

VALNEA SANTA MARIA SCRINARI

SU ALCUNI SARCOFAGI DELLE NECROPOLI SUBURBANE DI ROMA

DURANTE i vasti lavori di sterro effettuati tra il 1959 ed il 1960 alle pendici della collina di Casal Bertocchi, al km. 16.800 della Via Ostiense, per la costruzione di alcune palazzine dell'INA Casa, è venuta in luce un'area sepolcrale di notevole interesse. È ovvio il suo stretto collegamento con le necropoli che dall'età repubblicana a quella imperiale trovarono sede lungo l'importante arteria stradale sulla quale si affacciavano ricchi "praedia", e diverticoli per le tenute e le ville più interne, e scorreva un traffico intenso tra Roma ed il mare.¹⁾

I ritrovamenti, che risalgono alle annate suddette, hanno offerto un gruppo di tombe ad inumazione in sarcofagi di travertino a semplice cassa o di marmo talora egregiamente decorati.

È questo il caso di una coppia di sarcofagi trovati in un'angusta cella sepolcrale scavata nel vergine del colle, ad una profondità di due metri circa, protetta da spalle in muratura laterizia, con volticella a botte in conglomerato testimoniata dai resti della gettata caduta nel vano e sui coperchi dei sarcofagi.

Di essi, il primo ad essere deposto nel piccolo ipogeo familiare dovette essere il maggiore, situato contro il muro di fondo, più alto, privo di decorazione ed a cassa rettangolare costituita da cinque lastre di marmo collegate da grappe di ferro e lasciate a superficie bocciardata (fig. 5). Il secondo, a cassa rettangolare di marmo con fronte decorata e coronamento verticale a tetto piano, legato da grappe di ferro alla parte sottostante, gli fu posto dinanzi a brevissima distanza.²⁾

I sarcofagi non erano stati violati e gli elementi ossei recuperati con la setacciatura del terriccio penetratovi consentirono di riconoscere nel sarcofago maggiore la sepoltura di un uomo, nel minore quella di una donna. In entrambi nessuna traccia di oggetti personali o di corredo.

La decorazione del sepolcro femminile (figg. 1-4) è quindi pertinente ed è probabile che ci conservi il ritratto della defunta; ma appare evidente l'adattamento del pezzo ad un riuso: la tabella sul coperchio è stata scalpellata e preparata per una nuova epigrafe, mai apposta in seguito; al busto invece è stato sovrapposto un nuovo elemento fisionomico, opera nettamente diversa e per tecnica e per stile da tutto il complesso.

Ad un attento esame del medaglione risulta infatti evidente la scalpellatura tra il bordo della tu-

nica e la radice del collo, l'ampliamento forzato dell'apertura a bordi arricciati, privi del verismo consueto in questo genere di manufatti, la traccia ruvida della raspa sullo sfondo tra il collo e la guancia destra, nonché, sull'opposto lato, il rendimento dell'epidermide e dei capelli del tutto diverso da quello ad esempio delle mani e della veste nel medaglione.

È evidente la distanza di tempo che divide l'officina produttrice del pezzo dal suo ultimo impiego.

Il sarcofago appartiene alla serie ben nota dei tipi a fronte strigliata, interrotta dal motivo centrale a medaglione iconografico sorretto da una composizione di maschere. Alle estremità, come di consueto, compaiono gli Eroti in scene d'ispirazione allegorica. Sui lati un grifo accucciato ad ali aperte. Il bordo del coperchio, piano, è alto e sviluppa tra due listelli di contorno un motivo di cavalli marini accoppiati ad un leone marino, dalle ampie spire ritorte desinenti in coda triloba levata alta sulle onde, affiancati alla tabella ansata centrale.³⁾

Bellissima la partitura strigliata, larga, profonda, ad incavature morbide, flessuose, rifinite e levigate; nitido e sonoro il rendimento dei mascheroni a supporto del medaglione, stilisticamente coerente al movimento fortemente chiaroscurato dei gruppi laterali. Al centro, una tozza maschera dal volto servile, agli angoli due mascheroni arcaistici bacchici ad alta parrucca calamistrata cinta di benda; è singolare nella composizione il movimento a morbido drappaggio di base della parte floscia della maschera che ricadeva dal quadrante rigido del volto sul collo del commediante che la rivestiva: è un particolare che dà una vivace nota realistica alla convenzionalità della tipologia.⁴⁾

Ma dove il maestro scalpellino tratta il marmo con vero talento e gusto del dettaglio è nelle figure angolari degli Eroti; in entrambi i casi ha luogo la stessa azione: il puttino gradiente verso l'estremità del pezzo ne fissa il termine alla base con la punta del piedino, teso quasi a passo di danza, mentre avvolge con la torsione del corpo verso l'interno lo spigolo vivo della cassa, che al vertice è interamente sostituito dalla spalla e dalle alte alucce della figura. L'Erote regge con una mano un lembo del mantello che, carico di frutta, è annodato dietro alle spalle; con l'altra mano tiene alto, per le zampette anteriori, un leprotto dalle aguzze orecchie e dal musetto spaurito girato verso un

cane che cerca di raggiungerlo puntandosi sull'anca del puttino a muso teso e fauci aperte in atto d'abbaiare.⁵⁾ Il gioco luministico delle masse in piena luce, l'accorto chiaroscuro dei dettagli e la grazia della dinamica, coerente ed attenta al realismo anatomico delle strutture, offrono una testimonianza valida della nobiltà dello scalpello, anche se alcuni particolari del pezzo denotano una affrettata rifinitura: basti infatti notare il debole rilievo, tirato via con accenni e completamenti a semplice solco, dei grifi laterali, o, nella mano sinistra del putto di destra, l'accento ai solchi tra le dita fatto a semplici fori di trapano a punta fissa. Morbido ma leggero il rendimento del motivo marino sul coperchio che contrasta con la pittorica vivacità della fronte, appena animato nelle parti desinenti a foglia delle protomi e delle code da leggere punteggiature a punta di trapano. Ritengo probabile, dato il riuso della cassa, che il coperchio non le sia pertinente, ma sia stato adattato al sarcofago e preparato in serie; parrebbe dimostrarlo anche la posizione delle seconde grappe sui fianchi.

Convenzionale e fiacco appare il trattamento del busto nel medaglione, goffo nelle proporzioni, nella prospettiva e nel rendimento delle mani atteggiate a comuni gesti retorici, tenendo la sinistra il *volumen* e piegando la destra il mignolo e l'anulare con cenno oratorio: è ovvia la preparazione a priori della decorazione poi adattata al ritratto del committente.

Da ciò il contrasto con il ritratto femminile, eseguito di scorcio secondo il gusto, lo stile e la tecnica in voga in un preciso momento storico esaurientemente documentato: il terzo decennio del III secolo d. C.; il volto della donna, pur mantenendo una sua individualità di tratti, è interpretato secondo uno schema formale che predilige accentuare l'espressività pensosa dei grandi occhi sotto una forte arcata sopraccigliare ed una fronte corrugata, libera dai capelli raccolti in una semplicissima acconciatura. Il casco della chioma trattata a finissimo scalpello è morbido e ricco di luce, copre le orecchie e si avvolge probabilmente in una treccia piatta sulla nuca come nei ritratti dell'imperatrice Soemia,⁶⁾ della sorella Maesa⁷⁾ o della moglie dell'imperatore Balbino.⁸⁾ A questi ritratti aulici ci portano, insieme alla moda dell'acconciatura, anche la tecnica e lo stile del pezzo: dalle sopracciglia segnate a brevi, leggere incisioni, alle grosse palpebre pesanti sui bulbi dell'occhio sporgente, con l'iride indicata da un solco e la pupilla da un foro, al naso dritto e carnoso che imprime a tutto il volto una pesante impronta materialistica accentuata dalla superficie scabra delle guance. La mano dello scalpello è ben diversa da quella che ha modellato la graziosa testina dei putti a volume sodo, ricco di pittoricità nel giuoco delle ciocche chiaroscurate, pieno di luce nelle terse superfici dei nudi. Tra la dedicazione del bel sarcofago alla matrona della fine dell'impero dei Severi e

l'accurata preparazione della scultura funeraria, in attesa di un ricco cliente o in occasione di una prima destinazione, passa quindi più di qualche decennio: se il ritratto trova confronti precisi e numerosi nell'ambito della ritrattistica citata, tra il 230 ed il 240 dell'epoca imperiale, il sarcofago si inserisce nella produzione di tipi affini, databili ancora verso la fine del II secolo d. C., per il gusto del pittorico presente in un rendimento ancora forte e sentito del volume, in una scultura che ama ancora plasmare a scalpello pieno e levigare il marmo nella ricerca della luce e dei valori formali del nudo.

Si noti a questo punto l'analogia di questo sarcofago con il quarto del nostro gruppo, quello che ha al centro il motivo delle Tre Grazie (figg. 11-13). Oltre ad essere dello stesso marmo greco, probabilmente imetto, per la grana cristallina di media grossezza, il colore grigiastro, la struttura a zone chiaroscurate orizzontali, l'odore solforoso alla frattura, la patina particolare giallastra, hanno quasi le stesse proporzioni, ma presentano soprattutto l'identico trattamento tecnico del tipo, e nelle strigliature e nell'esecuzione dei partiti decorativi.

Forse l'impianto generale della scultura figurata rivela nel secondo esemplare un maggiore accostamento ad esempi di gusto ellenistico, ma non è improbabile che entrambi si offrano allo studio come prodotti di una stessa officina ed aprano pertanto la strada a questo importante ed ancora insoluto problema.

Il terzo sarcofago (figg. 6-8) scoperto nella stessa zona del piccolo ipogeo è purtroppo alquanto frammentario, ridotto a parte della cassa con il fondo, il piano in cui è rilevato il posto del cuscino con l'impronta incavata per il capo e la nuca, un lato integro, l'altro ripreso da due frammenti, alcuni lembi della fronte figurata.⁹⁾ All'esterno esso presenta una forma quadrangolare ma all'interno il blocco è lavorato a forma semicircolare in corrispondenza del cuscino; la parte posteriore è trattata a bocciarda.

I tratti residui della decorazione del pezzo sono costituiti da due girali d'acanto all'estremità, una base quadrangolare (?) in mezzo, su peducci a piede sporgente, vista di scorcio, le zampe feline di due animali affrontati alla base, stanti, e probabilmente con la quarta zampa levata verso il motivo centrale poiché di essa non v'è traccia sul listello di base. Si noti l'affinità tipologica della base con quella che compare sul sarcofago da Ianina.¹⁰⁾

È evidente il richiamo al noto motivo dei grifi affiancati ad un candelabro come nel celebre sarcofago di Baltimora ed in altri che si valgono di un tema caro al mondo greco e romano non meno che al più ampio e lontano mondo mediterraneo orientalizzante. Ispirato variamente da credenze religiose o misteriosofiche il grifo che porta verso il sole o verso l'*apoteosis* occupa un posto premi-

nente nel repertorio ornamentale dei sarcofagi anche quando, scomparendo dalla fronte, rimane accucciato o accosciato sulle fiancate.¹¹⁾

Nel nostro caso il pezzo è troppo frammentario per consentirci un discorso più ampio, ma se fosse stato integro avrebbe certamente avuto un posto di primo piano tra questo genere d'esemplari, più che ogni altro collegati ai partiti ornamentali della grande architettura, siano fregi di trabeazione, siano terrecotte d'antepagmenta, o stucchi di volte. La forza e la finezza esecutiva che ci è testimoniata dall'unica fronda d'acanto rimasta completa è tale, infatti, da riportarci al confronto con il più celebre dei fregi architettonici che si valga dello stesso motivo ornamentale, quello del tempio di Antonino e Faustina nel Foro romano, tempio databile negli anni immediatamente successivi al 141 d. C. in cui ne venne decretata l'erezione. Con esso quindi anche il nostro sarcofago potrebbe essere datato alla metà del II secolo d. C.¹²⁾

A tale datazione può corrispondere anche il gusto che anima la rara raffigurazione del grifo sull'unico lato rimasto integro; pur corroso dall'acqua il riquadro conserva intatta la freschezza della composizione e, che io sappia, non ha confronti strettamente affini. L'albero, a grosso tronco nodoso, drizza i robusti rami a larghe foglie lobate ed a margine seghettato, assai simili a quelle di una quercia, e che si tratti proprio di quest'albero lo indica la presenza delle ghiande sul secondo ramo. Il grifo, appoggiando la zampa destra sul tronco, sembra voler raggiungere col becco le foglie più basse.

Lo stato della lastra non ci consente ulteriori deduzioni, ma lascia trapelare l'affinità del pezzo con le opere artigianali sorte sulla scia dell'arte romana dei primi decenni del II secolo d. C., quando spunti e motivi greci classici vengono assimilati e resi con nuovo spirito e nuovo stile permeato di vivace naturalismo.¹³⁾

Proveniente da uno scavo occasionale nella zona di Tor Pagnotta (via della Cecchignola), è stato recuperato un caratteristico sarcofago (fig. 10) che, per quanto io sappia, non ha per ora alcuna stretta analogia di confronto con gli esemplari noti e pubblicati.¹⁴⁾ Da un lato partecipa della classe a fronte strigilata — e ripete il motivo anche sullo specchio superiore del coperchio —, si inserisce dall'altro nella serie dei sarcofagi a festoni.¹⁵⁾

L'impostazione del pezzo, integro nel suo insieme, tolta l'abrasione della tabella centrale sul coperchio ed una generale consunzione della superficie dovuta alla lunga esposizione agli agenti atmosferici ed alla corrosione per fuoco, è eminentemente architettonica: da un listello di base si erigono da modanature attiche le colonne tortili angolari ed i due pilastri centrali rudentati in basso, poi scanalati, tutt'e quattro conclusi da capitelli corinzi a foglie lisce, con abaco e rosetta centrale,

a sostegno del coronamento aggettante del sarcofago; negli intervalli, il ritmo dei festoni pendenti dalla sommità degli abachi e sovrastati dal grosso fiore a bulbo sporgente sui lati, a rosone al centro.

L'originalità del pezzo sta appunto in questa "contaminatio", di motivi che al festone alessandrino ellenistico collega il partito architettonico a colonne tortili di gusto asiatico, impostando il tutto sullo sfondo di una sfumata strigilatura, a curve opposte e conclusione mediana ad ogiva, tipicamente romana. Al tutto s'accompagna un sintomatico gusto del floreale e del pittorico che predilige l'effetto chiaroscurato del sottosquadro ed azzarda la smerlettatura a trapano delle foglie, affiancandosi in questo ad uno stile e ad una tecnica presenti in partiti architettonici e decorativi di Roma e della provincia agli albori del III secolo d. C.: valga a ciò l'accostamento agli ornati dell'Arco degli Argentari in Roma datato appunto nel 204.¹⁶⁾

Questo sarcofago che, per quanto finora consti, rimane singolare, a sé stante, introduce però al problema della evoluzione del tipo, di altissimo interesse formale. Partito dalla ricchezza pittoresca e coloristica del festone di frutta e di fiori che circonda la cassa e si anima pure di motivi figurati, via via che si diffonde e trionfa nella pienezza del gusto decorativo asiatico ed ellenistico-romano, subisce tra il III ed il IV secolo una trasformazione profonda che lo muta radicalmente. È l'unico tipo di sarcofago che perde ogni vigore naturalistico e realistico per ridursi in uno schematismo rigido, in cui le ghirlande diventano elementi a volume pieno, aderenti alla parete, finché non ne vengono assorbiti per tramutarsi in pura grafia decorativa solo a volte campita da elementi architettonici.

Questi esemplari, presenti nel mondo alessandrino, in quello del vicino Oriente ed in genere in città romane di provincia collegate strettamente per commerci, in particolare marittimi, alle opposte sponde, sono spesso tradotti in marmi asiatici e farebbero presumere un influsso di botteghe asiatiche sulle maestranze romane, aliene per loro stessa natura dallo schematismo stilizzato penetrato in ogni tempo in Italia dal Mediterraneo orientale.¹⁷⁾

Da un occasionale ritrovamento nella zona adiacente alla via Laurentina nei pressi dell'EUR, probabilmente da un diverticolo della stessa verso Ovest, forse in prossimità di una proprietà privata, provengono due sarcofagi assai diversi tra loro, già anticamente manomessi.

Il primo appartiene alla serie dei sarcofagi a fronte strigilata con i consueti Eroti stanti agli angoli con la fiaccola spenta, ma il campo centrale è decorato dal tema delle Tre Grazie (figg. 11-13).¹⁸⁾

La composizione delle Cariti non differisce dallo schema noto attraverso tutta una serie di sarcofagi, da quello di Aguzzano¹⁹⁾ a quello di Villa Albani²⁰⁾ o di Palazzo Mattei a Roma,²¹⁾ dall'esemplare ostiense²²⁾ al pisano,²³⁾ dai pannelli nei mosaici²⁴⁾

a quelli su oggetti d'arte minore, ²⁵⁾ ma si distingue tra essi per l'esecuzione, superata in finezza solo dal miniaturistico esemplare sul sarcofago d'Aguzzano. Negli altri esemplari è palese la mediocrità del lavoro in serie di bottega, la ripresa tarda e trasandata di un tema ormai stanco ed usuale. Nel nostro, invece, tanto l'inquadramento del gruppo, quanto il suo rendimento, testimoniano la cura dello scalpellino nel riprodurre fedelmente ed in tutti i dettagli l'ambiente di contorno, oltre che l'elemento centrale. L'aver posto quest'ultimo in una nicchia, a ricco pannello di fondo, a quinte laterali con una indubbia ricerca di profondità, ricerca cui collaborano anche gli *alabastra* allungati di lato, arricchiti dal drappeggio dei *lintea* sovrapposti, è indice una volta di più della sua intenzione di imitare una scultura, forse esistente negli ambienti romani ad ornamento di nicchie e di fontane e di cui le officine di marmi possedevano certamente il cartone. Si noti inoltre come in questo caso sia assai accentuata la base di supporto al gruppo, a forte oggetto centrale, a modanatura propria d'elemento portante, come in un gruppo scultoreo a Cirene. ²⁶⁾

Dall'insieme di questi elementi l'opera riceve una maggiore scioltezza e lo scalpello sfiora quasi un rendimento a tutto tondo delle figure; si compiace di staccare alcuni elementi dal fondo e ne modella i volumi sporgenti con sensibilità pittorica e luministica. Ciò si nota nella cadenza delle gambe, dal piccolo ginocchio aguzzo, nella flessione delle braccia, nel movimento opposto delle teste dalla fisionomia sfumata, dal casco madido e ricciuto della chioma ricca di colore, forse in antico veramente colorata, come farebbero pensare piccole tracce rossastre nei solchi delle ciocche e nei drappeggi delle stoffe.

Anche se depauperato in parte di quella ricchezza di valori formali che dovette possedere in origine e dai quali scaturì la grande fortuna ed il successo del motivo nell'arte e nel gusto decorativo di ogni epoca, il nostro gruppo conserva, rispetto agli altri sarcofagi, una maggiore spontaneità mista ad un più preciso senso d'imitazione. Ciò lo avvicina pertanto più degli altri ai tipi presenti nella collezione di Cirene, tra i quali particolarmente i nn. 301 e 303 del catalogo del Paribeni offrono una forte analogia tipologica e compositiva, anche se nel n. 303 la Carite mediana poggia il braccio di sinistra, per chi guarda il pezzo, sulla spalla di destra della sua compagna sul lato sinistro.

Queste affinità inducono una volta di più a ritenere che l'idea ispiratrice del motivo nel mondo romano, e particolarmente nel mondo romano provinciale dell'Africa e della Spagna, va cercata di preferenza nell'ambito della plastica decorativa, quale può essere stato, ripeto, un gruppo ornamentale per nicchie e fontane, di squisito e tipico gusto alessandrino ellenistico; s'intende che va distinta la probabilità di una fonte prossima, che le botteghe

romane hanno imitato o da cui hanno tratto i loro cartoni, da quella che deve essere stata all'origine del tema delle Cariti nell'arte, origine che ovviamente è assai più remota e per la quale è sempre valida la felice intuizione del Becatti di ricerca del prototipo nel campo della pittura.

Il richiamo stretto del nostro gruppo all'ambiente africano, e soprattutto al n. 301, che è datato in epoca adrianea, ma il rendimento e la tecnica più pesanti che ne rivelano la derivazione in tempo successivo, con influssi d'ambiente stilisticamente più barocco, portano la cronologia del sarcofago verso la fine del II secolo d. C., nella corrente dell'ultima arte antonina dell'età di Commodo.

Il secondo sarcofago, recuperato insieme al precedente, ²⁷⁾ è un prodotto di rozzo artigianato del tardo impero che si inserisce immediatamente nella ben nota serie dei sarcofagi d'ambiente cristiano con la figura centrale dell'orante in epoca costantiniana (fig. 9). ²⁸⁾

L'esemplare non è di gran pregio in quanto lo scalpellino lascia in parte appena abbozzati i dettagli né si preoccupa di rifinire i contorni e di lasciare il marmo.

In mezzo al campo strigilato, chiuso ai lati da due rigidi pilastri con capitelli schematizzati, l'immagine della defunta è riprodotta a larghi volumi elementari; dal *parapetasma* di fondo, a lunghi drappeggi laterali, indicativo della nicchia che dovrebbe offrire profondità e respiro alla figura, questa emerge appena, rilevata da una grafia grossolana, mentre sono ben evidenziate le larghe mani aperte nel gesto della preghiera ed il capo in leggero scorcio verso destra. Non mancano però i dettagli decorativi delle grosse armille tortili ai polsi della donna, né quello del diadema a corona e gemme frontali di schietta imitazione dalle immagini dipinte ²⁹⁾ e tipico delle acconciature femminili ispirate alla moda di corte del secondo quarto del IV secolo d. C. Essa appare infatti nella monetazione dell'Augusta Helena e dei discendenti di Costantino, e vi persiste con successo, a lungo, arricchita dal fasto delle corti bizantine.

Potremmo trovare al pezzo non pochi confronti tipologici e tecnici nel vasto repertorio che anima il mondo paleocristiano in ogni parte dell'impero romano, ma forse il più vicino, per stretta analogia, soprattutto nell'impostazione della nicchia e della figura, nei dettagli di rendimento e di costume, nello schematismo dei partiti decorativi, è il sarcofago di Atronio Fidelico nella catacomba di Novaziano con il quale il nostro può datarsi nel terzo o quarto decennio del IV secolo d. C. ³⁰⁾

Il giorno 4 dicembre 1961, durante lo scavo meccanico del primo lotto del Prenestino, compreso tra la via Prenestina, piazzale Preneste e via Madaloni, vennero portati in luce casualmente alcuni frammenti marmorei; la sospensione immediata dei

lavori ed il proseguimento dello scavo a mano in quella zona portarono al ricupero di un pregevole sarcofago (figg. 14-19), trovato però completamente devastato all'interno, in un sito già sconvolto *ab antiquo*. Poco lontano dalla cassa, spezzata in due grandi frammenti, fu rinvenuto il suo coperchio, integro.³¹

Pur se partecipe della ricca serie di sarcofagi con il *thiasos* bacchico, il nostro pezzo non trova in alcuno uno stretto confronto: lo ammette anche il Matz nella sua pur vasta e profonda esperienza in argomento.³²⁾

La forma del sarcofago è quadrangolare, decorata su tre lati, posteriormente grezza; il coperchio è a leggero doppio spiovente che comporta la soluzione a timpano triangolare sui lati adorni del solito motivo di leoncini affiancati al *cantharos*; piccoli acroteri posteriori ornati da un bucranio a bassissimo rilievo; a specchio rettangolare la fronte, affiancata da due stupende teste di Satiro, sbarbato e giovane, in posizione acrotoriale, a forte rilievo, vivacemente chiaroscurato e con la raffigurazione simbolica delle quattro stagioni.

Iniziando la descrizione dei motivi figurati proprio da questo elemento posso dire che raramente l'allegoria degli Eroti impegnati nei lavori caratteristici per ognuna delle quattro stagioni fu espressa con tanta armonia e vivacità, priva di accademismo ma priva anche del tipico "horror vacui", che procede di pari passo con il gusto che predilige questo motivo.

La prima scena, a partire sempre dalla sinistra di chi guarda, descrive la raccolta dei fiori della primavera, tra fitti, bassi cespugli; di fiori riempiono il mantello, raccolto sul petto a guisa di panierino, i tre puttini intenti all'opera, mentre un quarto, cui il mantello cinge i fianchi, se ne allontana portando a spalla una cesta ricolma ed accompagnato festosamente da un cane che assomiglia però molto alla piccola pantera dionisiaca nella scena sottostante. Un secondo gruppo di quattro Eroti è intento alla raccolta di frutta (mele?) da due alberi, cimentandosi i primi due con una scala sulla quale sale il secondo mentre il primo regge ed abbassa i rami, i secondi preparando ed alzando i cesti ricolmi di grossi frutti dall'accentuato foro in corrispondenza del picciolo che porterebbe a riconoscere in essi più che mai le mele che caratterizzano la produzione invernale dei frutteti. Nel terzo gruppo, per simmetria con il precedente, ritorna il tema della scala ma questa volta addossata ad una pergola da cui pendono tra i pampini ed i viticci grappoli succosi che altri due putti raccolgono nei canestri esprimendo l'allegoria dell'autunno. Ad esso segue l'estate con il taglio delle spighe ed il mazzetto di grano portato sul capo dall'ultimo puttino della laboriosa serie. Il realismo della notazione, precisa nei dettagli descrittivi dell'azione, anche se interpretata da minuscoli personaggi sur-

reali, è straordinario e fa della scena un piccolo capolavoro che qualifica la classe dell'officina romana da cui è uscito il pezzo per il quale, anche se lontana nel tempo, non si può non richiamare l'eco della pittura pompeiana con scene analoghe.³³⁾ Che poi il tema voglia collegarsi strettamente al mondo dionisiaco della scena madre mi sembra evidente da due fatti: la trasformazione del solito cane che segue l'Erote in piccola pantera, del tutto simile, persino nell'atteggiamento del capo girato all'indietro, alla pantera presso Dioniso, e la presenza del serpente che esce dal tronco della vite in basso e sale a lambirne il fusto. Piccoli elementi ma essenziali per il collegamento dei pezzi e la loro appartenenza ad uno stesso tema ispiratore.

La raffigurazione sulla fronte del sarcofago, contenuta tra due listelli e priva di elementi limitatori alle estremità (quasi che il racconto procedesse tutto intorno alla cassa, senza soluzione, alla maniera greca), è trattata con grande equilibrio, a scene a sé stanti, collegate da singole figure; il tutto è espresso con nitida linearità sullo sfondo libero. Solo ai lati è presente una maggiore animazione del quadro, che acquista profondità attraverso figure ed elementi disposti in secondo ed in terzo piano quasi in un giuoco prospettico di quinte.

Lo spirito che anima la scena è infatti estremamente teatrale, con l'azione accentrata intorno alla figura del protagonista che domina in primo piano affiancato da personaggi corali, da figure che accennano a passi di danza ed a ritmi musicali, mentre la coreografia compone ai lati due gruppi statici, a complemento descrittivo dell'ambiente in cui l'azione ha luogo.

Al centro Dioniso ebbro non ricade mollemente sulle spalle dei compagni, ma reagisce con vigoroso dinamismo e respinge sdegnato l'aiuto dei Satiri, puntando il piede sulla cornucopia rovesciata a terra, da cui esce una piccola pantera; la sua figura emerge tra la coppia di Satiri che l'affiancano e sostengono ed è resa più drammatica dal motivo del mantello caduto in pittoresco drappaggio sulla gamba sinistra; finissima la piccola testa dal volto allungato e sfumato, privo di quelle rughe espressive e degli occhi incisi a foro rotondo che contraddistinguono le fisionomie dei Satiri, più vicino alla dolcezza dei volti delle Baccanti, come lo è la chioma, annodata sulla nuca, da cui scendono due lunghi morbidi riccioli sulle spalle, ed inghirlandata di pampini e grappoli. Si noti come tanto gli occhi del Dioniso quanto quelli delle Menadi sono appena appena incisi ad indicare la pupilla e l'iride sul tipo della ritrattistica antonina della metà del II secolo d. C.

Avanzano verso il centro, da destra e da sinistra, due Satiri, a passo di danza, a labbra semiaperte nell'accenno ad un canto o ad un richiamo; sulla destra in basso due maschere bacchiche sono contenute da un tipico panierino; le affianca il gruppo

di una Baccante, che suona la lira, ed è maliziosamente scoperta posteriormente da un Satiro con l'otre colmo sulla spalla; sulla sinistra avanza una Menade lampadofora seguita da un'altra che porta sul capo il mistico paniere velato e reca nella sinistra un tirso. Segue la bella composizione a simplegma di un Satiro ed una Menade seduti su una roccia, con ai piedi la piccola pantera che apre il coperchio della cista da cui esce il serpente, mentre dietro a loro la scena accenna una descrizione d'ambiente, con fronde d'alberi e rocce da cui esce un Satiro con il bastone pastorale ed il timpano. Sulla parte opposta c'è il quadro del ritrovamento d'Arianna addormentata, scoperta da un Erote, immersa nel paesaggio agreste animato, sempre tra alberi e rocce, dalla fuga di una ninfa all'incalzante caccia di Pan.

Sulle fiancate del sarcofago due scene bacchiche a rilievo piatto: sulla destra il vecchio Sileno ebbro, portato da due Satiri su una pelle ferina, il cui basso vello è espresso con molto naturalismo a brevi incisioni di scalpello, così com'è reso il corpo villosa del vecchio di cui è notevole la somiglianza nel volto con la testa della maschera sulla scena frontale; sulla sinistra, un Satiro, differente dagli altri per la struttura pesante del corpo e la matura espressione del volto, in cui c'è l'eco precisa e l'esperienza della ritrattistica romana antonina, con barba e baffi spioventi, trattati assai diversamente da quelli presenti ad esempio nel Pan o nella maschera o nel vecchio Sileno: lunghi dall'essere a ciocche lunghe, ricadenti sul petto, sono a riccioli serrati, morbidi e trattati con qualche foro di trapano al centro per accennare un certo chiaroscuro; anche il gesto della figura è strano: avanza verso una Baccante, che danza al suono del cembalo, reggendo un serpe per la coda: scena che non ho riscontrata altrove.

Il Matz stesso, nella acuta e paziente disamina dei tipi presenti nel nostro sarcofago, rileva che se alcuni appartengono al repertorio normale del *thiasos* bacchico, altri o altre combinazioni di tipi pur sempre noti appaiono qui diversamente interpretati; sono rappresentazioni comuni: la figura della portatrice del mistico paniere o *vannus* (la *liknophoros* A, TH 47 del Matz che appare in ben sedici esemplari); la suonatrice di cetra (la *kitharistria* A, TH 41 presente in cinque sarcofagi), sempre collegata alla figura del Satiro portatore d'otre (*askophoros* A, TH 69), il gruppo di Pan che rincorre la ninfa e quello di Eros che scopre Arianna addormentata; l'accostamento della danzatrice al suono del cembalo (la *kymbalistria* A, TH 30 o meglio il tipo della *krotalistria* TH 8 e 9) al Satiro col serpe è inconsueto, strano è pure il gruppo del Satiro seduto sulla roccia in amorosa intesa con la Menade coronata di pampini e grappoli come fosse Ariadne, gruppo che è preferito invece nelle scene di Nereidi e Tritoni, mentre appare qui per la prima volta (la ripetizione

si riscontra poi in rari sarcofagi più tardi) il gruppo centrale del Dioniso impostato nello schema tipico della scena d'Achille alla corte di re Licomede.

È evidente nell'opera una forte "contaminatio", di motivi e di correnti formative dell'ambiente che l'ha prodotta. Ispirato da una preparazione di gusto classico, l'artista coglie non pochi atteggiamenti d'ambiente attico, trasferendo nel pezzo tradizioni e miti così come li ha colti sugli originali, dalla scultura, dalla pittura o dai cartoni della scultura applicata ad arti minori (suppellettili, ornamenti ecc.). Ne deriva un'improprietà logica di racconto, una inverosimiglianza di atteggiamenti, una libertà di scene che giustificano il richiamo ad una composizione di carattere teatrale ed un incontro di levigato, elegante stile neoattico, sfumato e chiaroscurato dall'esperienza illusionistica dell'ellenismo, con una linearità simmetrica di spirito romano.

Così il richiamo del motivo del gruppo del Satiro seduto accanto alla riservatissima Baccante, dal cembalo muto tenuto fermo sulle ginocchia, affiancato a quello della *liknophoros* e della portatrice di fiaccole va immediatamente ai sarcofagi con scene di Misteri dionisiaci quali il sarcofago di Villa Medici³⁴⁾ o alle megalografie dipinte esemplate dal ciclo della Villa dei Misteri;³⁵⁾ i Satiri, dalla robusta architettura anatomica, ben articolata nei movimenti, dalla piccola testa ad orecchie aguzze e ciuffo frontale e dal volto rugato a chiaroscuri di valido effetto portano ai tipi del pieno ellenismo, quali il Satiro da Villa Adriana,³⁶⁾ non meno del gusto pittorresco del drappeggio nelle vesti svolazzanti e sfumate delle Baccanti (si noti la stretta affinità della lampadofora con la Vittoria del Museo Nazionale di Napoli del III secolo d. C.).

Infine la drammatica composizione a forte dinamica centrifuga del gruppo centrale, per cui è valido il raffronto con il sarcofago del Vaticano n. 39,³⁷⁾ dove Achille, al richiamo d'Ulisse, esce sdegnato dalle vesti femminee, respinge le figlie di Licomede e punta il piede sinistro, piegandosi nello slancio, e tende la gamba destra nell'impeto dell'azione. Essa ritorna ai modi del mito eroico e quindi al richiamo dell'arte classica più schietta.

Si noti inoltre come l'esame dei dettagli mi abbia portato a riconoscere notevoli tracce di residui di mordente rossastro su una pellicola di colla biancastra in molti particolari: le mantengono i capelli del Dioniso e delle Menadi, le pieghe dei panneggi, specie quelle del mantello di Dioniso, il vello della pelle su cui è portato Sileno, il manto d'Arianna, la parte lignea della cetra le cui corde, inesistenti a rilievo, erano probabilmente dipinte; un discorso perduto, come in altri casi del genere, la cui testimonianza però avvalorava la possibilità di qualificare l'alto grado di formazione classica dell'officina che produsse il pezzo, il valore stilistico e



1-4 - Roma, Museo Nazionale Romano - Sarcophago con ritratto

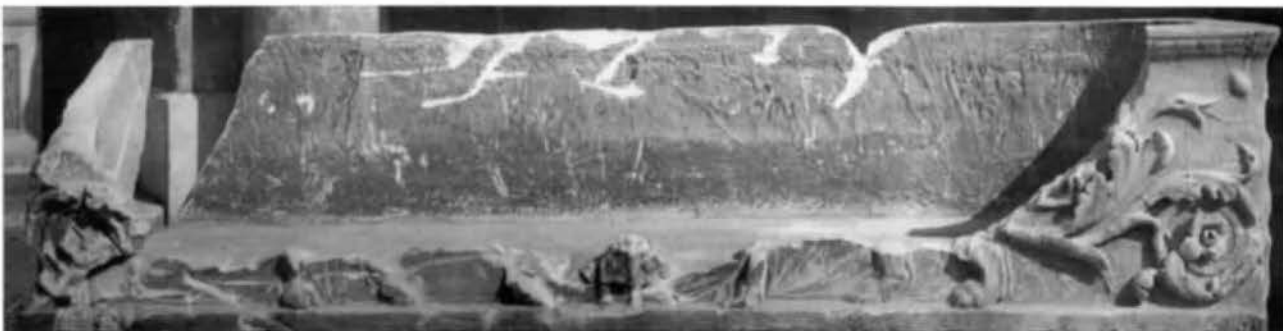
(foto Museo)



5

Roma, Museo Nazionale Romano:
5 - Sarcofago a lastre di marmo
6-8 - Sarcofago con motivo di grifi
9 - Sarcofago con orante

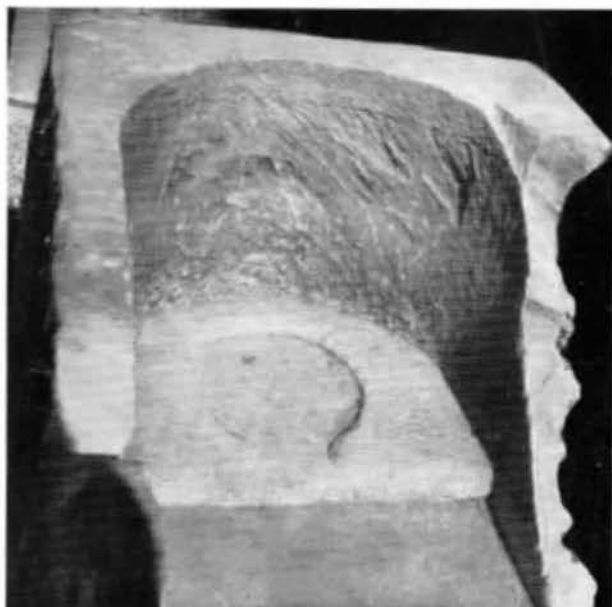
(foto Museo)



6



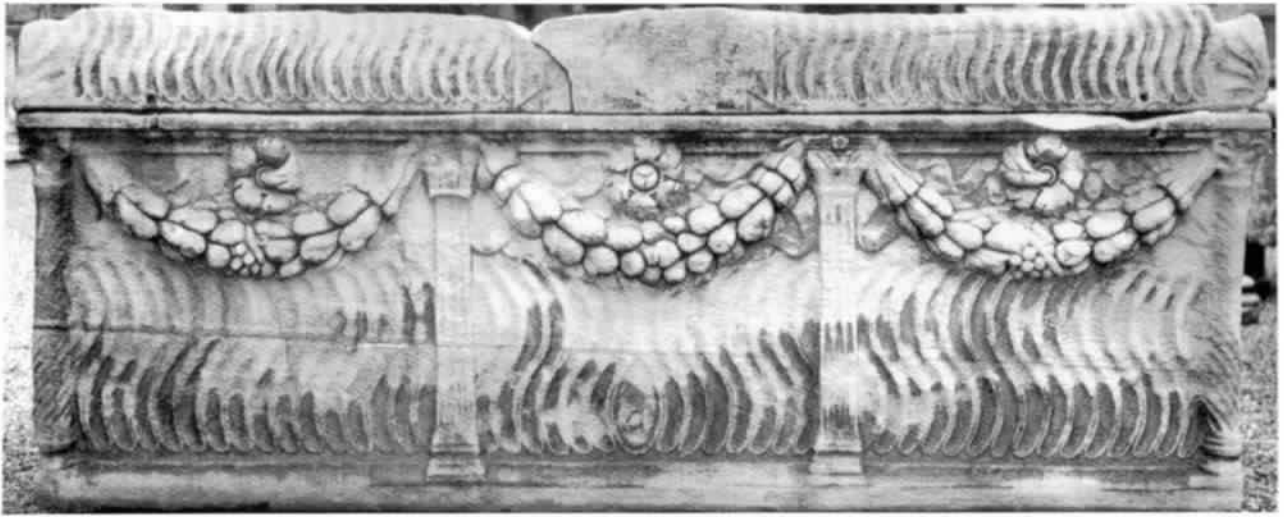
7



8



9



10 - Roma, Museo Nazionale Romano - Sarcofago a festoni



11



12



13

11-13 - Roma, Museo Nazionale Romano - Sarcofago con le Tre Grazie

(foto Museo)



14 - Roma, Museo Nazionale Romano - Sarcofago con scena bacchica, fronte

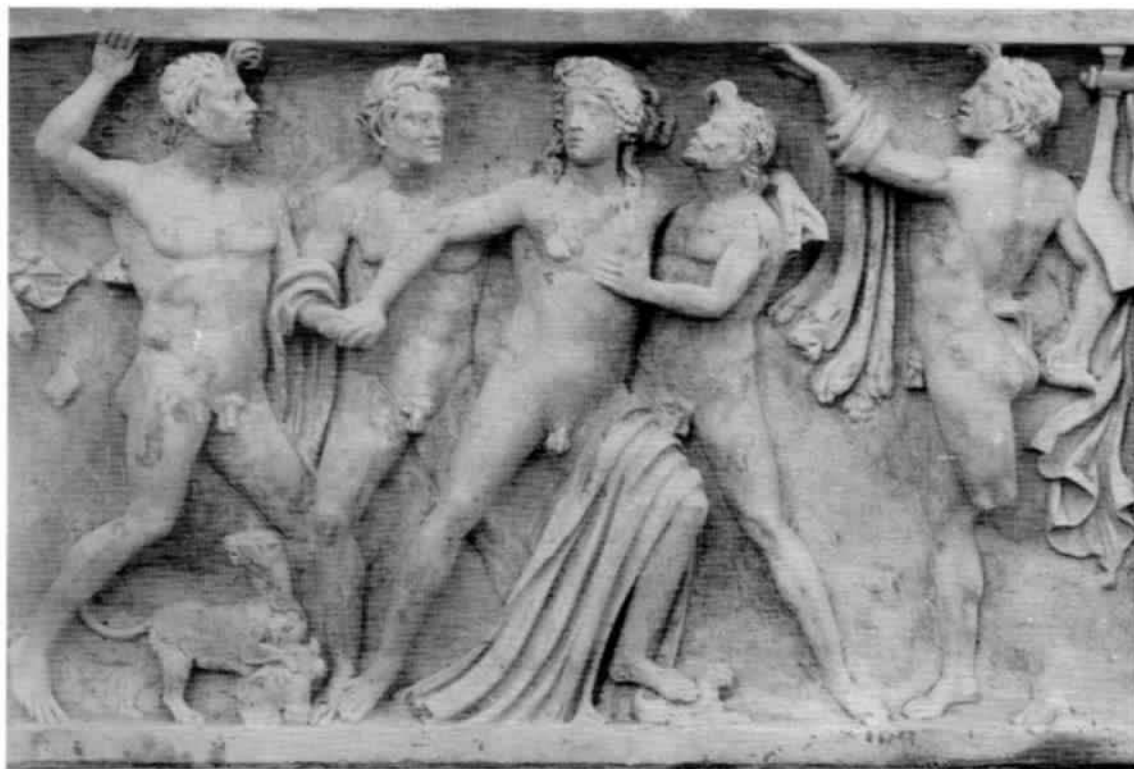


15 - Fianco destro



16 - Fianco sinistro

(foto Museo)



17



18



19

17-19 - Roma, Museo Nazionale Romano - Sarcophago con scena bacchica (particolari)

(foto Museo)

formale del medesimo e la sua probabile datazione nell'ambito ancora dell'ultimo periodo adrianeo o al massimo agli inizi di quello antonino, cui introdurrebbe soprattutto la tecnica del rendimento delle fisionomie. L'allungamento dei volti, il trattamento dell'occhio, il tipo del Satiro barbato, il gusto innellato delle chiome, la parsimonia nell'uso del trapano, lo sfumato dei modellati, la serenità un poco triste della composizione che si distacca dagli sfrenati bacchanali e dalle tumultuose scene d'insieme dei sarcofagi più tardi, ne danno testimonianza, insieme alle bellissime teste acroteriali, per cui ho trovato molte somiglianze o deteriori o barocche ma nessun confronto calzante.

¹⁾ M. FLORIANI SQUARCIAPINO, *Il Museo della Via Ostiense*, Roma 1955; tra il XIII ed il XIV km. la via era in salita, superando il dislivello con un cavalcavia al XIV km. (attuale Ponte Latrone che conserva al di sotto il resto di un'arcata antica) ed inserendosi a mezza costa del rilievo con una larghezza pari a m. 4,80.

²⁾ Marmo lunense per il primo sarcofago senza decorazione; misure: alt. 0,61, lung. 1,98, largh. 0,58; il coperchio è spezzato in due frammenti ricomponibili (inv. n. 135927); marmo greco per il secondo: alt. 0,54, lung. 1,94, largh. 0,54, alt. della fronte del coperchio (ricomposto da 10 frammenti) 0,22, diam. del clipeo 0,30 (inv. n. 135926).

³⁾ A. RUMPF, *Die Meerwesen*, Berlin 1939, Taf. 59, n. 209; G. PESCE, *Sarcofagi romani di Sardegna*, Roma 1957, tav. XLIV, fig. 56, tav. XLVIII, figg. 61, 62; V. TUSA, *I sarcofagi romani in Sicilia*, Palermo 1957, tav. XVI, fig. 25, pp. 33-34.

⁴⁾ Per l'interpretazione del simbolismo funerario delle maschere, collegato inizialmente al mondo misterioso di iniziazione dionisiaca, passato poi ad allegorico richiamo del "mimus vitae", e rimasto quindi uno spunto decorativo, vuoto di particolare significato, vedi FR. CUMONT, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, Paris 1942, p. 162.

⁵⁾ Per il motivo degli Eroti in scene di caccia, cfr. M. LAWRENCE, *Season Sarcophagi of Architectural Type*, in *American Journal of Archaeology*, 62, 3, 1958, p. 273 segg.

⁶⁾ KL. WESSEL, *Roemische Frauenfrisuren* ecc., in *Archaeologische Anzeiger*, 1946, col. 63, tav. I.

⁷⁾ H.-P. EYDOUX, *Les grandes dames de l'archéologie*, Paris 1962, fig. 285.

⁸⁾ B. M. FELLETTI MAJ, *Iconografia romana imperiale*, Roma 1958, tav. XVI, 51, 52, pp. 142-143 (ritratto della moglie dell'imperatore Balbino sul sarcofago nelle catacombe di Pretestato a Roma).

⁹⁾ Marmo lunense; misure: alt. 0,50, lung. 1,95, largh. 0,60 (inv. n. 135928).

¹⁰⁾ FR. MATZ, *Die dionysischen Sarkophage*, I, Berlin 1968, Taf. 12, n. 8.

¹¹⁾ *Enciclopedia dell'Arte Antica*, voce: grifo, cui rimando per l'esauriente bibliografia e lo sviluppo cronologico del tipo.

¹²⁾ E. NASH, *Bilderlexikon zur Topographie der antiken Roma*, Tübingen 1961, I, pp. 26-27, fig. 17.

¹³⁾ R. BIANCHI BANDINELLI, *Roma, Le centre du pouvoir*, Paris 1969, fig. 261 (cfr. il rendimento formale e tecnico della quercia nel pannello della Provvidenza di Traiano nell'arco di Benevento, decretato nel 114 d. Cr.), fig. 276 (cfr. il naturalismo degli alberi sulla colonna traiana, nella scena di Decebalo), fig. 283 (cfr. lo stesso naturalismo, più contenuto, nella quercia dei plutei traianei).

Proponendo quindi per il nostro pezzo una posizione cronologica tra il 140 ed il 150, richiamandomi anche al parere autorevole del Matz che ritiene di poter porre il sarcofago nella classe III 2 A (quelli per intenderci che in qualche modo si collegano al ciclo di Arianna) datandolo appunto in tale scorcio di tempo, penso lo si possa collegare all'attività delle officine romane che producono, ad esempio, oltre al sarcofago di Villa Medici, quello di Selene ed Endimione di Torre Nova³⁸⁾ o quello del Bacchanale a Palermo,³⁹⁾ ferma restando la sua originalità compositiva e linearità di stile che lo pongono su di un piano d'alto valore artistico e di aperto interesse tipologico e formale.

¹⁴⁾ Marmo greco o asiatico; misure: alt. 0,67, lung. 2,04, largh. 0,66, alt. della fronte del coperchio (ricomposto da due frammenti) 0,18 (inv. n. 135943).

¹⁵⁾ W. ALTMANN, *Architektur und Ornamentik der antiken Sarkophage*, Berlin 1902, pp. 59-65, fig. 23; pp. 66-85, fig. 25; J. WARD PERKINS, *Four Roman Garland Sarcophagi in America*, in *Archaeology*, II, 1958, p. 38; FR. MATZ, *op. cit.*, pp. 121-125, Taf. 28, 29.

¹⁶⁾ E. NASH, *Bilderlexikon* ecc., p. 89, figg. 91-92 (si noti la stretta affinità di gusto e di rendimento tecnico con il nostro pezzo nei fiori d'acanto dei girali sulle paraste dell'Arco).

¹⁷⁾ G. BURDENACHE, *Sculture greche e romane del Museo Nazionale di Antichità di Bucarest*, I, Bucarest 1969, tavv. CXX, 278 b-d, CXXI, 283, CXXII, 279, 280; V. TUSA, *op. cit.*, tav. XXX, fig. 47; G. BRUSIN, *Nuovi monumenti sepolcrali di Aquileia*, in *Le Tre Venezie*, 1941: sarcofagi sovrastanti il sepolcro dei Trebbi sulla Via Annia; ID., *Aquileia e Grado*, Padova 1952, p. 98; E.A.A., voce: sarcofago, fig. 35.

¹⁸⁾ Marmo greco imetto; alt. 0,54, lung. 1,925, largh. 0,54, alt. del quadrante figurato 0,43; il pezzo presenta un buco nella zona strigilata in basso a destra e scheggiature all'estremità destra in basso; è privo del coperchio (inv. n. 135930).

¹⁹⁾ G. BECATTI, *Le Tre Grazie*, in *Bull. della Commissione Archeologica del Comune di Roma*, LXV, 1937, pp. 41-60; G. WILPERT, *I sarcofagi cristiani antichi*, 1929-1936, vol. III, tav. LXX, nn. 3-5.

²⁰⁾ W. DEONNA, *Le groupe des trois Graces nues et sa descendance*, in *Revue Archéologique*, N. S., 1931, I, p. 274 segg., n. 16.

²¹⁾ ID., p. 280, n. 13; BECATTI, *op. cit.*, n. VIII.

²²⁾ D. VAGLIERI, in *Not. Scavi*, 1909, p. 239, fig. 7.

²³⁾ A. BALIL, *El mosaico de "Las Tres Gracias" de Barcelona*, in *Archivo Español de Arqueología*, vol. XXXI, 1958, nn. 97-98, fig. 4.

²⁴⁾ ID., figg. 1-2.

²⁵⁾ BECATTI, *op. cit.*, p. 47 segg.; BALIL, *op. cit.*, p. 81 segg.

²⁶⁾ E. PARIBENI, *Catalogo delle sculture di Cirene*, Roma 1959, n. 303.

²⁷⁾ Marmo greco; misure: alt. 0,38, lung. 1,21, largh. 0,45, privo del coperchio (inv. n. 135929).

²⁸⁾ FR. GERKE, *Die Christlichen Sarkophage der vorkonstantinischen Zeit*, Berlin 1940, p. 60 segg.

²⁹⁾ Cfr. l'acconciatura gemmata e le armille ai polsi nelle oranti della catacomba detta di Frasone, oggi dei Giordani, sulla via Salaria Nuova.

³⁰⁾ P. TESTINI, *Le catacombe e gli antichi cimiteri cristiani di Roma*, Bologna 1966, fig. 201.

³¹⁾ Marmo pario; misure: alt. 0,55, lung. 2,11, largh. 0,675; misure del coperchio: alt. 0,23, lung. 1,12; alt.

della testa acroteriale di Satiro 0,205; sul piano di fondo della cassa è rilevato il cuscino con l'impronta incavata per la testa; su alcuni elementi del rilievo si notano tracce di mordente rossastro in evidente collegamento con la policromia che doveva completare l'effetto della scultura (inv. n. 196261). La frattura della cassa non ha investito che gli angoli laterali superiori della bellissima fronte figurata, seguendo una linea obliqua sui fianchi che è stata di facile ricomposizione. Perduti solo pochi dettagli delle figure: l'avambraccio destro con la fiaccola e la mano sinistra della Baccante gradiente verso destra, parte della gamba del Satiro danzante che le corrisponde nel movimento presso il gruppo della liricine, la parte superiore del braccio della ninfa all'estremità destra del sarcofago, parte del braccio destro del Satiro sul fianco sinistro e l'avambraccio del primo Satiro sul lato destro.

³²⁾ FR. MATZ, *op. cit.*, III, nn. 376-378, Taf. 220, 2 (fronte), 224, 2, 3 (fiancate).

³³⁾ M. BORDA, *La pittura romana*, Milano 1958, p. 227: scene con Amorini nella casa dei Vettii a Pompei.

³⁴⁾ M. CAGIANO DE AZEVEDO, *Un sarcofago di Villa Medici con scene di iniziazione bacchica*, Roma 1942, tavv. I-III.

³⁵⁾ M. BORDA, *op. cit.*, pp. 190-193; F. SCHEFOLD, *Die Wände Pompeis*, 1957, p. 367.

³⁶⁾ M. BIEBER, *The Sculpture of the Hellenistic Age*, New York 1961, p. 139, fig. 573.

³⁷⁾ C. ROBERT, *Die antiken Sarkophag-Relief; II: Mythologischen Cyklen*, Berlin 1890, tav. XX, pp. 52-53.

³⁸⁾ G. E. RIZZO, *Sarcofagi romani di Torre Nova sulla Via Labicana*, in *Not. Scavi*, 1905, p. 418, fig. 6.

³⁹⁾ V. TUSA, *op. cit.*, tav. CIV, fig. 195 e tav. CV, fig. 196.

Tutto il gruppo dei sarcofagi è stato assunto in carico dallo Stato ed è entrato a far parte della collezione del Museo Nazionale Romano.