida. Forse l'esecutore identificava le tre figure maschili con l'iniziato, considerando le diverse scene come rappresentazioni di momenti diversi dell'iniziazione.

Si nota come il volto di Eracle sia inespressivo, non ben caratterizzato: l'artista romano ha senz'altro impoverito il modello greco.

La forma dell'urna ricorda il calathus (un cestello); per essa è stata proposta una datazione² **proto-augustea**.

TAVOLA II

L'urna di Decimus Lucilius Felix è conservata nel Museo Capitolino. Ha forma rettangolare con un coperchio sormontato da una pigna (ma il coperchio non sembra pertinente: non è testimoniato nei disegni di Pirro Ligorio). Sull'urna è rappresentato un thiaso di eroti. La parte superiore è decorata da maschere barbute forse di sileni (le orecchie non sono ben visibili). Su ciascuno dei lati sono rappresentati eroti nudi, tranne uno che si avvolge in un mantello. Il primo a destra danza e suona la tibia; segue un erote avvolto nel mantello che regge una lanterna; l'erote successivo si solleva verso l'alto per accendere una fiaccola; il quarto danza; il quinto suona la cetra; il sesto si appoggia ad un pilastrino e suona un flauto.

Alcuni datano quest'urna alla prima età imperiale (Stewart), altri all'epoca adrianea, altri ancora all'età rinascimentale.

La Simi la colloca **all'età proto-augustea** e trova negli eroti analogie con quelli raffigurati nella ceramica ellenistica e nelle maschere analogie con le decorazioni dei vasi neo-attici.

La forma si può considerare un po' legnosa: non c'è ancora il trattamento morbido tipico dell'età augustea piena.

TAVOLA III

²Per stabilire la datazione di un'urna si sfruttano le informazioni che provengono dal luogo di ritrovamento (quindi la stratigrafia dello scavo); si studiano i particolari stilistici dell'oggetto stesso; si analizzano le iscrizioni, quando queste, per fortuna, sono presenti; si studia la tipologia del ritratto del defunto (quando compare), specialmente la pettinatura.

Questa appartiene all'ipogeo dei Volumni a Perugia. Il coperchio ha la forma del tetto di un tempio. Molti esemplari di questo tipo sono decorati con ghirlande di frutta sorrette da bucrani e sono presenti anche decorazioni a ramoscelli o a foglie di acanto. Quest'urna in particolare è in marmo lunense e ha la forma di un tempio quadrangolare: agli spigoli vi sono pilastri scanalati con capitelli corinzi. Sul tetto vi sono antefisse e acroteri a forma di sfinge e gocciolatoi a forma di testa di leone. Nel frontone c'è un gorgoneion alato.

Sul retro la decorazione consiste in un cratere a volute su cui sono posati due uccellini; sullo sfondo vi è un albero di fico, una colonnina su cui vi è un'anfora rovesciata, a sinistra un'erma con testa di satiro giovane.

Sul lato destro è rappresentato un ricco festone: sopra le ghirlande ci sono due uccelli, al centro una patera, in basso un airone che afferra una rana, a destra un airone che lotta con un serpente.

L'altro lato presenta una decorazione analoga, ma al posto della patera c'è un urceus (una brocca).

Tutte le facce dell'urna sono delimitate da un listello.

Sulle due fasce lisce dell'architrave c'è l'iscrizione in lingua latina e in etrusco con il nome del defunto che è presentato come il dedicante del tempio.

Un'urna conservata a Malibù è simile a questa. Anche questa presenta forme architettoniche, ha i peducci e quattro pilastri agli angoli. Nei due campi dei lati lunghi vi è una cornice modanata, al cui interno è raffigurato un ricco cantharos sul quale sono poggiati due uccellini. Uno dei lati brevi è decorato con un'edicola sormontata da un'architrave; c'è una corona di alloro al cui interno è raffigurato il lituus; nel timpano vi sono due uccelli. Sul lato opposto c'è una porta le cui maniglie hanno la forma della testa di leone.

L'urna va datata in età tardo-augustea.

Il motivo degli uccelli soprattutto accomuna le due urne: tale motivo allude ad una vita felice ed è il simbolo della pietas del defunto. La porta simboleggia l'entrata del sepolcro o degli inferi: è quindi il simbolo del passaggio ad un'altra vita.

Anche l'urna di Annia appartiene **all'età augustea**: è priva di coperchio ed è decorata su tutti i lati con una cornice modanata formata da un listello liscio e da un kimation lesbico. La parte centrale del davanti è occupata da due eroti in volo che portano una corona. Sul retro ci sono due rami di olivo disposti obliquamente.

Il repertorio di tale urna testimonia il gusto naturalistico dell'epoca. I due eroti compaiono anche su altari (per esempio su tre are di Brescia del 73 d.C.). Il simbolo della corona di spighe si ricollega a quello della corona di alloro, entrato a far parte del repertorio decorativo da quando ad Augusto fu conferita dal senato la corona civica, per la propria virtus.

L'attenzione particolare al mondo della natura non comporta, però, una precisa attenzione alle dimensioni. Il rilievo è ancora aderente al fondo, è basso, presenta morbidi trapassi di piano, i

particolari sono resi in maniera quasi sfumata: è l'espressione dello stile illusionistico dell'età augustea. Questo cinerario deve essere considerato un prodotto urbano della piena età augustea.

All'età augustea si può assegnare l'urna della via Appia conservata all'Antiquarium. La decorazione è incorniciata; sulla fronte dei rami si staccano da un ceppo d'acanto, su cui si poggiano degli uccelli; dall'altro lato abbiamo dei viticci che nascono da un cratere. Nel frontone sono raffigurate doppie lance incrociate, dietro uno scudo circolare. L'urna poggia sui peducci; il coperchio è chiuso con grappe di piombo.

Dal punto di vista decorativo i temi della decorazione di quest'urna sono temi diffusi sin dall'età repubblicana su vasi, are, fregi architettonici. **I tralci ornamentali hanno un significato simbolico preciso.** Sull'Ara Pacis i motivi vegetali occupano più della metà dell'intero recinto: la composizione della decorazione del monumento è un'espressione di ordine curata in ogni dettaglio. L'uso dei tralci in chiave simbolica è molto antico. I tralci del periodo augusteo hanno una forma a spirale; tralci e foglie sono rappresentati in maniera realistica; vi sono fiori sul punto di aprirsi; piante fantastiche si mescolano a piante reali. **Queste immagini vogliono alludere alla nuova età dell'oro che si apre sotto Augusto: si riferiscono alla prosperità e alla fecondità della nuova epoca.**

Altre urne del periodo di Tiberio e Caligola sono a forma di parallelepipedo. Quasi tutte hanno i peducci. Spesso i listelli sono decorati con motivi utilizzati per le decorazioni architettoniche. I coperchi hanno forma di tetto con pulvini laterali o acroteri. Il repertorio figurativo presenta motivi vegetali e architettonici.

TAVOLA IV

Un'urna proviene da una tomba presso Porta Maggiore, un'altra si trova oggi a Berlino.

Sulla fronte presentano un cantharos con sopra due uccelli ed entrambe hanno la fronte inquadrata da fiaccole con la fiamma rivolta verso l'alto. Sono attribuibili alla stessa officina.

Il coperchio di un'urna è decorato da due uccellini, quello dell'altra da una rosetta.

Nessuna delle urne del periodo tiberiano è decorata su tutti i lati e spesso sui lati ci sono motivi emblematici (il motivo più diffuso è quello delle corone): questo repertorio si trova per tutto il I secolo d.C.

TAVOLA V

Nella tomba dei Platorini¹ è stata rinvenuta un'urna cilindrica posta sulla parete di fondo: è decorata da bucrani e ghirlande e poggia su tre peducci; sul margine inferiore corre un listello liscio, una fila di perle e astragali, un kimation lesbico. Il coperchio ha forma conica ed è decorato con tre giri di foglie.

Il bucranio è una decorazione comune già nell'età ellenistica; la ghirlanda in origine alludeva all'offerta fatta al morto, ma ormai doveva aver perso il significato religioso, per assumere un ruolo puramente decorativo. La benda che unisce le ghirlande ai bucrani si ritrova su un'altra urna dello stesso sepolcro, datata **da alcuni all'età tiberiana, da altri all'età augustea**.

TAVOLA VIII

Sempre dalla tomba dei Platorini proviene un'altra urna con decorazione di tipo architettonico uguale su tre lati e con il lato posteriore non decorato. Ha forma di parallelepipedo, presenta listelli lisci sul bordo superiore e inferiore e pilastri con capitelli, tra i quali si aprono due archi. Ha dunque l'aspetto di un tempietto. **Per alcuni è di età tiberiana, per altri (Silvestrini) risale alla metà del I secolo d.C.**

TAVOLA IX

Sul pavimento del sepolcro furono trovate delle statue di cui è difficile stabilire l'esatta collocazione:

-Una statua maschile è stata rinvenuta rotta per il crollo del sepolcro: è alta m. 2,01 e raffigura un personaggio di età adulta. Il corpo è nudo ad eccezione del mantello, che ricade sulla mano sinistra, dove è la spada, e copre la figura dal bacino in giù. Il mantello è ricco di pieghe. Il braccio destro è conservato solo in parte; la mano doveva reggere una lancia di ferro, che è stata ritrovata durante lo scavo. La testa presenta una pettinatura a folte ciocche sottili, il naso ha forma gibbosa, gli occhi creano effetti chiaroscurali. **L'acconciatura si ricollega ai ritratti di Tiberio**: la statua rientra nei tipi utilizzati per i personaggi imperiali, ma è difficile dire chi rappresenti realmente, forse C. Sulpicius Platorinus, il fondatore della tomba, o M. Artenius Geminus, il suo destinatario.

¹Fuori della Porta Settimiana sulla strada presso il fiume che collegava Trastevere con il Vaticano. L'ingresso della tomba era rivolto verso il Gianicolo. Il sepolcro era costruito in opera laterizia ricoperta da lastre di marmo; il pavimento era costituito da un mosaico bianco e nero. Le pareti erano organizzate in una serie di nicchie in cui erano poste le nicchie. La documentazione del sepolcro non può essere precisa, perché la tomba è stata distrutta e i materiali rinvenuti sono stati trasportati al Museo Nazionale.

-La statua femminile ritrovata nel sepolcro è alta m. 1,82, porta una tunica ed un mantello che sale a velare la testa e ricade sulle spalle a coprire anche il braccio sinistro. Il collo è allungato, i capelli si dispongono a diademi con piccoli riccioli piuttosto compatti. Il naso e gli occhi sono di restauro. L'acconciatura induce a considerare una datazione all'epoca di Nerone o, ancora meglio, dei Flavi, periodo in cui i riccioli sono numerosi, disposti a circondare la fronte, e vengono resi con poco uso del trapano: **si può pensare al periodo 60-70**. La statua può essere accostata a modelli prodotti a Efeso, nei quali, però, il mantello ha una piega che attraversa diagonalmente il petto e arriva al braccio sinistro. La statua, comunque, è certamente romana: per la precisione deve essere considerata una variante romana del tipo di Efeso.

Potrebbe essere identificata con la figlia di Platorino.

-Il terzo ritratto rinvenuto nella tomba è stato identificato con quello di Munatia Polla, di cui il sepolcro contiene un'urna: la testa è volta a destra, ha una pettinatura divisa al centro in due parti leggermente ondulate con riccioli che scendono a coprire le orecchie, mentre ai lati del collo sono presenti due boccoli; sul dietro i capelli erano raccolti in due trecce. Effetti chiaroscurali sono ottenuti attraverso l'acconciatura e la disposizione dei riccioli. Una simile acconciatura fu in uso in età giulio-claudia, a partire dal 20 d.C.. **La nostra statua si può datare al 30 d.C.**, perchè dopo questa data i ritratti femminili presentano le orecchie scoperte.

Urne di età giulio-claudia, claudia e neroniana

TAVOLA X

Un'urna conservata al Museo Nuovo Capitolino e proveniente dal colombario degli Aurunnei sulla via Clodia fa parte di un gruppo **di età giulio-claudia**. Ha forma di parallelepipedo, poggia su peducci, la fronte è inquadrata da un listello, un kimation lesbio, un listello, un kimation lesbio. Il coperchio è del tipo a tetto terminante con pulvini. Appartiene a M. Antonio Diogneto.

Le urne di questo periodo (precisamente proto-claudio) generalmente non hanno i peducci, sono decorate su tre lati, sui fianchi vi sono rosette, palmette e vasi con uccelli che si abbeverano in essi. Il trapano non è ancora usato in modo preponderante. Alcuni dei motivi di queste urne si ritrovano anche su altari contemporanei.

TAVOLA X

L'urna del Paul Getty Museum poggia su peducci, presenta un riquadro nel quale non compare alcuna iscrizione ed è decorato sulla fronte con foglie di acanto e due uccelli. I lati presentano una decorazione simile. Il coperchio è del tipo a tetto con pulvini laterali. Nel frontone due uccelli si abbeverano da un vaso e ai lati vi sono due protomi feline.

TAVOLA XI

L'urna conservata nella galleria lapidaria proviene da un colombario sulla via Appia: il coperchio a tetto non appartiene ad essa; nel frontone c'è la personificazione dell'Africa; la cassa presenta la fronte inquadrata da colonne tortili con capitelli corinzi. L'urna è dedicata a Sextus Caesarius Apollonius dagli eredi. Sotto l'iscrizione è raffigurata la scena di dextrarum iunctio (l'unione della mano destra): l'uomo, il morto, in tunica e corta toga ha un rotolo, la donna in veste lunga da la destra al proprio sposo in segno di saluto. L'acconciatura della donna presenta la discriminatura sulla fronte tipica dell'**età giulio-claudia**.

L'altra urna, conservata al British Museum, sotto l'iscrizione presenta una coppia inquadrata da un'edicola: l'uomo è togato, la donna ha in mano una mela. L'uomo è un liberto imperiale.

TAVOLA XII

L'urna è databile grazie al ritratto contenuto in una conchiglia: i capelli sono divisi al centro della fronte e sono raccolti in trecce. L'urna è dedicata agli dei Mani di T. Claudius Erme, liberto imperiale (l'imperatore può essere Claudio o Nerone). La decorazione presenta elementi vegetali a spirale che nascono dall'acanto e terminano con pigne e fiori: **questo tipo di decorazione nasce e si diffonde in età claudia**, ma si trova fino al periodo medio antonino.

Sull'esemplare del Museo Nazionale Romano con dedica da parte dei genitori Tiberius Plautus Magnus e Claudia Dicofanis, figlia di Priscus, vi è l'indicazione dell'età del defunto. L'urna è datata tra la fine del I e la metà del II secolo d.C.

E', invece, di età più avanzata l'urna del Museo Nazionale Romano con steli vegetali e l'iscrizione forse dipinta: vi è raffigurato il ratto di Proserpina ad opera di Ade. L'età è medio antonina (**in questo periodo, per quanto riguarda la decorazione vegetale, si passa dal naturalismo all'astrazione**).

L'urna in passato a Villa Magna ad Anagni ha forma parallelepipedo con peducci. Su tutti i lati la decorazione è composta da armi: sulla fronte, agli angoli sono posti trofei e in fondo è rappresentata una porta di arco che inquadra un altare decorato con motivi a ghirlanda. Sugli altri lati sono raffigurate armi, soprattutto di tipo greco: vi sono scudi ed elmi corinzi, attici, beotici, accanto a berretti in pelle di tipo gallico di tipo gallico. L'urna è senz'altro di età imperiale. Scudi con lance incrociate vengono rappresentati a partire **dall'età proto-claudia**. Bisogna comunque osservare che la presenza di armi nella decorazione non indica

necessariamente che il defunto in vita era un soldato: vi è il caso dell'urna troncoconica del Museo di Bologna, di età adrianea, che presenta tutta la superficie decorata con armi, ma il cui proprietario in vita organizzava spettacoli teatrali. Inoltre, a partire dall'età ellenistica le armi sono presenti anche su urne di donne e in età antonina eroi che preparano armi sono raffigurati su sarcofagi destinati a bambini: le armi vanno interpretate come esaltazione della virtus del defunto.

TAVOLA XIII

L'urna di Ascanio nella Gliptoteca di Monaco è databile **all'età claudia**. L'urna ha decorazione vegetale; sulla fronte porta raffigurati due candelabri , dai quali pende una ghirlanda di fiori e frutta. Nella parte superiore vi è un gorgoneion, al di sotto del quale vi sono due uccelli disposti uno di fronte all'altro. Sui fianchi dell'urna le ghirlande sono sostenute da fiaccole sul lato posteriore e a sinistra lo spazio è riempito da patere, a destra dall'urceus.

TAVOLA XIV

Le urne del periodo claudio tardo e neroniano sono parallelepipedo, poggiano su peducci, il tetto è a doppio spiovente e i pulvini angolari sulla fronte sono chiusi da motivi a fiore; spesso ci sono ghirlande di frutta, raramente di alloro. Frequente è il motivo di rami di vite o di edera.

Le urne di questa tavola, di età claudia o neroniana, recano ghirlande di frutta, bucrani, corna di ariete e candelabri; inoltre vi sono aquile, galli in lotta e teste di Medusa. Queste urne devono essere considerate, per motivi stilistici e iconografici, frutto del lavoro della stessa officina.

TAVOLA VI

Un'urna del sepolcro dei Platorini, ora al Museo Nazionale Romano, appartiene al gruppo di urne architettoniche con, sulla fronte, colonnine angolari con capitello corinzio, da cui pende una ghirlanda. I fianchi mostrano due delfini incrociati, mentre il lato posteriore non è decorato. Due uccelli affrontati sono nel frontone, uno becca la frutta, l'altro un verme. Sui fianchi vi sono pulvini con decorazione vegetale. **La Silvestrini data quest'urna all'età proto-flavia, altri all'età neroniana.**

L'urna del periodo claudio, conservata a Parigi, proviene da Roma, dalla villa Aldobrandini, e presenta una cassa incoronata da colonnine a spirale con capitelli corinzi: sotto c'è il busto di un bambino. Il nome del defunto è Tiberius Claudius Victor, di sette anni, e la dedica è posta dai genitori. Sopra la tabula vi è un'aquila affiancata da due teste giovanili: la tabula è affiancata da due tripodi e il tetto a doppio spiovente termina con pulvini con rosette. Evidentemente l'urna è stata riutilizzata. Le due teste giovanili rappresentano dei venti e simboleggiano l'ascensione dell'anima del defunto. L'aquila rappresenta il veicolo per l'ascensione al cielo dell'anima.

Urne del periodo flavio e adrianeo

TAVOLA VII

Le quattro urne successive sono state trovate nel 1856 nella necropoli ostiense, nella tomba 20a o dei Caci, e sono

conservate nel Museo Gregoriano profano.

La prima è l'urna di L. Cadius Cirra: presenta la fronte inquadrata da due colonne tortili con capitelli ionici; al centro vi è la tabula inscriptionis; dalle colonne pende una ghirlanda che va a sovrapporsi alla parte inferiore della tabula, fiancheggiata da due pilastri. I fianchi sono decorati con muratura isodoma. Il coperchio è a doppio spiovente. I pulvini contengono i ritratti del defunto. La decorazione della cassa deriva probabilmente da una produzione in serie, mentre i busti all'interno dei pulvini sono una caratteristica ostiense. Nel timpano vi è una corona di quercia e tra la corona e le bende vi sono due uccellini: forse la corona e le bende sono da ricollegarsi con la carica del defunto.

L'urna di Cacia Dafne presenta sulla fronte, sotto la tabula, due grifi affiancati ad una lira; il tetto è displuviato; il frontone è decorato con due uccelli che sollevano una lucertola. Tutta la decorazione dell'urna è una celebrazione della religione apollinea e contiene elementi che compaiono frequentemente in età neroniana e flavia, quando sono frequenti i tripodi accanto ai grifi. Gli uccelli non sono ancora affusolati come saranno nel II sec. d.C.

TAVOLA VIII

L'urna di L. Cadius Eutacto presenta una decorazione con protomi di ariete che sostengono una ghirlanda di alloro; sotto la tabula vi sono due uccellini affrontati. Il coperchio a tetto ha acroteri angolari decorati con palmette. Nel timpano vi è una corona d'edera. L'urna, datata al **periodo tardo-flavio**, è decorata solo sulla fronte.

L'urna dedicata a L. Cadius Hilarus presenta eroti con una cornucopia sulla spalla: gli eroti, che reggono una ghirlanda, poggiano su figure femminili, forse Aure; sotto la tabula vi è un uccellino. Il coperchio è a forma di tetto con acroteri decorati da cespi di acanto e palmette. Nel timpano vi è la solita corona.

Intorno alla seconda metà del I secolo risale l'urna della ex collezione Mattei, ora al British Museum. L'iscrizione porta il nome di M. Iulius Camillus. La decorazione contiene dei grifi. Il coperchio è a tetto con acroteri a palmette; nel timpano vi è un gruppo di uccelli.

Un'urna destinata a più persone presenta decorazioni architettoniche costituite da due colonne tortili ai lati, quindi due pilastri e una colonna al centro. Il coperchio è a tetto e nel timpano vi sono dei lupi.

L'urna di Bologna è del **II secolo d.C.**, **precisamente di età adrianea**. In questo periodo accanto alle urne parallelepipedo appaiono quelle cilindriche e troncoconiche.

Di quest'urna si è già parlato in precedenza (pag. 26): è decorata con armi, ma il morto in vita organizzava spettacoli scenici, per cui le armi simboleggiano non l'attività militare, ma la virtus del defunto.

L'urna cilindrica ora a Copenhagen proviene da Ostia: sotto le tabule presenta due personaggi, di cui uno barbato. Sul retro vi è un bucranio che sostiene una ghirlanda di alloro: sono anche raffigurati un urceus e una patera. **Si data in epoca adrianea.**

Nel secondo secolo d.C. cominciano ad apparire sulle raffigurazioni temi mitologici, quindi scene di caccia e di battaglia, su ispirazione tratta dalle raffigurazioni sui sarcofagi.

Urne tra I e II secolo d.C. con caratteristiche micrasiatiche

Un gruppo di urne rinvenute a Ostia, sull'Isola Sacra, evidenziano tipi decorativi dell'Asia Minore: si pensa all'esistenza di un'officina microasiatica a Ostia che svolge la sua attività dalla fine del I secolo alla metà del II secolo d.C.. A questa officina attribuiamo un'urna ora a Copenhagen di C. Urtilius Nerva, che ha una forma intermedia tra il tipo a cassa e il vaso campaniforme. Sul lato frontale presenta teste da cui pende una ghirlanda; sul retro sono presenti ghirlande e al centro un fiore a quattro petali. Il coperchio è piano con bordo convesso, decorato da un tralcio a rilievo piatto.

L'urna di C. Vibius Pantagetus (a Copenhagen) è a cassa semplice e presenta una ghirlanda d'alloro sulla fronte; sui fianchi due ghirlande si collegano a due maschere, una tragica e una comica.

L'urna di Urtilia Benedicta è a cassa decorata su tre lati: agli angoli presenta protomi di ariete, in basso un cespo di acanto, da cui parte un festone di foglie di alloro; accanto alla tabula c'è una foglia di palma. Sul retro la decorazione è più ricca: c'è un festone di frutta che circonda un fiore a doppio strato di foglie.

L'urna dei magazzini del Louvre presenta maschere che fungono da supporto per una ghirlanda di foglie di alloro: le maschere sono del tipo arcaizzante di età adrianea.

Un'altra urna di Ostia (tomba 19) è a cassa leggermente incurvata sul retro. Anche qui sono presenti ghirlande e maschere.

L'urna proveniente dalla necropoli di Pianabella ha una cassa parallelepipedo ed è decorata con due protomi di Ammone, da cui pende una ghirlanda d'alloro. Appartiene a L. Licinius. Accanto alla tabula ci sono due rami di palme. Tutto lo spazio libero è occupato da bende. Il coperchio è a doppio spiovente e nel timpano presenta un gorgoneion tra due fiori di loto. Quest'urna dovrebbe essere di epoca adrianea.

Un'urna di una collezione privata proviene dall'Isola Sacra: la cassa presenta due protomi di Ammone da cui pendono ghirlande di foglie e bacche d'alloro. Su ciascuno dei lati brevi le ghirlande incorniciano maschere tragiche. Il coperchio è a tetto; sul timpano c'è un gorgoneion. Agli acroteri vi sono maschere tragiche e berretti frigi. Il defunto era stato flamen di Vespasiano, consacrato nel 79 o nell'80 d.C. e l'urna si colloca nella prima metà del II secolo.

L'urna di Gaius Pompeius presenta maschere tragiche laterali e sotto la tabula due uccelli affrontati intorno ad un cesto di frutta.

L'urna del Museo Gregoriano profano appartiene a M. Caecinius Plancus: ha forma a parallelepipedo, è decorata da festoni di alloro sostenuti da protomi di ariete; la tabula è fiancheggiata da due teste non identificabili. Il tetto è a doppio spiovente, con gli acroteri anteriori con maschere.

L'urna di C. Fonteius è semicilindrica e presenta due grandi maschere tragiche sugli spigoli. Sotto alla tabula vi sono due uccelli affrontati e un cesto di frutta.

Un'urna di Ostia di Fabius Mitra ha il solito festone di alloro sostenuto da una protome di ariete.

Un'ara di T. Claudio appartiene alla stessa officina.

Un coperchio conservato al Gregoriano profano presenta due tetti displuviati che si intersecano al centro: nel timpano vi è un gorgoneion con volto a disco e pettinatura stilizzata con sei partizioni di ciocche e tre boccoli di lato. Gli acroteri presentano maschere teatrali con boccoli che si dispongono su due piani. Sui lati corti in riquadri sono presenti serpenti che escono dalla terra e strisciano verso un altare.

Un sarcofago di Marco Emilio Posidoniano presenta una tabula al centro; le ghirlande sono sostenute da bucrani e vi sono due gorgoneion.

Tutta la serie presenta decorazione a ghirlande e solo le urne degli Urtili presentano ghirlande di fiori e frutta. Le protomi di Ariete e Ammone nella produzione urbana sono collegate con

ghirlande di frutta. Il bucranio è comune sin dall'età augustea, ma diviene frequente nel II secolo. Frequenti sono anche gli uccelli retrospicienti posti sotto le maschere angolari. Uno dei motivi più diffusi è quello del gorgoneion: non ha ali, il volto presenta zigomi sporgenti e la capigliatura lo circonda come un diadema. Forse nell'acconciatura a diadema vi è un riferimento alla ritrattistica femminile di età traiana e adrianea e ai ritratti di Matidia in particolare: anche in questo caso l'elemento dell'acconciatura serve per la datazione delle opere. Le protomi di Ammone nella produzione urbana sono di due tipi: o presentano tratti arcaizzanti o rivelano tratti patetici. In queste urne le protomi sono rese con accurato calligrafismo, tipico dell'età adrianea. Il motivo delle maschere tragiche e il motivo dei fiori sono di influsso micrasiatico; anche per il serpente possiamo trovare riferimenti in coperchi ateniesi o in un sarcofago di Alessandria (i serpenti sono spesso raffigurati in rilievi che si riferiscono al culto di Iside). Per il resto il repertorio decorativo non è insolito e corrisponde allo stile urbano: è lo stile, la resa formale che si differenzia. Le urne più antiche sono quelle degli Urtili: in seguito i tipi a vaso non sono più attestati. Ma anche nelle urne degli Urtili si vede che la forma a vaso non era familiare all'artigiano, visto che si crea una situazione di compromesso: il retro è ricurvo, mentre la fronte tende alla forma rettangolare.

L'increspatura delle foglie è resa con sculture parallele. Solo sui primi esemplari degli Urtili compare un tipo di lavorazione delle ghirlande più pesante e non si lascia alcun vuoto nella lavorazione del festone.

Per la cronologia del gruppo un elemento importante è l'urna di L. Torquatus Novellus pertinente alla tomba 19 dell'Isola Sacra e datata al 140-150 d.C.. L'urna di Licinius Probus proviene dal colombario di Pianabella, la cui fase di maggior sviluppo si situa fra gli inizi del II secolo e l'età antonina.

Tutto il materiale di questo gruppo si mantiene su un livello medio: l'attività dell'officina deve aver riscosso un certo successo almeno nel ceto medio e tra i liberti. Il gusto di queste categorie sociali in genere si uniforma all'arte ufficiale, che, però, tali botteghe recepiscono solo in parte.

Urne con raffigurazioni mitologiche

TAVOLA XII

I temi mitologici appaiono sulle urne del II secolo d.C. e sono quelli presenti sui sarcofagi. Le più antiche rappresentazioni sono quelle inerenti **il rapimento di Proserpina**: due urne con questo tema furono prodotte prima dei sarcofagi decorati con lo stesso mito.

Un esemplare del Museo Nazionale Romano presenta sui lati due elementi vegetali tortili, che terminano con due fiori. In alto vi è una ghirlanda resa in maniera sommaria e sotto una duplice ghirlanda di alloro retta da due protomi di ariete: tra le ghirlande vi sono un urceus e una patera. La tabula è inquadrata da un listello liscio e l'iscrizione in essa doveva essere dipinta. Sopra è raffigurato il ratto di Proserpina; la quadriga guidata da un erote alato trasporta Plutone che tiene Proserpina con il seno scoperto. La capigliatura e la barba di Plutone sono molto folte. Sotto le zampe dei cavalli c'è un serpente. Tipologicamente l'urna trova molti riscontri nell'arte del I secolo d.C.: i pilastri vegetali ai lati, ad esempio, appaiono già nell'età claudia. Ma l'uso del trapano colloca quest'urna all'**età antonina**.

TAVOLA XV

Un'urna di Perugia appartiene a M. Ulpius Floridus, liberto di Traiano, e presenta lo stesso soggetto.

Spesso viene scelto il momento culminante del mito, il ratto è raffigurato verso destra, Plutone è volontariamente più grande, sono rappresentati pochi altri accessori come il serpente, i fiori sul terreno, il canestro rovesciato dietro la quadriga, elementi che alludono ai momenti precedenti del mito. La diffusione di questo mito si spiega con il contenuto simbolico della scena: come viene chiarito da alcune iscrizioni funerarie, Plutone con il suo gesto rappresenta il rapimento della vita, quindi la morte, ossia un tema perfettamente pertinente a monumenti funebri.

Anche **il mito di Medea** è spesso presente su urne e sarcofagi: si trova già nel repertorio decorativo di tombe del I secolo d.C. (si veda la basilica sotterranea di Porta Maggiore per la quale si è in dubbio se si tratti di una basilica funeraria, un sepolcreto, un ninfeo oppure un santuario neopitagorico)

TAVOLE XV-XVI

Un'urna di tipo cilindrico dedicata da due donne è stata rinvenuta a Ostia. Sotto la tabula vi è una figura che rappresenta Tellus; sul lato sinistro è presente Creusa che indossa il velo e, impazzita, salta giù dal letto e dietro di lei il padre si strappa i capelli; sulla parte destra vi è Medea sul carro del Sole con la spada nella mano destra, mentre i figli da lei uccisi sono uno

sul carro e l'altro sulle sue spalle. Questi personaggi si ricollegano a tipologie presenti sui sarcofagi. In particolare quest'urna può essere paragonata ad un sarcofago di Mentore del 150 d.C.. L'urna si può datare all'**età medio-antonina**.

TAVOLA XVI

Il mito di Meleagro è frequente su urne di II secolo. Un'urna della necropoli di Pianabella presenta la tabula sul coperchio inquadrata da due protomi di erote; a sinistra vi è un Dioscuro, quindi Meleagro che colpisce il cinghiale, dietro la grotta appare un personaggio che aiuta Meleagro nella caccia; i fianchi sono decorati da un grifo. La proporzione delle figure e l'uso del trapano datano l'urna all'età medio-antonina.

Il mito di Endimione è presente solo su due esemplari rinvenuti ad Ostia. La prima urna è cilindrica, presenta a sinistra una figura di pastore con un cane e in alto delle pecore, quindi vi è un Aura che sostiene il capo di Selene. Sui cavalli è visibile un erote, un altro è sul carro; Selene sta per scendere dal carro per vedere Endimione. Sotto i cavalli vi è una donna sdraiata, Tellus.

TAVOLA XVII

Il mito della contesa per le armi di Achille è rappresentato su un'urna proveniente da Ostia e conservata al Museo Nazionale Romano. E' dedicata a Egrilia Felicitas, una schiava, appartenente a una gens ben nota a Ostia tra il I e il III secolo d.C. Il soggetto mitico è largamente presente nell'arte greca¹. Nell'arte romana vi è solo l'esempio fornito da quest'urna, che presenta Agamennone di fronte nell'atto di alzarsi dal trono: con la mano destra assegna le armi a Ulisse (le armi si trovano davanti ad Agamennone, mentre Ulisse è a sinistra, riconoscibile dal pileo; a destra vi è Aiace, di grandi dimensioni, che con il braccio destro esprime un gesto di disappunto). L'urna si rifà probabilmente ad un originale pittorico perduto: sappiamo da Plinio che su questo soggetto vi fu una gara tra i pittori, tra i quali Parrasio e Timante. I pochi personaggi della scena sono rappresentati come figure snelle, i panneggi sono profondi e si notano fori di trapano per rendere gli occhi, gli angoli della bocca e la capigliatura. La cassa presenta sui fianchi due grifi. L'urna dovrebbe collocarsi intorno al **170 d.C.**

Urne di II-III-IV secolo con scene di guerra e di caccia

La dipendenza tematica delle urne dai sarcofagi si fa stretta tra il tardo II secolo e l'inizio del III, quando si diffondono scene di battaglia o di caccia. L'uso del sarcofago si diffonde a

¹Sulla coppa attica attribuita a Douris, conservata a Vienna; sulla coppa di Bryges, a New York.

Roma a partire dall'età traiana, ovviamente in parallelo con il diffondersi della pratica dell'inumazione, per cui nel III secolo quest'uso è largamente affermato, anche se alcune categorie sociali, specialmente i militari, continuano a preferire la cremazione e, di conseguenza, la deposizione in urne. Tra il tardo II secolo e il III troviamo urne di tipo parallelepipedo; comincia a diventare rara la decorazione di tipo vegetale, per cui generalmente le urne presentano solo raffigurazioni di persone o solamente la tabula con l'iscrizione.

TAVOLA XVIII

Un esemplare conservato a Parigi è a forma di parallelepipedo: sulla fronte mostra **una battaglia tra Romani e Germani**, che si raggruppano intorno ad un cavaliere al centro. I fianchi sono decorati da un trofeo, ai piedi vi sono due donne barbare sedute, ai lati due barbari. La fronte è totalmente riempita di figure, che si dispongono su più piani. Il tipo di rappresentazione e lo stile rendono possibile il confronto con sarcofagi di età severiana e in particolare con quello di Villa Borghese (datato tra 200 e 210) o con quello con scene di caccia di Civitavecchia (220 d.C.).

TAVOLA XIX

Un'urna al Louvre presenta una scena frequente sui sarcofagi: una scena di clemenza. Nel timpano presenta una corona e motivi vegetali. Per il tipo di decorazione ci si deve ricollegare al gruppo delle urne ostiensi. Nella scena, a sinistra vi è un arco davanti al quale si trova un soldato con elmo frigio-macedone che tiene con la sinistra la lancia e con la destra un soldato inginocchiato davanti a un generale seduto, che ha la testa solo abbozzata; sullo sfondo, tra il soldato e il generale, vi sono due soldati e un uomo che guida un cavallo. Il generale barbato con tunica apre la mano destra in gesto di clemenza verso il prigioniero. Dietro al generale vi è una Vittoria alata con il vessillo tra le mani.

La scena sul retro è di caccia : a sinistra vi è un soldato con elmo, scudo e lancia; accanto stanno due putti con lancia, che cacciano un cinghiale che esce da una grotta; in secondo piano si vede un putto pronto a intervenire in aiuto e a destra un altro putto a cavallo che insegue un animale, forse un leone, forse un altro cinghiale. Nelle figure dei putti si nota un accentuato uso del trapano per le acconciature: **siamo nella fase dello stile puntilistico, del tardo III secolo.**

TAVOLA XX

Alla fine del III secolo va assegnata un'altra urna, a parallelepipedo, conservata al Museo Gregoriano profano. Sulla fronte presenta una scena di pigiatura che si svolge sotto una tettoia ad opera di due giovani satiri: il lavoro viene effettuato in tinozze a forma di vasca, decorate con una protome leonina, dalla cui bocca esce il liquido. I due satiri saltano tenendosi per mano, mentre nell'altra reggono un bastone. Sui lati vi sono scene di raccolta.

Il tema della vendemmia è presente sui sarcofagi già dall'età adrianea. In quest'urna le figure sono realizzate in maniera plastica, le capigliature sono rese con profondi e lunghi tratti di trapano.

Un'urna cilindrica, liscia, conservata nella galleria lapidaria in Vaticano, è una delle più semplici e racchiude nella tabula la dedica a Iulius Secundus, appartenente agli evocati (veterani) della III coorte pretoria.

Un'urna a parallelepipedo con coperchio decorato con foglie, presenta sulla fronte, ai lati, delle fiaccole e nella tabula reca la dedica a Valeria Tracina. E' un'urna datata con sicurezza, perché al suo interno, tra le ceneri, è stata rinvenuta una moneta di età costantiniana, sicuramente conosciuta dopo il 317 d.C.. L'urna è stata rinvenuta nel sepolcro I della necropoli vaticana, sotto S. Pietro: la sua datazione oscilla quindi **tra il 317 e il 322**, anno nel quale, secondo la Guarducci, iniziò la costruzione della basilica voluta da Costantino. L'urna si colloca alla fine della produzione urbana.

LE CUPAE

Le cupae o cupolae sono monumenti funerari a forma di cassone rettangolare con la parte superiore convessa. Possono essere in muratura o costruite in blocchi di pietra locale sopra il luogo di sepoltura. Generalmente presentano su uno dei due lati brevi un'epigrafe. Le aree di diffusione sono tre: **l'Africa proconsolare, la penisola iberica e l'Italia meridionale**. Sono state trovate anche nei Castra Albana, dove dimoravano i soldati della II legione Partica.

Per l'Africa l'utilizzazione delle cupae comincia già alla fine dell'età repubblicana, ma si incrementa nel I secolo d.C., per diffondersi nel II e III secolo. Questo monumento è legato sia al rito dell'incinerazione, sia a quello dell'inumazione. Le cupae in muratura e quelle in blocchi monolitici sono contemporanee. Alcune strutture monolitiche presentano un rivestimento in intonaco. Sempre per l'Africa, non si può definire la classe sociale che le adotta. I casi con decorazione a rilievo sono rari; di solito vi è la sola iscrizione. Si è pensato ad un'origine africana del monumento, ma anche ad un'origine asiatica, supponendo che derivasse dai sarcofagi frigi con coperchio a botte, ma questa ipotesi va respinta, perché la cupa non contiene i resti del defunto, bensì serve a coprire il luogo in cui i resti sono sepolti.

Alcuni esemplari assumono una forma assottigliata alle estremità, rendendosi molto simili alle botti: forse l'interpretazione più probabile è quella che si richiama al significato originario del termine cupa (= botte). La cupa ha forma di botte perché rappresenta un richiamo simbolico al vino. Esemplari che richiamano la forma della botte si trovano in Portogallo (uno a Lisbona).

In area iberica la cupa è attestata dal 120 d.C. e la massima diffusione si raggiunge tra la fine del II e l'inizio del III secolo: qui si capisce che ad usare questo tipo di monumento sono schiavi e liberti e i loro discendenti.

Per l'Italia meridionale vi sono attestazioni in Irpinia, a Venosa, Canosa, Teano Apulo. Non si hanno notizie precise sui rinvenimenti, per cui si datano per lo più in base all'iscrizione. In genere si collocano tra la seconda metà del II secolo e gli inizi del III. Alcune cupae presentano una tipologia influenzata da coperchi di sarcofago. Un'ara lucana presenta tra le due epigrafi un busto femminile: l'acconciatura è formata da due bande di capelli divisi sulla fronte che vanno a coprire le orecchie. In base ad essa il pezzo si data all'età severiana. Su base epigrafica si data un pezzo di Troia entro la prima metà del II secolo d.C. L'estrazione sociale non è sempre ben definibile, comunque la maggior parte dei defunti è costituita da liberti. Ma si trova anche una cupa di un quattuorvir iure dicundo e pontifex: è di Teano Apulo e si data tra la fine del II e l'inizio del III.

Esistono delle varianti nella forma e nella decorazione. I monumenti rinvenuti lungo la fascia apula presentano un cassone liscio, l'iscrizione è posta su un fianco e non è contenuta in cartigli.

Una cupa di Spedia Celerina presenta un cartiglio centrale incorniciato da colonnette; a sinistra c'è una donna con una veste corta da identificare con Diana che si avvicina ad un incensiere, sopra il quale c'è una patera; a destra vi è un personaggio sdraiato che tiene in mano una ghirlanda; al di sopra un'aquila è posata su un globo. La defunta è rappresentata da Diana: è questo un motivo frequente nell'arte funeraria romana, è l'apoteosi del defunto, motivo ricorrente nelle classi elevate.

Le epigrafi di Teano Apulo non presentano la dedica agli dei Mani.

GLI ALTARI

L'altare è il più antico monumento di culto ed è un mezzo indispensabile per il sacrificio. Può essere un altare qualsiasi elemento naturale o artificiale del terreno. Esso funge da tramite tra l'offerente e la divinità. In Grecia viene definito βωμος. In Italia si usa altaria, focus, ara, mensa. Generalmente l'altare era designato con ara, termine che compare piuttosto frequentemente nelle iscrizioni; gli scrittori cristiani preferiscono, invece, altaria. Ara e altaria si differenziano per due ordini di motivi:

-per quanto riguarda il tipo, l'ara è, in generale, il rilievo artificiale su cui si offrono sacrifici alle divinità; l'altare è, invece, quella parte costruttiva aggiunta, per la quale l'ara assume dimensioni maggiori. L'altare, cioè, è la parte superiore o monumentale dell'ara.

-per quanto riguarda i sacrifici, l'ara si usa per sacrifici cruenti e incruenti sia agli dei superni sia agli dei inferi; l'altare si usa solo per sacrifici cruenti agli dei superni.

Va comunque tenuto presente che spesso gli scrittori latini usano i due termini indifferentemente, come se fossero sinonimi.

Altare è etimologicamente connesso con altus.

Secondo gli studiosi moderni gli altaria erano posti in un tempio, l'ara al di fuori.

La mensa è una suppellettile del tempio, una tavola sulla quale si consacrano alla divinità semplici offerte non destinate a essere bruciate oppure si pongono vasi o strumenti di sacrificio oppure si fanno offerte di cibo (nei lectisternia, che sono appunto dei banchetti in onore degli dei)¹. L'altare era costituito da tre parti: una base, un corpo, un coronamento. Se manca l'epigrafe non possiamo distinguere tra altare per il culto divino e altare funerario. L'altare poteva essere quadrato, rettangolare o circolare (specie in età ellenistica). Alcuni altari risultano dall'unione di lastre messe in opera intorno ad un nucleo centrale di opus caementicium. L'altezza è connessa all'uso pratico; gli altari pubblici hanno dimensioni maggiori. All'esterno del tempio poteva trovarsi sulle scale d'accesso al podio oppure ai piedi della gradinata. Per quanto riguarda l'uso privato, ogni famiglia possedeva un altare situato nell'atrio della casa o nelle sue immediate vicinanze. Gli altari funerari crebbero molto di numero in età imperiale: nelle sepolture più semplici l'altare serviva da semplice segnacolo, indicando il luogo della sepoltura.

Nell'altare esisteva una cavità che serviva per l'accensione del fuoco o per immettere le offerte agli dei Mani, offerte generalmente di vino, olio, latte.

Talvolta l'ara assume la vera e propria funzione di urna contenendo le ceneri del defunto.

Per quanto riguarda gli studi sugli altari, si fa riferimento alle opere dell'Altman e del Kleiner. Quasi tutti gli altari funerari romani hanno forma rettangolare, mentre sono pochi quelli cilindrici. Il gruppo più numeroso è quello costituito da altari non decorati sul corpo. In base al motivo presente sul frontone si individuano ventuno sottogruppi. **L'età flavia corrisponde al periodo di massima produzione degli altari:** ci sono altari che presentano busti raffigurati e altri con scene rappresentate; altri ancora sfuggono ad ogni classificazione.

Gli altari decorati con ghirlande sono a forma di parallelepipedo. L'iscrizione trova spazio sopra le ghirlande. Gli spazi sopra e sotto le ghirlande presentano rilievi emblematici o figurati. Gli spigoli inferiori non sono decorati nella prima fase, mentre in seguito la decorazione si fa più carica. Se decorati tali angoli presentano aquile, grifi, sfingi, danzatrici, giganti. Appaiono protomi di Ammone, di ariete, fiaccole, candelabri, più rari i tripodi. Tra le ghirlande si trovano gorgoneia, animali e scene di lotta tra animali.

¹Le definizioni di altare sono del Dizionario epigrafico del De Ruggiero sotto la voce ara e sotto la voce altaria.

I coperchi si dividono tra quelli che presentano un coronamento continuato e quelli a doppio tetto. Il frontone è decorato da girali d'acanto, grifi o ritratti.

I fianchi sono decorati con ghirlande e gli strumenti per i sacrifici. A volte vi sono alberi di alloro alla cui base appaiono cigni contrapposti o corone che decorano i lati.

TAVOLA XXX

Un altare proviene dal monumento dei Licini, Calpurni e Pisoni, rinvenuto tra Porta Collina e Porta Salaria. E' dedicato a M. Licinio Crasso Frugi. E' un altare monolitico: vi è un plinto liscio su cui grava il coronamento; ai fianchi i pulvini presentano una strozzatura al centro e corolle di fiori sovrapposte. Il coronamento è continuato; il frontone presenta un motivo a forma di acanto. Sull'ara quattro protomi di Ammone sorreggono le ghirlande: le protomi hanno barba fluente e riccioli a uncino. Gli spigoli inferiori presentano aquila con ali spiegate. Gli altari così decorati sono attestati a partire dall'età tiberiana.

I fianchi presentano ghirlande e da un lato una patera, dall'altro un urceus. Il retro è decorato con una corona. **Il personaggio fu ucciso insieme alla moglie Scribonia e al figlio nel 47 d.C..**

TAVOLA XXVIII

Un altare del Museo Nazionale Romano presenta ghirlande sorrette da protomi di ariete: è un cinerario a cui manca il coperchio. Ha una cornice riccamente decorata. La base è composta da un plinto liscio, quindi vi è un toro decorato a treccie, poi un kima a foglie di acanto. Sopra le ghirlande c'è un gorgoneion, sotto un uccello che assalta un serpente (è un motivo ellenistico). I fianchi sono decorati con ghirlande, urceus e patera. Gli spigoli inferiori non sono decorati. In generale la decorazione presenta una certa cura per il dettaglio e un largo uso del trapano, che infonde un effetto chiaroscurale. E' di età tardo claudia.

Un esemplare ora al Museo Gregoriano profano proviene dalla tomba dei Volumni ed è dedicato a Lucio Volumnio Fedro. E' decorato da festoni che pendono da protomi di ariete: sopra compare un gorgoneion con accanto dei cigni, sotto una cerva con un bambino (Telefo), Sugli spigoli vi sono le sfingi. Sui fianchi vi sono uccelli, patera e urceus. Si data **in età claudia.**

Un pezzo della collezione Ludovisi è decorato da protomi di ariete; sopra le ghirlande vi è un gorgoneion fiancheggiato da aquile. La cornice inferiore è lavorata a gradino. I pulvini sono

conclusi da un motivo a conchiglia e inquadrano eroti con una fiaccola. La ghirlanda è resa con un largo uso del trapano, in modo da creare effetti di chiaroscuro. Sotto la ghirlanda c'è una nereide portata da un ippocampo. Sugli spigoli vi sono sfingi. La stessa decorazione compare sui fianchi: anche qui compare Telefo e la cerva. Questi miti in chiave sepolcrale vengono usati in età claudia. Alcuni studiosi hanno pensato che Telefo fosse stato annoverato tra i progenitori dei Romani, dato che in alcune tradizioni vi è una confusione tra Latino e Telefo. La nereide allude forse al viaggio del defunto verso le isole dei beati. L'ara si colloca nella **seconda metà del I secolo d.C.**

TAVOLA XXIX

Un'ara della collezione Ludovisi è decorata con protomi di ariete. Ha una modanatura sobria. Gli angoli inferiori sono decorati con aquile. Sopra le ghirlande c'è un gorgoneion affiancato da cigni; sotto due galli in lotta. Sui fianchi sono raffigurati gli strumenti sacrificali e sotto di essi uccelli che beccano insetti. Si data intorno alla metà del I secolo d.C..

TAVOLA XXXII

Un'ara dedicata a C. Iulio Proculo è inquadrata da tripodi, ha base e coronamento modanati e la base presenta uno zoccolo lavorato a gradino. Dato che è decorata su tutti i lati doveva essere collocata al centro del monumento sepolcrale all'interno del quale era contenuta. I tripodi angolari sorreggono ghirlande e lebeti sui quali vi sono corone di alloro. Sotto le ghirlande un uccello assalta un serpente. L'iscrizione non è racchiusa in una tabula.

Sul alto posteriore sopra la ghirlanda vi è un uccello e sotto due uccelli affrontati con un fiore nel becco.

Sui fianchi sopra le ghirlande vi è un uccello, sotto due uccelli affrontati.

Si tratta di un'ara cineraria: sulla superficie superiore presenta un incasso di forma rettangolare destinato a ricevere le ceneri. Si data in **età giulio-claudia**.

TAVOLA XXXIII

L'altare di Liverpool si colloca in età neroniana, quello del Louvre in età proto-flavia.

Talvolta la fronte può essere separata orizzontalmente in due parti: questo tipo di altare sembra aver avuto la sua massima diffusione in età claudia e flavia. Ne esiste anche un esempio di età tiberiana. I fianchi di tale altare possono essere decorati con rami di alloro o girali.

TAVOLA XXXII

Un altare con cornice composta da meandri, conservato al Museo Nazionale Romano, proviene da Porta Capena ed è dedicato a M. Petronio Rustico; quello della moglie Petronia Sabina è molto simile e appartiene certamente alla stessa officina. Sui fianchi presentano urceus e patera; sul retro un ramo di alloro. **Si collocano nel I sec. d.C.** Il personaggio menzionato era un apparitor, cioè un impiegato alle dipendenze di un magistrato.

Gli altari che inquadrano la fronte con elementi architettonici possono presentare dei pilastri: questi presentano delle varianti, i capitelli sono diversi e varia la decorazione di stile vegetale. La fronte può essere occupata dalla sola iscrizione o può essere decorata da motivi diversi come la dextrarum iunctio. I fianchi possono presentare urcei e paterae o alberi di alloro; il retro è raramente decorato. Gli altari con pilastri sono attestati già in età tiberiana, quelli con raffigurazioni sulla fronte nel I secolo tardo. Gli esemplari con pilastri angolari si collocano nel II secolo d.C. e sono i più diffusi.

TAVOLA XXX

Un altare proveniente dal monumento dei Licini è dedicato a G. Calpurnio Crasso Frugi Liciniano. La fronte è incorniciata da pilastri scanalati, occupata dall'iscrizione ed è coronata da un fregio costituito da un cespo di acanto, da cui spuntano un leone e una pantera. Sui fianchi vi sono urceus e patera. Il coperchio è del tipo a tetto: il timpano è decorato con una corona vittata. L'altare è dedicato anche alla moglie e si può collocare nel tardo I secolo: questo personaggio fu console nell'87 d.C. e partecipò a diverse congiure, una contro Nerva, a seguito della quale fu esiliato a Taranto. Un altro esilio, a seguito di un'altra congiura, lo subì da Traiano che lo relegò all'isola d'Elba. Fu ucciso sotto Adriano.

TAVOLA XXXI

A Villa Patrizi fu rinvenuto un altare dedicato ad Antonia Caenis, ora a Firenze. Si tratta della liberta della moglie di Druso che convisse con Vespasiano. Si pensa che sia morta dopo il 75 d.C.. L'altare è rotto in due parti. L'iscrizione di dedica è sulla fronte, che è incorniciata da pilastri. Sui fianchi vi sono eroti in volo e sulla parte posteriore due alberi di alloro che fiancheggiano un urceus. Da un lato gli eroti in volo sostengono un festone, dall'altro siedono su palmipedi che reggono con il becco due rami di alloro. Le modanature sono lisce. Il coronamento è piatto, con due cuscini laterali che terminano con pulvini decorati da rosette. Elementi rari sono i due alberi di alloro (di solito ve ne è solo uno) e gli eroti sui fianchi, che hanno precedenti nell'età ellenistica.

TAVOLA XXXIV

Un esemplare conservato al Museo Nazionale Romano è l'altare di Claudio Eros: esso presenta una fronte con acroteri decorati da rosette; il frontone reca due spirali, i cui angoli interni sembrano decorati da fiori di loto (particolare comune per gli esemplari del I sec. d.C.). Sul corpo vi è una piccola nicchia fiancheggiata da colonnine che forse era destinata a raccogliere offerte. Sui fianchi appaiono urceus e patera.

Un esemplare dello stesso museo è forse meglio definibile come edicola di Atia Iucunda. Sul lato destro vi è un ippocastano, sul sinistro due alberi di alloro; sul retro due rami di vite incrociati; sulla fronte, nella parte inferiore, c'è una cavità forse in origine chiusa da una porta. L'edicola è chiusa in alto da un timpano che racchiude il ritratto della defunta sorretto da eroti. Sopra vi è una cavità che serviva per le libagioni. Alcuni elementi si riferiscono al repertorio dionisiaco diffuso in età flavia, epoca a cui si data il monumento per la capigliatura del ritratto.

Gli altari che presentano busti e ritratti appartengono a diverse categorie: il busto può trovarsi o nel coronamento o sul corpo dell'ara; può occupare l'intero spazio della fronte; può essere inserito in una nicchia o in una conchiglia. In un'ara conservata in S. Paolo fuori le mura i busti si trovano al di sopra della tabula e non sono inquadrati. La maggior parte di questi altari sono di età flavia.

TAVOLA XXII

Un altare nel giardino di Villa Massimo presenta il busto in una nicchia. Il coronamento è decorato con girali vegetali. Il busto arriva alle ossa pettorali e non comprende le braccia: la capigliatura è formata da riccioli trattati a nido d'ape, pettinatura portata da Domizia e Giulia.

Ad epoca traiana si colloca un altare dei Muesi Capitolini che presenta quattro busti. Il personaggio del coronamento deve essere il patrono: il suo ritratto mostra modi di rappresentazione di età flavia. Il personaggio al centro porta un acconciatura di età traiana: anche la resa della bocca e delle labbra piatte e serrate è tipico di tale età. Nella bambina c'è una somiglianza con i ritratti di Afrodite.

TAVOLA XXIII

L'altare di Iulia Iusta presenta il busto che comprende anche il petto: l'acconciatura è tipica della **famiglia di Traiano ed è simile a quella di Marciana**. L'altare è inquadrato da colonne.

In questo desiderio di assimilazione alla ritrattistica imperiale, proprio di diversi esemplari, si deve leggere anche la volontà di ricalcare l'ethos dei membri della corte.

TAVOLA XXIV

Un altro altare funerario è quello di Iulia Apollonia, proveniente dall'Isola Sacra. Qui il ritratto trova posto nel coperchio e presenta anch'esso un'acconciatura a turbante tipica dell'**età di Traiano**.

Un altare ora al Paul Getty Museum è dedicato a Cortilius Stephanus: nei pulvini compaiono protomi di Ammone, tipiche di Ostia; anche qui il ritratto risale all'**epoca traiana**.

TAVOLA XXV

L'altare è decorato a ghirlande; sugli spigoli vi sono protomi di ariete sotto delle aquile. Sulla fronte inquadrata dal festone vi è, in una cavità, il busto del defunto. La sua posizione mostra che l'ara è stata rilavorata. Il ritratto è tipico dell'età flavia, ma il particolare delle pupille incise porta all'**epoca di Adriano**.

Un altare dei Cottii presenta i ritratti inquadrati da due colonne tortili e legati alla ritrattistica **antoniniana**: la defunta porta un'acconciatura simile a quella di Faustina maggiore e Faustina Minore.

TAVOLA XXVI

Il ritratto di Horus è su un altare dedicato ad un bambino: presenta capelli corti con una ciocca allungata. Si data al **III secolo d.C.** per l'assenza del prenome nel nome del padre.

TAVOLA XXVII

L'altare di L. Settimius fu riutilizzato come pilastro in un ipogeo. Il defunto è rappresentato interamente: è un militare; nella destra porta il pilum; la testa è resa da superfici molto larghe; l'abito è considerato una tenuta da riposo tipica dei soldati del III-IV secolo d.C.. Il ritratto può datarsi **tra il 260 e il 270**.

I SARCOFAGI

I Tedeschi per primi hanno raccolto i sarcofagi in un corpus sotto la direzione prima di John, dal 1869, e poi di Matz dal 1874: i primi volumi di questa raccolta riguardano i sarcofagi decorati con scene mitologiche, quindi vi sono quelli con scene marine e scene di caccia al leone.

Il termine sarcofago è greco (= "mangiatore di carne") ed è riferito ad una pietra calcarea che si riteneva che consumasse rapidamente i corpi. Balance ha tentato di identificare questa pietra: negli anni '60 fu rinvenuta una nave romana affondata che trasportava sarcofagi fatti in pietra vulcanica e decorati molto rozzamente con una ghirlanda molto semplice vicino alla tabula centrale. Questa pietra vulcanica presentava caratteristiche simili a quelle della pietra che si trova nell'Egitto orientale.

I sarcofagi romani sono prevalentemente realizzati in marmo proveniente dall'Asia Minore, dall'Attica (il Pentelico dalle cave del Penteli) e dalle cave di Luni in Italia. I sarcofagi prodotti a Roma sono di due tipi: a cassa a forma di parallelepipedo o a vasca. L'esportazione dei sarcofagi attici è molto estesa; diffusa è quella dei sarcofagi microasiatici. Molte sono le imitazioni prodotte localmente.

Diverse sono le ipotesi avanzate per spiegare la ripresa dell'uso dei sarcofagi e la loro grande diffusione a partire dal II secolo d.C..

Nel 1947 Koch ha dedicato un saggio all'argomento e ha collegato questa grande diffusione di II secolo alla classe senatoriale: i senatori, avendo riacquisito importanza nell'ambito del potere imperiale, desiderarono adottare una sepoltura più prestigiosa. Pywanck notò, invece, che i primi sarcofagi in nostro possesso appartengono a liberti e spiegò che i membri di questo ceto, avendo acquistato la libertà e avendo raggiunto un certo benessere, vollero proseguire l'uso funerario praticato nella loro terra d'origine.

Matz, dal canto suo, riteneva che la scelta dell'inumazione fosse dovuta a motivazioni esclusivamente religiose. I precedenti andrebbero cercati nel mondo greco e la prima produzione di sarcofagi avrebbe prediletto soggetti dionisiaci: precisamente, il fiorire di motivi dionisiaci sarebbe da mettere in relazione con l'aspettativa per una vita ultraterrena. Gatermann contesta Matz e si avvicina all'ipotesi di Pywanck: analizzando tre sarcofagi con iscrizioni dimostra che i titolari erano liberti provenienti dall'Oriente.

Si dimostra anche che alcuni sarcofagi possono essere attribuiti al primo secolo: il sarcofago Caffarelli (TAVOLA XXXVII) conservato a Berlino va datato in età tiberiana. Studi recenti hanno dimostrato l'esistenza di una serie di sarcofagi di età tardo repubblicana e proto-imperiale decorati molto semplicemente con una modanatura. Un sarcofago di Vasto presenta una semplice modanatura a listello che incornicia tutti e quattro i lati. L'iscrizione è posta all'interno della cassa e individua un personaggio che fu proconsole di Cipro nel 14-15 a.C. e forse morì subito dopo. Conosciamo altri trenta sarcofagi appartenenti a questo gruppo. Un sarcofago di Villa Doria Pamphili presenta sui lati lunghi un listello semplice; sul fianco compare un motivo a semicerchio, che ha fatto pensare ad una setta di neopitagorici. Dello stesso tipo è un sarcofago del Museo Nazionale Romano appartenente ad un bambino: la faccia superiore del coperchio è decorata da un bassorilievo rappresentante una porta; nella parte superiore c'è una cornice a meandro. Si data alla prima età augustea.

I sarcofagi dei secoli I-II d.C.

Un sarcofago datato all'età proto-imperiale è quello conservato a Villa Giulia: le semplici modanature sono arricchite da sette archi; il lato posteriore presenta la modanatura solo nella parte superiore; sul lato sinistro compare una maschera alata, che rappresenta Thanatos o Caronte; l'altro lato è vuoto. Molto probabilmente il sarcofago era posto in modo che si vedessero solo due lati, quello anteriore e uno dei fianchi. Gli archi presentano capitelli con volute laterali dalle quali emerge un solo fiore; nelle modanature degli archi compaiono teschi o farfalle. Sotto il primo arco due figure femminili versano l'acqua in un pithos: è una sintesi del mito delle Danaidi. Nell'arco successivo si vede un asino che è intento a mangiare una corda: è qui rappresentato il mito di Ochnus¹. Nell'arco successivo compare Cerbero, davanti al quale si svolge un'altra scena: vi sono un giovane nudo con una delle gambe posta su delle ruote (è il Kairòs), e un vecchio vestito con una tunica che tiene una bilancia (è il Chronos o Fatus). Sotto l'ultimo arco compare uno scheletro: esso rappresenta l'anima il cui destino si sta decidendo nella scena precedente. E' questa la scena del giudizio nell'aldilà vista secondo la concezione pitagorica. Si data nella **seconda metà del I secolo d.C.**

Il sarcofago Caffarelli si distingue per la qualità della decorazione a rilievo. E' del tipo ad arca.

Sul lato anteriore è decorato da tre bucrani, che sorreggono due ghirlande, in cui sono posti gli strumenti sacrificali. A livello iconografico questa decorazione può essere confrontata con quella del recinto dell'Ara Pacis. sul fianco compare un candelabro affiancato da due alberi di alloro. Si data in **età tiberiana**.

¹Oscuro personaggio della mitologia greca condannato a intrecciare una corda che veniva continuamente rosa da un asino.

TAVOLA XXXVIII

Un esemplare analogo è il sarcofago che conserva le spoglie di Raffaello, che furono qui poste nel 1830. E' decorato con bucrani e presenta una ghirlanda di alloro e non di frutta. Anche in questo caso gli alberi di alloro compaiono sui fianchi, uno per lato. Si può collocarlo cronologicamente intorno alla **metà del I secolo d.C.**

TAVOLA XL

Il sarcofago di Caius Bellicus Natalis Telenianus è tra i più noti della prima produzione. Contiene anch'esso il motivo della ghirlanda. Le ghirlande sono sostenute da un satiro e da due Vittorie. Tra i festoni vi è un trofeo con prigionieri indiani. Questo personaggio fu console nell'**87**.

Un sarcofago vaticano presenta al centro un satiro e ai lati due eroti; tra le ghirlande vi è il gorgoneion. Proviene da una tomba sul Viminale datata al **134 d.C.**

Più antico sembra essere l'esemplare del Louvre, che presenta due ghirlande sostenute da tre vittorie. Tra le ghirlande è rappresentato Atteone mentre viene sbranato dai cani, per aver visto Artemide nuda che faceva il bagno. Le cornici presentano il motivo a foglia che è possibile confrontare con gli elementi architettonici di **età traiana**.

Un sarcofago conservato al Museo di Ostia è più tardo e va datato in età **tardo-adrianea**. Presenta una chiara influenza microasiatica; il coperchio è a tetto.

TAVOLA XXXIX

Un sarcofago al Vaticano, datato all'**età traiana**, presenta due grifi affrontati la cui coda finisce in girali di acanto. E' una decorazione rara, che si caratterizza per il suo pittorismo.

Allo stesso periodo appartiene un sarcofago figurato con tabula centrale: a sinistra presenta un uomo scalzo che tiene nelle mani una conocchia; segue un armadio su cui sono due scarpe e accanto è seduto un calzolaio. A destra un personaggio sta danzando e tiene uno strumento; anche l'altro personaggio accenna un passo di danza. Questa scena è stata interpretata come un'iniziazione al culto dionisiaco. Il sarcofago è dedicato a un Tito definito "cultore di ogni arte".

TAVOLA XLI

Il sarcofago di Villa Albani è considerato il primo esemplare urbano a fregio continuo: la figurazione rappresenta le nozze di Peleo e Teti. Il rilievo, freddo e schematico, è stato avvicinato al rilievo di un altare di Ostia datato al 124. Il coperchio presenta un thiasos marino. I dentelli che ornano la cassa ricordano le cornici architettoniche. Deve essere considerato più antico dei sarcofagi della tomba del Viminale, ma più recente di quello del Louvre.

TAVOLA XLII

Il sarcofago con il mito Enea e Didone si colloca tra i primi sarcofagi con scene mitologiche: questo esemplare è di marmo lunense e la cassa è a forma di parallelepipedo.

TAVOLA XLIII

Un sarcofago di bambino ora al Museo Nazionale Romano presenta sulla cassa una scena di lotta tra Lapiti e Centauri. Al centro vi è un lapite; a sinistra un lapite assale un centauro in fuga, sotto le cui zampe c'è un lapite caduto; in primo piano un altro centauro lotta con un lapite; sulla destra un centauro è trattenuto per i capelli da un lapite, mentre un altro centauro sta sollevando un masso, ma è trattenuto da un lapite che sta per colpirlo. Sul fianco sinistro un centauro armato di arco si difende da due lapiti. Il coperchio, a doppio spiovente, è ornato sulla fronte da una scena di gigantomachia: compare un gigante anguipede che tiene nella destra un fascio di fulmini; Atena assale un gigante che è conservato solo in parte. La ripetizione di questi schemi iconografici è immiserita, la resa di tutti i movimenti è impacciata. Solo le maschere acroteriali mostrano una fattura più accurata.

Al II secolo si datano anche i sarcofagi con il mito delle Leucippidi. Un esemplare è conservato al Vaticano: ai lati sono le Horai; al centro vi è una compagna delle rapite e accanto a lei i Dioscuri che rapiscono le ragazze; a destra vi è un'altra compagna al cui vestito si aggrappa una delle rapite; a sinistra vi sono dei guerrieri in combattimento.

Il mito delle Leucippidi è presente su pochi esemplari.

Il sarcofago rinvenuto a Osia mostra raffigurato il mito di Alceste: l'iscrizione e i ritratti datano il sarcofago al decennio **160-170**.

Dall'età antonina si diffonde l'uso del ritratto. Lo stadio non finito in cui vengono spesso lasciati i ritratti viene spiegato con la lavorazione in serie dei sarcofagi; a volte il ritratto rimane allo stato di abbozzo per l'incuria degli eredi o per problemi di natura economica. Si è anche pensato che il sarcofago fosse ordinato in vita dal possessore e che poi la sua morte, giunta inattesa, non permettesse la fine del ritratto. André ritiene impossibile accettare per tutti i sarcofagi il sistema della produzione in serie: lo stato di abbozzo dei ritratti sarebbe una precisa scelta artistica che si inserisce all'interno del gusto per le forme astratte. Su un sarcofago al camposanto di Pisa sono rappresentati due fratelli ed i genitori e questi ultimi mostrano il volto solo abbozzato: forse in questo caso si è voluto ripetere nella decorazione il ricordo dei genitori, già morti al momento dell'esecuzione del sarcofago.

In caso di ritratti femminili la pettinatura può essere quella avuta da giovane dalla donna.

Il sarcofago con la scena di caccia di Enea e Didone mostra l'attenzione posta dallo scultore all'individuazione dei volti.

TAVOLA XLV

Il sarcofago Amendola fu rinvenuto nella vigna Amendola sull'Appia. Sulla fronte presenta un altorilievo, sui lati un bassorilievo. La scena presenta un combattimento tra Romani e barbari. Sul coperchio vi sono dei barbari prigionieri. Sulla fronte due cavalieri romani trafiggono altrettanti barbari. A destra la realizzazione è molto più confusa. Il motivo del fante romano che finisce un barbaro a terra permette di ricercare il modello della rappresentazione nell'arte pittorica ellenistica. Una di queste rappresentazioni, pergamene, mostra dei gruppi riuniti: un cavaliere corazzato abbatte un barbaro che cade da cavallo; un altro cavaliere scaglia una lancia contro un barbaro che si trafigge con il pugnale. In tale tipo di rappresentazioni pergamene i barbari sono sostituiti dai Galati: il riferimento è all'invasione prima della Grecia e poi dell'Asia minore operata dai Galati, di stirpe celtica, a partire dal 280 a.C.. La fonte letteraria per il pittore è costituita dalle descrizioni contenute nella Periegesi di Pausania. Tornando al nostro sarcofago, altri lo datano al **125-150**, altri al **150-180**.

Il sarcofago "piccolo Ludovisi" mostra la raffigurazione di una battaglia tra Romani e barbari; ai lati vi sono delle vittorie sopra prigionieri nudi e accovacciati.

Questo sarcofago è stato inserito in un gruppo di cui fanno parte l'Amendola, il sarcofago di Villa Pamphili, quello del Museo Nazionale Romano. Ricorrono in essi quattro tipi analoghi dal punto di vista iconografico: il cavaliere che assale con la lancia il nemico a terra; la coppia di cavalieri, di cui uno abbatte un nemico di schiena; il barbaro che cade ferito in avanti, mentre il suo cavallo si accascia a terra; il trombettiere romano.

Tuttavia il sarcofago Ludovisi rielabora il repertorio greco alla luce delle tradizioni italiche. Più che duelli singoli mostra un groviglio di corpi in lotta. E' ricco di contrasti di luce e aderisce alla temperie espressiva dell'epoca di Marco Aurelio. Si colloca tra il sarcofago Amendola e il sarcofago di Portonaccio e va datato **tra il 175 e il 180**.

La figura di generale vittorioso al centro si trova attestata per la prima volta sul rilievo dell'arco di Costantino con Traiano a cavallo: Traiano è il dominatore della battaglia.

Nel II secolo si prediligono le scene realistiche anche se i temi mitici non vengono abbandonati.

TAVOLA XLVI

Il sarcofago di Portonaccio presenta una scena di battaglia tra barbari e Romani e si data **tra 180 e 193**. Ai lati sono due trofei: quello a destra presenta un elmo con maschera facciale e ha una tunica con frange; vi sono poi due scudi di diversa fattura. La scena è dominata dalla figura del comandante, che è di dimensioni maggiori: la testa è solo abbozzata e mostra un elmo crestato; sul fianco sinistro è la spada e con la destra regge la spada, con la quale sta per colpire il barbaro caduto a terra. E' un sarcofago di n generale di Marco Aurelio. In mancanza del ritratto completo il morto deve identificarsi per mezzo dell'insegna del cinghiale, simbolo di quattro legioni, fra le quali la I Italica e la IV Flavia: Aulo Iulio Pumpilio, questo il so nome, fu comandante di queste due legioni durante le guerre contro i Marcomanni. Lo stile della raffigurazione presenta molti punti di contatto con il rilievo della colonna di Marco Aurelio: c'è l'allungamento delle figure; i caduti sono disposti n funzione di riempitivi; i volti sono espressivi.

I sarcofagi del III secolo

TAVOLA XLVII

I sarcofagi con decorazione dionisiaca si collocano per lo più sotto i Severi e fra questi vi è il sarcofago del Museo Chiaromonte, che risale al **190-220 d.C.**. Esso presenta protomi leonine e al centro Dioniso, Arianna e la pigiatura dell'uva da parte di satiri.

Questi soggetti legati al thiasos dionisiaco dipendono dal prevalere di ideologie religiose e filosofiche, dalle quali era promessa una nuova vita dopo la morte.

TAVOLA XLVIII

Un sarcofago del Museo Vaticano con amazzonomachia ha un coperchio molto alto con busti ritratto ai lati della tabula. Al centro della scena vi sono Achille e Penteseilea. Si data al secondo quarto del III secolo.

Nei primi decenni del III secolo i sarcofagi sono più alti (la maggior altezza si riscontrava già nel sarcofago di Portonaccio, ma era un caso isolato) e le figure sono più slanciate, più statuarie.

Ci sono sarcofagi con rappresentazioni di scene di vita del defunto: matrimoni, vita militare, offerte. Questi sarcofagi aderiscono alla tradizione del rilievo onorario romano.

TAVOLA XLIX

I Sarcofagi Mattei, ora a palazzo Mattei, testimoniano scene di caccia.

-Il primo mostra un cavaliere al centro, il cui volto barbato è il ritratto del morto. Il cavallo sta per impennarsi davanti al leone che sta assalendo un uomo (uno schiavo o un cacciatore); sulla destra ci sono un cervo abbattuto e una lepore. Sotto il leone c'è una leonessa uccisa. Alla sinistra del cavaliere c'è una figura femminile: la Virtus con mantello ed elmo crestato. Seguono figure giovanili nude. A destra c'è un altro cavaliere; sul fondo delle piante. Tutte le figure sul fondo hanno un rilievo molto aggettante. La scena non raggiunge un effetto di spazialità. Rodenwaldt ha datato il sarcofago al 220 d.C., André lo ha spostato a non prima dell'impero di Gallieno, perchè la barba e la capigliatura del cavaliere centrale sono affini al ritratto di Gallieno¹ ed i caratteri generali del ritratto si armonizzano con i ritratti privati dell'epoca.

-Il secondo sarcofago Mattei presenta una scena di caccia al leone. Non c'è una scena unica e il defunto appare sia nella scena della partenza per la caccia sia nella caccia stessa. Egli indossa una corazza e un paludamento e sta per assalire il leone alle spalle; sotto le zampe c'è un servo caduto che si ripara con lo scudo dall'assalto del leone. A destra è la Virtus con elmo crestato, tunica e clamide: nella destra regge un ramo di palme; ai suoi piedi vi sono resti di animali uccisi.

Il movimento delle scene è piuttosto contenuto. C'è la volontà di dare profondità spaziale, in particolare alle teste, ai mantelli svolazzanti e ai corpi degli animali. Sembra si debba datare al **245-250**: il ritratto del defunto presenta affinità con quelli di Filippo e Decio.

Un sarcofago del III secolo al Museo Nazionale Romano proveniente da Acilia è di tipo monumentale. La parte inferiore presenta un bordo aggettante per favorire l'appoggio alle figure. I personaggi si ammassano uno accanto all'altro su diversi piani di profondità. Le

¹Gallieno, imperatore insieme al padre Valeriano dal 253 al 260, governa poi da solo fino alla morte nel 268.

figure sono ad altissimo rilievo. A destra c'è una figura maschile con toga e corta barba, segue un'altra figura virile togata in secondo piano; in primo piano vi è una persona con testa barbata e riccia. La figura con folta capigliatura e barba fitta è cinta da una benda ed è volta verso destra: stende il braccio destro verso sinistra e guarda verso il centro. Il personaggio posto sulla curva della vasca non ha né barba né folta capigliatura, la testa è da ragazzo e ha un anello nella mano sinistra. Sull'altro lato della vasca vi sono personaggi femminili, di cui rimangono solo due teste ritratte e un corpo. Il rilievo presenta tracce di policromia e sembrerebbe inserirsi fra i sarcofagi del III secolo che recano scene di matrimonio, nelle quali gli sposi sono circondati da figure viste come filosofi e muse: ma il nostro rilievo si differenzia per la presenza della figura con diadema, che va intesa come il *genius senatus* (è identificabile con sicurezza per le figure presenti sull'arco di Tito e di Costantino).

Per Bianchi Bandinelli il gesto di questa figura va interpretato come atto di designazione di un giovane principe, da identificarsi nella figura sulla curva. Il giovane sarebbe Gordiano III, divenuto Cesare a tredici anni e successivamente designato come Augusto¹. L'identificazione con Gordiano si basa sul raffronto con i ritratti presenti sulle monete: del resto lo stile del sarcofago si accorda con il periodo ipotizzato. Altri studiosi, pur accettando che la scena rappresenti un atto di designazione dell'imperatore da parte del senato, non riconoscono nel giovane Gordiano III e preferiscono identificarlo con Ostiliano². Si è anche ipotizzato che la scena sia un *processus consularis*, la processione che si svolge in occasione dell'entrata in carica del console. Il primo di Gennaio il console eletto era raggiunto a casa da amici e littori e, preceduto dai cavalieri e seguito dai senatori, si recava sul Campidoglio a compiere il sacrificio tradizionale. La figura del *genius senatus* indica con la mano il cammino da compiere non al giovane, verso cui non guarda, ma al console ritratto al centro della composizione mentre guarda la sposa, circondata da personaggi femminili. Da una parte vi sono le figure che rappresentano l'ambito statale a cui appartiene il personaggio maschile, dall'altra vi è il suo *entourage* familiare. In questa interpretazione il giovane posto con la testa ritratta sulla curva della vasca sarebbe il figlio della coppia: l'anello che porta sarebbe il simbolo dei cavalieri (i figli dei senatori fanno parte della classe dei cavalieri fin dalla nascita). Comunque per la datazione ci troviamo sempre nella **prima metà del III secolo**: in questo sarcofago le caratteristiche del barocco asiatico si sovrappongono alle forme classicistiche secondo uno schema tipico dell'età post-severiana.

¹Gordiano III, nipote di Gordiano I proconsole della provincia dell'Africa, fu nominato Cesare mentre erano imperatori Pupieno e Balbino nel 238; nel corso dello stesso anno, morti i due, fu designato Augusto, unico imperatore. Regnò fino al 244, quando fu ucciso nel corso della campagna militare contro i Parti dal prefetto Filippo, detto l'arabo, che fu acclamato imperatore al suo posto.

²Ostiliano è figlio di Decio, imperatore di origine illirica che regnò dal 249 al 251, quando morì combattendo contro i Goti. Ostiliano morì nel 253.

TAVOLA LI

Il sarcofago del Museo Torlonia appartenente a Publius Peregrinus, un giovane ufficiale, presenta nel rilievo il giovane seduto fra filosofi e muse. Si data alla **prima età gallienica** e aderisce alla tendenza delle classi elevate a farsi rappresentare come "homo spiritualis" nell'atto di insegnare o leggere tra filosofi.

Tra il 270 e il 293 si nota nei rilievi dei sarcofagi un irrigidimento, una linearizzazione e una realizzazione a forti intagli.

Nel 270-275 si colloca il sarcofago di Iulius Achilleus, un funzionario del Ludus Magnus, il luogo di allenamento dei gladiatori accanto al Colosseo: il rilievo rappresenta una scena pastorale che si svolge su due piani separati da una linea serpeggiante delimitata da due alberi laterali. Vi sono tracce di policromia nel verde dell'erba, nei velli degli animali e nelle foglie: si intravedono segni di verde, rosso e blu. L'elemento del colore attribuiva un'accentuata impressione pittorica al rilievo, che era piuttosto basso e semplificato nel rendimento della forma plastica. Le scene bucoliche e pastorali si diffondono a partire dalla metà del III secolo e rispondono ad un desiderio di pace e serenità diffuso negli ambienti urbani, avvolti da un'inquietudine politica e sociale. Le scene bucoliche rappresentano la visione di una speranza di pace nell'aldilà. Il terminus ante quem per la datazione è fornito dal fatto che il sarcofago è stato trovato in una zona cimiteriale all'interno delle mura aureliane, la cui costruzione aveva spostato i limiti del pomerio: dato che non potevano avvenire sepolture all'interno dei confini della città, è ovvio che il sarcofago deve essere stato deposto prima della costruzione delle mura.

TAVOLA L

Il sarcofago del III secolo detto dell'annona, eseguito su ordinazione, conserva al centro i ritratti dei due coniugi che si danno la mano. Sullo sfondo ci sono quattro personificazioni femminili con i relativi attributi, disposte ai lati degli sposi, che sono davanti ad un incensiere in cui arde la fiamma. La prima figura a sinistra rappresenta la città di Porto Porto (lo si capisce grazie alle lettere superstiti poste sul bordo superiore della cassa). La seconda figura, con una corona turrata, è Ostia: nella mano sinistra tiene un remo, simbolo del trasporto del farro da Porto a Ostia, nella destra le tavolette annonarie che alludono alle distribuzioni gratuite ai cittadini romani di cereali. La corona è il simbolo della città e rappresenta l'edificio dove aveva sede l'ufficio dell'annona. A destra c'è la personificazione dell'abbondanza, la Fortuna Frumentaria, che regge la cornucopia piena di frutti e appoggia il gomito destro su un timone, simbolo di felice navigazione. La quarta figura è l'Africa: sulla testa ha le spoglie di

un elefante. Anche questa figura è legata alle distribuzioni di grano: l'Africa era, insieme alla Sicilia, uno dei granai dell'impero e ogni giorno tonnellate di cereali arrivavano a Ostia. Tutto questo movimento di cereali era gestito da praefectus annonae, un magistrato di rango equestre.

In base ai tratti stilistici del rilievo (uso del trapano, rozzezza e squadratura dei corpi e delle teste, acconciatura dei defunti) possiamo datare il sarcofago **tra il 270 e il 280**. Il defunto va identificato con Flavio Albiano, che mise in pratica il provvedimento di Aureliano del 274, che prevedeva l'aumento di un'oncia delle razioni di farro alla plebe di Roma.

Nella tarda produzione urbana era attiva tra il 230 e il 270 un'officina a cui si attribuisce il grande sarcofago Ludovisi, il cui rilievo rappresenta una battaglia tra Romani e barbari. Il cavaliere centrale in alto presenta una testa ritratto che si contraddistingue per una croce sulla fronte, simbolo dell'iniziazione mitraica: il personaggio può essere identificato con uno dei figli di Decio, Ostiliano o Erennio Etrusco o comunque con un ufficiale che rivestì un'importante carica nella guerra contro i Goti. Il rilievo presenta tracce di policromia; la cassa è di notevoli dimensioni; il rilievo è appiattito, con effetto a tappeto, per cui non si intravede nulla del fondo; i corpi presentano forme ondegianti; i barbari mostrano una deformazione dei tratti somatici. E' un capolavoro della produzione urbana.

I sarcofagi del IV secolo

Nel periodo della tetrarchia e nel primo periodo costantiniano¹ si verifica un ulteriore irrigidimento della forma plastica. Si riscontra una ripresa di temi già presenti nella prima produzione, come quelli mitologici: un esempio è il sarcofago al Museo Nazionale Romano (TAVOLA LII) con satiri e menadi che vendemmiano. Le figure hanno una deformazione espressiva con un ingrandimento delle teste e delle mani. Si nota uno stile "negativo": l'artista toglie materiale dal fondo, incava e crea zone d'ombra con un effetto pittorico. Le figure sono disposte paratatticamente, indipendenti una dall'altra, ordinate lungo tutta la superficie della fronte ad occuparne tutta l'altezza fino al pergolato. La forma è irrigidita e stilizzata. Questo rilievo presenta analogie con la base dei Decennali posta nel Foro Romano e datata al 303.

TAVOLA LIII

Il sarcofago di Elena e quello di Costanza al Museo Vaticano sono in porfido: il porfido era prezioso, difficile da lavorare e proveniva dalle cave egiziane fra il Nilo e il Mar Rosso; fu utilizzato solo per le tombe imperiali. A Costantinopoli tutti gli imperatori da Costantino a Marciano (fino al 457) ebbero casse in porfido. A Roma ci sono queste due per Elena, madre di Costantino morta nel 336, e per Costanza, la figlia, morta nel 354.

-Il sarcofago di Elena proviene dal suo mausoleo sulla via Labicana: il rilievo presenta una processione trionfale con cavalieri in altorilievo che procedono da destra a sinistra lungo le quattro facce della cassa e sopra una fila di prigionieri incatenati. Ai quattro lati del coronamento del coperchio sono scolpiti amorini che sorreggono ghirlande e due Vittorie. Sullo spiovente anteriore c'è un leone accovacciato.

-la cassa per Costanza proviene dal mausoleo omonimo sulla via Nomentana: è decorata con grandi girali di foglie di acanto entro cui si inseriscono eroti, che a coppia o isolati sono intenti in operazioni di vendemmia. E' sormontata da un coperchio con coronamento a quattro spioventi.

Con le sue forme tozze e con la tendenza alla semplificazione dei volumi, il sarcofago, assai poco classicistico, si inserisce bene nella nuova tradizione tardo-antica nata in età tetrarchica.

TAVOLA XV

¹Il periodo della tetrarchia inizia con il 293, anno in cui gli Augusti Diocleziano e Massimiano nominano i loro Cesari, Galerio e Costanzo Cloro. Il periodo proto costantiniano si conclude nel 312, quando Costantino, sconfitto Massenzio, rimane unico imperatore d'Occidente.

- Un garzone versa con delle anfore qualcosa in un lebete. Ai piedi vi sono due oinochoi.
- Nella seconda figura si attinge da un lydion e si versa in delle fiale.
- La terza figura mostra pithoi che emergono dal terreno.

TAVOLA XVI

- Viene usato uno skyphos; una coppa appesa alla parete è a figure rosse.
- Sotto vi è un cratere da cui si attinge con un oinochoe.

TAVOLA XVII

- Si vedono donne alla fontana con lydia per raccogliere l'acqua.
- Sotto un atleta con un aryballos legato al polso.