

VEDUTA DALL'ALTO E SCENA A VOLO D'UCCELLO

SCHEMI COMPOSITIVI DALL'ELLENISMO ALLA TARDA ANTICHITÀ

LA lunetta dell'arcosolio sinistro del cubicolo B del nuovo ipogeo di via Latina ¹⁾ presenta una scena di particolare interesse (fig. 1).

Nel campo approssimativamente semicircolare si dispongono sulla destra una città chiusa da mura, con la porta rivolta verso lo spettatore, sulla sinistra tre carri condotti da buoi, occupati ciascuno da due o tre persone, diretti verso la città e disposti su diversi piani; in basso infine, parallelo al margine inferiore della scena per tutta la sua lunghezza, scorre un fiume, caratterizzato da un andamento ondoso e dalla presenza di pesci.

In questa scena si trovano molte delle caratteristiche che vengono considerate proprie dell'arte tardo antica ²⁾. Pensiamo in primo luogo al fatto che non esiste una rispondenza di proporzioni fra i diversi elementi della scena: si vedano i pesci al confronto del fiume, i carri e il fiume e la città, le figure umane e i carri. D'altro canto la città ha subito un ribaltamento prospettico rispetto ai carri, che permette di vederla in posizione frontale, ma con l'assurdo, dal punto di vista logico, della porta sul fiume; per quanto riguarda quest'ultimo poi, si ha un vero e proprio rovesciamento verso l'alto, che però non si applica ai pesci che vi si trovano, che sono visti di profilo.

Frontalità, proporzioni gerarchiche, prospettiva ribaltata non sono tuttavia sufficienti a puntualizzare l'essenza della scena, che ha una struttura chiaramente unitaria.

Questa affermazione può sembrare strana soltanto se si parta da un confronto con gli schemi compositivi classici: in questo caso non si potrà non parlare di rottura della coerenza organica. In realtà, la scena ha una profonda coerenza, diversa da quella classica, ma non per questo meno vera: questa è il risultato di una particolare e caratteristica impostazione spaziale, che si concreta in un preciso schema compositivo, per il quale proponiamo la definizione di « scena a volo d'uccello ».



FIG. 1 - ROMA, NUOVO IPOGEO DI VIA LATINA - Affresco nell'arcosolio sinistro del cubicolo B.

Questa espressione richiama immediatamente altre, quali « veduta a volo d'uccello » o « prospettiva a volo d'uccello », che sono state usate a proposito della rappresentazione della città che compare in questa scena ³⁾, ed hanno una vasta diffusione ad indicare le opere più diverse per cronologia ed ambiente artistico, dalle pitture trionfali romane al mosaico nilotico di Palestrina, dai rilievi della colonna Traiana alle miniature del Virgilio Vaticano, alle vignette della Tabula Peutingeriana ⁴⁾. Queste definizioni sono ritenute valide per singoli particolari non meno che per scene considerate nel loro complesso, e non rispondono ad un significato preciso ed univoco, così come avviene per altre, quali « veduta dall'alto » o « veduta prospettica dall'alto » considerate equivalenti ⁵⁾. Si oscilla infatti, anche nell'ambito di un medesimo lavoro, da un significato almeno genericamente prospettico, ad un altro che ammette come « prospettiva a volo d'uccello » - riassumiamo così le diverse definizioni - anche un tipo di composizione in cui gli oggetti sono disposti semplicemente uno sull'altro e che si serve di un'indicazione cartografica della regione in cui hanno luogo gli avvenimenti rappresentati ⁶⁾.

Esiste quindi un problema relativo alla « prospettiva a volo d'uccello » che si pone in primo luogo come un problema di terminologia: questa deve cioè essere impostata in modo tale da permettere di associare ad ogni fenomeno una definizione precisa e ad ogni definizione un unico significato. Ma ciò è possibile soltanto dando una soluzione ad una domanda fondamentale, che indipendentemente da ogni convenzione di ter-

mini investe la struttura stessa delle opere considerate: si tratta di chiarire se queste opere, così diverse per cronologia ed ambiente artistico, corrispondano tutte alla medesima problematica compositiva.

Una esplicita affermazione in questo senso viene fatta dai Levi, che sostengono che il modo di presentare la scena definito « a volo d'uccello » non è attribuibile né ad un ambiente, né ad un momento cronologico preciso, e non ha quindi alcun significato espressivo particolare ⁷⁾. Il Blanckenhagen al contrario ritiene che la « prospettiva a volo d'uccello », pur essendo presente in molte civiltà ed in molte epoche, abbia un ruolo specifico nell'arte romana ⁸⁾. A sua volta il Bianchi Bandinelli la considera una forma di rappresentazione comune a tutte le espressioni di arte popolare, e quindi anche a quella romana, in cui sarebbe presente fin dall'età augustea, per diventare poi tipica in età tardo imperiale ⁹⁾.

L'esame dei documenti sembra in realtà autorizzare un quadro molto più articolato di quelli finora presentati degli schemi delle cosiddette « prospettive a volo d'uccello ». Queste infatti non possono considerarsi globalmente come espressioni della stessa problematica compositiva: al contrario, si devono distinguere in tre gruppi fondamentali, che rispondono ognuno ad una diversa impostazione spaziale, e ai quali spettano quindi denominazioni diverse.

Esistono da un lato composizioni prospettiche, caratterizzate dallo spostamento in alto del punto di vista, alle quali sembra adattarsi la definizione di « vedute o prospettive dall'alto »: esse sono una creazione tipicamente ellenistica, così come la loro libera e geniale estensione rappresentata dallo schema del mosaico nilotico di Palestrina, l'unico esempio a noi noto di « veduta o prospettiva a volo d'uccello ». È forse utile precisare che la connotazione « a volo d'uccello » viene qui intesa a sottolineare la pluralità e la successione dei punti di vista, di contro all'unico presupposto dalla veduta dall'alto.

D'altro lato troviamo scene costruite secondo modi che si inquadrano nella corrente popolare dell'arte romana: queste escludono una rappresentazione prospettica dello spazio, e invece sfruttano la composizione a registri o semplicemente collocano le figure ad altezze diverse, ricorrendo al ribaltamento sul piano verticale di particolari piani orizzontali che interessano in modo specifico la narrazione. Non esistendo in queste scene un punto di vista, mi sembra non sia opportuno usare a questo proposito le espressioni « vedute » o « prospettive », che porterebbero, come è avvenuto in passato, ad una ovvia quanto erronea assimilazione a composizioni di tipo diverso ¹⁰⁾.

Da questi schemi dobbiamo invece distinguere la « scena a volo d'uccello », che presenta una successione di punti di vista indipendenti nettamente sollevati rispetto alla scena raffigurata, e corrispondenti ciascuno ad uno dei piani verticali su cui la scena stessa si dispone. « Scena » quindi, poiché lo schema ha una struttura chiaramente unitaria, e « a volo d'uccello », poiché questo attributo sembra riflettere in modo adeguato, come già è stato notato a proposito del mosaico nilotico di Palestrina, la pluralità e la successione dei punti di vista che questo schema presuppone.

La scena a volo d'uccello è caratteristica dell'età tardo antica, e si accompagna all'affermarsi di una concezione spaziale non più illusionistica ma logica.

Gli elementi della scena sono analizzati singolarmente secondo tante vedute quanti sono i piani su cui gli elementi stessi si dispongono: in questo caso il fiume, i carri, la porta della città, le mura di questa che si allontanano in profondità; i diversi punti di vista sono fra loro indipendenti, e ognuno di essi è normale all'oggetto considerato, o meglio ai diversi particolari di cui questo è composto, così che viene in pratica annullato il punto di fuga.

Si è usato il termine « profondità » e questo richiede un chiarimento. È assente da questa scena ogni approfondimento spaziale del tipo dell'illusionismo prospettico di ascendenza ellenistica: ma questo non vuol dire che sia assente una coscienza e quindi un rendimento dello spazio. I piani della scena sono nettamente sentiti come tali, ma non sono considerati come componenti di uno spazio-ambiente unitario, bensì nella loro singola individualità e successione; analizzati in tal modo, non vengono ricomposti secondo un principio di rispondenza illusionistica, ma secondo uno schema di costruzione logica. I cardini di questa sono costituiti da elementi geometrici: la linea orizzontale del fiume, la linea della veduta frontale della porta della città e, ad essa collegate, quelle diagonali delle mura, e ancora altre orizzontali corrispondenti al piano d'appoggio di ciascun carro. Questa spiccata individuazione geometrica porta alla rinuncia al passaggio graduale fra i diversi piani; il loro numero non è infinito, come nel caso dell'illusionismo, ma è limitato a quello che corrisponde alle componenti narrative della scena. Non abbiamo cioè un ambiente, in cui si inseriscono i protagonisti del racconto, ma dei protagonisti che portano con sé la loro qualificazione spaziale: e per protagonisti intendiamo non solo i personaggi sui carri, ma i carri stessi, la città, il fiume.

Nell'ambito di questa geometrizzazione dello spazio hanno importanza non secondaria anche particolari apparentemente insignificanti: tali i pesci, che non solo individuano il fiume, ma con la loro sagoma allungata costituiscono come un tratteggio scuro che sottolinea l'andamento del fiume stesso. In modo analogo, la linea più scura sotto le zampe dei buoi è posta ad individuare con nettezza il piano su cui ciascun carro si trova; e ancora, la descrizione della struttura delle mura vale ad accompagnare, accentuandone l'efficacia, le indicazioni date dal limite superiore delle mura stesse.

Da un punto di vista naturalistico, i diversi piani così individuati si presentano del tutto dissociati: essi sono formule, cifre di un linguaggio diverso che noi dobbiamo « leggere » per comprendere una scena che non è possibile semplicemente « vedere » nel suo svolgimento.

In questo quadro acquistano nuove e mi sembra più esatte proporzioni le caratteristiche di più immediata evidenza: la frontalità, le proporzioni gerarchiche, la prospettiva ribaltata non sono ricercate come tali, non sono cioè fini, ma mezzi dell'espressione artistica; si accompagnano come logico risultato alla scomposizione della scena nei suoi elementi fondamentali, che esclude una visione ottica globale: la composizione, o diremo

meglio ricomposizione, avviene, come si è visto, su un piano di coordinazione logica ¹¹⁾.

Questo modo compositivo è profondamente originale, nel senso che non è frutto di un semplice allontanarsi dall'illusionismo prospettico, al quale pure sono individuabili non pochi riferimenti; siamo di fronte ad una completa e radicale rielaborazione dei principi che reggono la composizione della scena.

Il concetto stesso di rielaborazione implica due componenti: la prima, che si verifichi un mutamento negli interessi espressivi tale da determinarla; la seconda, che esistano dei dati da cui la rielaborazione stessa prenda le mosse e su cui agisce.

Nel nostro caso, il dato di partenza è costituito dalla veduta dall'alto di ascendenza ellenistica, nella formulazione che questo tema assume nel I e soprattutto nel II sec. d. C.

LA VEDUTA DALL'ALTO

I. - LA VEDUTA DALL'ALTO

La veduta dall'alto compare con una certa frequenza nella pittura di paesaggio inserita nella decorazione parietale romano-campana.

È già stato notato che la prospettiva ¹²⁾ delle scene dell'Odissea dalla casa romana di via Graziosa presuppone un punto di vista dall'alto (figg. 2-3) ¹³⁾. La scelta di questa soluzione appare dettata da considerazioni di ordine esclusivamente pittorico, poiché non risponde ad alcuna esigenza di evidenza narrativa: con maggior efficacia del punto di vista normale, il punto di vista dall'alto crea infatti un digradare di piani in lontananza, prezioso supporto per le ricerche di illusionismo atmosferico che sono la caratteristica più spiccata di questi paesaggi ¹⁴⁾.

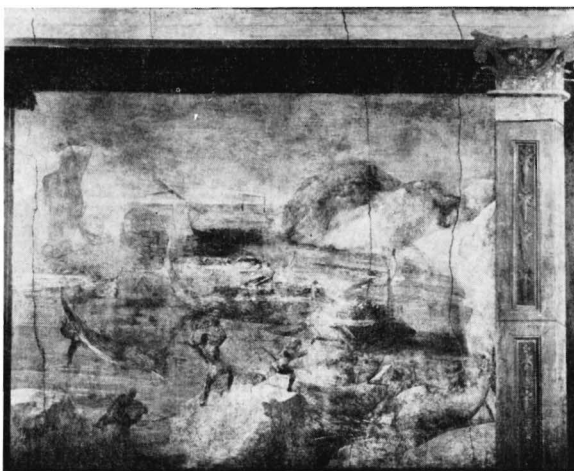


FIG. 2 - ROMA, CITTÀ DEL VATICANO, BIBLIOTECA APOSTOLICA - Affresco dalla casa dell'Esquilino: la distruzione delle navi.

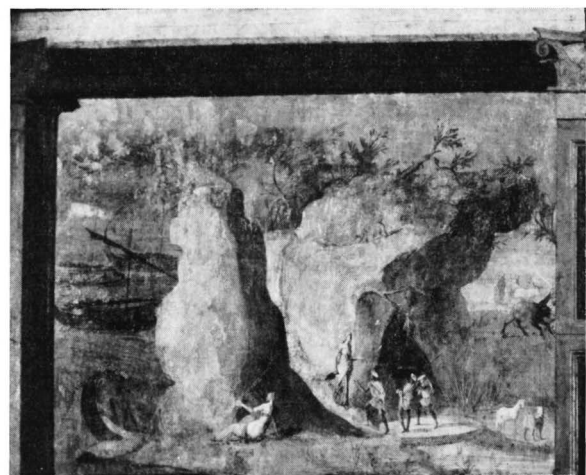


FIG. 3 - ROMA, CITTÀ DEL VATICANO, BIBLIOTECA APOSTOLICA - Affresco dalla casa dell'Esquilino: l'arrivo nel paese dei Lestrigoni.



FIG. 4 - ROMA, PALATINO - Casa di Livia. Fregio giallo (*particolare*).

Questa stessa impostazione ritorna nel fregio giallo della casa cosiddetta di Livia sul Palatino (figg. 4-5)¹⁵⁾; a differenza dai paesaggi dell'Odissea, nella composizione hanno qui una parte prevalente le architetture, che si dispongono su piani diversi in una maniera che, pur nella mancanza di una prospettiva precisamente scandita su elementi lineari, fa riferimento ad un punto di vista dall'alto: questo è d'altra parte esplicitamente affermato dall'articolazione di alcuni particolari architettonici¹⁶⁾. Se nei paesaggi dell'Odissea il significato spaziale della struttura compositiva viene completato dagli effetti pittorici, nel monocromo le due componenti sono apparentemente in contrasto: portando alle estreme conseguenze le ricerche già presenti nel fregio dell'Odissea,

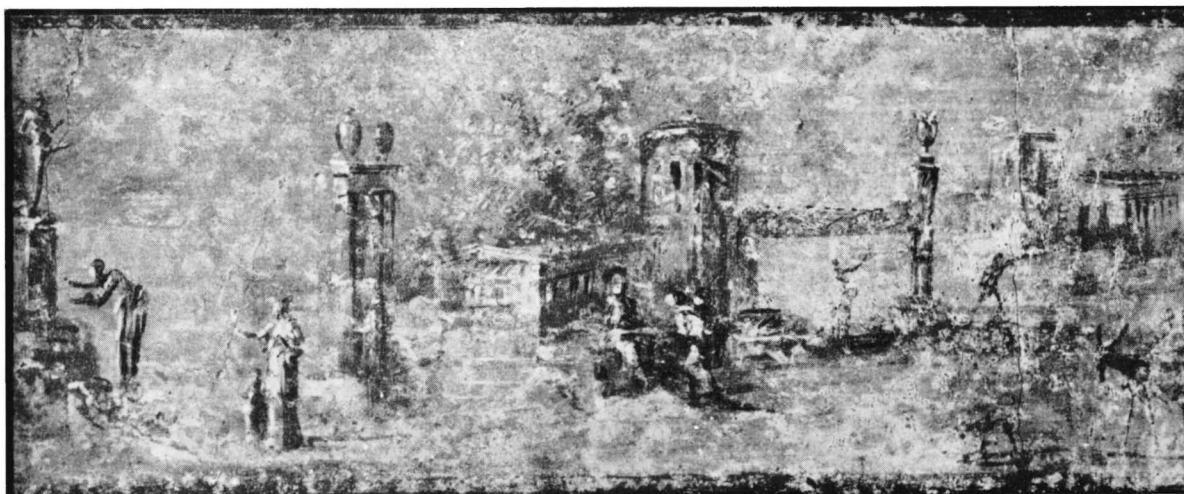


FIG. 5 - ROMA, PALATINO - Casa di Livia, Fregio giallo (*particolare*).

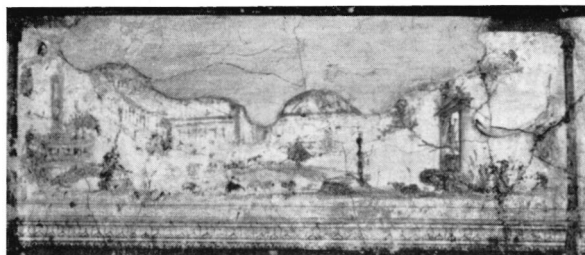


FIG. 6 - ROMA, MUSEO NAZIONALE ROMANO - Monocromo bianco, dalla casa della Farnesina.

gli effetti di luce sembrano voler quasi dissolvere impressionisticamente l'evidenza plastica della rappresentazione¹⁷⁾, che non a caso risulta molto più nitida e percepibile nelle copie del fregio che nell'originale; ma la freddezza e banalità di quelle in confronto a questo chiariscono che la genialità della concezione è proprio in questa contraddizione fra la costruzione prospettica e gli effetti pittorici tendenti a negarla.

Anche in questo caso quindi il punto di vista dall'alto viene scelto precisamente per il suo valore di approfondimento prospettico.

Non dissimile è il carattere di alcune sezioni paesistiche del monocromo bianco della casa della Farnesina (fig. 6)¹⁸⁾; l'interesse per gli effetti di luce si sovrappone ad una struttura articolata dalle architetture, che danno la costruzione prospettica della scena; la prospettiva non è rigorosa, tuttavia l'impostazione generale è unitaria, e presuppone un punto di vista notevolmente sollevato rispetto alla scena rappresentata¹⁹⁾.

I paesaggi dell'Odissea, il monocromo giallo della « casa di Livia », quello bianco della casa della Farnesina testimoniano quindi che problematiche pittoriche diverse si servono di un'analogia, ben precisa maniera compositiva, basata sulla impostazione prospettica della scena con punto di vista dall'alto: di una « veduta » o « prospettiva dall'alto », dunque²⁰⁾.

Dovrebbe ormai essere fuori discussione il fatto che siano manifestazioni di arte ellenistica in territorio romano, e non di arte « romana », tanto l'originale dei paesaggi dell'Odissea, che ci riporta ad un momento non lontano dalla fine del II sec. a.C., quanto il monocromo giallo e quello bianco, da collocarsi in età augustea²¹⁾. D'altro lato il valore della veduta dall'alto è, come si è visto, spiccatamente spaziale, e come tale si ricollega a ricerche di composizione prospettica della scena che sono state svolte in ambiente ellenistico²²⁾.

Al mondo della cultura ellenistica dobbiamo quindi riferire l'elaborazione di questo schema compositivo.

Questa conclusione viene confermata dalle indicazioni desumibili dal mosaico nilotico e dal mosaico dei pesci di Palestrina.

Il mosaico nilotico (fig. 7)²³⁾ presenta una serie di vedute accostate in una rappresentazione panoramica; le varie scene sono divise dall'acqua del fiume, che è immaginata infiltrarsi e scorrere fra l'una e l'altra, dividendole così che ognuna di esse viene ad avere una propria autonomia compositiva: da questo punto di vista ci troviamo di fronte ad una serie di vedute dall'alto (fig. 8)²⁴⁾.

Il significato compositivo del mosaico non si esaurisce però nelle caratteristiche

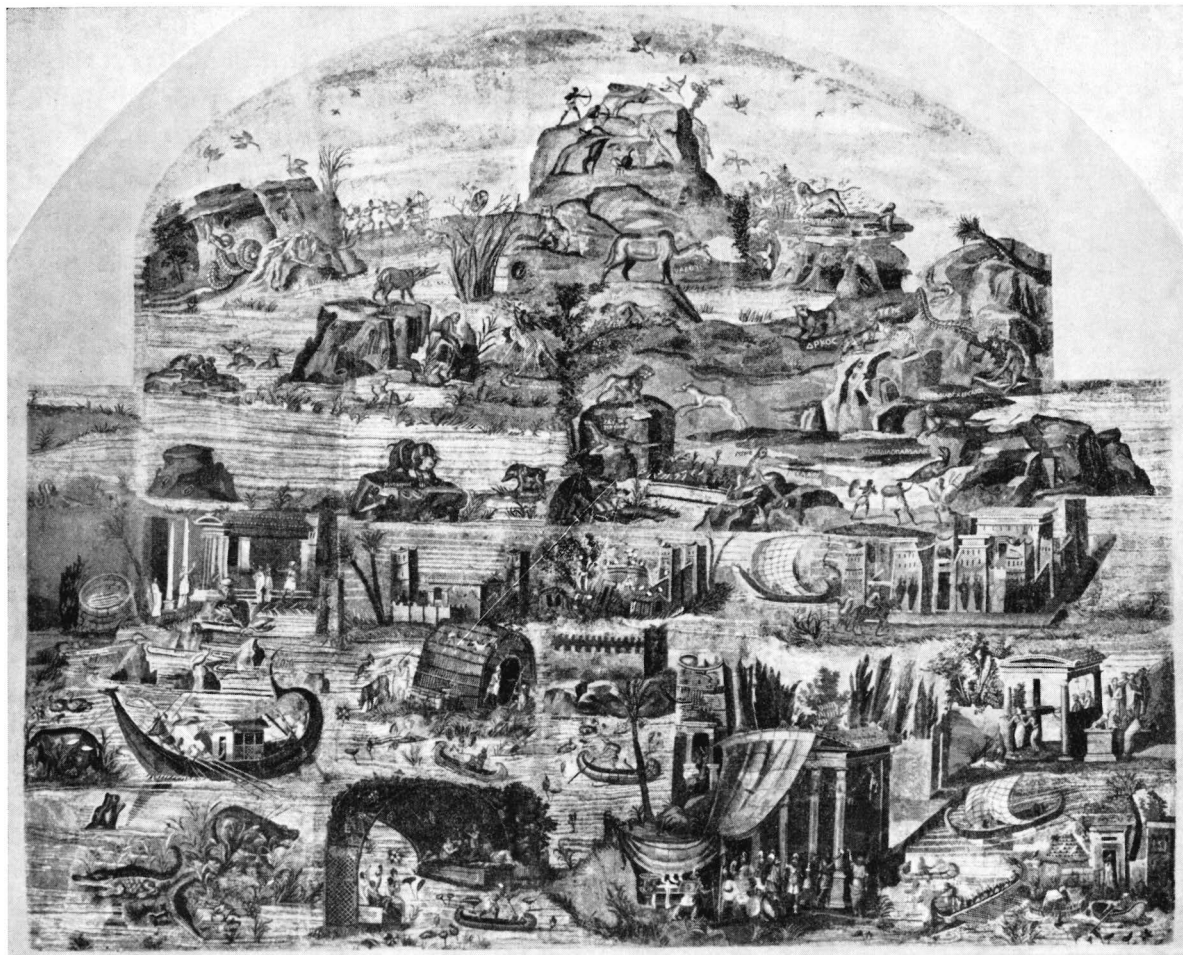


FIG. 7 - PALESTRINA, PALAZZO BARBERINI - Mosaico nilotico.

delle singole scene. Pur essendo queste, entro certi limiti, autonome, il quadro infatti possiede una sua organica unità; questa non è solo programmatica, volendosi qui rappresentare il corso del Nilo dalle sorgenti al delta, ma è soprattutto compositiva. Le vedute dall'alto si susseguono infatti in successione serrata, tale che l'effetto prospettico dell'una non risulta interrotto, ma viene in realtà ripreso e proseguito nelle altre, in una maniera che ne accentua il valore spaziale.

Il mosaico nilotico è una grande composizione pittorica di ambiente alessandrino ²⁵⁾, che mi sembra ben caratterizzata dalla definizione tradizionale di « veduta a volo d'uccello » ²⁶⁾. Come schema compositivo è un « unicum », che non trova altre applicazioni: ma ciò non può stupire, trattandosi di una soluzione strettamente legata alla scelta del soggetto e quindi agli interessi pittorici che la giustificano. L'acqua infatti costituisce il motivo di fondo dell'intera composizione: elemento coordinatore logico delle scene, diventa principale portatore degli effetti luministici che rappresentano il carattere più

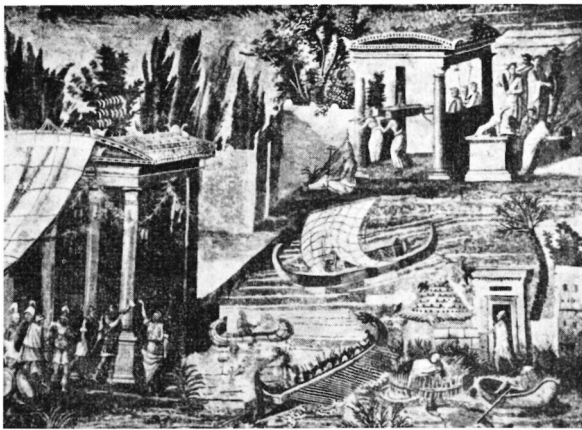


FIG. 8 - PALESTRINA, PALAZZO BARBERINI - Mosaico nilotico (particolare)

nella composizione del mosaico dei pesci di Palestrina, che si basa su un originale pittorico anteriore di almeno una cinquantina d'anni a quello del mosaico nilotico, e di un carattere ancora più complesso e intellettualistico ³⁰. La riva è infatti realizzata secondo una veduta dall'alto, scandita dalla costruzione prospettica del piccolo molo con l'ara di porfido e la colonna (fig.9) ³¹; questa struttura è poi complicata dalle figure dei pesci, che escludono un punto di vista unitario; questi d'altra parte si inseriscono sulla rappresentazione del mare, le cui variazioni tonali hanno un evidente valore prospettico ³². Il punto di fuga della veduta dall'alto è quindi immaginato collocato non sull'orizzonte, ma sul fondo del mare, le cui acque con i pesci che le popolano vengono viste secondo una sezione diagonale.

Anche in questo caso il valore della veduta dall'alto costituisce l'ossatura per ricerche più propriamente pittoriche, e precisamente di ordine coloristico ³³.

Come una veduta dall'alto si può infine considerare la composizione del mo-

significativo dell'opera ²⁷; questi d'altra parte si inseriscono con piena coerenza nel clima dell'ellenismo alessandrino dell'inizio del I sec. a. C. ²⁸.

In questo momento dunque la veduta dall'alto è un elemento di repertorio non nuovo nella pittura di paesaggio ²⁹, tanto da poter essere inserita in una composizione più complessa come la veduta a volo d'uccello; viene così confermato quanto suggerito dai paesaggi dell'Odissea.

Un ulteriore dato è offerto dal fatto che il principio della veduta dall'alto entri

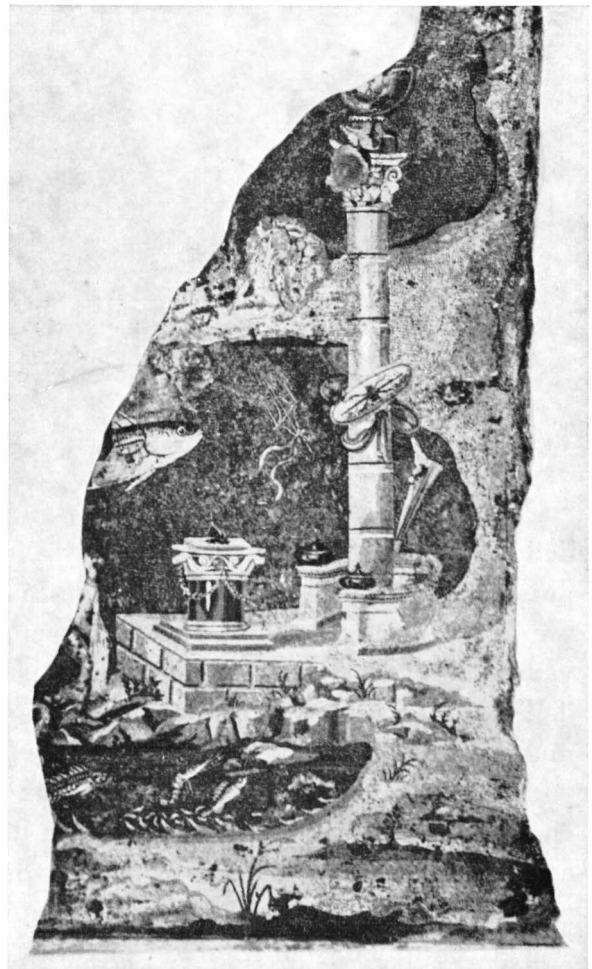


FIG. 9 - PALESTRINA, ANTRO DELLE SORTI - Mosaico dei pesci (particolare).

saico delle colombe (fig. 10)³⁴⁾: ancora una volta l'approfondimento spaziale si fonde con l'interesse per gli effetti di colore e di luce³⁵⁾, che si articolano intorno al rendimento dell'acqua nella coppa, che solo il punto di vista dall'alto permette di rappresentare.

L'originale del mosaico delle colombe è cronologicamente il primo esempio di veduta dall'alto, intesa come principio ordinatore dell'intera composizione³⁶⁾: con esso possiamo risalire alla prima metà del II sec. a. C.³⁷⁾.

È difficile precisare se il concetto di sollevare il punto di vista più o meno sensibilmente in alto sia stato sfruttato prima di questo momento. Non ci sono ragioni di principio per escluderlo, poiché la veduta dall'alto non è che una variazione sul tema della ricerca di composizione prospettica della scena, la quale si realizza già nel IV sec. a. C.³⁸⁾. Qualunque ne sia il preciso momento di origine, la veduta dall'alto si presenta in ogni caso fin dai primi esempi



FIG. 10 - ROMA, MUSEO CAPITOLINO - Mosaico delle colombe.

noti con una spiccata funzione di approfondimento spaziale, e mantiene inalterato questo suo carattere nelle pur diverse applicazioni che essa ha in ambito ellenistico.

La sequenza che si è ricostruita dall'inizio del II sec. a. C. all'età augustea non si interrompe con il fregio bianco della casa della Farnesina: si serve infatti della veduta dall'alto un numero non trascurabile di pitture paesistiche inserite nella decorazione parietale campana.

Ricordiamo in primo luogo due paesaggi della sala rossa della villa di Boscotrecase (figg. 11-12)³⁹⁾, in cui ritroviamo elementi di architettura, visti dall'alto in prospettiva; questi non tanto articolano la composizione, come nei monocromi, quanto piuttosto ne costituiscono lo sfondo⁴⁰⁾. Ciò è dovuto solo in parte al carattere bucolico delle scene; in realtà, l'attenzione per l'approfondimento spaziale non è in primo piano in queste scene, in cui si sfruttano motivi di repertorio per esprimere interessi sostanzialmente diversi⁴¹⁾.

Le architetture tornano ad avere una parte prevalente nella composizione della scena di porto della casa della Fontana Piccola di Pompei (fig. 13)⁴²⁾. La scena è costruita prospetticamente e con un punto di vista marcatamente alto: le incongruenze che risaltano ad una analisi condotta con criteri geometrici non distruggono in realtà l'effetto unitario della composizione⁴³⁾.

Sempre nella casa della Fontana Piccola si trova un altro paesaggio, di respiro meno ampio, ma con costruzione analoga (fig. 14)⁴⁴⁾, in cui all'articolazione geometrica



FIG. 11 – NAPOLI, MUSEO NAZIONALE – Affresco con paesaggio, da Boscotrecase.

ma non farebbero che confermare i punti che si ricavano da questa sintetica documentazione. Ognuno dei dipinti citati può essere definito una veduta dall'alto secondo il significato che si è qui attribuito a questa espressione; confrontati con le vedute dall'alto ellenistiche, essi rivelano una stretta dipendenza dalle esperienze riflesse dal fregio giallo della casa « di Livia » e da quello bianco della casa della Farnesina, di cui ritroviamo molti dei temi architettonici ⁴⁹⁾.

Il livello qualitativo

scandita dalla prospettiva degli edifici si accompagna un certo effetto atmosferico.

Le stesse caratteristiche si ritrovano in un paesaggio dell'edificio porticato di Stabia, che ripropone il motivo degli edifici porticati in riva al mare (fig. 15) ⁴⁵⁾; la composizione è caratterizzata qui da una impostazione simmetrica, che nel convergere dei due bracci dei porticati sullo sfondo sottolinea l'altezza del punto di vista.

Da Stabia provengono altri tre paesaggi, in cui l'elemento architettura ha un peso predominante (figg. 16, 17, 18) ⁴⁶⁾; ne risulta quindi più evidente la costruzione prospettica. E ancora, in un altro paesaggio da Pompei (fig. 19) ⁴⁷⁾ il tono della composizione è segnato, nonostante i forti effetti atmosferici, dalla veduta prospettica dall'alto del portico di tre quarti in secondo piano.

Le citazioni potrebbero continuare ⁴⁸⁾,



FIG. 12 – NAPOLI, MUSEO NAZIONALE – Affresco con paesaggio, da Boscotrecase.

FIG. 13 - POMPEI, CASA DELLA FONTANA PICCOLA - Affresco con scena di porto.

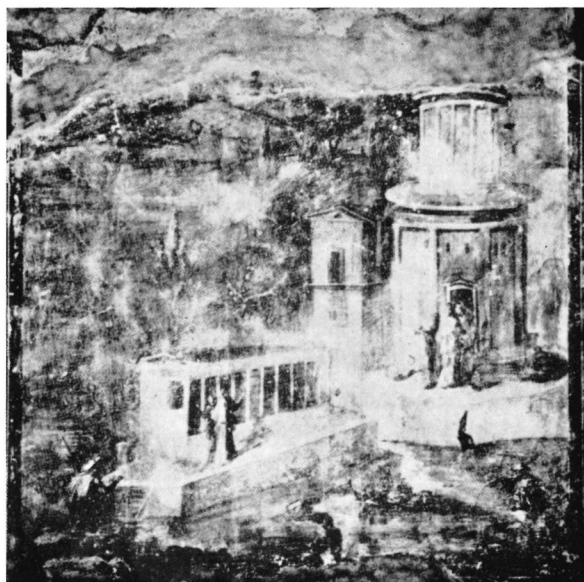
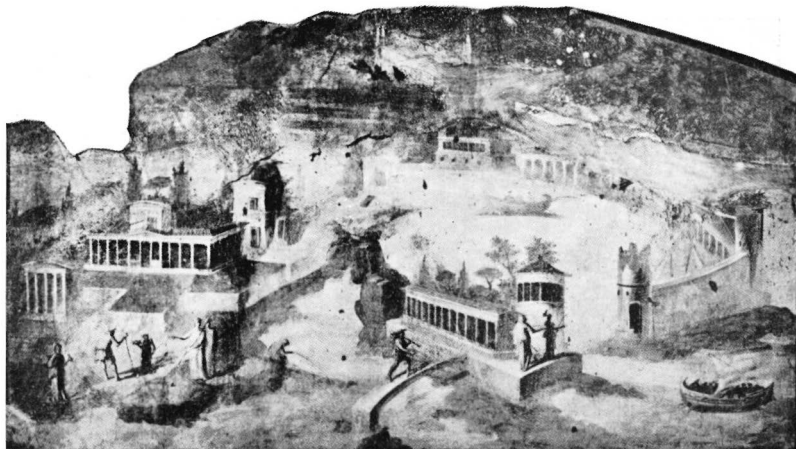


FIG. 14 - POMPEI, CASA DELLA FONTANA PICCOLA - Affresco con edificio porticato.

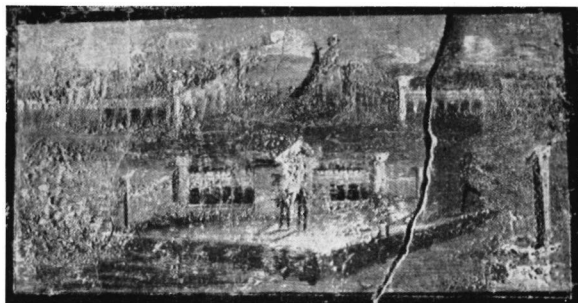


FIG. 15 - NAPOLI, MUSEO NAZIONALE - Affresco con architetture, da Stabia.

di questi dipinti non è mai molto elevato, tranne che nel caso dei pannelli di Boscotrecase ⁵⁰; ma una certa freschezza di realizzazione, quasi sempre presente, e la loro stessa varietà, escludono che possa trattarsi di copie nel senso proprio del termine. È probabilmente più rispondente alla realtà pensare che gli schemi della veduta dall'alto siano passati dall'el-

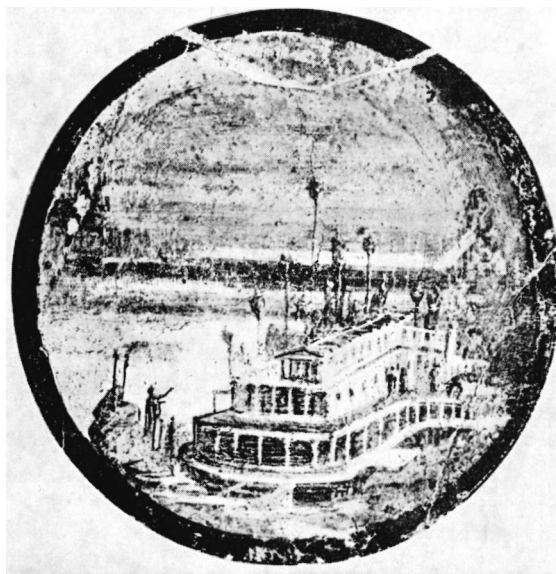


FIG. 16 - NAPOLI, MUSEO NAZIONALE - Affresco con architetture, da Stabia.

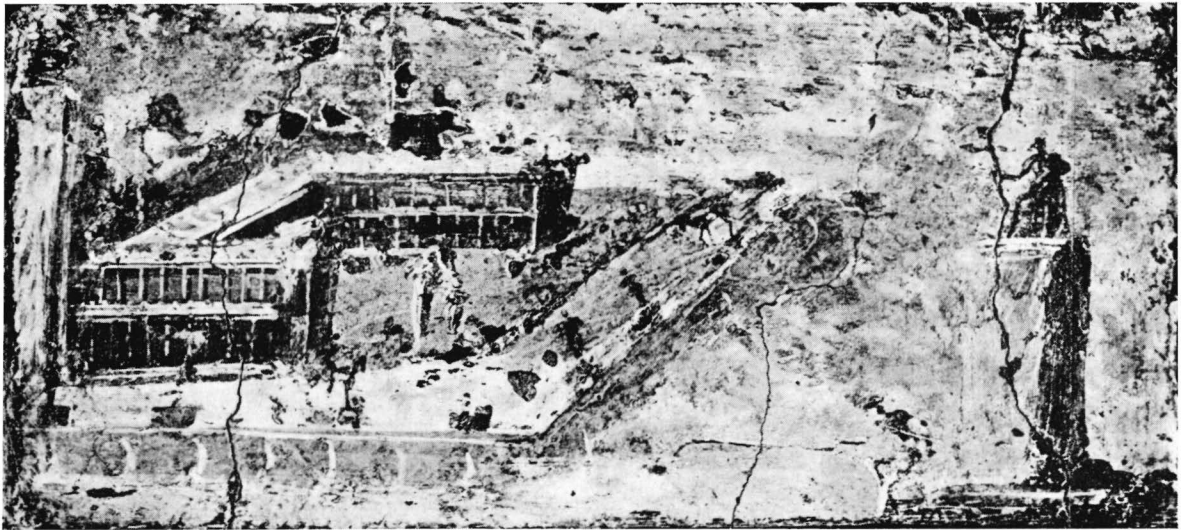


FIG. 17 - NAPOLI, MUSEO NAZIONALE - Affresco con paesaggio, da Stabia.

lenismo al repertorio dei decoratori pompeiani, che se ne sono serviti con una certa libertà nell'associarli ⁵¹).

In maniera quasi paradossale, in molte realizzazioni pompeiane la veduta dall'alto sembra riacquistare l'efficacia di approfondimento spaziale che era risultata attenuata nei monocromi augustei. La spiegazione non è in un interesse spaziale dei decoratori pompeiani, ma nel particolare carattere che l'impressionismo assume nell'interpretazione romana; questa sostituisce infatti ai mutevoli, dissolutori effetti di luce ed ombra delle più audaci esperienze alessandrine dei giuochi di chiaroscuri che affermano anziché

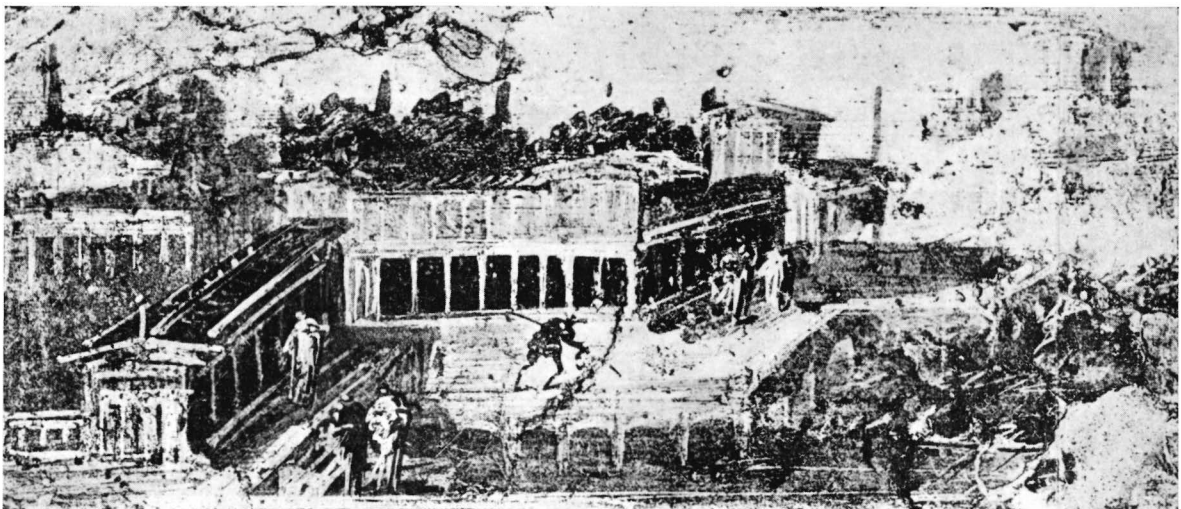


FIG. 18 - NAPOLI, MUSEO NAZIONALE - Affresco con paesaggio, da Stabia.

negare la consistenza plastica delle cose rappresentate ⁵²). La struttura prospettica della scena torna in questo modo ad essere evidente ed a scandire con esattezza il succedersi dei piani in profondità.

Ciò nonostante, l'effetto raggiunto è in molti casi nettamente bidimensionale; a ciò contribuisce la semplificazione in un primo piano scuro ed un secondo chiaro dell'originaria gradazione tonale che nella pittura ellenistica era alla base degli effetti atmosferici ⁵³). Ma ha certo una parte prevalente il sostanziale disinteresse per il problema spaziale da parte dei decoratori pompeiani, che si limitano a ripetere motivi di repertorio senza portare alcun contributo originale alla composizione. In alcuni casi, questa è del tutto snaturata dal suo significato originario, come in un affresco di Pompei ⁵⁴), in cui gli edifici, soprattutto quelli in secondo piano, sono ridotti ad un intersecarsi di linee completamente svuotate di efficacia spaziale; o come in un altro paesaggio ⁵⁵), in cui gli elementi della scena si dispongono su un fondo blu-nero che con la sua compattezza ne annulla ogni tridimensionalità.

Tutte queste diverse caratteristiche si trovano riassunte nel fregio con scene nilotiche della casa di P. Cornelio Tegete (figg. 20-21) ⁵⁶), apparentemente il più vicino ai monocromi tardo ellenistici ⁵⁷), in particolare a quello giallo. All'illusionismo atmosferico di questo si contrappone però qui un fondo neutro, che annulla ogni senso di profondità; la prospettiva dall'alto con cui sono resi molti edifici non è che una replica meccanica di formule iconografiche, che rimane come soffocata dal loro caotico addensarsi con un'incoerenza che giunge a collocare un quadriportico al di sopra della linea che dovrebbe indicare l'orizzonte ⁵⁸).

La veduta dall'alto ellenistica trova dunque un seguito nei paesaggi pompeiani soltanto come formula, e non come schema compositivo vitale e suscettibile di nuovi sviluppi.

Sulla base degli elementi fin qui accertati dobbiamo ricondurre all'ambiente ellenistico anche lo spunto di alcune vedute dall'alto di carattere non strettamente paesistico. La più nota è la scena con « il volo di Icaro » dalla casa del Sacerdos Amandus (fig. 22) ⁵⁹). La città rappresentata sullo sfondo con una prospettiva dall'alto ha una indiscutibile impostazione spaziale ⁶⁰); nel complesso della scena l'effetto di approfondimento è però attenuato dalla resa del cielo come fondo neutro, vero muro che chiude



FIG. 19 - NAPOLI, MUSEO NAZIONALE - Affresco con paesaggio, da Pompei.



FIG. 20 - POMPEI, CASA DI P. CORNELIO TEGETE - Fregio consc ene nilotiche (*particolare*).

ogni sviluppo della scena in profondità. Il risultato è singolarmente analogo a quello che si crea in uno dei citati paesaggi di Stabia ⁶¹, dove al porticato sulla sinistra, visto dall'alto in prospettiva, si contrappone una parte destra della scena priva di ogni individuazione spaziale alle spalle del gruppo in primo piano. In entrambi i casi vengono evidentemente sfruttate formule iconografiche che rispondono ad una moda diffusa più che ad un reale interesse del pittore.

La città dell'affresco della casa di Amandus ha un precedente di estremo interesse in una coppa omerica da Tanagra datata intorno al 160 a. C. (fig. 23) ⁶², con una rappresentazione più semplice, limitata alla sola cerchia di mura, ma rispondente senza alcun dubbio ad una veduta dall'alto. Nel rilievo della coppa la città non si inserisce in una composizione prospettica dall'alto di tutta la scena: ha quindi piuttosto il valore di formula iconografica, ma non per questo è meno significativa. Come ogni iconografia deve infatti avere la sua origine in uno schema compositivo ⁶³: in particolare, rivela la suggestione della veduta dall'alto, di cui sulla base dei mosaici si è potuta accerta-

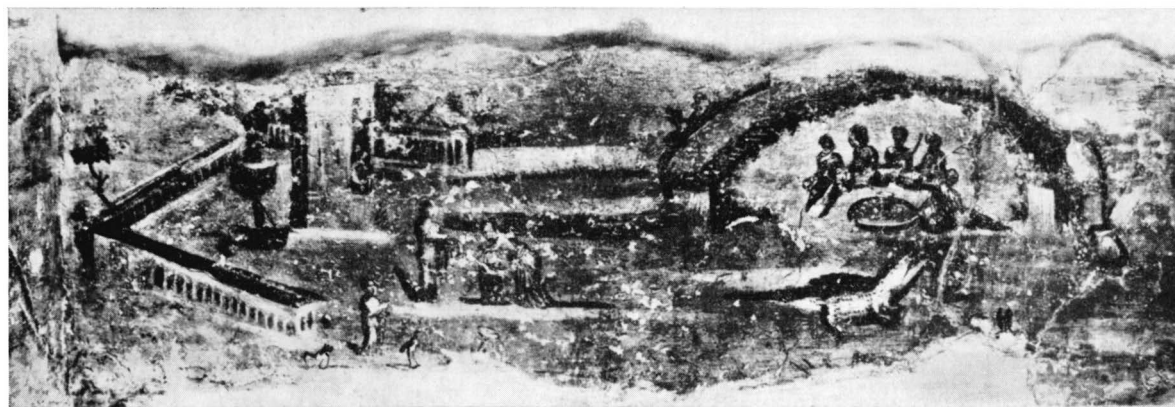


FIG. 21 - POMPEI, CASA DI P. CORNELIO TEGETE - Fregio con scene nilotiche (*particolare*).

re la diffusione proprio in questo periodo ⁶⁴.

L'affresco pompeiano non modifica il giudizio che si è dato della veduta dall'alto, come di uno schema compositivo legato esclusivamente a problemi di approfondimento spaziale della scena e non ad esigenze di evidenza narrativa. Il suo carattere bozzettistico, privo di qualsiasi reale drammaticità, rivela il limitato impegno di questa pittura per quanto riguarda problemi di contenuto. Come nel caso dei paesaggi, siamo di fronte ad una scena in cui il raccontare un certo episodio ha per l'artista un'importanza chiaramente secondaria ⁶⁵. È invece in primo piano l'interesse per la creazione di un ambiente: in questa ricerca, la veduta dall'alto viene ampiamente sfruttata, ma dal punto di vista espressivo non assume alcun significato



FIG. 23 - ATENE, MUSEO NAZIONALE - Coppa omerica ad Tanagra.

l'ambito di questo genere di pittura la veduta dall'alto, dopo le esperienze tardo ellenistiche, non ha nessuno sviluppo ulteriore: il genere stesso cessa di rappresentare lo spunto per nuove ricerche pittoriche, come era invece stato in età ellenistica ⁶⁶, limitandosi a costituire semplicemente un intermezzo decorativo nel contesto della parete ⁶⁷.



FIG. 22 - POMPEI, CASA DEL SACERDOS AMANDUS - Il volo di Icaro.

particolare, e non si differenzia sostanzialmente dalle composizioni che presuppongono un punto di vista all'altezza della scena.

Ciò è confermato dal fatto che nel-

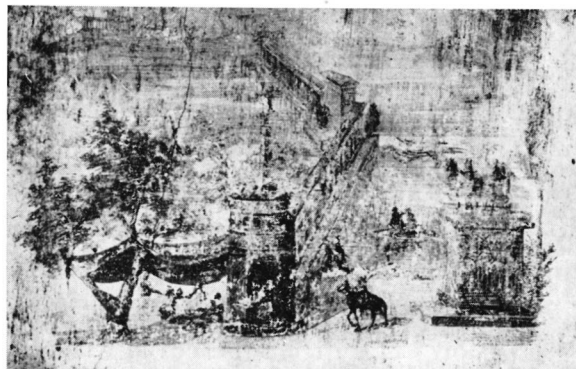


FIG. 24 - ROMA, VILLA SOTTO SAN SEBASTIANO - Affresco con paesaggio.

Date queste premesse, dobbiamo considerare logica la conclusione che questi schemi hanno nel paesaggio della villa sotto S. Sebastiano (fig. 24)⁶⁸⁾, ultima eco di queste vedute dall'alto, svuotata ormai del significato originario e diventata semplice cifra decorativa⁶⁹⁾.

II. TOPOGRAFIA E COROGRAFIA

Il mosaico nilotico di Palestrina è stato spesso considerato non tanto una pittura di paesaggio, quanto un esempio di topografia o una derivazione decorativa di questa; con il termine topografia, o anche corografia, si intende in questi casi far riferimento ad un particolare tipo di carte geografiche, in cui l'indicazione delle località veniva arricchita da piccole vignette che ne illustravano le caratteristiche salienti. Di questa « topografia » o « corografia » sarebbe stata tipica la « prospettiva a volo d'uccello »⁷⁰⁾.

Di corografia ci parla Tolomeo nel I libro della sua Geografia, precisandone il rapporto con la topografia: la corografia consiste nella descrizione grafica di parti limitate di una regione, con tutte le loro caratteristiche più minute; come tale, essa deve servirsi della topografia, e quindi richiede all'esecutore qualità pittoriche, mentre non gli sono indispensabili le conoscenze matematiche richieste invece ad un geografo⁷¹⁾.

L'accenno alla topografia è molto scarno, ma indica chiaramente due fatti: in primo luogo la topografia è qualcosa di distinto ed indipendente dalla corografia, e non un sinonimo di questa come è generalmente ritenuto⁷²⁾; in secondo luogo si tratta di una forma d'arte pittorica. La stessa associazione fra topografia e pittura è stabilita dalle notizie relative all'alessandrino Demetrio, qualificato da Diodoro come ὁ τοπόγραφος, e semplicemente come « pictor » da Valerio Massimo⁷³⁾.

In queste condizioni, non sembra che possano esistere dubbi sul fatto che τοπογραφία sia da interpretare nel senso esclusivo di « pittura di paesaggio »⁷⁴⁾.

Le fonti non ci dicono nulla della struttura compositiva della topografia; ma visto il valore che dobbiamo attribuire a questo sostantivo, sembra logico escludere che sia da ricollegare ad uno schema piuttosto che ad un altro, ed in particolare alla veduta dall'alto; è vero che, a quanto si è visto, quest'ultima ebbe in età ellenistica una parte notevole nella pittura di paesaggio, ma non ne fu certo l'esclusiva espressione. Alle vedute dall'alto come alle vedute normali spetta indistintamente la definizione di « topografie »: ai paesaggi dell'Odissea e ai monocromi così come a tutti i paesaggi che decorano le pareti delle case pompeiane, non meno che al mosaico nilotico di Palestrina⁷⁵⁾.

La topografia, ci dice Tolomeo, è una componente indispensabile della corografia: in altre parole, la corografia si serve della pittura di paesaggio. Eliminato l'equivoco della sua assimilazione alla topografia, rimane quindi valida l'identificazione della corografia con i tipi di mappe cui si è accennato, nelle quali le varie caratteristiche della zona sono illustrate da vignette, di cui un tardo esemplare ci è conservato dalla Tabula Peutingeriana⁷⁶⁾.

Proprio questa permette di precisare le caratteristiche compositive delle rappresentazioni corografiche: la struttura di base è costituita dalla rappresentazione cartografica, che come tale esclude ogni principio di prospettiva e non ammette quindi un punto di vista; è dunque fundamentalmente errato parlare a proposito della cartografia di « veduta a volo d'uccello »⁷⁷⁾. Il punto di vista esiste per le singole vignette, in cui dobbiamo però vedere il contributo della topografia: non a caso è stato osservato come esse abbiano un valore ornamentale e decorativo⁷⁸⁾, conservando così uno dei caratteri della pittura di paesaggio.

La corografia dovette seguire questa linea compositiva già in periodo ellenistico, e in quel momento non abbiamo ragione di credere che i piccoli paesaggi posti ad illustrarla sfruttassero la veduta dall'alto più che non la prospettiva normale. La corografia manca infatti dell'impostazione di base indispensabile per rendere questa ipotesi necessaria, e cioè di una unità compositiva basata su una costruzione prospettica, che richieda quindi un punto di vista: e infatti anche nella *Tabula Peutingeriana* le « prospettive a volo d'uccello » si alternano a vedute normali⁷⁹⁾.

È proprio in questo che si chiarisce la differenza fondamentale fra la corografia ed una « topografia » come il mosaico nilotico di Palestrina: la struttura organica ed unitaria di questo sulla base di un principio di approfondimento prospettico non può essere desunta dagli schemi cartografici della corografia⁸⁰⁾.

Questa si presenta quindi come un caso a sè, si potrebbe dire di arte applicata; il suo rapporto con l'ambito più propriamente pittorico rimane nei termini di dipendenza che sono sintetizzati da Tolomeo⁸¹⁾.

III. LA PITTURA TRIONFALE

Oltre che per la corografia, si è parlato di « prospettiva a volo d'uccello » anche a proposito della pittura trionfale romana, che di quella seguirebbe i principi compositivi⁸²⁾.

Le nostre conoscenze a questo riguardo sono, come è noto, molto scarse, affidate ad alcuni passi delle fonti ed a sporadici documenti che è possibile ricondurre alla tradizione dei dipinti che celebravano le imprese vittoriose dei generali romani durante i trionfi e nei templi. Pur su queste esigue basi, è tuttavia possibile ricostruire le linee generali degli schemi della pittura trionfale, il cui quadro risulta piuttosto articolato nei suoi sviluppi.

1. La « tabula » di *Ti. Sempronio Gracco*

Le prime manifestazioni di pittura trionfale ci sono note soltanto da notizie delle fonti⁸³⁾, fra cui la più significativa è quella di Livio, relativa alla « tabula » offerta nel

tempio della Mater Matuta da Ti. Sempronio Gracco dopo l'assoggettamento della Sardegna ⁸⁴).

La frase liviana « Sardiniae insulae forma erat, atque in ea simulacra pugnarum picta » ⁸⁵) è stata interpretata come riferentesi ad un dipinto in cui gli episodi di guerra fossero inseriti in una « prospettiva a volo d'uccello » della Sardegna ⁸⁶). In realtà, si è prodotto a questo proposito lo stesso equivoco che esiste riguardo alla corografia: si è cioè ammesso che possa chiamarsi « prospettiva » una rappresentazione puramente cartografica. Il passo di Livio non lascia infatti dubbi in proposito: « forma » può essere inteso soltanto come mappa, pianta, ed è quindi escluso che si possa parlare di una « veduta » o « prospettiva » qualsiasi ⁸⁷).

Il profilo dell'isola doveva venire a costituire come una cornice, entro la quale erano disposte le scene di combattimento ⁸⁸). Qualche indicazione sulla possibile struttura compositiva di queste ci viene dalle superstite pitture di una tomba dell'Esquilino. Il frammento in questione ⁸⁹) è composto da una serie di episodi articolati su diversi registri; le scene presentano una disposizione paratattica delle figure su fondo neutro; una loro eventuale collocazione su più piani in profondità è resa mediante una sovrapposizione in altezza; le mura della città sono rappresentate di pieno prospetto, come un paravento al di sopra del quale spuntano alcune figure. In queste caratteristiche si rivela un fondamentale disinteresse sia per un inquadramento ambientale degli episodi, presentati in una estrema essenzialità narrativa, sia per una espressione dei rapporti spaziali fra le diverse componenti delle scene ⁹⁰).

L'affresco dell'Esquilino è variamente datato nel corso del III sec. a. C. ⁹¹); ma i suoi caratteri sono gli stessi di molta produzione popolare più recente ⁹²): possiamo quindi legittimamente pensare a schemi analoghi per le scene della « tabula » di Ti. Sempronio Gracco, sicuramente datata al 174 a. C. ⁹³).

La struttura di queste scene viene così a differenziarsi nettamente da quella delle topografie inserite nelle carte corografiche ⁹⁴). Rimane problematico anche l'accostamento proposto di questa pittura alla corografia sul piano del principio base della composizione generale ⁹⁵). È vero che l'una e l'altra si servono di una rappresentazione cartografica, su cui vengono inserite delle « vignette »; ma nessun elemento autorizza a supporre che entro il perimetro della Sardegna gli avvenimenti rappresentati si disponessero secondo un criterio di corrispondenza topografica ⁹⁶): al contrario, il frammento dell'Esquilino suggerisce una disposizione a registri, che verrebbe dunque a differenziarsi notevolmente dalla distribuzione delle vignette nelle corografie.

Queste conclusioni non sono in contrasto con quanto Plinio ci dice a proposito di L. Ostilio Mancino, che dopo la conquista di Cartagine espose nel foro « situm eius (i.e. di Cartagine) oppugnationesque depictas » ⁹⁷). È possibile che si sia trattato di un quadro unico, concepito come la « tabula » di Ti. Sempronio Gracco, con il perimetro della città nella stessa funzione di cornice della « forma » della Sardegna ⁹⁸); ma poiché si

parla di assalti alla città, cioè di episodi che si svolgono intorno alle mura e non necessariamente dentro, mi sembra più giustificato pensare ad una composizione del tipo di quella dell'affresco dell'Esquilino, in cui è precisamente rappresentata una città, con scene di assedio e di combattimento.

Questo nel caso che L. Ostilio Mancino abbia esposto nel foro una « tabula » unica: poiché non è da escludere che si sia trattato di una serie completa di dipinti ⁹⁹⁾, cosa che tra l'altro renderebbe più comprensibile la loro efficacia come arma elettorale ¹⁰⁰⁾.

In un caso come nell'altro, dobbiamo comunque pensare a composizioni di carattere illustrativo, prive di una problematica spaziale, che non hanno quindi nulla in comune con le vedute dall'alto ellenistiche ¹⁰¹⁾.

2. *La Tabula Iliaca Capitolina*

Alla corrente della pittura trionfale sembra giustificato ricondurre la Tabula Iliaca Capitolina (fig. 25) ¹⁰²⁾. Lo schema generale, con la fitta serie di registri posti a cornice dell'Iliupersis ¹⁰³⁾, che a sua volta ha il suo punto focale nella figura di Enea in fuga da Troia con il padre e il figlioletto, si articola infatti seguendo un chiaro intento celebrativo della famiglia Giulia, attraverso il racconto dei fatti che sono all'origine della famiglia stessa ¹⁰⁴⁾: l'impostazione quindi non è diversa da quella dei dipinti volti ad esaltare le imprese dei vari generali.

Questo legame è confermato dalla composizione dell'Iliupersis, che presenta stretti contatti con le « tabulae » di età repubblicana.

La rappresentazione dell'ultima notte di Troia si articola in una serie di episodi disposti su tre registri sovrapposti, del tutto indipendenti fra loro, collegati soltanto dal fatto di essere racchiusi entro le mura ¹⁰⁵⁾. Queste si sviluppano secondo quattro segmenti, collegati a formare un quadrilatero che definisce i limiti dei fatti rappresentati non diversamente da quanto farebbe una cornice ¹⁰⁶⁾.

Per quanto riguarda lo schema di base, l'Iliupersis si pone dunque sulla stessa linea di quello che si è visto essere probabile per la rappresentazione dell'assoggettamento della Sardegna ¹⁰⁷⁾. La realizzazione avviene però attraverso forme che si riallacciano ad esperienze diverse da quelle ricostruibili per la « tabula » del II sec.a.C.

Gli episodi rappresentati nei due registri superiori si svolgono in un'area trapezoidale, delimitata su tre lati da un portico colonnato che ha la sua origine in paesaggi architettonici ellenistici o di ispirazione ellenistica basati sulla veduta dall'alto (figg. 26-27) ¹⁰⁸⁾. L'originario valore di approfondimento spaziale è qui annullato dall'essere questi portici inseriti nel tessuto connettivo di una composizione a registri cui è estraneo il problema della rappresentazione spaziale. I portici non sono una componente essenziale della struttura compositiva della scena, come avveniva invece negli schemi da cui

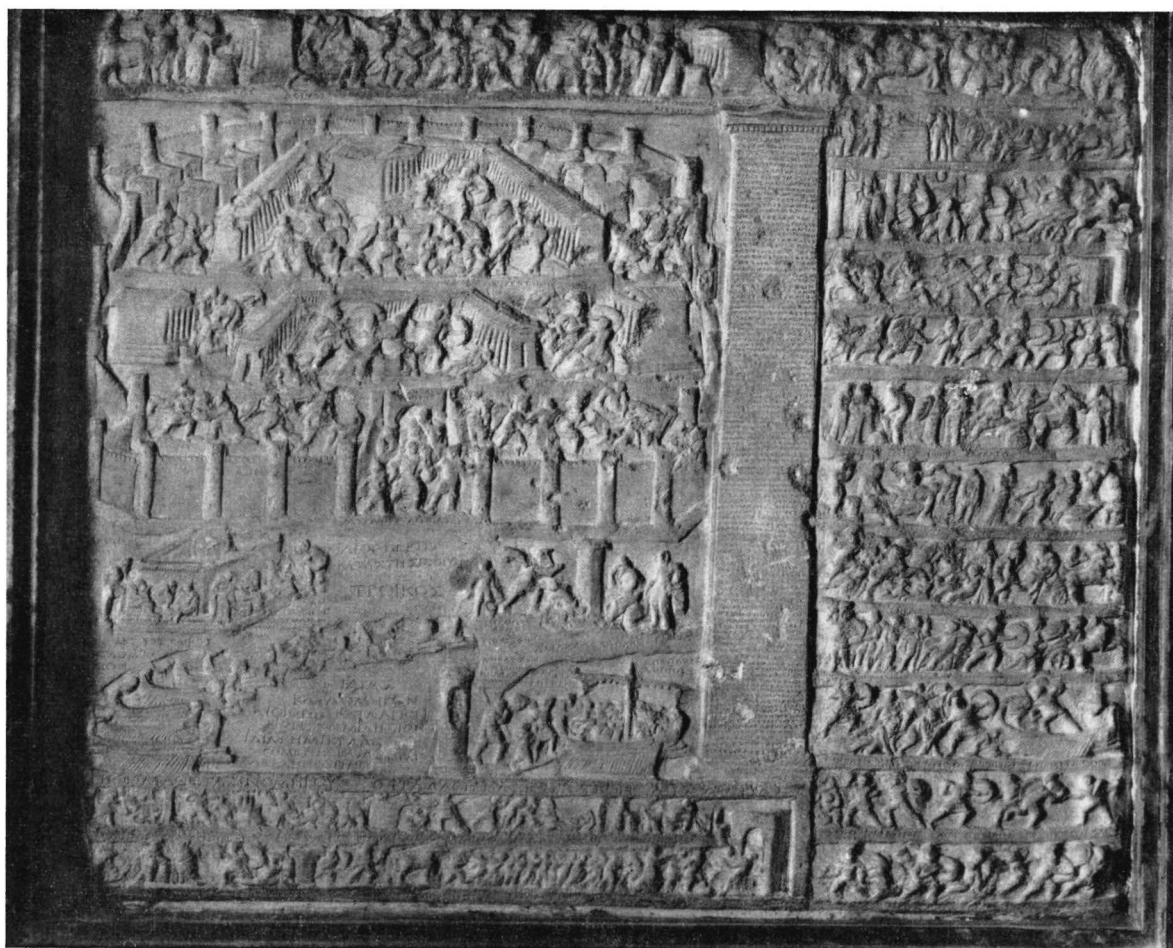


Fig. 25 – ROMA, MUSEO CAPITOLINO – La «Tabula Iliaca».

sono tratti, e la loro meccanica riproduzione nei due registri ne rivela il carattere di semplice formula. Su questo stesso piano si pongono gli edifici del registro superiore, disposti ai lati del portico su linee diagonali parallele a quelle del portico stesso, con una rispondenza quasi speculare sui due lati, che viene ripresa nella posizione dei due templi nel registro centrale ¹⁰⁹⁾.

Quanto alle mura, non sono un semplice profilo, come doveva essere la «Sardiniae forma», o un semplice prospetto, come quelle del frammento dell'Esquilino; esse hanno sui lati un andamento articolato che ne arricchisce il valore di perimetro, e soprattutto nei raccordi angolari e nel movimento arcuato del lato superiore escono da una pura indicazione cartografica. Seguendo l'orientamento suggerito dall'esame dei registri interni, si può vedere qui l'effetto della suggestione esercitata dagli schemi di città fortificate che compaiono in alcune vedute dall'alto: il confronto con la città dell'affresco pompeiano con la caduta di Icaro ¹¹⁰⁾ chiarisce i modi con cui viene ac-

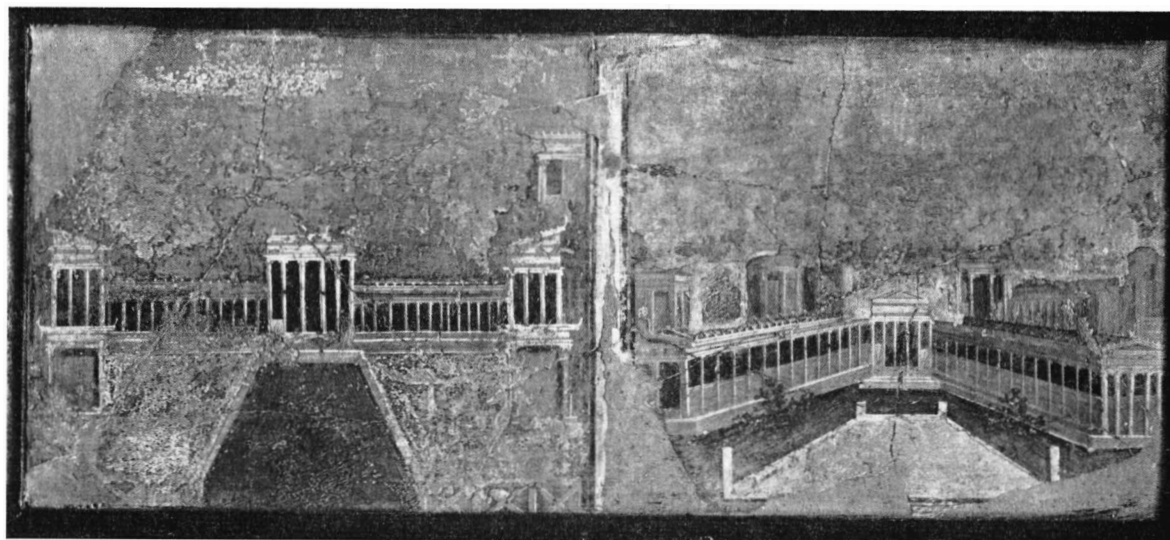


FIG. 26 - NAPOLI, MUSEO NAZIONALE - Affreschi con edifici.

colto il suggerimento: come nel caso delle rappresentazioni dei porticati, esso rimane limitato al piano iconografico, senza agire sulla sostanza della struttura compositiva ¹¹¹).

Il legame della Tabula Iliaca con la tradizione culturale ellenistica ci è indicato dai caratteri dei singoli gruppi che animano l'Iliupersis, non meno che da quelli degli episodi disposti sui vari registri intorno ad essa ¹¹²); la conferma più significativa dell'interpretazione che si è qui proposta della composizione della scena principale è però data dai due episodi che completano il riquadro: la scena cioè presso la tomba di Ettore e ancor più la rappresentazione delle navi greche presso la riva del mare. L'una e l'altra sono da riportare a composizioni in cui il problema dell'approfondimento prospettico doveva essere chiaramente presente, ed essere risolto mediante una veduta dall'alto. L'impostazione spaziale è leggibile pur nella forte semplificazione che caratterizza le due scene, ridotte alle esclusive componenti narrative ¹¹³): ora, è proprio questa ossatura spaziale che manca all'Iliupersis. Questo ci autorizza da un lato a riportare questi episodi a precisi modelli ellenistici, e, confermando che un rapporto del genere è da escludere per la scena centrale, testimonia d'altra parte che nell'organizzazione di questa l'artigiano autore della « tabula » ha potuto avere presenti autentiche vedute dall'alto.

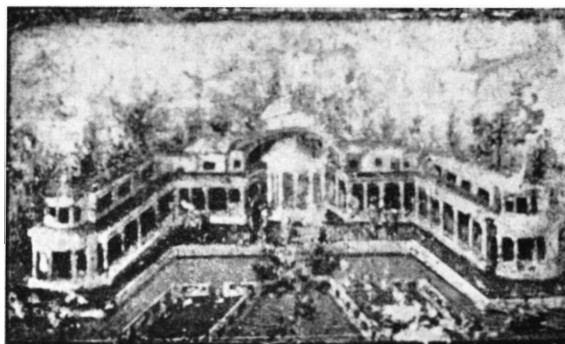


FIG. 27 - POMPEI, CASA DI M. LUCREZIO FRONTONE - Affresco con edificio.

3. L'affresco pompeiano con rissa nell'anfiteatro

Una posizione culturale sotto certi aspetti vicina a quella della Tabula Iliaca ci è testimoniata dall'affresco con scena di rissa fra pompeiani e nucerini nell'anfiteatro di di Pompei (fig. 28) ¹¹⁴.

L'affresco rappresenta, come è noto, una rissa che avvenne nell'anfiteatro di Pompei nel 59 d. C., e fu di tale gravità da portare alla soppressione dei giuochi per dieci anni ¹¹⁵. L'ispirazione è quindi in un fatto realmente avvenuto, « storico », che colpisce direttamente il pittore e il pubblico cui questi si rivolge: in questo senso c'è una completa analogia con le « tabulae » repubblicane. D'altra parte però la rappresentazione dell'anfiteatro si trova inserita in un tessuto ambientale che è solo in parte occupato dal racconto dell'estendersi della zuffa al di fuori dell'anfiteatro stesso. Questo significa che l'interesse descrittivo, cronachistico, non è esclusivo nel pittore, ma si accompagna ad una ambizione di inquadramento ambientale del fatto rappresentato che è già accennata nella Tabula Iliaca dai gruppi di edifici nel registro superiore dell'Iliupersis, e che esce da quella che viene abitualmente considerata la tradizione della corrente popolare ¹¹⁶.

Al gusto di quest'ultima è certo da attribuire la mancanza di coerenza del dipinto, che non si articola in una composizione organica e conseguente ¹¹⁷. Tuttavia, ciò non è

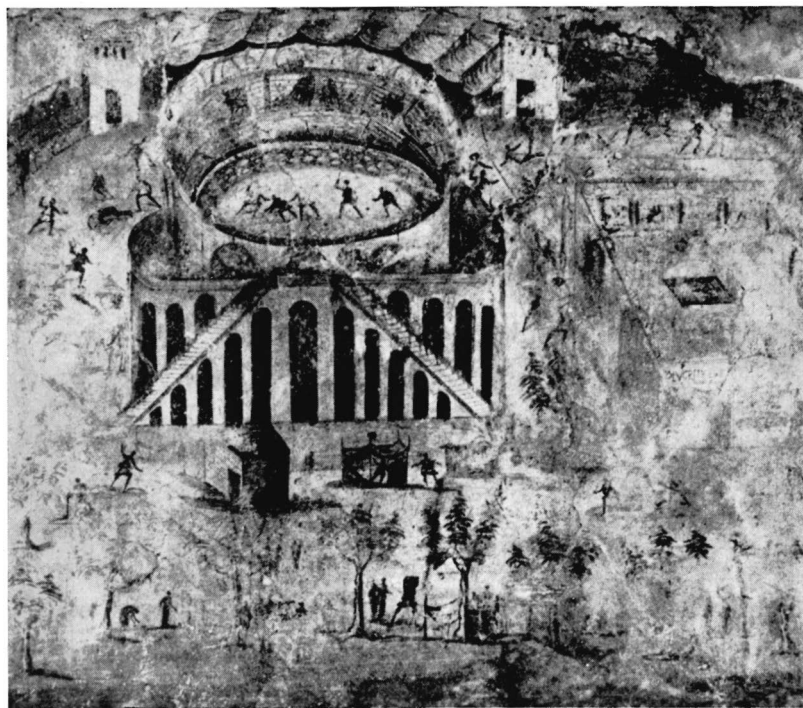


FIG. 28 - NAPOLI, MUSEO NAZIONALE - Affresco con scena di rissa nell'anfiteatro, da Pompei.

dovuto tanto ad un desiderio di raccontare e rendere comprensibile l'episodio in tutti i suoi più minuti particolari ¹¹⁸ quanto piuttosto al fatto che l'anfiteatro da un lato, il resto della scena dell'altro rispondono a modi compositivi diversi ¹¹⁹.

La rappresentazione della palestra sul lato destro dell'affresco ripropone un tipo di edificio quadrilatero visto dall'alto, la cui iconografia è desunta dalle scene di paesaggi architettonici di tradizione ellenistica ¹²⁰. La riproduzione è molto schematica

e semplificata, ma rimane ancora percepibile l'impostazione prospettica. Alle stesse fonti rimandano i bozzetti che occupano la parte inferiore dell'affresco ¹²¹⁾: per questa parte, ci troviamo di fronte ad una redazione estremamente corsiva di uno di quei temi di generica ispirazione ellenistica consueti sulle pareti pompeiane.

La cultura figurativa del pittore si rivela in tal modo pienamente al corrente delle formule compositive di ascendenza ellenistica, dalle quali è stato condizionato al momento stesso della concezione del dipinto, tanto da dare una cornice paesistica all'episodio rappresentato.

In questa luce si chiarisce la struttura compositiva della rappresentazione dell'anfiteatro. Questa è caratterizzata dall'accostamento del triangolo di facciata, visto di pieno prospetto, all'arena, che altro non è se non la trasposizione sul piano verticale di un piano nella realtà orizzontale, secondo i modi comuni a tanta produzione popolare ¹²²⁾. Questa struttura di base trova un interessante termine di confronto nella rappresentazione di città su una moneta augustea di Emerita e nella rappresentazione, sempre su monete, dell'anfiteatro Flavio (fig. 29) ¹²³⁾. Ma su di essa – e lo chiarisce proprio il confronto con la moneta – si sovrappone un tentativo di raccordo mediante le curve della cavea e del velario, secondo i modi della veduta dall'alto.

Il raccordo rimane a livello superficiale, poiché non si realizza in realtà alcun nesso prospettico fra una serie successiva di piani: più in generale, è essenzialmente estraneo a questa rappresentazione ogni interesse per l'individuazione spaziale. L'effetto risulta bidimensionale, e si pone quindi in contrasto con l'impostazione realmente prospettica della parte destra del dipinto: l'antinomia è attenuata, ma non risolta, dalla linea arcuata delle mura della città, che rappresenta l'unico elemento comune alle due parti della scena ¹²⁴⁾.

L'effetto del dipinto è di una efficacia indubbiamente notevole: ma non può certo considerarsi emblematico dei modi compositivi della corrente popolare, implicando in questo termine un'antitesi nei confronti della cultura di tradizione ellenistica. Di più, non può essere assunto a testimonianza della pittura trionfale dei secoli precedenti ¹²⁵⁾.

4. Conclusione

L'affresco di Pompei e la Tabula Iliaca sono i due documenti cui si fa maggiormente riferimento per affermare la presenza della veduta dall'alto nell'arte popolare romana del I sec. d. C. ¹²⁶⁾, ma dopo quanto si è detto la posizione deve essere capovolta: è cioè



FIG. 29 – LONDRA, MUSEO BRITANNICO – Monete augustee con la rappresentazione dell'anfiteatro Flavio.

da escludere che in questo momento la produzione di gusto locale si serva della veduta dall'alto, se non come derivazione da esperienze ellenistiche. Risulta d'altra parte che non è esatto parlare della pittura trionfale come di una forma d'arte che abbia mantenuto intatti per secoli i suoi mezzi espressivi.

Dalla « tabula » di Ti. Sempronio Gracco all'affresco con la rissa nell'anfiteatro permangono in effetti certe costanti più tipicamente popolari, che si possono riassumere in un vivace gusto per l'esposizione minuziosa dei fatti, che giunge spesso ad una sovrabbondanza descrittiva, in una basilare volontà di chiarezza, in una certa ricerca di evidenza drammatica che trova nell'ispirazione diretta dai fatti la sua logica spiegazione ¹²⁷. Ma per quanto riguarda l'aspetto formale, assistiamo ad una continua utilizzazione di esperienze di origine ellenistica ¹²⁸. La Tabula Iliaca e l'affresco pompeiano testimoniano in particolare un legame sul piano compositivo con la veduta dall'alto. Non è strano che questo accostamento ad una soluzione dell'ellenismo contemporaneo si riscontri al di fuori dell'ambito dell'arte colta, nella quale non ne troviamo traccia. L'arte colta del primo periodo imperiale è infatti contraddistinta da un classicismo programmatico, che la isola dagli sviluppi dell'ellenismo contemporaneo e in particolare della veduta dall'alto. Di quest'ultimo risente invece la produzione popolare. Non si tratta, in senso stretto, della dipendenza della pittura trionfale dallo schema ellenistico, in quanto questo non viene assunto passivamente: e l'efficacia della rappresentazione dell'anfiteatro, che tecnicamente dovremmo definire una veduta dall'alto fallita ¹²⁹, ce lo dimostra. Ciò nonostante, da questo rapporto non scaturiscono nuovi schemi capaci di orientare la produzione successiva; sia la Tabula Iliaca che l'affresco pompeiano rappresentano esperienze che si concludono nel fatto episodico: non in esse, ma nella veduta dall'alto si trovano infatti le origini degli schemi compositivi della Colonna Traiana.

IV – LA COLONNA TRAIANA

È stato detto che la colonna Traiana testimonia l'accoglimento da parte dell'arte ufficiale di elementi dell'arte popolare, quale si era espressa nelle rappresentazioni storiche delle pitture trionfali; alla tradizione di queste viene ricondotta la composizione dei rilievi, accostata in particolare a quella dell'affresco pompeiano con scena di rissa nell'anfiteatro, e definita ancora una volta come « prospettiva a volo d'uccello » ¹³⁰.

A parte la questione delle terminologie, quanto si è visto degli schemi della pittura trionfale fino a tutto il I sec. d. C. esclude che si possa fare un generico riferimento alla sua tradizione. L'analisi dei rilievi della colonna d'altro canto impedisce di stabilire un rapporto di identità con lo schema compositivo dell'affresco.

Nei rilievi della colonna le figure protagoniste del racconto si inseriscono in una trama ambientale a chiara impostazione prospettica con punto di vista dall'alto, che

si sviluppa con intrinseca coerenza a stabilire l'ossatura strutturale di tutto il racconto. I precedenti di questa composizione si trovano nelle vedute dall'alto tardo ellenistiche, di cui rimangono le caratteristiche salienti: la costruzione prospettica appunto, e al tempo stesso le incongruenze

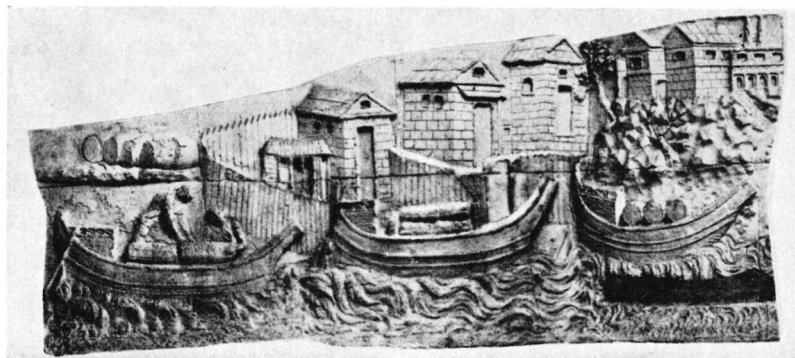


FIG. 30 - ROMA, COLONNA TRAIANA - Barche sul Danubio.

dal punto di vista geometrico. Queste non escludono però, come si è già notato, che si possa parlare di coerenza, perché è la veduta dall'alto degli elementi architettonici e ambientali che condiziona la composizione, e in essa vengono assimilati e fusi anche i motivi strutturalmente eterogenei ¹³¹).

Emblematica di questi principi fondamentali è la scena iniziale (fig. 30) ¹³²): la costruzione dell'ambiente è legata ad elementi geometrici, che ci danno con la loro disposizione una serie di piani moltiplicanti in profondità. Le implicazioni spaziali si ricollegano direttamente alle esperienze ellenistiche: se osserviamo la forza di suggestione spaziale della curva della staccionata, non possiamo non vedere alle spalle di questa creazione tutta la problematica dell'approfondimento prospettico della scena.

I modi compositivi dell'esordio articolano in tutto il suo sviluppo il fregio, che ci si rivela così come una serie continua di vedute dall'alto (figg. 31-34) ¹³³).

È stato giustamente osservato che il punto di vista dall'alto non si applica alle

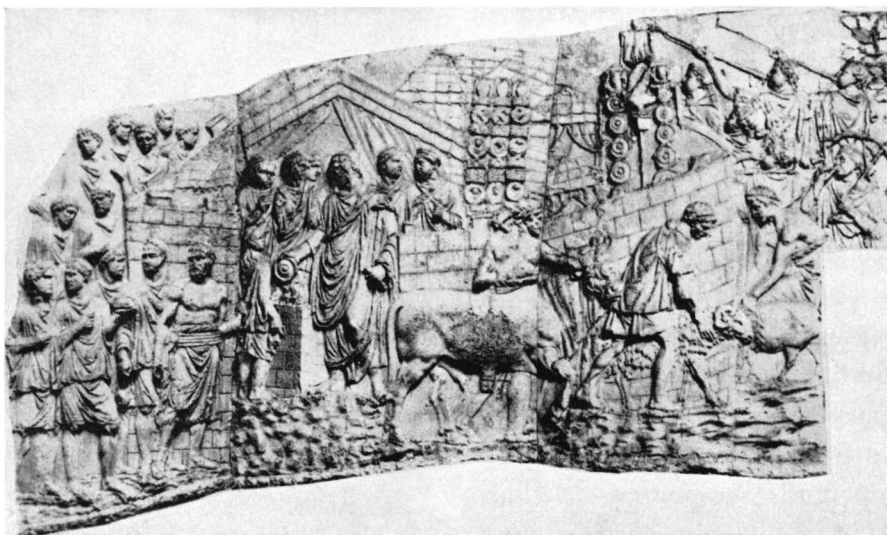


FIG. 31 - ROMA, COLONNA TRAIANA - Traiano celebra un sacrificio.



FIG. 32 – ROMA, COLONNA TRAIANA – Assalto dei Daci a un posto fortificato romano.

figure umane ¹³⁴⁾. Questo è vero soltanto nel senso che le figure non vengono rappresentate « scorciate » in maniera proporzionale agli edifici, e alla distanza del punto di vista, e in tal caso questa non è una caratteristica esclusiva della colonna Traiana; è già presente infatti nelle vedute dall'alto ellenistiche, e si spiega con il fatto che la costruzione prospettica della scena è nell'arte antica un fatto ottico più che matematico, che è difficile riportare ad una nozione di « spazio omogeneo » ¹³⁵⁾. D'altra parte il fenomeno si inquadra molto bene nel concetto greco del valore autonomo della figura umana, che non viene subordinata al punto di vista dell'ambiente.

La discrepanza fra costruzione dell'ambiente e figure umane è molto più evidente nella colonna Traiana, perché il rapporto fra le due componenti è cambiato, e la seconda ha assunto un peso molto maggiore di quanto non avesse nella pittura di paesaggio ellenistica, con la quale quindi non è possibile stabilire un rapporto di identità. Nella colonna infatti la ricerca spaziale si associa su un piano di assoluta equivalenza all'interesse narrativo, che nella pittura di paesaggio era in sostanza inesistente: questo tipo di composizione viene cioè adottato perché particolarmente rispondente ad esigenze di evidenza narrativa. L'ambiente continua ad essere un fatto oggettivo, pre-dato, ma non è più il sostegno di pure ricerche pittoriche, rappresenta invece il tessuto connettivo di una narrazione concreta ¹³⁶⁾.

Un orientamento di questo genere è indubbiamente già accennato nella *Tabula Iliaca* e nell'affresco con rissa nell'anfiteatro, che inducono a ritenere che almeno istintivamente sia stata avvertita dalla

figure umane ¹³⁴⁾. Questo è vero soltanto nel senso che le figure non vengono rappresentate « scorciate » in maniera proporzionale agli edifici, e alla distanza del punto di vista, e in tal caso questa non è una caratteristica esclusiva della colonna Traiana; è già presente infatti nelle vedute dall'alto ellenistiche, e si spiega con il fatto che la costruzione prospettica della scena è nell'arte antica un fatto ottico più che matematico, che è difficile riportare ad una nozione di « spazio omogeneo » ¹³⁵⁾. D'altra parte il fenomeno si inquadra molto bene nel concetto greco del valore autonomo della figura umana, che non viene subordinata al punto di vista dell'ambiente.



FIG. 33 – ROMA, COLONNA TRAIANA – Resa di principi Daci a Traiano

pittura trionfale la potenziale disponibilità della veduta dall'alto ad uno sfruttamento sul piano narrativo. Ma si tratta in ogni caso di un accostamento ad uno schema estraneo fino a quel momento, che inoltre viene svuotato, come si è visto, del suo originario significato spaziale. D'altra parte i due episodi minori del riquadro centrale della Tabula Iliaca provano che al più tardi all'inizio del I sec. d. C. la veduta dall'alto era già usata in ambiente ellenistico nell'ambito di interessi narrativi.

Un altro elemento da tenere presente per chiarire le origini della composizione dei rilievi della colonna è la formulazione che la problematica dell'illusionismo prospettico riceve in ambiente romano nei decenni precedenti la loro esecuzione. Mentre nella colonna l'approfondimento spaziale è ottenuto con elementi di prospettiva geometrica, e il contributo delle figure umane è secondario a questo fine, nei rilievi dell'arco di Tito invece sono le componenti di prospettiva geometrica ad essere del tutto secondarie,

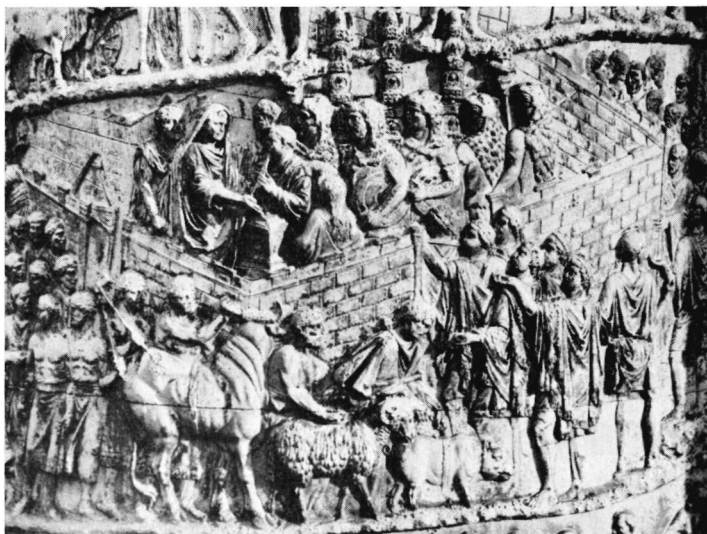


FIG. 34 - ROMA, COLONNA TRAIANA - Traiano offre un sacrificio.

puri dati di cultura, mentre tutto l'effetto di spazialità è affidato alla disposizione delle figure umane e al loro rapporto reciproco. Fra i rilievi dell'arco di Tito e quelli della colonna esiste quindi non una semplice diversità di formulazione del medesimo problema, ma una sostanziale differenza di impostazione, poiché quelli escludono una costruzione oggettiva dello spazio che è invece fondamentale in questi ¹³⁷⁾.

I rilievi dell'arco di Tito non sono un fenomeno isolato nel contesto dell'arte romana: indipendentemente dalle suggestioni ellenistiche che sono alle loro spalle, le soluzioni compositive che essi offrono sono pienamente rispondenti al gusto romano, e vengono accettate dalla cultura artistica della capitale dello scorcio del I sec. d. C. in maniera molto più sostanziale di quanto non avvenga trent'anni dopo per i rilievi della colonna ¹³⁸⁾. Lo prova il fatto che vengano fatti oggetto di nuovi approfondimenti nei decenni successivi, e ricevano nuove formulazioni proprio negli anni della colonna, in particolare nei rilievi dell'arco di Traiano a Benevento ¹³⁹⁾.

Date queste premesse, è molto difficile pensare che l'autore dei cartoni della colonna si sia formato in ambiente romano urbano, poiché questo non offriva le basi per la profonda penetrazione della problematica prospettica postulata dall'impostazione geometrico-disegnativa della ricerca spaziale dei rilievi. Dobbiamo al contrario cercarne l'origine nell'ambiente di tradizione ellenistica, in cui la ricerca della costruzione pro-

spettica della scena era parte integrante della cultura artistica: in un centro orientale quindi dell'impero romano ¹⁴⁰⁾.

Ciò non vuol dire però che il fregio della colonna si possa definire semplicemente « ellenistico ». Lo esclude la completa assimilazione della cultura e del mondo spirituale romano, che testimonia come nel mondo del Mediterraneo orientale l'arte romana abbia raccolto l'eredità dell'arte ellenistica, così come nella parte occidentale si riallaccia senza soluzione di continuità alle esperienze precedenti; il risultato è comunque una manifestazione di arte romana ¹⁴¹⁾.

Così, affermare che la struttura compositiva dei rilievi della colonna Traiana ci riporta per la sua elaborazione alla cultura artistica delle regioni orientali dell'impero romano, non vuol dire inserirli in un ambiente del tutto antitetico a quello della pittura trionfale, ed escludere quindi un loro rapporto con quest'ultima. Si è visto come questa, quanto a concezione se non quanto a risultati formali, si incontri con la problematica dell'uso narrativo della veduta dall'alto esistente nel mondo di tradizione ellenistica: si dimostra quindi partecipe di un'esperienza che ha nella colonna Traiana una realizzazione piena e compiuta. Ma da questo sarebbe sbagliato voler dedurre che la colonna Traiana trova le sue origini compositive nella pittura trionfale, non diversamente da quanto sarebbe erroneo assimilare l'ispirazione della colonna a quella delle « tabulae pictae »: di fronte al puro resoconto cronachistico degli avvenimenti, quale è quello propostoci dall'affresco pompeiano, troviamo infatti una visione etica che trascende i singoli fatti rappresentati, tanto che l'autore dei cartoni ha potuto essere indicato come « Maestro dei Daci morenti » ¹⁴²⁾.

Un'ulteriore conferma dei risultati raggiunti a proposito dei rilievi della colonna viene offerto da quanto è possibile ricostruire degli sviluppi del loro schema compositivo.

I temi e i motivi che caratterizzano l'uso della veduta dall'alto nella colonna Traiana non vengono fatti oggetto di ulteriori elaborazioni nell'ambiente romano in tutto il II sec. d. C. ¹⁴³⁾. Essi trovano un'eco, del tutto particolare, soltanto nella colonna Aureliana, che è fuori dubbio si riallacci intenzionalmente al precedente traiano, dal quale tuttavia la distaccano non soltanto lo stile ma prima ancora l'impostazione compositiva ¹⁴⁴⁾.

Colpisce innanzitutto il fatto che gli elementi architettonici e paesistici abbiano una parte del tutto trascurabile nella costruzione della scena ¹⁴⁵⁾, e compaiano soltanto quando lo richiedano insopprimibili esigenze narrative; ma anche in questi casi, essi sono sempre nettamente subordinati alle figure umane ¹⁴⁶⁾.

Alcune scene tuttavia spiccano fra le altre per una più marcata definizione ambientale.

Una di queste rappresenta l'arrivo di un messaggero ad un fortino, nel quale si trovano Marco Aurelio e due ufficiali (fig. 35) ¹⁴⁷⁾, ed è composta secondo uno schema che richiama con tale evidenza certe vedute dall'alto della colonna Traiana, da giu-

stificare l'ipotesi di una diretta derivazione ¹⁴⁸): rimane infatti l'accento di ossatura geometrico-disegnativa costituito dalle mura del fortino, ritorna l'analoga disposizione delle figure all'interno su uno sfondo di edifici e di quella del messaggero sotto le mura. Ma di questa costruzione non viene concretato l'implicito valore strutturale ai fini della composizione della scena. La curva delle mura infatti non prosegue nel suo andamento in modo da chiudersi, individuando così i piani più lontani secondo i principi della veduta dall'alto: si limita invece a definire i piani visibili all'osservatore, e quindi si interrompe. Nella sostanza quindi il fortino viene rappresentato in veduta frontale, al punto che le mura che lo delimitano danno la netta impressione non già della sua posizione nello spazio, ma di un paravento collocato davanti alle figure dell'imperatore e dei due ufficiali. Che la veduta dall'alto sia un fatto sostanzialmente estraneo alla costruzione della scena lo conferma infine la rappresentazione frontale e in veduta normale degli edifici alle spalle del gruppo imperiale, che rompe ogni coerenza del punto di vista presupposto dalle mura ¹⁴⁹.

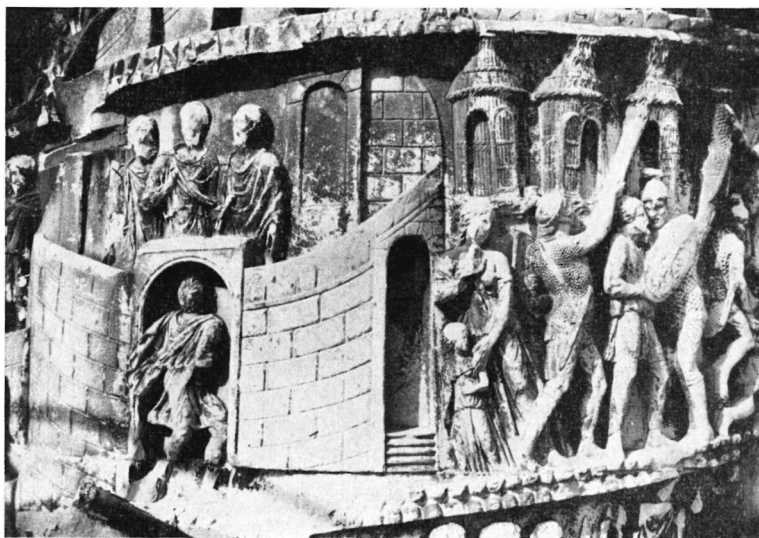


FIG. 35 - ROMA, COLONNA AURELIANA - Arrivo di un messaggero all'accampamento romano - Distruzione di un villaggio.

Un riferimento puntuale agli schemi compositivi della colonna Traiana ci è offerto anche dalle scene di assedio (figg. 36-37) ¹⁵⁰, che presentano le stesse caratteristiche di quella del fortino: la ripresa cioè di alcune formule iconografiche della veduta dall'alto, inserite, o meglio sovrapposte, ad un contesto compositivo che risponde ad interessi del tutto diversi da quelli della colonna Traiana ¹⁵¹. Nella colonna Aure-

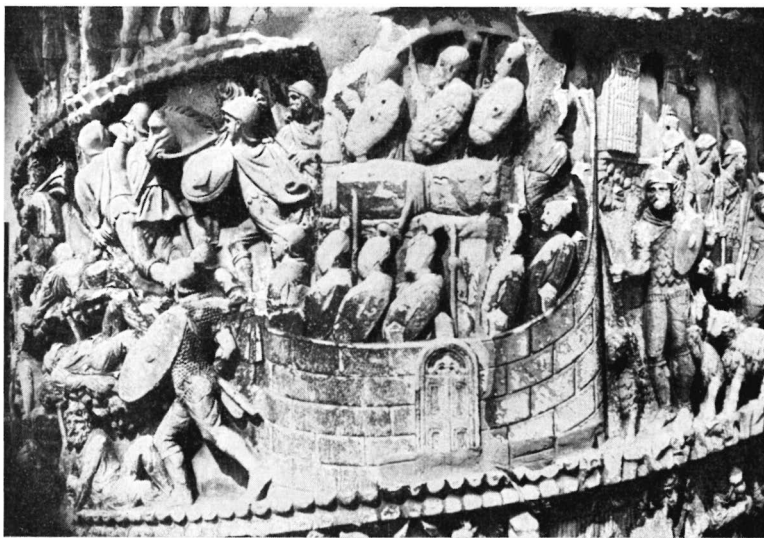


FIG. 36 - ROMA, COLONNA AURELIANA - Sconfitta di barbari.



FIG. 37 - ROMA, COLONNA AURELIANA - I Germani difendono il passaggio di un fiume - Il miracolo del fulmine.

affetto di approfondimento prospettico si risolve in una semplice dislocazione delle figure stesse sull'altezza del campo del rilievo ¹⁵²⁾. Dato il tipo di legame esistente fra la colonna Aureliana e quella Traiana, sembra fuori dubbio che all'origine anche di queste soluzioni compositive si debba vedere la suggestione esercitata dalla veduta dall'alto traiana. Delle formule di questa non rimane che la disposizione delle figure a piani sovrapposti: infatti in assenza di un reale interesse per la costruzione oggettiva di un ambiente, viene eliminata tutta la base della costruzione prospettica, costituita nella veduta dall'alto da elementi geometrico-disegnativi (figg. 38-39).

Quando questa impostazione si incontra, come nel caso delle scene di « adlocutio », con nuove esigenze espressive legate al mutare del concetto dell'impero, il risultato è una composizione a registri ¹⁵³⁾; si ha cioè un'apparente convergenza con le soluzioni della pittura trionfale: convergenza che si verifica in un monumento ufficiale solo attraverso la mediazione della veduta dall'alto ¹⁵⁴⁾.

Questa si rivela dunque

liana sono le figure umane con tutta la loro drammatica evidenza che costruiscono la scena: gli elementi ambientali, di paesaggio, ne rimangono esclusi. In questo senso, i rilievi della colonna Aureliana si riallacciano piuttosto alla tradizione dei pannelli dell'arco di Tito e di quelli dell'arco di Benvenuto. Nella colonna il rapporto fra le figure è però impostato in modo tale che più che creare un

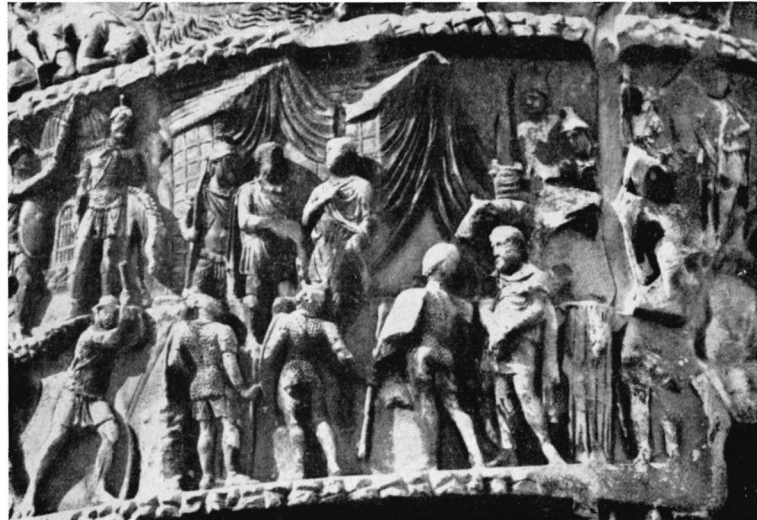


FIG. 38 - ROMA, COLONNA AURELIANA - I prigionieri sono condotti alla presenza dell'imperatore.

estranea all'arte romana della fine del II sec. d. C. se non come sporadico portato iconografico della suggestione della colonna Traiana; questo è tanto vero che accenni alla veduta dall'alto quali quelli sottolineati esistono soltanto nella colonna aureliana, mentre mancano del tutto negli altri rilievi contemporanei ¹⁵⁵.

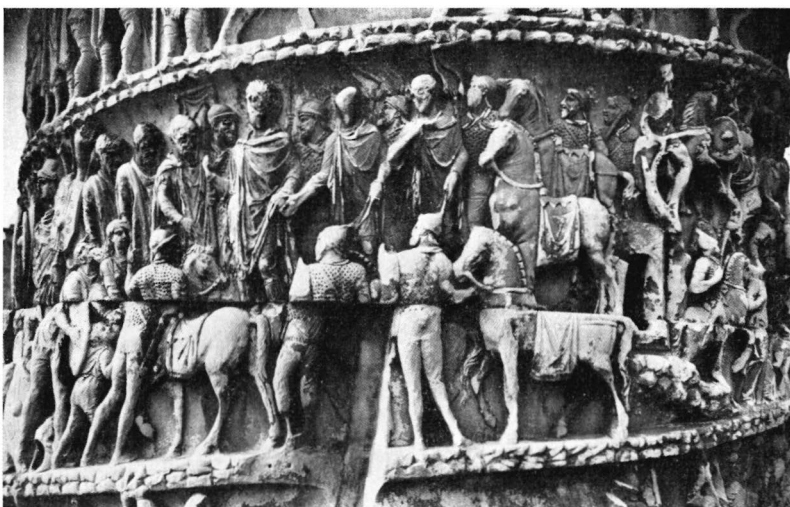


FIG. 39 — ROMA, COLONNA AURELIANA — Marc'Aurelio riceve alcuni barbari.

Questa precisazione è di fondamentale importanza per inquadrare i rilievi dei pannelli storici dell'arco di Settimio Severo al Foro Romano, che se da un lato presentano evidenti e stretti contatti con gli schemi della colonna Aureliana, d'altro lato presuppongono la problematica compositiva della veduta dall'alto.

LA SCENA A VOLO D'UCCELLO

I — I PANNELLI STORICI DELL'ARCO DI SETTIMIO SEVERO AL FORO ROMANO

Dalla veduta dall'alto tardo ellenistica a quella della colonna Traiana si è delineato uno sviluppo che si può sintetizzare in due momenti fondamentali: creazione della veduta dall'alto, come mezzo di approfondimento prospettico della scena ai fini di particolari effetti pittorici, e sfruttamento di questo schema ai fini narrativi. In un caso come nell'altro, si tratta sempre di una costruzione spaziale, ed i vari documenti che ce la testimoniano si pongono nel filone delle esperienze dell'illusionismo prospettico.

Con i pannelli storici dell'arco di Settimio Severo al Foro Romano ci troviamo di fronte a qualcosa di completamente nuovo ¹⁵⁶.

Dal punto di vista del modellato questi si presentano abbastanza omogenei ¹⁵⁷; dal punto di vista compositivo invece rivelano una duplicità di orientamenti.

L'organizzazione delle scene nell'ambito di ciascun pannello avviene secondo un approssimativo schema a registri e non presenta sensibili differenze dall'uno all'altro ¹⁵⁸.

Le differenze si rivelano invece nelle singole scene, che si possono distinguere in due gruppi: da un lato quelle « ufficiali », di « adlocutio », « profectio », « deditio »,

dall'altro quelle che possiamo considerare più propriamente storiche, cioè quelle di battaglia ¹⁵⁹).

Le prime, come è già stato dimostrato per l'« adlocutio », si rifanno ad esperienze della tarda età antonina, alla colonna Aureliana in particolare, ma anche alla serie dei rilievi aureliani: la composizione cioè si articola sulla base della disposizione delle figure, con una frontalità più accentuata ed una più netta tendenza a disporre le figure su registri sovrapposti ¹⁶⁰. Per contro le scene di battaglia presentano uno schema che è strettamente legato a quello della veduta dall'alto.

Tralasciando per ora il troppo consunto pannello con la presa di Nisibi ¹⁶¹, vediamo che nel secondo la parte inferiore è occupata dalla descrizione della conquista di Babilonia: la città è riconoscibile dalla doppia cerchia di mura, sotto le quali i Romani assediati premono stringendosi intorno all'ariete (fig. 40) ¹⁶².



FIG. 40 - ROMA, ARCO DI SETTIMIO SEVERO - Pannello II.

Tutta la scena è vista dall'alto così come gli episodi della colonna Traiana: di questi sono presenti qui elementi di prospettiva geometrica che costituiscono l'ossatura della scena e ne danno l'individuazione spaziale: in particolare le mura con il loro andamento circolare. Lo schema è poi ripreso nella parte sinistra della scena, dalla disposizione dei soldati romani sui due lati dell'ariete ¹⁶³.

Rispetto allo schema compositivo dei rilievi della colonna esiste però una differenza fondamentale: mentre questi risentono ancora degli effetti della problematica dell'illusionismo prospettico, e si collocano pertanto sulla linea delle ricerche che hanno la loro origine nell'ellenismo proprio, la scena della conquista di Babilonia rivela una netta rottura con i principi dell'illusionismo.

Non esiste più l'interesse per stabilire un rapporto fra il primo piano e l'infinito, per un graduale passaggio di piani, per la creazione di un ambiente in cui le figure umane si inseriscano e siano viste agire. In effetti, il moltiplicarsi dei piani all'infinito, che è implicito ancora nella veduta dall'alto della colonna Traiana, è qui annullato dal fatto che la rappresentazione è limitata ai piani che sono oggetto o meglio supporto dell'azione. Ne segue che non si tenta più di suggerire l'annullamento della parete di fondo e nemmeno i passaggi gradualmente dei piani. Ma ciò vuol dire che questa scena dell'arco di Settimio Severo ci presenta un esempio di schema compositivo basato sui principi di quella che abbiamo chiamato « scena a volo d'uccello ».

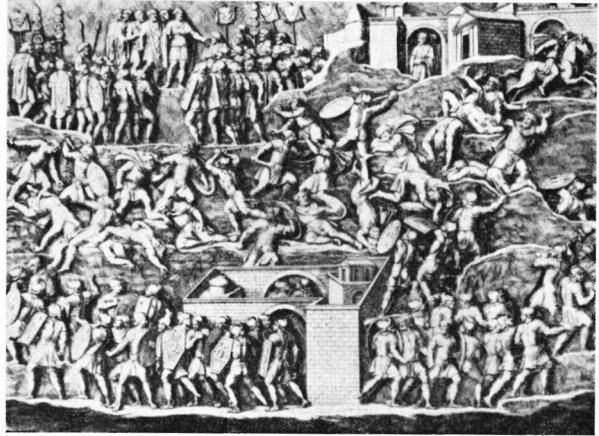


FIG. 41 - ROMA, ARCO DI SETTIMIO SEVERO - Pannello I (incisione del Bartoli).

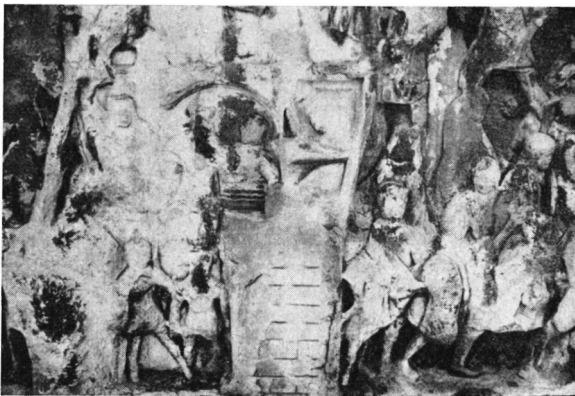


FIG. 42 - ROMA, ARCO DI SETTIMIO SEVERO - Pannello I (particolare).

Questo stesso schema, cui doveva rifarsi, a quanto è dato giudicare, anche la scena del registro inferiore del primo pannello (figg. 41-42) ¹⁶⁴, ritorna nella zona inferiore del terzo (fig. 43) ¹⁶⁵. Anche questa volta sono le mura di una città - con ogni probabilità Ctesifonte ¹⁶⁶ - che costituiscono l'ossatura della composizione; esse sono integrate, in questa loro funzione, da altri elementi geometrici, quali il fiume e la linea che indica il piano del terreno su cui galoppano i cavalieri verso destra; questa si collega poi con la diago-

nale opposta intorno a cui si articola il gruppo dell'angolo inferiore destro, venendo a costituire come un andamento curvilineo opposto e tangente a quello delle mura e riaffermando in tal modo la base geometrica della scena. Questa riveste un interesse particolare a causa di specifiche concordanze con l'affresco dell'ipogeo di via Latina dal quale si è iniziato il discorso: colpisce l'analogo rendimento del fiume, la cui superficie è anche qui ribaltata completamente sul piano verticale e il cui andamento è precisato dalle onde così come là lo era dall'allineamento dei pesci; la linea del terreno che fa da base ai cavalieri sulla destra ha un valore del tutto analogo alle linee scure che nell'affresco indicano il terreno sotto i carri; e ancora, corrisponde nei due casi l'intento che porta alla descrizione della struttura delle mura.

Ma più di ogni particolare, importa sottolineare il fatto che in queste scene dell'arco di Settimio Severo si afferma attraverso uno schema caratteristico una sensibilità spaziale che rompe con l'illusionismo prospettico pur conservandone alcuni motivi;

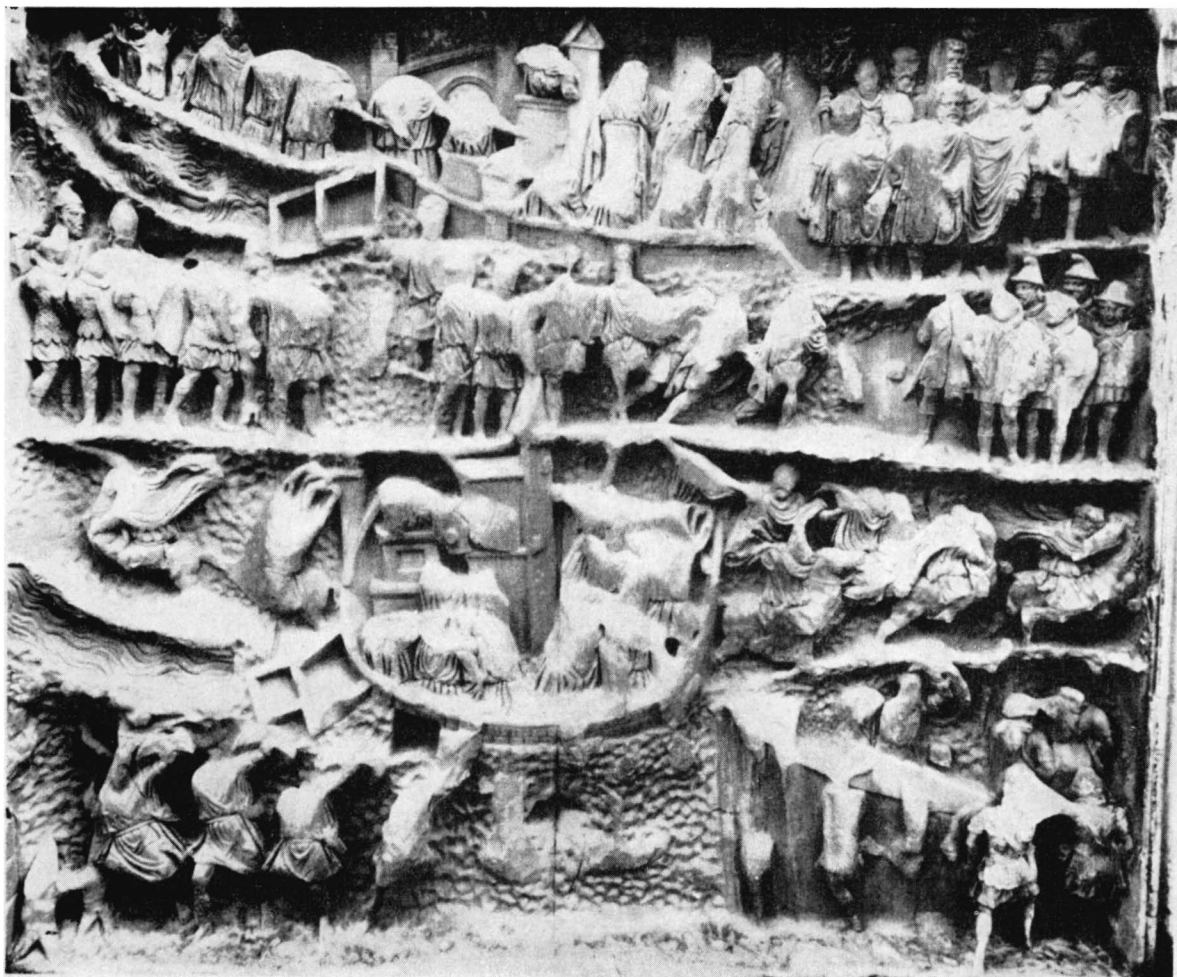


FIG. 43 - ROMA, ARCO DI SETTIMIO SEVERO - Pannello III.

che da motivi in mezzo a tanti altri quali sono nell'illusionismo diventano nella nuova visione formule chiave. Una puntuale conferma viene dalla scena in alto a sinistra di questo stesso pannello, che permette un confronto diretto con un particolare della colonna Traiana ¹⁶⁷); anche in questo caso abbiamo una veduta dall'alto di edifici entro le mura di una città: ma quanto è lì raccordo prospettico delle varie componenti diventa nel pannello dell'arco costruzione logica di elementi singolarmente analizzati, in cui quindi si inserisce con perfetta coerenza la rappresentazione rovesciata del fiume.

Non intendiamo qui soffermarci sullo specifico problema dei rilievi dell'arco di Settimio Severo, che porterebbe il nostro discorso troppo lontano; alcuni punti richiedono però una precisazione.

A proposito di queste scene sono stati fatti dei riferimenti alle « vedute a volo d'uccello » della Tabula Iliaca Capitolina e dell'affresco pompeiano con rissa nell'anfiteatro ¹⁶⁸), ma ancora una volta dobbiamo escludere ogni rapporto di questo genere. Di fronte alla scena costituita da elementi sostanzialmente dissociati, collegati soltanto da motivi esterni, quale è quella dell'affresco non meno di quella della Tabula, troviamo una stretta interdipendenza di ciascuna componente in una organica unità compositiva. Sottolineiamo ancora il valore di cornice delle mura di Troia nella Tabula e della curva dell'anfiteatro nell'affresco in confronto al valore spaziale delle mura di Babilonia e Ctesifonte; il valore di inquadramento, e pertanto accessorio, degli edifici, sia pur visti dall'alto, entro i cui limiti si svolge il dramma dell'ultima notte di Troia, e il fondamentale valore di ossatura, di intelaiatura di tutta la costruzione della scena che gli elementi geometrici hanno in questa parte dei rilievi dell'arco.

Non sembra dunque di poter ammettere che nell'elaborazione di questo schema compositivo abbia avuto parte in qualche modo la corrente di arte popolare, la cui produzione, a parte i casi particolari della Tabula Iliaca e dell'affresco pompeiano, prova inequivocabilmente su quali strade diverse si svolga la sua problematica ¹⁶⁹).

Quanto alla posizione della scena a volo d'uccello nel quadro dell'arte ufficiale romana, essa si presenta decisamente isolata nel contesto stesso dell'arte severiana.

Il rilievo Sacchetti mostra una composizione sintetica basata principalmente sulla disposizione delle figure, in cui l'elemento geometrico-prospettico non ha parte sostanziale ¹⁷⁰). Quanto all'arco degli Argentari, i suoi rilievi rivelano nella disposizione frontale e paratattica delle figure un disinteresse totale per la realizzazione di apporti spaziali ¹⁷¹). Questi sono invece presenti nelle scene a volo d'uccello dell'arco, e sono espressi in una maniera logica che li rende percepibili all'osservatore non a colpo d'occhio, ma attraverso la lettura degli elementi che costituiscono la scena.

Questi elementi sarebbero sufficienti ad escludere l'origine romana dei cartoni di queste parti dei rilievi; ma a sostegno di questa ipotesi si possono addurre altri due fattori.

Il primo è dedotto dai rilievi stessi, e precisamente dal quarto, di discussa interpretazione (fig. 44) ¹⁷²). Esso presenta nella parte superiore delle scene di « profectio »

una « adlocutio » il profilo di una città con la caratteristica copertura a cupola, che sono legate agli analoghi motivi degli altri rilievi. La parte inferiore è occupata da una scena di battaglia sotto le mura di una città, il cui schema compositivo si rifà puntualmente a quello della conquista di Babilonia: ritroviamo infatti l'andamento circolare delle mura, l'ariete intorno al quale si stringono gli assediati, persino il motivo delle vedette sotto le mura della città.

Su questa base iconografica comune, le due scene però presentano differenze sostanziali, che si possono sommare in una sola constatazione: la scena del quarto pannello non può definirsi a volo d'uccello. La struttura di prospettiva geometrica dell'assedio di Babilonia si è qui dissolta perdendo il suo valore di individuazione spaziale. Le mura della città sono limitate al profilo superiore (fig. 45); il fatto che manchi una descrizione della parte di esse situata di fronte all'osservatore, sia pur limitata come nel caso di Babilonia (fig. 46), facendo mancare l'individuazione del piano frontale annulla il valore di raccordo spaziale della curva che definisce l'andamento delle mura stesse ¹⁷³⁾.



FIG. 44 - ROMA, ARCO DI SETTIMIO SEVERO - Pannello IV.

Queste diventano in tal modo il semplice perimetro dell'azione, vicine in questo senso a certe realizzazioni della colonna Aureliana ¹⁷⁴). E ancora, quanto nella scena di Babilonia era sovrapporsi di gruppi e quindi di piani legato allo spostamento in alto del centro di vista, si trasforma qui in una disposizione a registri: che un gruppo di soldati romani sia spostato in avanti rispetto all'ariete e collocato sotto le mura della città, è un dato puramente narrativo, e non vale a conferire alla composizione quell'articolazione in profondità che le manca. Quanto poi alle vedette, sono qui confinate nell'estremità destra del rilievo, e quasi tagliate fuori dall'azione, quando nella presa di Babilonia avevano una notevole efficacia compositiva e drammatica.



FIG. 45 - ROMA, ARCO DI SETTIMIO SEVERO - Pannello IV (particolare).

Notiamo a questo proposito che per quanto l'azione sembri più mossa e quasi convulsa nel quarto pannello, la tensione drammatica è nettamente superiore nella scena di Babilonia, e molto più temibile appare la minaccia dell'ariete contro la città, di quanto non sia qui, dove pure è diventato gigantesco e quasi sembra schiacciare la città con la sua mole.

Tutto questo indirizza verso una sola possibile conclusione: lo schema compositivo della scena di Babilonia - e quindi Ctesifonte e con le dovute riserve Nisibi - è riprodotto sulla base di cartoni nati in ambiente diverso da quello romano e riflettenti una problematica estranea agli interessi di quest'ultimo. Tanto è vero che al momento di comporre una scena di battaglia di cui evidentemente mancava il modello, lo schema a volo d'uccello viene ripreso, ma adattandolo a questi interessi diversi e privandolo quindi del suo più autentico significato.

Dalle fonti sappiamo che Settimio Severo dopo la conquista di Ctesifonte inviò a

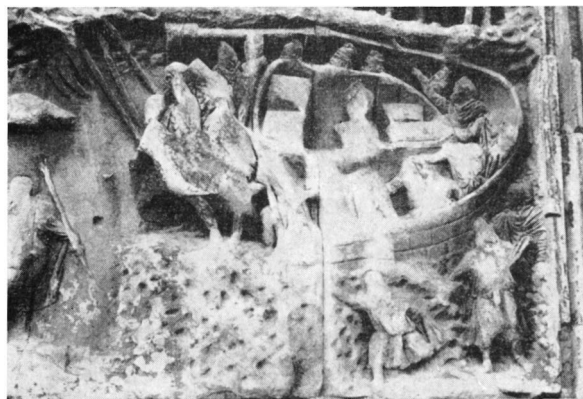


FIG. 46 - ROMA, ARCO DI SETTIMIO SEVERO - Pannello II (particolare).

Roma delle « tabulae pictae » che illustravano gli episodi salienti della campagna ¹⁷⁵). Questo fatto è stato addotto a sostegno della teoria della presenza di una fondamentale componente di arte popolare nei rilievi dell'arco ¹⁷⁶). L'arte popolare, come si è visto, non ci documenta affatto non solo la scena a volo d'uccello, ma nemmeno alcuna ricerca che abbia potuto sfociare in questo schema compositivo; ma anche prescindendo da ciò, l'unico punto fermo che si può ricavare dalla notizia di Erodiano è in realtà che le « tabulae

pictae » non furono elaborate a Roma. Questo rende pertanto storicamente plausibile la conclusione suggerita dall'esame dello schema compositivo ¹⁷⁷⁾.

L'esistenza delle « *tabulae* » giustifica l'accostamento nell'ambito dei singoli pannelli di schemi compositivi diversi. Attraverso le « *tabulae pictae* » infatti le battaglie in Oriente dovevano aver subito in Roma un processo di identificazione con una ben precisa iconografia, dalla quale non sarebbe stato possibile prescindere al momento dell'esecuzione dei pannelli dell'arco. Ma questi erano non meno legati alla necessità di inserire le scene di « *adlocutio* », « *profectio* », « *deditio* » che erano ormai diventate tappe obbligate delle rappresentazioni ufficiali, e che come tali poggiavano su una solida tradizione iconografica ¹⁷⁸⁾. Non è da escludere d'altronde che queste scene mancassero nelle « *tabulae pictae* », tradizionalmente legate ad una più immediata ricerca narrativa.

Il riferimento alle « *tabulae pictae* » ci dà anche la chiave per comprendere le particolari caratteristiche del quarto pannello; esso doveva illustrare un episodio non raffigurato nelle « *tabulae* », posteriore quindi al loro invio a Roma: è molto verosimile pertanto che si tratti della rinuncia alla conquista di Hatra, testimonianza della « *pietas* » dell'imperatore, che l'arco intende celebrare insieme con la sua « *virtus* » ¹⁷⁹⁾.

L'ipotesi dell'origine romana orientale dei cartoni è sostenuta anche dal rapporto fra la scena a volo d'uccello e la veduta dall'alto documentataci dalla colonna Traiana. La completa assimilazione della cultura romana da parte del Maestro della colonna non esclude, come si è visto, che gli si debba riconoscere una formazione artistica di tradizione pienamente ellenistica. È in questo ambiente che la tradizione della costruzione prospettica della scena doveva essere così radicata, da permettere la rielaborazione delle sue formule e la creazione di uno schema compositivo completamente nuovo come la scena a volo d'uccello; sulla base dei soli dati raccolti fino a questo punto non è però possibile precisare maggiormente l'ambiente cui attribuirlo.

È interessante invece sottolineare come la notizia relativa alle « *tabulae pictae* » orienti verso l'idea che la creazione della scena a volo d'uccello sia avvenuta nell'ambito della pittura. Ciò avrebbe non poche difficoltà ad inserirsi nel quadro dell'arte romana, in cui la pittura ha un ruolo decisamente secondario, e in particolare in questo periodo, poco o niente creativo ¹⁸⁰⁾: al contrario, la pittura ha avuto una enorme importanza nell'arte ellenistica, e avrà una funzione diremo di arte guida nel periodo tardo antico. La scena a volo d'uccello è uno schema compositivo già pienamente tardo antico: rientra pertanto in una profonda coerenza storica il fatto che la si possa considerare il risultato di ricerche svolte in campo pittorico.

D'altra parte, è la pittura che ci offre la documentazione seguente su questo schema.

II - L'IPOGEO DEGLI AURELI

La testimonianza successiva della scena a volo d'uccello ci viene ancora da Roma, ed è costituita dalle pitture dell'ipogeo degli Aureli, precisamente dalla serie di scene che si svolgono sull'alto delle pareti del primo cubicolo a sinistra del vestibolo, subito sotto l'imposta della volta¹⁸¹.

Lo schema si presenta con particolare evidenza nella scena sulla parete di fondo del cubicolo (fig. 47)¹⁸²; tutta la composizione si articola su elementi di prospettiva geometrica: il quadriportico, la linea delle mura della città seguita e sottolineata dall'andamento della striscia scura, gli altri motivi architettonici sulla destra. L'apertura della porta ha purtroppo guastato la scena, e lo stato di conservazione della pittura non è dei migliori. Due cose risultano tuttavia chiare: da un lato la rottura con l'illusionismo prospettico, dall'altro l'efficacia dei mezzi pittorici ai fini di esaltare le caratteristiche distintive della scena a volo d'uccello.

La misura del distacco dall'illusionismo prospettico ci è data dalla presenza, dietro alla scena figurata, di un fondo neutro, la cui compattezza non è intaccata dalle poche pennellate azzurrognole; ciò conferma quanto già si è detto a proposito della



FIG. 47 - ROMA, IPOGEO DEGLI AURELI - Affresco con veduta di città.

rinuncia all'espressione di un rapporto primo piano-infinito. Lo spazio considerato, e quindi rappresentato, è soltanto quello in cui agiscono i personaggi; e anche così, non è visto come un tutto unitario, ma è via via analizzato nelle sue diverse componenti, e il legame fra i diversi piani su cui la scena si dispone è stabilito mediante gli elementi geometrici.

Proprio qui entra in campo la componente più propriamente pittorica; la larga fascia verde-azzurra della strada che costeggia in primo piano gli edifici accentua la nettezza dello stacco di questi sul fondo della parete, e, mentre ne sottolinea il caratteristico geometrismo, mette in risalto il piano da cui partono gli altri elementi di definizione spaziale. Una sottile linea, sempre verde-azzurra, delimita poi la base dell'interno del quadriportico; indipendentemente dal suo significato narrativo, essa ha un valore compositivo analogo a quello della strada: rappresenta infatti una cesura fra i piani ortogonali dei due bracci del portico ed i piani su cui si dispongono le figure in gruppo al centro dell'area. Viene così messo l'accento sul fatto che tra questi piani non esiste un rapporto illusionistico, non un'atmosfera, ma c'è realmente il vuoto.

Il motivo della linea scura usato nel contesto della scena per sottolineare la struttura compositiva ritorna anche nella scena definita dal Wilpert « nudos vestire » (fig. 48)¹⁸³; qui anzi alla striscia scura che delimita l'area trapezoidale entro cui si trovano le figure è affidato intero il peso del raccordo con i piani più lontani. Anche in questo caso il primo piano è individuato da un elemento geometrico, cioè dal telaio,

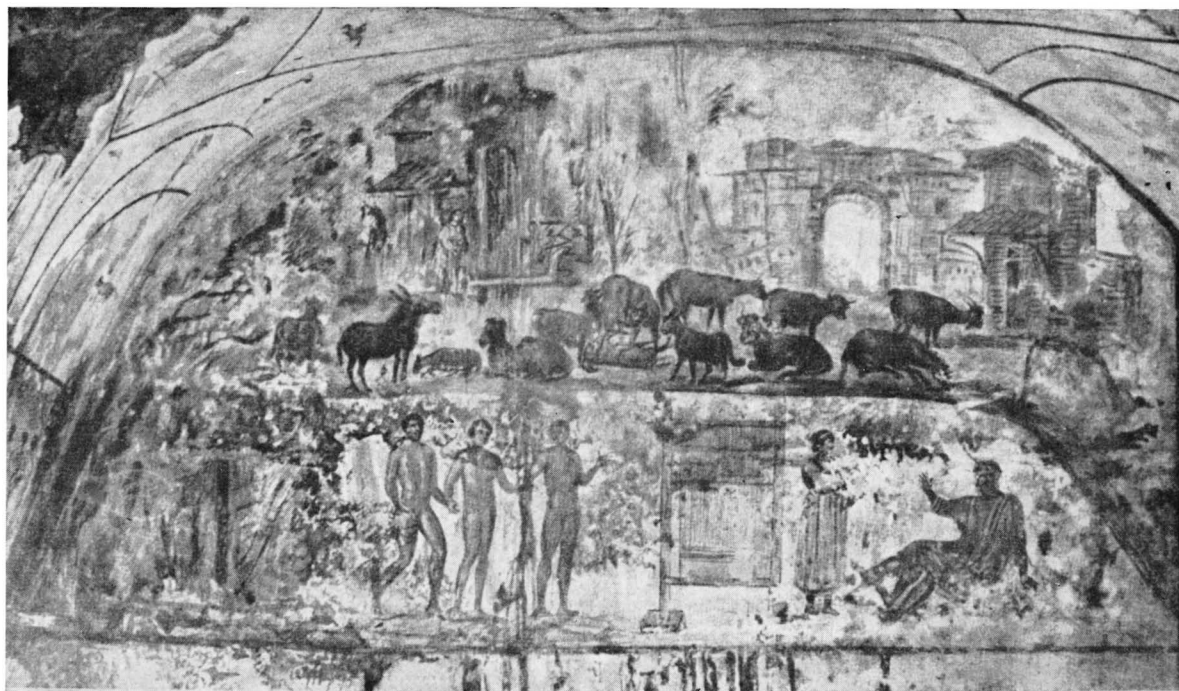


FIG. 48 - ROMA, IPOGEO DEGLI AURELI - Affresco con la scena « nudos vestire ».

di pieno prospetto davanti all'osservatore. L'andamento trapezoidale della linea scura, che sembra suggerire un punto di fuga all'infinito ed il cattivo stato dell'affresco non devono indurre nell'errore di vedervi una prospettiva di carattere illusivo. Prima che le screpolature dell'intonaco ne movimentassero la superficie, l'affresco doveva presentarsi con una individuazione e separazione di piani molto marcata. L'impressione che se ne ricava ancora adesso è quella di un palcoscenico, sui cui agiscono le figure, e dove gli animali e gli edifici costituiscono le quinte ed il fondale della scena.

Di grande interesse è anche il « trionfo di Epifane » (fig. 49)¹⁸⁴, che ci prova la ricchezza e complessità di interessi di cui questo ciclo è riflesso. Il margine inferiore

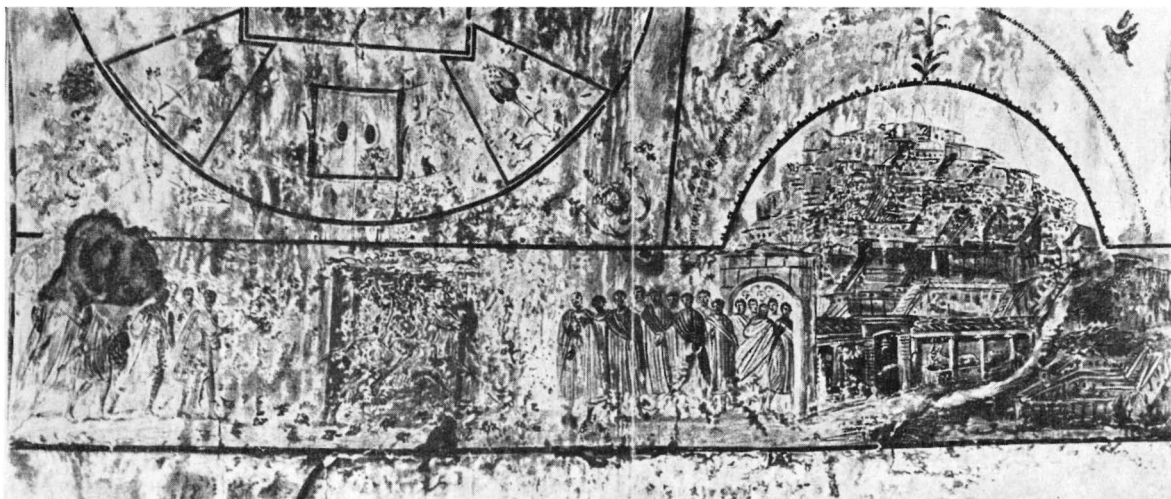


FIG. 49 - ROMA, IPOGEO DEGLI AURELI - Affresco col «trionfo di Epifane».

della scena, e di conseguenza il primo piano, è definito dalla già nota fascia verde-azzurra, che si addentra poi a dividere in due parti la città; notiamo a questo proposito l'efficacia del raccordo fra il tratto orizzontale e quello diagonale della strada, che ancora una volta afferma la costruzione geometrica della scena.

Si è molto discusso se questa linea sia da interpretare come un fiume o come una strada, e in realtà sembra difficile operare una scelta fra gli elementi che esistono a favore dell'una come dell'altra teoria¹⁸⁵. Non ci sembra quindi da escludere l'ipotesi che il problema sia in realtà inesistente, nel senso che questa striscia non sia da attribuire uno specifico significato narrativo, bensì un esclusivo valore compositivo. Lo farebbe pensare il fatto che essa sia presente anche quando né un fiume né una strada entrano nel discorso: nella scena della parete di fondo, ma soprattutto nella scena di banchetto (fig. 50)¹⁸⁶; la sua funzione è costante: scandire il primo piano, su cui si imposta logicamente tutta la costruzione della scena.

Un elemento nuovo rispetto alle altre scene è costituito dal nesso fra il cavaliere

al galoppo verso la città ed il gruppo di uomini che lo attendono sulla porta di questa; nell'intelaiatura della scena a volo d'uccello si inserisce qui un ribaltamento prospettico del tutto analogo a quello dell'affresco di via Latina. Il gruppo di uomini deve infatti essere « letto » come schierato sulla porta della città ad attendere il cavaliere,



FIG. 50 - ROMA, IPOGEO DEGLI AURELI- Affresco con scena di banchetto.

e la porta stessa come ortogonale al fiume. È una soluzione affine a quella vista nel III pannello dell'arco di Settimio Severo per la resa del fiume; analoga ne è l'origine concettuale, e anche in questo caso la coerenza della scena ne esce intatta.

Un altro spunto interessante è dato dagli accenni alle ombre portate evidenti soprattutto nelle figure a sinistra, alle spalle del cavaliere; da un punto di vista etimologico sono quanto rimane delle ombre portate delle figure, e come tali non avrebbero qui ragione di essere, poiché manca il problema di una sorgente

di luce. Se questo motivo è conservato in questo contesto, lo è però coscientemente, perché è una nota lineare scura che contribuisce a definire il piano su cui si muove la figura, con un valore identico quindi all'indicazione della linea del terreno su cui galoppo i cavalieri nel III pannello dell'arco di Settimio Severo.

Siamo quindi sempre nell'ambito della scomposizione dello spazio in piani successivi e della ricomposizione sul piano logico e non visivo che si è vista per la prima volta in via Latina.

Le altre scene del ciclo ripropongono questi motivi caratteristici, sia pure in formulazioni meno geniali; non sono però prive di interesse. La già ricordata scena di banchetto (fig. 50) presenta anch'essa uno spazio articolato concettualmente in profondità mediante la scena a volo d'uccello, la cui osatura è affidata qui all'andamento semicircolare della mensa, collegata alla linea orizzontale in primo piano. Si è già accennato come questa striscia abbia la funzione

di supporto della costruzione della scena e non di componente narrativa della stessa. Si distacca infatti dal pavimento vero e proprio, ed è appunto in questo contrasto di colori che risalta l'effetto compositivo, in cui entra anche la striscia azzurra che sottolinea l'andamento curvilineo della mensa. Altri elementi importanti sono le figure di spalle a destra e sinistra della figura di tre quarti in primo piano e la figura femminile alle spalle dei convitati. Ancora una volta notiamo il fondo neutro su cui si dispone tutta la scena.

Questo fondo caratterizza anche il « discorso della montagna » (fig. 51)¹⁸⁷⁾, apparentemente più legato a tradizionali scene paesistiche; da queste si distacca però non solo per l'assenza di sfondo, ma anche per la disposizione a triangolo (fig. 52): due linee, segnate dagli arbusti verdi, convergono nella figura del Cristo, così che alla rappresentazione in altezza si accompagna anche in questo caso una intenzione di profondità.

A questo punto si tratta di dare una risposta al problema dell'origine di questo ciclo pittorico, eseguito negli anni centrali del III sec. d. C.¹⁸⁸⁾. A questo proposito, sono sufficientemente chiarificatrici alcune considerazioni di carattere generale. La posizione dell'ipogeo degli Aureli nel quadro della pittura romana del III secolo è ambivalente: da un lato i suoi schemi decorativi rientrano nello stesso gusto che si riflette in tutta la pittura cimiteriale contemporanea¹⁸⁹⁾; rispetto a questa, l'ipogeo non presenta differenze qualitative, così che da questo punto di vista lo dobbiamo considerare opera del medesimo artigianato.



FIG. 51 - ROMA, IPOGEO DEGLI AURELI - Affresco col « Discorso della montagna ».



FIG. 52 - Il « Discorso della montagna » nella ricostruzione del Wilpert.

D'altro lato in questo contesto è del tutto eccezionale la presenza di un ciclo

pittorico, costituito da scene legate fra loro se non nei modi di un vero e proprio racconto continuo, da una indiscutibile continuità logica di narrazione.

Nelle catacombe non si trova niente di simile per tutto il III secolo, e a ciò si deve aggiungere che non ci sono possibilità di riscontri non solo per lo specifico caso della scena a volo d'uccello, ma più in generale per la complessità dei problemi compositivi. Per contro, quanto ad esecuzione le scene figurate non si distaccano in maniera sostanziale dalla parte puramente decorativa dell'ipogeo.

Si giunge così a dover concludere per un'origine del ciclo estranea all'ambiente della pittura cimiteriale romana. Ciò è d'altra parte confermato dalla curiosa forma che le scene assumono nel contesto decorativo del cubicolo¹⁹⁰⁾: il generico andamento a fregio si amplia in alcuni casi, ad esempio nella scena di banchetto o nel « trionfo di Epifane », che si inseriscono nella decorazione della volta. Il raccordo con questa è abbastanza fluido, ma ciò non toglie che soprattutto una scena come « il trionfo di Epifane » faccia pensare ad una composizione originaria su campo più vasto, ridotta in questa occasione a fregio: solo in alcuni casi sono stati conservati, perché essenziali alla narrazione, degli elementi che, come la città, escono dalla striscia allungata del fregio. E infatti la scena « nudos vestire » o quella della parete di fondo del cubicolo presuppongono proprio un campo di dimensioni maggiori.

Lo sviluppo di un racconto su un ciclo di scene successive sembra d'altra parte estraneo agli orientamenti dell'arte romana di questo periodo. Già l'arco di Settimio Severo ed in maniera diversa il rilievo Sacchetti danno un tipo di composizione sintetica che rompe con gli schemi narrativi delle colonne; non dobbiamo nemmeno dimenticare che il racconto continuo della colonna Traiana si rifà a precedenti che non sono di ambiente romano, e, se trova un'imitazione nella colonna Aureliana, non viene però realmente assimilato: non è un caso lo sviluppo del codice miniato nelle province romane di Oriente, né è priva di significato – per quanto forti siano state le implicazioni politiche – la ripresa a Costantinopoli della colonna coelide istoriata al tempo di Teodosio e di Arcadio¹⁹¹⁾.

Tutti questi fattori portano a concludere che anche in questo caso gli originali del ciclo siano da riportare all'ambiente delle province orientali: in questa direzione indirizza d'altra parte lo stesso carattere gnostico delle pitture¹⁹²⁾.

CONCLUSIONE

Le pitture dell'ipogeo degli Aureli costituiscono per noi la testimonianza della scena a volo d'uccello immediatamente precedente all'affresco di via Latina, la cui esecuzione è precisata abbastanza chiaramente al secondo quarto del IV sec. d. C.¹⁹³⁾ Al divario cronologico rispetto alle prime scene a volo d'uccello corrispondono evidenti differenze stilistiche: la visione geometrica dello spazio si presenta nell'affresco

di via Latina in una più rigorosa essenzialità di mezzi espressivi, che induce a datarne l'originale ad un momento non di molto precedente quello della esecuzione della lunetta.

Parliamo di originale dell'affresco, in quanto sembra da escludere che la composizione sia da attribuire all'artigiano che affrescò il cubicolo: esiste infatti un divario notevole fra l'esecuzione, che non supera il livello di un corrente artigianato, e la complessità della composizione¹⁹⁴). D'altro lato i principi compositivi che la sostengono si differenziano notevolmente da quelli delle altre scene del medesimo cubicolo, e anzi dell'intero ipogeo¹⁹⁵).

Questa lunetta è, dopo le pitture dell'ipogeo degli Aureli, l'unica scena a volo d'uccello nell'ambito dell'intera pittura cimiteriale romana: sembra dunque inevitabile concludere che essa sia dovuta ad un originale elaborato non in Roma. Questo fatto si inquadra perfettamente nella tipica eterogeneità culturale dell'ipogeo di via Latina, in cui confluiscono apporti di ambienti diversi da quello romano urbano¹⁹⁶).

Nel periodo posteriore all'ipogeo di via Latina, la documentazione sulla scena a volo d'uccello diventa più abbondante, dimostrando la vastità del raggio di diffusione di questo schema compositivo e quindi la sua fondamentale importanza nell'arte tardo antica.

Una delle più notevoli realizzazioni della scena a volo d'uccello, se non la più notevole in senso assoluto, ci è conservata nel mosaico della navata di S. Maria Maggiore con la scena del passaggio del Mar Rosso (fig. 53)¹⁹⁷).

La composizione si articola sulla base delle due linee diagonali divergenti, costituite a destra dalla linea della terra egiziana, a sinistra dal margine del-



FIG. 53 - ROMA, SANTA MARIA MAGGIORE - Mosaico con il passaggio del Mar Rosso.

la schiera ebraica; secondo successivi e indipendenti punti di vista dall'alto sono rappresentati gli altri elementi della scena. La struttura che ne risulta non è affatto prospettica: e tuttavia ciascuna componente è collocata con chiarezza nello spazio. Il trattamento pittorico, con la delimitazione scura o comunque contrastante dei contorni, dà una individuazione nettissima di ogni oggetto rappresentato. Con questo significato viene deliberatamente usato un elemento di originario valore prospettico, come la gradazione tonale dell'acqua del mare, più scura in questo caso vicino alla riva egiziana, dove è scandita mediante tratti orizzontali: un ulteriore dato,

che l'osservatore deve interpretare come differenziazione di piani, e quindi sviluppo della scena in profondità.

Notiamo ancora come in questo caso si conservi una linea scura sotto le zampe di un cavallo (fig. 54)¹⁹⁸; sia essa posta ad indicare il terreno, o sia un fossile di ombra portata, la sua funzione è di individuare il piano su cui cavallo e cavaliere si trovano, isolandolo dal fondo uniforme del terreno.

Questa scena ha una rara potenza drammatica¹⁹⁹. In essa abbiamo un pieno sfruttamento di tutte le possibilità compositive ed espressive della scena a volo di uccello, che tuttavia nella molteplicità dei piani rappresentati rivela di essere ancora lontana dall'astrazione che ci è già documentata nella lunetta di via Latina. Sembra quindi logico supporre che questo mosaico ripeta un originale da



FIG. 54 - ROMA, SANTA MARIA MAGGIORE - Mosaico con il passaggio del Mar Rosso (*particolare*).

datarsi ad un momento notevolmente anteriore, con ogni probabilità ancora nel III secolo²⁰⁰.

I principi compositivi della scena a volo d'uccello sono alla base anche di alcune miniature del Virgilio Vaticano, la cui esecuzione è datata intorno al 420 d. C.²⁰¹. Ricordiamo quella con Enea e Acate che dall'alto di un colle guardano Cartagine in costruzione (fig. 55)²⁰², interessante per il raccordo fra lo sviluppo verticale dell'altura e quello invece in profondità della diagonale costituita dal margine sinistro degli edifici: profondità che è la conseguenza logica della successione dell'edificio in costruzione a quello quadrilatero visto dall'alto in primo piano²⁰³.

La « pictura » 39 (fig. 56)²⁰⁴ propone uno schema che ha molti punti in contatto con la scena « nudos vestire » dell'ipogeo degli Aureli²⁰⁵; anche in questo caso ab-

biamo in primo piano un'area trapezoidale, delimitata dal margine scuro – qui la riva del mare – che scandisce la differente collocazione nello spazio delle navi e dell'episodio che si svolge davanti agli edifici sullo sfondo.

La maggior evidenza e forza espressiva è però raggiunta dalla scena di Iliupersis (fig. 57)²⁰⁶⁾, il cui schema si avvicina in maniera sorprendente alla scena del Diluvio della Genesi di Vienna (fig. 58)²⁰⁷⁾, dove tutta la composizione dipende dall'elemento geometrico costitui-

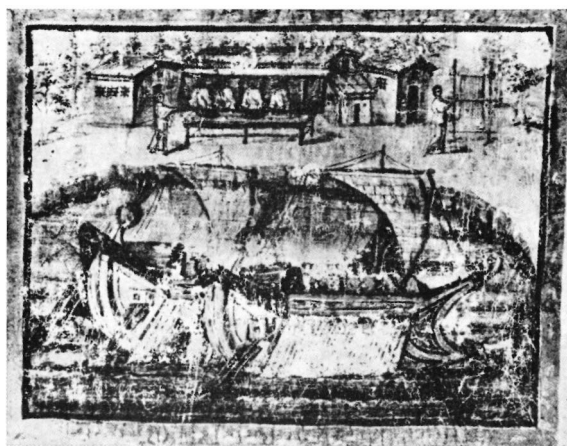


FIG. 56 – ROMA, CITTÀ DEL VATICANO, BIBLIOTECA APOSTOLICA – Virgilio Vaticano, «pittura» 39.

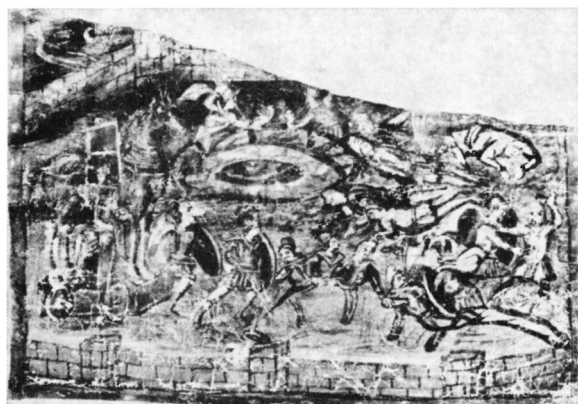


FIG. 57 – ROMA, CITTÀ DEL VATICANO, BIBLIOTECA APOSTOLICA – Virgilio Vaticano, «pittura» 14.



FIG. 55 – ROMA, CITTÀ DEL VATICANO, BIBLIOTECA APOSTOLICA – Virgilio Vaticano, «pittura» 10.

to dall'arca centrale. In entrambe la visione geometrica dello spazio segna la rottura con la ricerca illusiva della prospettiva di tradizione ellenistica; ma a differenza da altri esempi più tardi, il fondo della rappresentazione non è semplicemente lasciato neutro, ma è individuato con elementi narrativi: la pioggia che cade in un caso, le mura di Troia nell'altro. Questo ci riporta ad un momento non troppo avanzato delle esperienze della scena a volo d'uccello, che si può genericamente indicare nella prima metà del III sec. d. C.²⁰⁸⁾: nell'Iliupersis e nel Diluvio abbiamo quindi due delle più antiche scene a volo d'uccello.

Ad una fase più avanzata sembra invece di poter riferire la «pittura 23» (fig. 59)²⁰⁹⁾, in cui tuttavia si è perduta la connessione della città con il resto della scena. Di questa rappresentazione il De Wit ha creduto di indicare l'origine nella cartografia²¹⁰⁾. Cambiando i termini,

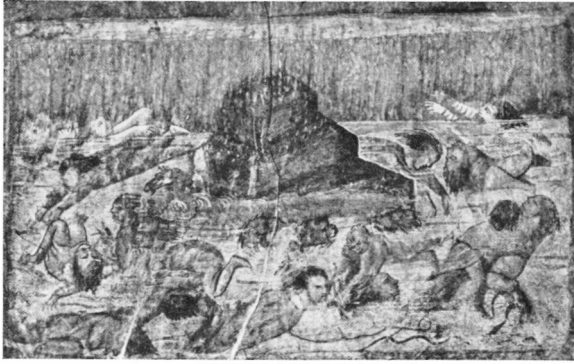


FIG. 58 - VIENNA, NATIONALBIBLIOTHEK - « La Genesi », fol. II, 3.

presente nella veduta dall'alto ellenistica; come questa, anche quella assume il valore di formula iconografica; e infatti la ritroviamo, ad esempio in molti mosaici di S. Maria Maggiore, in composizioni che non sono scene a volo d'uccello²¹¹). La stessa genesi si deve attribuire alle rappresentazioni analoghe della cartografia.

Del Virgilio Vaticano è interessante ricordare ancora la miniatura 49 (fig. 60)²¹²), in cui lo schema dell'Iliupersis ritorna in una interpretazione palesemente più tarda; la dissociazione dei piani e la dissoluzione del contesto ambientale è qui portata alle estreme conseguenze: il risultato è una realizzazione pienamente medioevale, che trova infatti i suoi più stretti termini di confronto in miniature di età carolingia (fig. 61)²¹³).

Uno spazio completamente astratto è quello in cui si deve « leggere » la miniatura della Genesi di Vienna raffigurante in due scene l'incontro di Rebecca con Giacobbe (fig. 62)²¹⁴). Vi ritroviamo molti degli elementi della lunetta di via Latina, come la raffigurazione della città, anche in questo caso articolata nella sua struttura muraria, e l'indicazione del terreno sotto le figure. Ma soprattutto ritroviamo la costruzione della scena su basi geometriche, che caratterizza le scene a volo d'uccello; essenziale in questa funzione è qui la serie di pilastri che fiancheggiano la strada: il tratto obliquo stabilisce un raccordo fra la fonte in primo piano e la figura di Rebecca in secondo piano, mentre quello rettilineo crea un richiamo alla rappresentazione della città



FIG. 59 - ROMA, CITTÀ DEL VATICANO, BIBLIOTECA APOSTOLICA - Virgilio Vaticano, « pictura » 23.

dovremmo qui ripetere lo stesso discorso già fatto a proposito dei rapporti fra corografia e pittura di paesaggio: basterà osservare che un rapporto istituito su una base esclusivamente iconografica non può essere di alcun significato nel caso di un elemento che si trova inserito in tutto un contesto compositivo. La rappresentazione della città che compare, con le caratteristiche più volte indicate, nelle scene a volo d'uccello, non è che la rielaborazione tardo antica di uno schema presente

sulla destra, che pur laterale ed isolata viene in tal modo inserita sotto l'aspetto compositivo nella scena; il breve risvolto anteriore della serie di pilastri collega d'altra parte l'episodio in primo piano a quello sullo sfondo, esprimendo il legame narrativo attraverso una composizione armonicamente conclusa nella sua unità.

Il fondo porpora fa qui risaltare con la massima evidenza la dissociazione dei piani, ma mette al tempo stesso in risalto gli elementi geometrici che ristabiliscono il logico, coerente rapporto.

La documentazione sulle scene a volo d'uccello, come già quella sulla veduta dall'alto, non può certo considerarsi conclusa con gli esempi che si sono qui presentati: il raccoglierne un repertorio completo esula d'altra parte dallo scopo del presente lavoro.

La ricerca fin qui condotta ha permesso di precisare, in risposta ad una esigenza di chiarezza e di aderenza alla realtà del fatto artistico, che nell'ambito delle « prospettive a volo d'uccello » di tradizionale accezione esiste una pluralità di schemi compositivi, che fanno capo ad ambienti artistici diversi ed a periodi di-



FIG. 60 - ROMA, CITTÀ DEL VATICANO, BIBLIOTECA APOSTOLICA - Virgilio Vaticano, « pictura » 49.

versi; in particolare, si sono individuati i tempi ed i modi di formazione della scena a volo d'uccello.

Un problema rimane evidentemente aperto: quello del centro cui attribuire l'elaborazione di questo schema.

Come si è via via sottolineato, mancano in Roma le premesse perché un tale schema potesse svilupparsi; nonostante molte delle testimonianze provengano proprio da Roma, è quindi da escludere che la scena a volo d'uccello sia un frutto della cultura artistica urbana. Si ripete in tal modo la situazione verificata a proposito della veduta dall'alto: come per questa, anche per la scena a volo d'uccello dobbiamo rivolgerci alle regioni di tradizione ellenistica, in cui si era sviluppata la problematica della rappresentazione prospet-

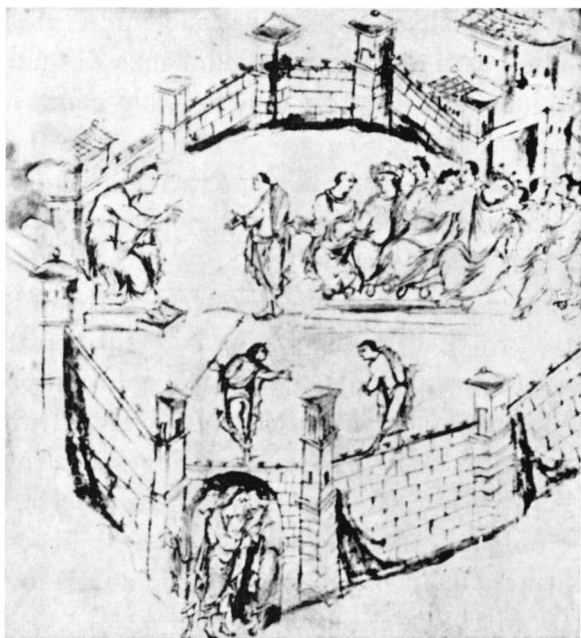


FIG. 61 - DÜSSELDORF, LANDESBIBLIOTHEK - Evangeli di St. Florin a Coblenza (frammento).

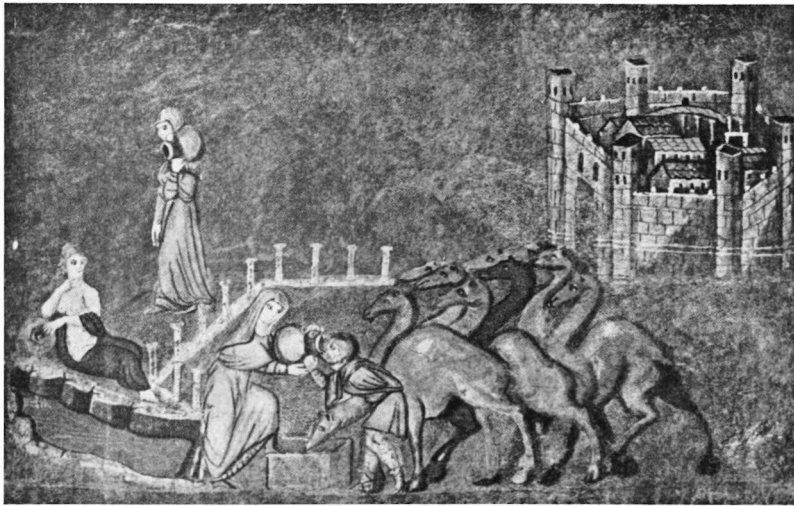


FIG. 62 - VIENNA, NATIONALBIBLIOTHEK - « La Genesi », fol. VII, 13.

tica ed erano quindi vivi gli elementi lessicali che vengono impiegati nella nuova composizione. A queste regioni è stato attribuito in base a considerazioni diverse l'originale della scena del Diluvio della Genesi di Vienna ²¹⁵; e questo costituisce una riprova dell'esattezza del nostro ragionamento.

D'altra parte, le regioni nord-africane esprimono la loro creatività in forme

nelle quali la scena a volo d'uccello rimane palesemente esclusa ²¹⁶).

Alla generica indicazione dell'ambiente romano orientale come quello di origine della scena a volo d'uccello, è tuttavia difficile far seguire una più puntuale precisazione. Il richiamo alla veduta dall'alto può suggerire che questo schema compositivo non sia in realtà tipico di un centro particolare, ma rappresenti una reazione diffusa al mutare della sensibilità spaziale. Contro questa ipotesi parla però tutta la produzione di Antiochia, i cui mosaici sembrano estranei a questo tipo di ricerche compositive ²¹⁷. È vero che i temi in uso sono in genere quelli di ispirazione mitologica, che come tali si servono di iconografie tradizionali; ma questo non basta a spiegare la mancanza di qualsiasi testimonianza di una innovazione negli schemi compositivi così radicale come la scena a volo d'uccello ²¹⁸).

Non solo poco nota, ma oggetto di forti discussioni relative alla sua stessa esistenza è l'arte di Alessandria ²¹⁹, alla quale tuttavia è forse possibile fare riferimento per l'elaborazione della scena a volo d'uccello.

Allo stato attuale degli studi è difficile dare una dimostrazione di questa ipotesi ²²⁰).

A proporre il nome di Alessandria spinge soprattutto una considerazione di carattere generale. La scena a volo d'uccello è una composizione tipicamente tardo antica, che anticipa di un secolo la frattura con l'illusionismo prospettico che nella cultura romana urbana avviene con i rilievi dell'arco di Costantino. In quella la forza di rottura è meno clamorosa ma non certo minore che in questi: e infatti mentre è accolta dalla cultura artistica romana non compare se non sporadicamente, sotto forma di formule iconografiche, in un centro come Costantinopoli, in cui la tarda antichità si manifesta con caratteri di maggior continuità con la tradizione classica ²²¹).

Ora, la recente pubblicazione di una statua di notevole qualità ²²² ha provato non soltanto la vitalità artistica di Alessandria sul finire del secolo II, ma anche come

in questo momento la cultura alessandrina fosse già avviata decisamente sulla strada della tarda antichità, più di quanto sia documentabile per qualsiasi altro centro artistico. Come venivano manifestandosi nuovi interessi nel campo della forma plastica, così è del tutto verosimile che in campo pittorico nuove ricerche sfociassero nella scena a volo d'uccello.

Se questa ipotesi dovrà essere sottoposta a verifica, un dato può considerarsi fin d'ora acquisito: la scena a volo d'uccello prova che in un centro romano d'oriente l'arte tardo antica si è definita nei suoi lineamenti caratteristici già all'inizio del III secolo ²²³). La periodizzazione accettata in molti casi, che vuole la tarda antichità iniziata in età tetrarchica ²²⁴), non può quindi ritenersi valida per tutto l'impero romano; posto che essa sia da mantenere per l'ambiente urbano – dove in effetti, a parte le parentesi rappresentata dai rilievi dell'arco di Settimio Severo, il primo monumento pienamente tardo antico è l'arco di Costantino – ne conseguirebbe una priorità delle regioni orientali.

A questo proposito, non si può non notare un fatto di estremo interesse: esiste una sostanziale convergenza fra la visione spaziale documentata dalla scena a volo d'uccello e quella tradizionale da secoli nell'arte mesopotamica. Convergenza di sostanza, si è detto: essa trova infatti realizzazioni del tutto diverse nel mondo orientale vero e proprio. Pensiamo agli affreschi della sinagoga di Dura Europos ²²⁵): la scena è basata sulla dissociazione dei singoli elementi, che vengono riorganizzati in base ad un principio di assoluta frontalità, in cui il suggerimento del loro reciproco rapporto nello spazio è affidato esclusivamente alla logica della rappresentazione ²²⁶). La presenza di elementi di cultura ellenistica non è che la veste superficiale di questa sostanza compositiva, che se escludiamo l'apporto parthico della frontalità, ha le sue lontane origini nei rilievi assiri ²²⁷). Ora, è proprio l'analisi della scena nelle sue componenti, e la successiva ricomposizione logica di esse che costituisce la base comune di questi affreschi di Dura e della scena a volo d'uccello. In questa la ricomposizione è però effettuata servendosi di un linguaggio geometrico-prospettico che la cultura ellenistica aveva elaborato nei secoli precedenti; gli esiti stilistici sono quindi diversi. Rimane però il fatto che, pur non potendo prescindere dalle esperienze precedenti, la visione compositiva delle regioni del Mediterraneo orientale sull'inizio del II secolo si trova allineata con le posizioni del mondo dell'Oriente extra-romano.

Non a caso si è qui parlato di « regioni »; infatti è vero che in questo momento la nuova sensibilità si concreta in un solo schema compositivo originale – la scena a volo d'uccello – ma non è meno vero che essa agisce anche su schemi nati per la ricerca spaziale illusionistica.

Basti considerare la produzione musiva di Antiochia: essa continua a sfruttare iconografie tradizionali, che vengono però private di quanto è approfondimento prospettico per disporsi su un'unica superficie ²²⁸).

Ciò dimostra che la nuova visione geometrica dello spazio è vastamente diffusa

nel mondo romano orientale; e questo solo fatto esclude che per quanto riguarda il fatto artistico si possa parlare di una specifica influenza dell'Oriente²²⁹⁾.

L'apporto di questo è da vedere piuttosto nel continuo contatto con le regioni romane orientali, che non può non aver avuto una certa parte nella trasformazione spirituale che, non meno di quella artistica, segna il passaggio dal mondo classico a quello tardo antico. Ma se apporto vi fu, esso fu perfettamente assimilato. La nuova sensibilità è infatti pienamente coerente con la logica dello sviluppo del mondo romano verso le sue strutture tardo antiche: l'irrigidimento geometrico della scena a volo di uccello non può non ricordare l'immutabile fissità della società tetrarchica e poi costantiniana.

È da notare a questo punto come, almeno in parte, il fatto artistico preceda di circa un secolo quello sociale. La società si rivela infatti definitivamente mutata alla fine del III secolo, quando invece la scena a volo d'uccello rivela che il gusto tardo antico si è definito nei suoi lineamenti caratteristici già all'inizio dello stesso secolo.

Si sono ricordate a più riprese le posizioni di studiosi che hanno visto in scene qui definite a volo d'uccello espressioni di arte popolare: posizioni che, come si è visto, sono in netto contrasto con quanto risulta dall'analisi strutturale degli schemi compositivi: lo spazio geometrizzato della scena a volo d'uccello non ha rapporti con l'assenza di spazio dell'arte popolare.

È noto come sia tuttora discussa la parte sostenuta dalla corrente popolare nella formazione dell'arte tardo antica, particolarmente nei suoi aspetti occidentali²³⁰⁾. Rispetto a questo problema, i risultati dell'indagine sulla scena a volo d'uccello non rappresentano un contributo del tutto chiarificatore, in quanto illuminano piuttosto aspetti della tarda antichità orientale. Ma indirettamente inducono a riflettere che le convergenze fra certi aspetti dell'arte popolare con altri dell'arte ufficiale dell'inizio del IV secolo si verificano sul piano della forma, più che su quello della composizione. Il problema è troppo vasto per poter essere affrontato in questa sede, dove è sufficiente un esempio: si è parlato di « prospettiva ribaltata » a proposito dei rilievi costantiniani dell'arco²³¹⁾; così come per il frontone del monumento di Lusius Storax, di circa tre secoli anteriore, che costituirebbe quindi una prova lampante dei « precorrimenti popolare » dell'arte tardo antica²³²⁾.

La composizione di questo rilievo²³³⁾ si articola sulla base di tre gruppi distinti: l'uno costituito dalle figure centrali, disposte paratatticamente su due file, e su un unico piano frontale rispetto all'osservatore; questo continua ai due lati, ed è occupato da altre due file simmetriche di figure giustapposte viste di spalle. La genesi di questa disposizione non implica un « ribaltamento » di alcun genere; infatti la disposizione delle figure dei « tubicines » e dei « cornicines » si deve ricostruire come su una fila davanti al gruppo centrale; l'evidenza narrativa impedisce che questo sia nascosto anche solo parzialmente: si opera quindi una frattura di questa fila in primo piano, e le due

parti vengono fatte scorrere verso i lati, non diversamente da come un sipario viene aperto per palesare il palcoscenico.

Se ora si osserva uno dei rilievi costantiniani, ad esempio quello di « adlocutio »²³⁴, si può notare come la composizione in questo caso presupponga una divisione della folla che dovrebbe trovarsi davanti al palco imperiale in due gruppi, cui viene effettivamente imposta una rotazione di 90°. La differenza di struttura rispetto al rilievo di Chieti viene chiarita da due particolari: nel rilievo costantiniano le figure della folla sono frontali rispetto all'osservatore, dove i « tubicines » e « cornicines » del rilievo di Lusius Storax sono visti in posizione dorsale; questi d'altra parte non hanno altro inquadramento che quello generico rappresentato dall'andamento obliquo del frontone, mentre nell'« adlocutio » costantiniana la disposizione della folla si appoggia ad una costruzione dell'ambiente affidata alle architetture, che hanno subito anch'esse un « ribaltamento » laterale. In questo caso abbiamo dunque una composizione in cui la bidimensionalità, il riferimento di tutti gli elementi ad un unico piano, è il risultato di una rielaborazione concettuale estremamente raffinata, che si estrinseca in una sintesi logica di tutte le componenti – sottolineiamo un ulteriore particolare, il volgersi degli sguardi della folla verso il palco imperiale, che chiarendone la dipendenza da quello che è il « fuoco » espressivo della scena accentua il valore di monade di questa ultima rispetto allo spazio circostante. È per lo meno discutibile che si possa assimilare questa composizione alla soluzione, non priva di efficacia ma legata esclusivamente ad esigenze di immediatezza ed evidenza rappresentativa, del frontone di Lusius Storax, e che la si debba classificare « tout court » come espressione di arte popolare²³⁵.

Quanto agli aspetti formali, si constata indubbiamente un progressivo livellamento delle botteghe artigiane nel corso del III secolo: ma a questo proposito sarebbe interessante chiarire maggiormente la parte avuta – accanto a fattori economici e sociali – da fattori artistici, come la maggior rispondenza al gusto popolare dei nuovi orientamenti artistici che si determinano nell'ambito dell'arte colta sulla fine del II secolo²³⁶.

Abbiamo finora lasciato in sospeso un punto molto importante: si sono infatti visti i modi secondo i quali dalla concezione spaziale illusionistica, elaborata nel medio ellenismo ed affermatasi, sia pure in modi diversi, fino a tutto il II secolo, si è passati ad una spazialità logica, che esclude l'immediato effetto ottico per affidarsi invece alla « lettura » delle varie parti componenti la scena: ma non si è parlato delle ragioni che possono aver portato a questo mutamento.

In realtà, c'è da domandarsi se sia possibile una risposta univoca a questa domanda. La spiegazione sociologica che è stata avanzata per giustificare l'affermarsi del gusto tardo antico in Occidente non può nemmeno essere proposta nel caso della scena a volo d'uccello, che presuppone quello stesso tipo di cultura che si era espresso nella spazialità illusionistica, implicando semplicemente un modo diverso di vedere e quindi di rappresentare le cose. In altre parole, sembra difficile, almeno al momento attuale, potersi spingere oltre la constatazione di questo mutamento. Può sembrare una solu-

zione di comodo; ma d'altra parte questo mutamento non si presenta isolato, ma si inquadra perfettamente in quella grande crisi del III secolo, di cui si sono finora chiarite le manifestazioni o le componenti più che non le cause ²³⁷).

Non è forse inutile riproporre qui un confronto, fatto in diversa occasione, fra la visione estetica riflessa dalla scena a volo d'uccello e quella che si può dedurre dagli scritti di Plotino ²³⁸). Quando questi parla della necessità che ogni cosa sia distintamente visibile, così che si possa misurare l'estensione dell'insieme, che di ogni cosa si scorga il particolare, così che si possa misurare e se ne conosca la grandezza totale, al fine di scoprire il reale nel « vuoto » della materia ²³⁹), afferma un punto di vista che ha già trovato nella scena a volo d'uccello la sua espressione artistica.

Come si è accennato, la scena a volo d'uccello sembra rivelare una priorità delle regioni orientali dell'impero romano nell'elaborazione dell'arte tardo antica. A parte questa constatazione, da cui sarebbe prematuro voler trarre conseguenze di ordine più generale, rimane il fatto che nella scena a volo d'uccello si realizza una tarda antichità orientale non meno nuova e rivoluzionaria rispetto alla tradizione classica, anche se meno clamorosa di quanto non sia la tarda antichità occidentale nei rilievi costantiniani. Della prima, si tende in genere a mettere in risalto la continuità rispetto alla tradizione ellenistica ²⁴⁰): ma l'eredità di quest'ultima – e questo non è forse sufficientemente messo in risalto – sta non tanto nella tradizione del suo patrimonio formale, quanto nella vitalità della sua problematica artistica. Solo così si spiega la libertà con cui questo stesso patrimonio formale viene rielaborato sotto la spinta di nuove esigenze espressive, in questo ambiente del Mediterraneo orientale, che è ancora una volta all'avanguardia al momento della fine della classicità ²⁴¹).

GISELLA WATAGHIN CANTINO

Desidero esprimere la mia viva gratitudine al prof. G. Gullini, per il prezioso aiuto fornitomi nel corso della ricerca con critiche e suggerimenti. Ringrazio inoltre il prof. A. Bertini, al quale devo il consiglio di estendere la ricerca alle miniature, e il prof. G. Lorenzoni, per le utili critiche formulate al manoscritto. Per le fotografie sono debitrice alla Pontificia Commissione di Archeologia Sacra (figg. 1 e 47-51), alla Direzione dei Musei e Gallerie Pontificie della Città del Vaticano (figg. 2 e 3), alla Soprintendenza alle Antichità di Roma I (figg. 6, 7 e 24), alla Direzione dei Musei Comunali di Roma (fig. 33, 34 e 36) e all'American Academy in Roma (figg. 40 e 42-46), che ringrazio vivamente per avermele fornite e per il permesso di riproduzione.

ELENCO DELLE ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

AJA = *American Journal of Archeology*

AM = *Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts. Athenische Abteilung*

ArCl = *Archeologia Classica*

ArtBull = *Art Bulletin*

ASAtene = *Annuario della Scuola Archeologica di Atene*

BC = *Bollettino della Commissione Archeologica Comunale*

BollArte = *Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione*

CA = *Cahiers Archéologiques*

CJ = *The Classical Journal*

CRAI = *Comptes Rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*

DOP = *Dumbarton Oaks Papers*

EAA = *Enciclopedia dell'Arte Antica*

EC = *Enciclopedia Classica*

EUA = *Enciclopedia Universale dell'Arte*

JdI = *Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts*

JkSammlWien = *Jahrbuch des kunsthistorischen Sammlungen in Wien*

MAAR = *Memoirs of the American Academy in Rome*

MonAntLinc = *Monumenti Antichi dell'Accademia Nazionale dei Lincei*

MPA = *Monumenti della pittura antica scoperti in Italia*

NedKunstJaarb = *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*

ProcBA = *Proceedings of the British Academy*

RendPontAcc = *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*

RIASA = *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*

RM = *Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts. Römische Abteilung*

StMiscRo = *Studi Miscellanei-Seminario di Archeologia e Storia dell'Arte Greca e Romana. Roma.*

¹⁾ A. FERRUA, *Le pitture della nuova catacomba di via Latina*, Città del Vaticano 1960, tav. XXVIII. Trattandosi di un complesso privato (FERRUA, *op. cit.*, pp. 93 segg.) il termine « ipogeo » sembra preferibile a « catacomba » (E. JOSI, *Découverte d'une série de peintures dans un hypogée de la voie Latine*, in *CRAI*, 1956, p. 275). Riferimenti iconografici alla rappresentazione della città nella lunetta considerata in A. M. LEVI, *Itineraria picta. Contributo allo studio della Tabula Peutingeriana*, Roma 1967, pp. 138 e 140. Principale bibliografia sull'ipogeo: oltre alle opere citate A. GRABAR, in *CRAI*, 1955, pp. 276 S.; CH. PICARD, *ibid.*, pp. 277 seg.; A. W. VAN BUREN, in *AJA*, 61 (1957), pp. 375 seg.; C. BERTELLI, in *EAA*, II, 1959, s.v. « Bibbia », p. 84; R. BIANCHI BANDINELLI, *Archeologia e cultura*, Milano-Napoli 1961, pp. 449 seg.; M. CAGIANO DE AZEVEDO, *Una singolare iconografia vetero-testamentaria*, in *RendPontAcc*, XXXIV (1961-62), pp. 111 segg.; ID., *Il patrimonio figurativo della Bibbia all'inizio dell'Alto Medioevo*, in *La Bibbia nell'Alto Medioevo*, Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1962, Spoleto 1963, pp. 362 e 366

segg.; M. SIMON, *Remarques sur la catacombe de la via Latina*, in *Mullus, Festschrift Th. Klauser*, Munster 1964, pp. 372 segg.; M. BONICATTI, *Studi di storia dell'arte sulla Tarda Antichità e sull'Alto Medioevo*, Roma s.d. (1963), pp. 279 segg.; M. GUARDUCCI, *La « morte di Cleopatra » nella catacomba di via Latina*, in *RendPontAcc*, XXXVII (1964-65), pp. 259 segg.; P. TESTINI, *Le catacombe e gli antichi cimiteri cristiani di Roma*, Bologna 1966, pp. 298 segg.; W. DORIGO, *Pittura tardo romana*, Milano 1966, pp. 221 segg.; A. GRABAR, *L'arte paleocristiana*, Milano 1967, pp. 225 segg.; J. KOLLWITZ, *Die Malerei der konstantinischen Zeit*, in *Akten des VII. Internationalen Kongresses für Christliche Archäologie*, Trier 1965, Città del Vaticano – Berlin s.d. (1969), pp. 146 segg.

²⁾ Cfr. BIANCHI BANDINELLI, in *EAA*, VII, 1966, s.v. « Spätantike », p. 426.

³⁾ LEVI, *op. cit.*, p. 138.

⁴⁾ Una raccolta completa delle opere che sono state di volta in volta considerate « prospettive a volo d'uccello » si ricava da LEVI, *op. cit.*, passim.

⁵⁾ Cfr. fra gli altri P. MARCONI, *La pittura dei Romani*, Roma 1928, p. 68: « veduta dall'alto, come a volo d'uccello »; BIANCHI BANDINELLI, *Hellenistic Byzantine Miniatures of the Iliad*, Olten 1955, p. 107: « bird's eye view » e « perspective view from above »; G. D'HENRY, *Pitture di paesaggio nelle miniature dell'Iliade Ambrosiana*, in *StMiscRo*, 1 (1958-59), 1961, p. 65: « veduta dall'alto » e « veduta a volo d'uccello ». Gli autori di lingua inglese usano indifferentemente « bird's eye view » e « bird's eye perspective »: da ultimo R. BRILLIANT, *The Arch of Septimius Severus in the Roman Forum*, *MAAR*, XXIX (1967), passim. Un ulteriore equivoco è generato dall'uso della espressione « prospettiva » o « veduta aerea » come sinonimo di « prospettiva a volo d'uccello » (da ultimo LEVI, *op. cit.*, pp. 134 e 164); comunque si voglia intendere quest'ultima, i due concetti sono in realtà distinti: con « prospettiva aerea » si indica infatti la prevalente partecipazione dei chiaroscuri e dei colori alla costruzione prospettica della scena (cfr. D. GIOSEFFI, in *EUA*, XI, 1963, s.v. « Prospettiva » col. 125).

⁶⁾ Cfr. P. H. VON BLANCKENHAGEN – C. ALEXANDER, *The paintings from Boscotrecase*, in *RM*, 6. *Erg.*, 1962, p. 54.

⁷⁾ LEVI, *op. cit.*, p. 136.

⁸⁾ BLANCKENHAGEN, *op. cit.*, p. 54.

⁹⁾ BIANCHI BANDINELLI, *Inizio e caratteri della tarda antichità nella scultura romana*, Lezioni Universitarie, Firenze 1951-52, pp. 52 segg.

¹⁰⁾ Questa considerazione è relativa solo all'opportunità – data la presente situazione degli studi – di un uso del genere, che sarebbe tuttavia legittimo, attribuendo un senso traslato e non specifico a « prospettiva » non diversamente da come si parla di « prospettiva ribaltata » o di « prospettiva a volo d'uccello » (cfr. GIOSEFFI, *Perspectiva artificialis*, Trieste 1957, p. 7, e *Prospettiva*, col. 125). Una ottima definizione di questo tipo di composizione popolare, purtroppo pressoché intraducibile, è quella di « Verdeutlichungsperspektive » data dalla Von Heintze a proposito dell'affresco pompeiano con rissa nell'anfiteatro (H. V. HEINTZE, *Römische Kunst*, Stuttgart 1969, p. 128).

¹¹⁾ Coincidono in parte con queste osservazioni quelle del Gioseffi (GIOSEFFI, *op. cit.*, pp. 52 segg. e *Prospettiva*, coll. 135 segg.) dal quale discordiamo però per quanto riguarda l'interpretazione della spazialità tardo antica. Non sembra esatta l'affermazione che la « frantumazione dello spazio » avvenga secondo sequenze ritmiche analoghe a quelle egizie o mesopotamiche (GIOSEFFI, *op. cit.*, pp. 52) né che « ciascuna unità si tira dietro una nicchia di spazio prospettico » (ID., *Prospettiva*, col. 136). Questa interpretazione è legata al commisurare lo spazio tardo antico a quello ellenistico, dal quale il primo si considera sostanzialmente condizionato.

¹²⁾ Non è qui il caso di riaprire il dibattito sulla questione se l'antichità abbia conosciuto oppure

no la prospettiva unifocale, l'unica che possa considerarsi tale dal punto di vista matematico. I contributi sull'argomento sono stati, come è noto, numerosi, senza tuttavia che si sia potuto trovare l'accordo sulla soluzione. Una chiara sintesi dei principali studi è in M. DALAI, *La questione della prospettiva*, in E. PANOFSKY, *La prospettiva come forma simbolica*, ed. it. Milano 1961, pp. 118 segg. Indipendentemente dalla soluzione che si voglia dare all'aspetto teorico del problema, legato all'interpretazione dei passi di Vitruvio ed Euclide, esiste un dato di fatto sul quale gli studiosi concordano: nessuno dei dipinti antichi conservatici mostra una rigorosa costruzione prospettica. Tuttavia rimane perfettamente valida la tesi del Panofsky, che considerò genuinamente prospettici i dipinti tardo ellenistici e romani prescindendo dalla condizione della rigorosa unità del punto di vista (PANOFSKY, *op. cit.*, pp. 77 seg., n. 5). Da questo si deduce che è perfettamente legittimo parlare di punto di vista di una scena prospettica anche se questo in realtà non è mai unico; ciò è tanto più vero, in quanto la prospettiva pittorica antica è sempre destinata ad illudere lo spettatore, al cui occhio è quindi genericamente commisurato l'effetto che si vuole raggiungere: cfr. A. PARRONCHI, *Studi su la « dolce » prospettiva*, Milano 1964, p. 293. Per la bibliografia cfr. DALAI, *op. cit.*; cfr. inoltre H. G. BEYEN, *Die pompejanische Wanddekoration*, II, 1, Haag 1960, pp. 302 segg.; G. M. HANFMANN, *Hellenistic Art*, in *DOP*, 17 (1963), pp. 88 seg.; G. GULLINI, *Figura, scena e racconto nell'arte greca dall'età geometrica all'ellenismo*, Lezioni di Archeologia Greca, Università di Torino, a.a. 1963-64, pp. 66 segg.; GIOSEFFI, *op. cit.*, coll. 128 segg.

¹³⁾ E. GARGER, *Untersuchungen zur römischen Bildkomposition*, in *Jk Samml Wien*, N.F., 9 (1935), pp. 4 segg.; cfr. anche BEYEN, *op. cit.*, p. 302. Il Levi ha parlato di « veduta a volo d'uccello », intendendo però con questo la « semplice sovrapposizione degli elementi », che risulterebbe dalla « mancanza di mezzi prospettici e di reali rapporti spaziali » (D. LEVI, *L'arte romana*, in *ASAtene*, XXIV-XXVI (1946-48), p. 257). Queste affermazioni non sembrano trovare alcuna conferma nella realtà della composizione delle pitture, costruite prospetticamente anche se non sulla base di una rigorosa geometria. Su via Graziosa cfr. VON BLANCKENHAGEN, *The Odyssey Frieze*, in *RM*, 70 (1963), II, pp. 100 segg. con bibliografia; cfr. inoltre HANFMANN, *op. cit.*, p. 87; BIANCHI BANDINELLI, in *EAA*, V, 1963, s.v. « Paesaggio », p. 821; W. J. T. PETERS, *Landscape in Romano-Campanian mural painting*, Assen 1963, pp. 27 segg.; A. GALLINA, *Le pitture con paesaggi dell'Odissea dall'Esquilino*, *StMiscRo*, 6 (1960-61), 1964; HANFMANN, *Römische Kunst*, Wiesbaden, s. d., pp. XXVII seg.; T. B. L. WEBSTER, *Hellenismus*, Baden-Baden 1966, pp. 146 seg.; GULLINI, *La pittura romana*, Lezioni di Archeologia Romana, Università di Torino, a.a. 1968-69, Torino 1969, pp. 67 segg.; BIANCHI BANDINELLI, *Roma. L'arte romana nel centro del potere*, Milano 1969, pp. 116 seg.

¹⁴⁾ Sui caratteri di queste pitture cfr. in particolare L. VLAD BORRELLI, *Un nuovo frammento dei paesaggi dell'Odissea*, in *BollArte*, XLI (1956), p. 298; BIANCHI BANDINELLI, *Paesaggio*, loc. cit.; WEBSTER, loc. cit.; GULLINI, *op. cit.*, p. 70.

¹⁵⁾ G. E. RIZZO, *Le pitture della « casa di Livia »*, *MPA*, III, Roma, III, 1936, tavv. V-X; cfr. PETERS, *op. cit.*, pp. 35 segg., bibliografia p. 202, n. 152; cfr. inoltre BIANCHI BANDINELLI, in *EAA*, II, 1959, s.v. « Chiaroscuro », p. 548; S. DE MARINIS, in *EAA*, V, 1963, s.v. « Monochromata », p. 164; BIANCHI BANDINELLI, *Paesaggio*, pp. 821 seg.; HANFMANN, *op. cit.*, p. 87; GULLINI, *op. cit.*, pp. 77 seg. Sul problema della identificazione della « casa di Livia » con l'abitazione palatina di Augusto cfr. da ultimo G. CARETTONI, *I problemi della zona augustea del Palatino alla luce dei recenti scavi*, in *RendPontAcc*, XXXIX (1966-67), pp. 55 segg.

¹⁶⁾ Cfr. Rizzo, *op. cit.*, tavv. VII, 1 e IX, 3, portico semicircolare all'estrema sinistra; tavv. VII, 3 e IX, 3, edificio alle spalle del tempio sulla destra; in genere lungo lo sviluppo del fregio è seguito il principio dell'alternarsi di un edificio in primo piano e un altro sul fondo. Di « visione

prospettica dall'alto » nel monocromo aveva parlato il Borda (M. BORDA, *La pittura romana*, Milano 1958, p. 207).

¹⁷⁾ GULLINI, *op. cit.*, p. 77. Soltanto le vecchie copie del fregio (Rizzo, *op. cit.*, tavv. IX-X) e non certo l'originale, possono giustificare l'affermazione di « plasticità » fatta dallo Schefold a proposito del fregio giallo, e la negazione dell'elemento atmosferico: cfr. K. SCHEFOLD, *Origins of Roman Landscape Painting*, in *ArtBull*, 1960, pp. 90 seg. A questo proposito cfr. anche BLANCKENHAGEN, *op. cit.*, pp. 144 segg.

¹⁸⁾ PETERS, *op. cit.*, tav. XIV, figg. 43-46; cfr. pp. 54 segg., bibliografia p. 204, n. 236; cfr. inoltre BLANCKENHAGEN, *Boscotrecase*, passim.; BIANCHI BANDINELLI, *Paesaggio*, p. 822; ID., in *EAA*, VI, 1965, s.v. « Pittura », p. 217; ID., *Roma*, pp. 121 seg.

¹⁹⁾ Fra le incoerenze prospettiche spicca la veduta dal basso della porta sacra nel secondo frammento (PETERS, *op. cit.*, tav. XIV, fig. 46). La « Vogelschau » del portico nel medesimo frammento era già stata notata dal Rostovzev (M. ROSTOWZEW, *Hellenistisch-römische Architekturlandschaft*, *RM*, 26 (1911), p. 24).

²⁰⁾ Che la pittura di paesaggio si serva di vedute dall'alto è stato notato in passato (cfr. GARGER, *op. cit.*, pp. 4 segg.): non ne è però stato individuato lo specifico significato e l'autonomia in quanto schema compositivo.

²¹⁾ Questa conclusione è legata alla soluzione del problema generale della pittura di paesaggio: per questo cfr. in particolare BIANCHI BANDINELLI, *Tradizione ellenistica e gusto romano nella pittura pompeiana*, in *La Critica d'Arte*, VI (1941), pp. 3 segg., quindi in *Storicità dell'arte classica*, II ed. Firenze 1950, pp. 155 segg.; ID. *Continuità ellenistica e gusto romano nella pittura pompeiana*, in *RIASA*, N.S. II (1953), pp. 77 segg., quindi in *Archeologia e Cultura*, Milano 1961, pp. 360 segg.; ID., *Il problema della pittura antica*, Lezioni universitarie, Università di Firenze, a.a. 1953, pp. 153 segg.; ID., *Paesaggio*, pp. 819 segg. che costituisce la puntualizzazione più completa sul problema; in essa vengono confutate le teorie in varia misura favorevoli alla tesi dell'invenzione romana della pittura di paesaggio; per queste cfr. sulla scia di G. RODENWALDT, *Die Komposition der pompejanischen Wandgemälde*, Berlin 1909, pp. 48 segg., K. LEHMANN HARTLEBEN, *Die Trajanssäule*, Berlin 1926, pp. 123 seg.; R. HINKS, *Catalogue of the Greek, Etruscan and Roman Paintings in the British Museum*, London 1933, pp. XXXII segg.; C. M. DAWSON, *Romano-Campanian mythological landscape painting*, *Yale Classical Studies*, 9, 1944, pp. 50 segg.; LEVI, *L'arte romana*, pp. 241 segg.; SCHEFOLD, *Pompejanische Malerei*, Basel 1952, pp. 73 segg.; *Vorbilder römischer Landschaftsmalerei*, *AM*, 71 (1956), pp. 211 segg.; *Origins of Roman landscape painting*, pp. 87 segg.; *Vergessenes Pompeji*, Bern-München 1962, passim; in *EUA*, X, 1963, s.v. « Paesaggio - Mondo mediterraneo », coll. 336 segg. B. R. BROWN, *Ptolemaic Paintings and mosaics and the Alexandrian style*, Cambridge 1967, p. 87, e da ultimo M. CHEILIK, *Numismatic and pictorial landscape*, in *Greek, Roman and Byzantine Studies*, VI (1965), pp. 215 segg.

Per il carattere di copia da originali ellenistici dei paesaggi dell'Odissea cfr. BLANCKENHAGEN, *op. cit.*, pp. 110 segg. con bibliografia; cfr. anche A. ADRIANI, in *EUA*, IV, 1958, s.v. « Ellenistico », coll. 725; GALLINA, *op. cit.*, pp. 34 segg.; WEBSTER, *loc. cit.*; GULLINI, *op. cit.*, pp. 69 seg.

Quanto alla datazione dell'originale, l'ipotesi più attendibile sembra quella del Gullini, che in base al confronto stilistico con il mosaico nilotico di Palestrina lo ha datato al 120-110 a. C., contro ad una data intorno al 150 a. C. generalmente proposta (GULLINI, *loc. cit.*).

Anche il fregio giallo della casa di Livia è da alcuni ritenuto copia di un originale ellenistico (SCHEFOLD, *Vorbilder*, *loc. cit.*). Questa ipotesi implica l'esistenza di rotuli illustrati a carattere spiccatamente pittorico, di cui non abbiamo altra prova, e che è in contrasto con quanto il Weitzmann ha potuto ricostruire dell'illustrazione libraria di questo periodo (K. WEITZMANN, *Illustra-*

tions in *Roll and Codex*, Princeton 1947; *Narration in Early Christian Art*, in *AJA*, 61 (1957), pp. 83 segg.; *Ancient Book Illumination*, Princeton 1959); a questo proposito cfr. BLANCKENHAGEN, *Odyssey Frieze*, pp. 142 segg. Quello che più importa è però il fatto che il fregio ha una tale freschezza di realizzazione che non sembra di poterglisi negare il carattere di opera originale (ADRIANI, *Ellenistico*, col. 727). Le stesse considerazioni valgono anche per il fregio bianco della casa della Farnesina (ADRIANI, *loc. cit.*; BIANCHI BANDINELLI, *Paesaggio*, pp. 826 seg. e *Pittura*, pp. 216 seg.). In questo senso si è pronunciato anche il Blanckenhagen, il quale ne ha però tratto l'erronea conclusione che questi fregi siano una tipica espressione di arte romana (BLANCKENHAGEN, *op. cit.*, pp. 143 segg.). Il fatto che i monocromi siano stati eseguiti in Roma in età augustea non è certo significativo in questo senso: al contrario, potremmo dire che la loro appartenenza all'ambito dell'arte colta fornisca di per sé un orientamento non trascurabile verso l'ambiente culturale ellenistico. L'altro elemento addotto dal Blanckenhagen a sostegno della « romanità » dei monocromi è la loro differenza stilistica rispetto ai paesaggi dell'Odissea, che lo porta ad escludere la possibilità di riferire gli uni e gli altri allo stesso ambiente artistico: affermata la « grecità » dei paesaggi dell'Odissea, ne deduce che il fregio giallo e quello bianco, e con loro tutta la pittura di paesaggio romano-campana, sono espressione di soluzioni originali romane (BLANCKENHAGEN, *loc. cit.*). Una contrapposizione di questo genere è in realtà fittizia. In linea di principio, è assurdo escludere che l'ellenismo abbia potuto esprimersi con una pluralità di indirizzi e realizzazioni. La distinzione di Vitruvio fra le « varietates topiorum » e le « Ulixis errationes per topia » (VIT. VII, 5, 1-3) non prova affatto che egli riconoscesse nei diversi tipi di pittura paesistica stili e tradizioni diverse (BLANCKENHAGEN, *Boscotrecase*, p. 57). Vitruvio ignora questo problema, e si limita ad individuare le pitture inserite nella decorazione parietale mediante il loro soggetto. La difficoltà di definirle nel caso in cui manchi uno specifico argomento mitologico lo porta alla lunga enumerazione dei motivi delle « varietates topiorum »: ma questo non vuol dire che questi ultimi abbiano la loro origine nel gusto romano per la esattezza dell'informazione (BLANCKENHAGEN, *loc. cit.*): al contrario, questi paesaggi sono caratterizzati dall'essere sempre « di invenzione, compositi, anche se i singoli elementi ostentano realismo » (BIANCHI BANDINELLI, *Paesaggio*, p. 822). D'altra parte è stato giustamente notato come le « varietates topiorum » si ritrovino fedelmente anche nelle pitture dell'Esquilino (VLAD BORRELLI, *op. cit.*, pp. 296 segg.). Inoltre lo stesso Blanckenhagen data gli originali dei paesaggi dell'Odissea ad un momento anteriore a quello dei fregi (BLANCKENHAGEN, *Odyssey Frieze*, pp. 127 seg.), non può quindi attendersi una completa uniformità stilistica. In effetti, i paesaggi dell'Odissea ed i fregi di età augustea rappresentano momenti diversi di una problematica che si sviluppa coerentemente approfondendo fino alle estreme conseguenze la ricerca luministica (GULLINI, *op. cit.*, pp. 68 segg.) e questo fatto non è che una conferma che gli uni e gli altri debbano riportarsi ad ambiente culturale analogo. Il fregio giallo e quello bianco sono quindi da ritenersi opera di pittori di cultura, se non di nascita, pienamente ellenistica (ADRIANI, *Ellenistico*, col. 727, e, limitatamente al fregio bianco, BIANCHI BANDINELLI, *Paesaggio*, pp. 321 segg.). Per la datazione dei monocromi cfr. BEYEN, *Les « domini » de la villa de la Farnésine*, in *Studia Vollgraff*, Amsterdam 1948, pp. 3 segg.

²²⁾ Cfr. soprattutto i diversi studi del Bianchi Bandinelli citati in nota 21.

²³⁾ GULLINI, *I mosaici di Palestrina*, Roma 1956, tav. I; cfr. HANFMANN, *Römische Kunst*, p. XXVI con bibliografia; cfr. inoltre HINKS, *op. cit.*, p. XXV; BEYEN, *op. cit.*, pp. 311 seg.; BLANCKENHAGEN, *Boscotrecase*, p. 56, ID., *Odyssey Frieze*, p. 112, n. 48.

²⁴⁾ Cfr. in particolare GULLINI, *op. cit.*, tavv. XVII, XIX, X. La costruzione si articola su elementi di prospettiva lineare, presenti anche quando nella scena non entrano degli edifici: si veda ad es. nel gruppo dei coccodrilli e dell'ippopotamo (IB., tav. XIII) il valore che assume in questa senso la linea scura che sottolinea il dorso del coccodrillo al centro. Anche qui sono presenti, oltre

alla pluralità dei fuochi, incoerenze prospettiche: cfr. ad es. il rendimento del pozzo (IB., tav. XIV), che scompare però sotto l'effetto pittorico del contrappunto del riflesso dell'acqua in esso contenuta e di quella del fiume. È da notare come la veduta dall'alto di elementi circolari, come in questo caso la bocca del pozzo, sia molto difficilmente corretta anche in opere ellenistiche: si veda ad es. il mosaico delle colombe.

²⁵⁾ GULLINI, *op. cit.*, pp. 44 seg. Sul problema dell'originale del mosaico nilotico cfr. IB., p. 36, e ADRIANI, *Ellenistico*, col. 725. L'Adriani avanza l'ipotesi che il mosaico rappresenti una riduzione rispetto all'originale pittorico.

²⁶⁾ L'Adriani nota come il mosaico tradisca uno schema a grandi fasce parallele, ricordo forse dell'antica arte egizia (ADRIANI, *loc. cit.*). A questo proposito si può richiamare anche il tipo di composizione a due piani, che ha trovato ampia applicazione in nature morte e scene di genere tardo ellenistiche e si ritrova più tardi nelle miniature: la funzione originaria di questo schema è spiccatamente spaziale, e la sua elaborazione avviene precisamente in ambiente alessandrino (BIANCHI BANDINELLI, *Storicità*, pp. 198 segg. e *Continuità*, pp. 428 seg.). Non credo che in questa ripartizione si debba vedere una fase abbreviata più tarda di più complesse relazioni spaziali costituite da plinti e nicchie (G. SCATTI, *Caratteri della natura morta pompeiana*, in *ArCl IX* (1957), pp. 174 segg.): queste ultime infatti rappresentano una « lectio faciliior », che non è escluso si debba attribuire all'ambiente romano-campano, di uno schema concettualmente più complesso. Lo Hinks ha invece avanzato l'ipotesi di una probabile derivazione dello schema del mosaico nilotico dalla Mesopotamia (HINKS, *op. cit.*, p. XXV).

²⁷⁾ Per i valori pittorici del mosaico cfr. GULLINI, *op. cit.*, pp. 33 segg.

²⁸⁾ Per la datazione cfr. GULLINI, *op. cit.*, p. 44 e ADRIANI, *loc. cit.* La vecchia datazione adrianea è stata riproposta ancora recentemente dal Dorigo (DORIGO, *op. cit.*, pp. 56 seg.), ma senza l'apporto di alcun elemento nuovo atto a giustificarla.

²⁹⁾ Già lo Hinks aveva parlato di « pictorial panorama » a proposito del mosaico nilotico (HINKS, *loc. cit.*). La lettura stilistica del mosaico rende insostenibile l'affermazione che esso non ci dica nulla dell'autentica pittura di paesaggio ellenistica (BLANCKENHAGEN, *Odyssey Frieze*, p. 144; cfr. anche DAWSON, *op. cit.*, p. 40, n. 144). Inoltre i caratteri spiccatamente pittorici del mosaico – che in quanto pittura di paesaggio non ha evidentemente implicazioni di realismo – mi sembra autorizzino ad escludere una sua interpretazione in chiave simbolica (A. FROVA, *L'arte di Roma e del mondo romano*, Torino 1961, p. 397 e da ultimo BLANCKENHAGEN, *op. cit.*, pp. 112, n. 48 e 129), non meno di quanto ne escludano un semplice valore decorativo (BLANCKENHAGEN, *Boscotrecase*, pp. 56 seg.). Per quanto riguarda la tesi di una sua derivazione dalla cartografia cfr. infra, pp. 46 s.).

³⁰⁾ GULLINI, *op. cit.*, tav. II, e per la datazione p. 31.

³¹⁾ *IBID.*, tav. VIII, 2.

³²⁾ *IBID.*, p. 24.

³³⁾ *IBID.*, pp. 28 segg. Anche il mosaico dei pesci, come quello nilotico, si può comprendere solo alla luce dei suoi valori pittorici, che ne fanno qualcosa di ben diverso dalla semplice « gelehrts-zoologische Darstellung von Fischen » di cui parlava il Rostovzev (ROSTOWZEW, *op. cit.*, p. 50): cfr. anche RIZZO, *La pittura ellenistico-romana*, Milano 1928, p. 83.

³⁴⁾ A. RUMPF, *Malerei und Zeichnung*, in *Handbuch der Archäologie*, VI, 1953, tav. 56, 1. Sul mosaico cfr. da ultimo K. PARLASCA, *Das pergamenische Taubenmosaik und der sogennante Nestor-Becher*, in *JdI*, 78 (1963), pp. 256 segg., con bibliografia; cfr. anche P. MORENO, in *EAA*, VII, 1966, s.v. « Sosos », pp. 414 segg.

³⁵⁾ GULLINI, *op. cit.*, p. 31.

³⁶⁾ Il Camporeale ha parlato di prospettiva dall'alto a proposito della pittura greca del v sec.

a. C., citando come esempio, a parte l'ipotesi incontrollabile sul quadro di Zeusi raffigurante il fanciullo con l'uva, la produzione del pittore di Amykos (G. CAMPOREALE, *La prospettiva dall'alto nell'arte etrusca*, in *ArCl*, XII (1960), pp. 138 segg.). In nessuno dei vasi attribuiti a questo pittore mi sembra però si trovi una composizione prospettica con punto di vista dall'alto (cfr. A.D. TRENDALL, *The red-figured vases of Lucania, Campania and Sicily*, Oxford 1967, tavv. 9-21). Soltanto la rappresentazione di alcuni elementi della scena sembra implicare un punto di vista dall'alto: cfr. il catino nell'oinochos di Oxford (TRENDALL, *op. cit.*, tav. 15, 6) e la tavola nell'anfora di Ruvo (IBID., tav. 19, 1, cfr. CAMPOREALE, *op. cit.*, p. 142) cui si può accostare la coppa nel cratere con accecamento di Polifemo attribuita recentemente non al pittore di Amykos (CAMPOREALE, *op. cit.*, p. 142) ma al pittore dei Ciclopi (TRENDALL, *op. cit.*, tav. 8, 1-2). In nessuno dei tre casi la soluzione si inserisce coerentemente nella composizione della scena, cui è ancora estraneo il problema di una costruzione prospettica (RUMPF, *op. cit.*, p. 119). Dobbiamo perciò interpretarla come un'espedito di carattere descrittivo, che si collega in questo senso alla rappresentazione in verticale di un piano nella realtà orizzontale tipica della produzione di carattere popolare: giustamente quindi è stato richiamato l'affresco pompeiano con rissa nell'anfiteatro (CAMPOREALE, *op. cit.*, p. 141), ma né in un caso né nell'altro si può parlare di « prospettiva dall'alto ». Questi stessi caratteri si trovano nelle « prospettive dall'alto » della pittura etrusca (CAMPOREALE, *op. cit.*, pp. 142 segg.); nell'ambito di quella italiota si può citare ancora il cofanetto con eroti di una lekytos ariballica apula del Museo Nazionale di Taranto (P. E. ARIAS, *Storia della ceramica di età arcaica, classica ed ellenistica e della pittura di età arcaica e classica*, in *EC* III, XI, V, Torino 1963, tav. CLX), datata al primo quarto del IV sec. (ARIAS, p. 467) e un tavolo nel cratere a volute del pittore di Dario da Canosa (Napoli, Museo Nazionale; ARIAS, tav. CLXX) dell'ultimo quarto del IV sec. (ARIAS, p. 471), e non dovrebbero mancare altre testimonianze. Tuttavia il valore di questa soluzione rimane limitato al singolo episodio, e non agisce sull'organizzazione della scena, la cui struttura è invece coinvolta nella sua interezza dalla veduta dall'alto. Il significato spaziale di questo schema compositivo, di contro al valore descrittivo di quella che è una semplice formula narrativa, autorizza ad escludere un reciproco rapporto.

³⁷⁾ La datazione è in questo caso resa sicura dall'attribuzione a Sosos: cfr. bibliografia a n. 34.

³⁸⁾ Cfr. bibliografia a n. 12.

³⁹⁾ BLANCKENHAGEN, *op. cit.*, tavv. 32, 35 e C. Cfr. anche PETERS, *op. cit.*, pp. 69 segg. e HANFMANN, *Römische Kunst*, p. XXX. La decorazione di queste pareti è datata agli anni immediatamente seguenti l'11 a. C. (BLANCKENHAGEN, *op. cit.*, p. 11).

⁴⁰⁾ Non mi sembra che si possa giungere ad affermare che il primo e il secondo piano non hanno rapporto fra loro (BLANCKENHAGEN, *op. cit.*, p. 31); esiste piuttosto una frattura fra i toni scuri del primo piano e quelli chiari dello sfondo, per la quale cfr. infra, p. 43.

⁴¹⁾ Per i confronti iconografici cfr. BLANCKENHAGEN, *op. cit.*, pp. 23 segg. Il Blanckenhagen nota la « bird's eye view » del portico colonnato del pannello della parete orientale, e la collega ad analoghe rappresentazioni; ma la sua osservazione non va al di là del problema iconografico; non viene infatti colta la sostanza della struttura compositiva di cui la veduta del portico non è che una componente. Ma soprattutto a questa rappresentazione non si applica il termine di « bird's eye view » quale è definito dal Blanckenhagen (BLANCKENHAGEN, *op. cit.*, pp. 54 segg.; cfr. anche ID., *Narration in Hellenistic and Roman Art*, in *AJA*, 61 (1957), p. 81).

⁴²⁾ Pompei, casa della Fontana Piccola (VI, 8, 23-24), parete sud del peristilio. ROSTOWZEW, *op. cit.*, tav. IX; cfr. PETERS, *op. cit.*, p. 174 seg., bibliografia p. 215, n. 703; cfr. inoltre HANFMANN, *Hellenistic Art*, p. 89. L'affresco è datato agli anni seguenti il terremoto del 63 (A. MAIURI, *L'ultima fase edilizia di Pompei*, Roma 1942, p. 185).

⁴³⁾ Cfr. ad es. il rapporto fra l'edificio porticato sulla sinistra e l'alto podio su cui esso si trova.

⁴⁴⁾ Pompei, casa della Fontana Piccola, parete ovest del peristilio, a sinistra della fontana: PETERS, *op. cit.*, tav. XLV, 173; cfr. p. 175, bibliografia p. 215, n. 707; per la cronologia cfr. n. 42.

⁴⁵⁾ Stabia, edificio porticato, parete del corridoio a rampa, di comunicazione fra il loggiato del planisfero e il grande peristilio: O. ELIA, *Pitture di Stabia*, Napoli 1957, tav. XXVI; datato agli anni fra il 50 e il 79 d. C. (IBID., p. 14).

⁴⁶⁾ Napoli, Museo Nazionale, nn. 9409, 9479, 9480: ROSTOWZEW, *op. cit.*, tavv. VII, 2 e VIII, 1-2; cfr. PETERS, *op. cit.*, pp. 157 e 159 seg., bibliografia pp. 213, n. 629 e 214, n. 641.

⁴⁷⁾ Napoli, Museo Nazionale, n. 9414: PETERS, *op. cit.*, tav. XXXV, 143; cfr. pp. 151 seg., bibliografia p. 213, n. 587.

⁴⁸⁾ Cfr. ad es. ROSTOWZEW, *op. cit.*, figg. 30 e 42; PETERS, *op. cit.*, tavv. XXIV, 94-95, XXV, 99, 100, 101, XXXVII, 146; BORDA, *op. cit.*, fig. a p. 262.

⁴⁹⁾ Per lo studio di questi si veda ancora il vecchio lavoro del ROSTOWZEW, *op. cit.*

⁵⁰⁾ Il Blanckenhagen ha proposto di vedere nella decorazione della villa di Boscotrecase l'opera di un pittore uscito dalla bottega che lavorò alla decorazione della casa della Farnesina (BLANCKENHAGEN, *Boscotrecase*, p. 59); a questo proposito cfr. anche la recensione di CAGIANO DE AZEVEDO, in *ArCl*, XV (1963), p. 135.

⁵¹⁾ Cfr. quanto detto dal Bianchi Bandinelli a proposito delle scene figurate (BIANCHI BANDINELLI, *Il problema della pittura antica*, pp. 125 segg.).

Questa conclusione sembra in apparente contraddizione con il passo di Plinio relativo al pittore di età augustea Ludio o Studio, che « per primo inventò la pittura leggiadra delle pareti, ove egli dipinse ville e porti e giardini » (PLIN., *N.H.*, XXXV, 116; S. FERRI, *Plinio il Vecchio*, Roma 1946, pp. 185, 187). Il suo nome è stato associato al fregio giallo della casa di Livia ed alla casa della Farnesina (cfr. P. GRIMAL, *Les jardins romains*, Paris 1943, pp. 100 segg., BLANCKENHAGEN, *Boscotrecase*, p. 60, n. 111 e *Odyssey Frieze*, p. 134 e da ultimo BIANCHI BANDINELLI, *Roma*, p. 123) o ai paesaggi con vedute di porti e ville (G. BECATTI, *Arte e gusto negli scrittori latini*, Firenze 1951, p. 137; cfr. anche BORDA, *op. cit.*, pp. 211 segg.). Anche se una di queste connessioni potesse essere dimostrata, non per questo potremmo negare i legami di tutte queste pitture paesistiche con la tradizione ellenistica; dovremmo semplicemente concludere che Ludio aveva « perfettamente assimilato la cultura ellenistica, tanto da crearne proprie variazioni originali » (BIANCHI BANDINELLI, *Paesaggio*, p. 826; cfr. anche ID. *Pittura*, p. 217). Tuttavia il testo di Plinio può essere letto in un modo che elimina il problema. Plinio infatti usa il verbo « instituit », il cui significato mi sembra più correttamente reso come « introdusse » piuttosto che come « inventò »; in questo caso la figura di Ludio risulta non più quella di un paesaggista, ma quella di un decoratore parietale, che nel contesto della decorazione si serve dei paesaggi, su cui Plinio si sofferma perché meno lontani da quella pittura di tavole, al di fuori della quale non c'è gloria (PLIN., *N.H.*, XXXV, 118). Su Ludio, oltre alle opere citate, cfr. BECATTI, in *EAA*, IV, 1961, s.v. « *Ludius* », p. 726, con bibliografia.

⁵²⁾ GULLINI, *Pittura romana*, pp. 89 seg.

⁵³⁾ Cfr. ad es. i paesaggi di Boscotrecase, quello del Museo Nazionale di Napoli n. 9414; si veda anche un affresco da Stabia con scena di porto (Napoli, Museo Nazionale n. 9514) in cui il rendimento uniforme dell'acqua del mare non tiene conto dell'effetto della distanza; per questo affresco cfr. HANFMANN, *Römische Kunst*, p. XXXV, con bibliografia. L'Hanfmann rileva la « Vogelschauperspektive » della scena, precisandola però come « topographische Malerei »: su questo problema cfr. infra, pp. 46 s.

⁵⁴⁾ Napoli, Museo Nazionale, n. 111478: ROSTOWZEW, *op. cit.*, fig. 43.

⁵⁵⁾ Napoli, Museo Nazionale, n. 9482: ROSTOWZEW, *op. cit.*, tav. V, I, riprodotto a colori in

EAA, V, 1963, tav. in fronte a p. 826; cfr. PETERS, *op. cit.*, pp. 117 seg., bibliografia p. 208, n. 431.

⁵⁶⁾ Pompei, casa di P. Cornelio Tegete (I, 7, 10-12), triclinio all'aperto, podio: MAIURI, *Le pitture delle case di « M. Fabius Amandus », del « Sacerdos Amandus » e di « P. Cornelius Tegetes »*, MPA, Pompei, II, 1938, tavv. III-VI; cfr. PETERS, *op. cit.*, p. 181, bibliografia p. 215, n. 743.

⁵⁷⁾ MAIURI, *op. cit.*, p. 26.

⁵⁸⁾ IBID., tav. IV, 1, lato destro.

⁵⁹⁾ Pompei, casa del Sacerdos Amandus (I, 7, 7), triclinio a nord-ovest dell'atrio: MAIURI, *op. cit.*, tav. I, 2; cfr. PETERS, *op. cit.*, pp. 93 seg., bibliografia p. 206, n. 343; cfr. inoltre VLAD BORELLI, *op. cit.*, p. 298; HANFMANN, *Römische Kunst*, p. XXXIV; D'HENRY, *op. cit.*, p. 65.

⁶⁰⁾ F. WIRTH, *Römische Wandmalerei*, Berlin 1934, fig. 98.

⁶¹⁾ Napoli, Museo Nazionale, n. 9479; cfr. n. 46.

⁶²⁾ C. ROBERT, *Homerische Becher*, in 50. *Winckelmannsprogramm* (1890), fig. K; cfr. HAUSMANN, *Hellenistische Reliefbecher aus attischen und böotischen Werkstätten*, Stuttgart 1959, tav. 28, 1; cfr. da ultimo BLANCKENHAGEN, *Boscotrecase*, p. 56, n. 91 con bibliografia e LEVI, *Itineraria*, p. 137.

⁶³⁾ È opinione diffusa che lo schema compositivo di un dipinto o di un rilievo si identifichi con la sua iconografia, o almeno non ne sia che un aspetto, insieme con atteggiamenti ed attributi dei personaggi; lo stile di un'opera sarebbe determinato dal solo linguaggio formale (BIANCHI BANDINELLI, in EAA, IV, 1961, s.v. « Iconografia », pp. 84 seg. e *Introduzione*, in *StMiscRo*, 10 (1963-64), 1966, pp. 11 seg.). Questa impostazione non sembra tener conto di un elemento fondamentale: lo schema compositivo di una scena è il risultato del modo di sentire e rappresentare il rapporto reciproco fra i diversi elementi che costituiscono la scena stessa. Come tale, può senza dubbio comprendere fattori estranei al fatto artistico, come atteggiamenti ed attributi dei personaggi: questi tuttavia non sono mai condizionanti in senso assoluto. Questa sensibilità « costruttiva » della scena non può certo escludersi da quello che è lo stile di un'opera. Si consideri ad esempio la famosa Battaglia di Alessandro, che è stata portata come emblematica del concetto di iconografia per la vasta diffusione del suo schema (BIANCHI BANDINELLI, *loc. cit.*; per il mosaico cfr. B. ANDREAE, *Der Alexandermosaik*, Bremen 1959). L'individualità stilistica dell'originale non è definita soltanto dalla caratteristica soluzione del problema della luce, ma anche dalla drammatica contrapposizione delle figure di Alessandro e Dario e dalla particolare impostazione prospettica data alla scena. Sono proprio questi due fattori che ne danno lo schema compositivo. È chiaro che ogni schema compositivo può essere ripreso su scala anche vasta, e soprattutto possono essere sfruttate alcune soluzioni particolari, che diventano in questo modo dati iconografici: in questo senso, la diffusione degli schemi della Battaglia di Alessandro è uno dei casi più significativi di un processo che il carattere artigianale della civiltà artistica antica rende particolarmente agevole. Ciò che in un'opera è dato iconografico assume evidentemente un significato stilistico diverso da quello che ha nello schema compositivo originario; ma non è mai trascurabile: rappresenti infatti una riproduzione nel complesso fedele, oppure una rielaborazione, riflette pur sempre uno specifico atteggiamento dell'autore nei confronti del modello. In nessun caso è possibile trarre conclusioni storicamente valide dal solo linguaggio formale. Per limitarci ad un unico esempio, il linguaggio formale autorizza a riportare all'ambiente romano l'esecuzione dei pannelli storici dell'arco di Settimio Severo al Foro Romano; ma l'analisi compositiva orienta a ritenere che parte dei cartoni siano prodotti in un altro ambiente: cfr. per questo pp. 61 s.

⁶⁴⁾ Il Blanckenhagen ritiene che la rappresentazione delle città sulla coppa omerica derivi dalla topografia (BLANCKENHAGEN, *op. cit.*, p. 56, n. 91). Il problema del rapporto fra la veduta dall'alto e la topografia sarà affrontato più oltre (cfr. infra, pp. 46 s.); qui basti osservare che le fonti di que-

ste vedute di città si possono documentare in un contesto del tutto diverso. Ci troviamo infatti di fronte alla interpretazione ellenistica, che non può essere se non prospettica, del motivo delle città che troviamo nei rilievi di Tlos e Pinara, e prima ancora nei fregi di Gjölbasci-Trysa e Xantos: cfr. F. EICHLER, *Die Reliefs des Heroon von Gjölbasci-Trysa*, Wien 1950, figg. 8, 9, 10, tavv. 24-25. Questi a loro volta trovano stringenti termini di confronto nei rilievi assiri: si vedano ad esempio i rilievi di Nimrud (R. D. BARNETT, *Assyrische Palastreliefs*, Prague, s.d., tavv. 11, 22, 23, 35) o quelli delle porte di Balawat (IBID., tavv. 139, 156, 163, 173). Il problema dei rapporti dei rilievi della Licia con quelli assiri, accennato dal De Wit (J. DE WIT, *Die Miniaturen des Vergilius Vaticanus*, Amsterdam 1959, p. 168), non è stato ancora affrontato, ed esula dal problema che qui interessa. Quello che importa sottolineare è che per nessuno di questi rilievi del v secolo, come del resto per i rilievi assiri, è possibile parlare di paesaggio, né di alcun genere di veduta (in questo senso si sono espressi LEHMANN HARTLEBEN, *op. cit.*, p. 125, e BEYEN, *op. cit.*, pp. 306 segg.); ad essi è del tutto estraneo il problema della costruzione prospettica della scena, che è invece presupposto della veduta dall'alto: differenza questa fondamentale, che è sfuggita al Beyen e ai Levi (BEYEN, *loc. cit.*, LEVI, *Itineraria*, p. 137), e che limita quindi il rapporto con la veduta delle città nella coppa ad una comunanza di temi narrativi.

⁶⁵⁾ Per il tipo di narrazione continua di questo affresco cfr. MAIURI, *op. cit.*, pp. 10 seg. e da ultimo BLANCKENHAGEN, *Narration*, p. 82.

⁶⁶⁾ ADRIANI, *Ellenistico*, coll. 723 segg.

⁶⁷⁾ Per quanto riguarda la collocazione dei dipinti ricordati cfr.: per i paesaggi dell'Odissea ANDREAE, *Der Zyklus der Odysseefresken im Vatikan*, in *RM*, 69 (1962), I, pp. 106 segg., fig. a p. 116; GALLINA, *op. cit.*, pp. 16 seg. e BLANCKENHAGEN, *Odyssey Frieze*, pp. 102 seg.; per il monocromo giallo della « casa di Livia » RIZZO, *op. cit.*, tav. IV e fig. 30; per il monocromo bianco della casa della Farnesina BEYEN, *op. cit.*, tav. 75, fig. 255; per i paesaggi di Boscotrecase BLANCKENHAGEN, *Boscotrecase*, tavv. 10, 11, 13; per i paesaggi architettonici in pareti di III stile SCHEFOLD, *Vergessenes Pompeij*, tav. 48; per la « caduta di Icaro » MAIURI, *op. cit.*, fig. 7.

⁶⁸⁾ WIRTH, *op. cit.*, tavv. 19 e 21; datato intorno al 160 dal Wirth (IBID., p. 91), sulla fine del II sec. dal Bianchi Bandinelli (BIANCHI BANDINELLI, *Continuità*, p. 400 e *Roma*, p. 410).

⁶⁹⁾ In questo senso si era espresso anni fa il Bianchi Bandinelli, *Continuità, loc. cit.*, che recentemente ha però modificato il suo giudizio, riconoscendo in questo paesaggio nuove ricerche prospettiche (*Roma*, p. 301) e accostandosi in tal modo alla posizione del Levi (LEVI, *L'Arte romana*, p. 257). Che di novità si possa parlare, mi sembra escluso. A parte l'ovvia eredità iconografica, l'inserzione del paesaggio, privo di cornice, sul fondo chiaro del pannello ripete infatti un motivo già presente nella villa di Boscotrecase (BLANCKENHAGEN, *op. cit.*, tavv. 13, 18 e C) e ripreso ad es. in un paesaggio della tomba dei Pancrazi (WIRTH, *op. cit.*, tav. 14 b). In questa soluzione il Blanckenhagen vede un particolare effetto di prospettiva atmosferica (IBID., pp. 31 segg.), che tuttavia mi sembra escluso dal valore di « silhouettes » che le diverse parti componenti la scena presentano. Evidente già nei pannelli di Boscotrecase, questo carattere diventa più marcato nei documenti successivi, in cui il profilo della scena paesistica viene nettamente distinto sullo sfondo chiaro dei pannelli: in questo modo sono proprio i potenziali valori prospettici dello schema che risultano annullati.

Al II secolo è stato recentemente datato il rilievo di Avezzano (BIANCHI BANDINELLI, *Roma*, p. 405, fig. 190), già attribuito all'età flavia (LEHMANN HARTLEBEN, *op. cit.*, pp. 128 e 142). Nella rappresentazione della città si è voluta vedere una « veduta a volo d'uccello » (LEVI, *Itineraria*, pp. 47 e 138, bibl. pp. 47, n. 72 e 74, n. 30; cfr. anche D'HENRY, *op. cit.*, p. 65). Più correttamente il Frova l'ha puntualizzata come una veduta di città a piani sovrapposti, e l'ha messa in rapporto a

pitture di II stile. FROVA, *op. cit.*, p. 220. Che ci troviamo di fronte a una traduzione in pietra di cartoni pittorici è confermato dagli altri frammenti di analoga provenienza, di cui uno si collega ad una veduta dall'alto (LEHMANN HARTLEBEN, *op. cit.*, fig. 19 a p. 129). Su questa base, ed in apparente assenza di elementi esterni, mi sembra esclusa la datazione al II sec., probabile invece una data anche più alta di quella flavia.

⁷⁰⁾ Così già RIZZO, *Pittura ellenistico-romana*, p. 82; cfr. inoltre DAWSON, *op. cit.*, pp. 52 e 40, n. 12; BEYEN, *op. cit.*, p. 311; BLANCKENHAGEN, *op. cit.*, pp. 56 seg. e *Odyssey Frieze*, p. 112, n. 48; BRILLIANT, *The Arch of Septimius Severus*, p. 230 con bibliografia; LEVI, *op. cit.*, pp. 44 seg.

⁷¹⁾ TOL. *Geogr.*, I, 1, 6.

⁷²⁾ L'assimilazione della topografia alla corografia è comune a tutti gli studiosi che si sono occupati dell'argomento; da ultimo i Levi affermano che « è difficile in età imperiale stabilire una demarcazione fra pittura paesistica e carte geografiche » (LEVI, *Itineraria*, p. 44).

⁷³⁾ DIOD, *Bibl. Hist.*, 31, 18; VAL. MAX, 5, 1, 1, cfr. O. VESSBERG, *Studien zur Kunstgeschichte der römischen Republik*, in *Acta Instituti Romani Regni Sueciae*, VIII (1941), p. 38.

⁷⁴⁾ Cfr. VLAD BORRELLI, *op. cit.*, p. 296; ADRIANI, *Ellenistico*, coll. 712 seg. e 723; WEBSTER, *op. cit.*, p. 143; questo significato è ammesso dal Beyen (BEYEN, *op. cit.*, p. 311), che ritiene però che il significato principale sia quello di cartografia: così già BRUNN, *Geschichte der griechischen Künstler*, Stuttgart 1889, 2. Auf., II, p. 194; VESSBERG, *op. cit.*, p. 38; P. HAMBERG, in *EUA*, XIII, 1965, s.v. « *Storiche figurazioni* », col. 16; cfr. inoltre bibl. nota 73. L'interpretazione è confermata dall'associazione $\text{fr}\alpha\ \tau\omicron\text{πο}\gamma\rho\alpha\phi\iota\alpha$ e le « *Ulixis errationes per topia* » di cui parla Vitruvio (VITR. VII, v. 2) il cui carattere spiccatamente paesistico è testimoniato dalle scene di via Graziosa; a pitture di paesaggio rimandano anche le « *varietates topiorum* » ricordate nello stesso passo vitruviano: cfr. VLAD BORELLI, *loc. cit.*, e GALLINA, *op. cit.*, p. 30, n. 7.

⁷⁵⁾ Per quanto riguarda in particolare Demetrio, non abbiamo alcun elemento per ritenerlo autore specificatamente di vedute dall'alto, che come si è visto non si configurano come un genere a sé nell'ambito della pittura di paesaggio, e nemmeno di vedute a volo d'uccello del tipo di quella del mosaico nilotico di Palestrina, di oltre mezzo secolo posteriore alla sua attività. Per queste ipotesi cfr. bibl. nota 73. Cadono quindi anche le ipotesi che lo collegano alle rappresentazioni del tipo dell'inquadramento architettonico dell'Iliupersis della Tabula Iliaca Capitolina (BIANCHI BANDINELLI, *Iliad*, p. 107; per la Tabula cfr. pp. 49 ss.). Su Demetrio cfr. L. GUERRINI, in *EAA*, III, 1960, s.v. « *Demetrios* », p. 70 con bibliografia; cfr. inoltre LEVI, *Itineraria*, p. 34 con ulteriore bibliografia.

⁷⁶⁾ Per questa cfr. da ultimo LEVI, *op. cit.* e inoltre F. CASTAGNOLI, in *EAA*, VI, 1965, s.v. « *Peutingiana, Tabula* », pp. 108 segg.

⁷⁷⁾ Cfr. le osservazioni del Panofsky in PANOFSKY, *op. cit.*, pp. 91 segg. n. 21.

⁷⁸⁾ CASTAGNOLI, *op. cit.*, p. 110.

⁷⁹⁾ Cfr. la classificazione tipologica e gli schemi grafici dei LEVI, *op. cit.*, pp. 65 segg. e tavole d'aggiunta, pp. 197 segg.

⁸⁰⁾ Si è accennato che il Blanckenhagen definisce « prospettiva a volo d'uccello » la rappresentazione cartografica, e vede come esempio di questa il mosaico nilotico di Palestrina. È necessario ora aggiungere che traendo le conseguenze da questa ipotesi il Blanckenhagen riporta alla cartografia ogni rappresentazione che presupponga un punto di vista dall'alto, dalla veduta di città della coppa omerica di Atene alla pittura paesistica: tutta la pittura di paesaggio, ad eccezione delle scene dell'Odissea, avrebbe la sua origine nell'adattamento decorativo della corografia, che sarebbe stato svolto in ambiente romano sotto la spinta del gusto « romano » (BLANCKENHAGEN, *Boscotrecase*, pp. 54 segg.). Con i punti fondamentali del discorso del Blanckenhagen è in evidente contrasto il ragio-

namento che si è qui condotto, e non sembra il caso di ritornare su quanto si è via via osservato in proposito. Ci limitiamo ad osservare che il Blanckenhagen trascura di rilevare la fondamentale differenza fra rappresentazione cartografica e veduta prospettica dall'alto, ed è condizionato da un'opinione di sapore neoclassico: « bird's eye view is not Greek » (*op. cit.*, p. 55).

⁸¹⁾ Questo rientra nel logico passaggio dall'arte « maggiore » in direzione di quella « minore » e non viceversa proprio delle grandi civiltà artistiche (BONICATTI, *op. cit.*, p. 122). Soltanto in età tardo antica ci sono documentate effettive applicazioni decorative della corografia, quali i mosaici di Gerasa e di Madaba (cfr. LEVI, *Itineraria*, passim), che mantengono tuttavia un carattere nettamente differenziato dagli schemi e dagli interessi della pittura contemporanea.

⁸²⁾ Così già RODENWALDT, *Die Komposition*, pp. 27 seg. Sulla pittura trionfale cfr. LEHMANN HARTLEBEN, *op. cit.*, pp. 123 segg.; VESSBERG, *op. cit.*, p. 38; DAWSON, *op. cit.*, pp. 150 segg.; P. HAMBERG, *Studies in Roman Imperial Art*, Copenhagen 1945, pp. 125 segg.; BORDA, *op. cit.*, pp. 150 e 153 segg.; BLANCKENHAGEN, *Narration*, p. 81 e *Boscotrecase*, pp. 54 segg.; BIANCHI BANDINELLI, in *EAA*, VI, 1965, s.v. « Romana, arte », p. 941; HAMBERG, *Storiche figurazioni*, col. 16; BRILLIANT, *op. cit.*, pp. 224 segg.; LEVI, *op. cit.*, p. 33, n. 38; BIANCHI BANDINELLI, *Roma*, pp. 114 seg.

⁸³⁾ Cfr. VESSBERG, *op. cit.*, pp. 26, 36 segg., 69 segg.

⁸⁴⁾ LIV., 41, 28, 8-10: cfr. VESSBERG, *op. cit.*, p. 38, n. 147.

⁸⁵⁾ LIV., 41, 28, 10.

⁸⁶⁾ BLANCKENHAGEN, *Boscotrecase*, p. 56.

⁸⁷⁾ L'equivoco è stato ripetuto recentemente dal Bianchi Bandinelli, che parla a proposito della carta della Sardegna di « pianta prospettica, con veduta dall'alto » (BIANCHI BANDINELLI, *Roma*, p. 114). Per il significato di « forma » cfr. H. THEDENAT, in CH. DAREMBERG - E. SAGLIO, *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*, II, 2, 1896, s.v. « Forma », IV, pp. 1249 segg.

⁸⁸⁾ Così da ultimo HAMBERG, *Storiche figurazioni*, col. 16.

⁸⁹⁾ D. MUSTILLI, *Il museo Mussolini*, Roma 1938, n. 37, pp. 15 seg., tav. XII; cfr. inoltre: BIANCHI BANDINELLI, in *Storicità*, p. 176; DAWSON, *op. cit.*, pp. 52 segg.; HAMBERG, *Studies*, p. 125; RUMPF, *op. cit.*, p. 142; BORDA, *op. cit.*, pp. 151 seg.; BRILLIANT, *op. cit.*, p. 224; BECATTI, *L'età classica*, Milano 1964, pp. 287 seg.; H. A. STUETZER, *Die Kunst der Etrusker und der römische Republik*, München 1956, p. 92; BIANCHI BANDINELLI, *Roma*, p. 115.

⁹⁰⁾ BIANCHI BANDINELLI, in *Storicità*, p. 176. L'unica testimonianza autentica di pittura trionfale repubblicana è quindi in evidente contrasto con l'affermazione più volte ripetuta che la pittura trionfale abbia per tradizione accordato largo posto alla rappresentazione del paesaggio: così LEHMANN HARTLEBEN, *op. cit.*, p. 123 BRILLIANT, *op. cit.*, p. 224 e da ultimo BIANCHI BANDINELLI, *Roma*, p. 114.

⁹¹⁾ MUSTILLI, *op. cit.*, fine III - inizio II; HAMBERG, *Storiche figurazioni*, col. 16, seconda metà terzo secolo; BIANCHI BANDINELLI, *Il problema della pittura antica*, p. 180, inizio III sec.; *Id.*, *Roma*, p. 115, copia di un originale dell'inizio del III secolo.

⁹²⁾ BIANCHI BANDINELLI, in *Storicità*, p. 176.

⁹³⁾ VESSBERG, *loc. cit.*

⁹⁴⁾ Diversamente VESSBERG, *loc. cit.*, che le definisce « Vedutenmalerei ».

⁹⁵⁾ HAMBERG, *Storiche figurazioni*, col. 16; cfr. anche LEVI, *Itineraria*, p. 33, n. 38.

⁹⁶⁾ In questo senso si è espresso il Lehmann (LEHMANN HARTLEBEN, *op. cit.*, p. 123).

⁹⁷⁾ PLIN. *Nat. Hist.*, 35, 23; cfr. VESSBERG, *op. cit.*, p. 39, n. 150; il fatto si riferisce all'anno 146-5 a. C.

⁹⁸⁾ BORDA, *op. cit.*, p. 154: « veduta a volo d'uccello »; BLANCKENHAGEN, *Boscotrecase*, p. 55:

« no way other than a representation in bird's eye view »; l'errore è ripetuto a proposito della « tabula » raffigurante il banchetto di Benevento (BLANCKENHAGEN, *Narration*, p. 81).

⁹⁹⁾ BIANCHI BANDINELLI, in *Storicità*, p. 276, n. 200.

¹⁰⁰⁾ L. Ostilio Mancino venne eletto console nel 145; cfr. VESSBERG, *loc. cit.*

¹⁰¹⁾ Ciò non vuol dire evidentemente che non abbiano nulla in comune con l'ellenismo: su questo cfr. BIANCHI BANDINELLI, *Continuità*, pp. 388 segg.

¹⁰²⁾ Roma, Museo Capitolino, sala delle Colombe, n. 83; H. STUART JONES, *Catalogue of the Museum Capitolino*, Oxford 1912, pp. 165 segg. tav. 41; cfr. A. SADURSKA, *Les Tables Iliques*, Warszawa 1964, pp. 24 segg., tav. I, con bibliografia; cfr. inoltre BRILLIANT, *op. cit.*, p. 225.

¹⁰³⁾ Per lo schema cfr. WEITZMANN, *A Tabula Odysseaca*, in *AJA*, 45 (1941), figg. 3-4.

¹⁰⁴⁾ Cfr. STUART JONES, *op. cit.*, p. 171; sembra però da escludere tanto un significato votivo, che una commissione imperiale; cfr. SADURSKA, *op. cit.*, p. 19; per la cronologia cfr. *IBID.*, pp. 16 seg.

¹⁰⁵⁾ È difficile verificare l'equazione spazio-tempo postulata dal Brilliant (*loc. cit.*): gli episodi non sono cioè visti in una successione cronologica, ma nell'ambito di una contemporaneità di eventi.

¹⁰⁶⁾ Anche per questa composizione è stata usata la definizione « bird's eye view » (BRILLIANT, *op. cit.*, p. 225).

¹⁰⁷⁾ In questo senso si è espresso anche il Blanckenhagen (BLANCKENHAGEN, *Odyssey Frieze*, p. 131, n. 94; cfr. anche LEHMANN HARTLEBEN, *op. cit.*, p. 123), il quale però parla per entrambe le composizioni di combinazione di veduta normale e veduta a volo d'uccello: per questo cfr. n. 77.

¹⁰⁸⁾ Cfr. PETERS, *op. cit.*, tavv. XXIV, 94 e XXV, 99.

¹⁰⁹⁾ Non è quindi possibile parlare di « perspective view from above » (BIANCHI BANDINELLI, *Iliad*, p. 107), né stabilire un collegamento di alcun genere con il pittore alessandrino Demetrio, per il quale cfr. n. 75 (*IBID.*); d'altra parte risulta che il valore di questo inquadramento è del tutto convenzionale, e non rappresenta « a specific locale » come vorrebbe il Brilliant (*op. cit.*, p. 225): trova infatti un termine di confronto abbastanza puntuale nel modo di rappresentare le case del rilievo di Avezzano.

¹¹⁰⁾ Cfr. pp. 43 ss.

¹¹¹⁾ Non sembra trovar conferma nella realtà del rilievo la definizione del Lehmann, che parla di un punto di vista alto con tendenza prospettica (LEHMANN HARTLEBEN, *op. cit.*, p. 142).

Questo fatto risalta con evidenza anche maggiore nelle altre « tabulae » affini. Nella tavola di New York (New York, Metropolitan Museum, 24.97.11: SADURSKA, *op. cit.*, tav. II) che riprende fedelmente lo schema di quella Capitolina, le mura di Troia non fanno che profilare all'interno la cornice del quadro centrale, così come avveniva nella Tavola Thierry (perduta: SADURSKA, tav. X, 7), mentre nella tavola detta di Zenodoto (Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles, 3321: SADURSKA, tav. X, 8) le mura non sembrano entrare nella composizione. La più vicina alla soluzione della Capitolina sembra essere la tabula « Veronensis I » (Paris, Cabinet des Médailles, 3318: SADURSKA, tav. IV; cfr. anche il disegno Sarti di una tavola perduta, *IB.*, tav. IX) dove tuttavia è annullato in un andamento rettilineo quel tanto di suggerimento spaziale che può derivare nella Capitolina dalla leggera curva del tratto superiore delle mura. A risultati analoghi porta il confronto dei particolari dell'Iliupersis: così gli edifici all'interno delle mura del registro superiore diventano un agglomerato informe nella tabula di New York, mentre i colonnati dei portici vengono resi in maniera lineare che ne annulla la tridimensionalità, con un effetto vicino a quello di certi paesaggi architettonici di Pompei (cfr. p. 43).

È interessante notare che l'Iliupersis di questa « tabula » di New York, pur riprendendo con molta fedeltà i motivi di quella Capitolina, se ne differenzia per un effetto finale di affollamento

delle figure nel campo a disposizione: gli elementi architettonici perdono del tutto la loro sostanza plastica e la loro funzione ambientale per diventare semplicemente elementi di separazione fra le diverse scene figurate. Questo fatto è già di per sé significativo degli orientamenti della bottega che lavora alle « tabulae ». Gli stessi temi compositivi dell'Iliupersis si ritrovano con associazioni solo lievemente variate nella « tabula odysseaca Rondanini » (SADURSKA, tav. XII). In questa il motivo delle mura è connesso direttamente con quello del portico a tre bracci, sui due lati del quale si inseriscono simmetricamente due edifici, che si riallacciano ai templi del registro centrale dell'Iliupersis Capitolina. Anche in questo caso il valore è quello di una cornice, all'interno della quale ritorna la divisione in registri: è assente ogni effetto di approfondimento spaziale. Questo sfruttare per scene diverse un limitato repertorio di motivi rivela la sostanziale povertà inventiva di un artigiano piuttosto modesto, che ha un unico momento che si possa definire creativo nella Tabula Iliaca Capitolina. A questo punto risultano chiari i limiti con cui mi sembra di accogliere il suggerimento del Bianchi Bandinelli alla « corrente popolare » (BIANCHI BANDINELLI, *Inizio e caratteri della tarda antichità*, p. 52). Coincidono in parte con quelle fatte qui le osservazioni del Blanckenhagen, che a proposito della tabula Rondanini suggerisce che le figure siano derivate da illustrazioni di libri e le architetture siano aggiunte dallo scultore romano (BLANCKENHAGEN, *Narration*, p. 81): del tutto opposta però la interpretazione del valore di queste architetture.

¹¹²⁾ Al problema dell'origine di questi schemi sono state date in passato soluzioni diverse. Sono da escludere che siano da far risalire a un prototipo monumentale (V. SPINAZZOLA, *Pompei alla luce degli scavi nuovi di via dell'Abbondanza*, II, Roma 1953, pp. 577 seg. e SADURSKA, *op. cit.*, pp. 17 seg.) o a un libro di immagini (SCHEFOLD, *Die Trojasage in Pompeji*, in *NedKunstJaarb*, 5 (1954), p. 212 e E. WILL, *Le relief culturel gréco-romain*, Paris 1955, pp. 415 segg.): mancano infatti di qualsiasi caratteristica monumentale o pittorica (BIANCHI BANDINELLI, *Iliad*, p. 112). Più aderente alle caratteristiche delle « tabulae » l'ipotesi del Weitzmann, che le ritiene desunte da rotuli papiracei (WEITZMANN, *op. cit.* pp. 166 segg. cfr. anche *Illustrations*, pp. 5 segg. e 40 segg.; *Narration*, pp. 83 segg.; *Ancient Book*, pp. 37 e 41).

¹¹³⁾ L'ipotesi del Weitzmann farebbe naturalmente risalire al rotulo anche il carattere schematico delle due scene.

¹¹⁴⁾ Napoli, Museo Nazionale, 112222, da Pompei, I, 3, 23: ELIA, *Pitture murali e mosaici del Museo Nazionale di Napoli*, Roma 1932, pp. 59 segg., fig. 20. Bibl.; RIZZO, *Pittura ellenistico-romana*, p. 89; BLANCKENHAGEN, *Narration*, pp. 81 seg.; ID., *Boscotrecase*, p. 57; BIANCHI BANDINELLI, in *Storicità*, p. 176 e da ultimo in *Roma*, pp. 64 segg.; D'HENRY, *op. cit.*, p. 65; G. A. MANSUELLI, in *EUA*, VIII, 1958, s.v. « Italico-romano popolarische correnti », col. 364; B. SCHWEITZER, *I fondamenti tardo-antichi dell'arte medioevale*, in *Alla ricerca di Fidia*, Milano 1967, pp. 414 seg.; BRILLIANT, *op. cit.*, p. 224.

¹¹⁵⁾ TAC., *Ann.*, 14, 17.

¹¹⁶⁾ Con tutto ciò non mi sembra si possa parlare di « landschaftlicher Stil » (LEHMANN HARTLEBEN, *op. cit.*, p. 124).

¹¹⁷⁾ BIANCHI BANDINELLI, *Il problema della pittura antica*, p. 179.

¹¹⁸⁾ Cfr. in particolare SCHWEITZER, *loc. cit.*

¹¹⁹⁾ Ciò è sfuggito allo Schweitzer, che considera tutto il dipinto come una uniforme « prospettiva a volo d'uccello » (*loc. cit.*) Di « veduta a volo d'uccello » parla già il Rizzo. (RIZZO, *Pittura ellenistico-romana*, *loc. cit.*).

¹²⁰⁾ Cfr. un particolare del fregio bianco della casa della Farnesina (PETERS, *op. cit.*, tav. XIV, 46) o uno del fregio della casa di P. Cornelio Tegete (MAIURI, *Le pitture*, tav. IV, 1); cfr. LEVI, *Itineraria*, pp. 87 seg.

¹²¹⁾ Cfr. per esempio il fregio giallo della casa « di Livia » (RIZZO, *Le pitture*, tavv. V-X).

¹²²⁾ Non si può quindi parlare di « veduta normale e veduta a volo d'uccello » (BLANCKENHAGEN, *Narration*, p. 81). La definizione più appropriata dello schema compositivo dell'anfiteatro è quella di « Verdeutlichungsperspektive » data dalla V. Heintze (HEINTZE, *loc. cit.*), la quale tuttavia ne fraintende il significato, assimilandolo a quello dei rilievi della colonna Traiana: cfr. per questo infra, pp. 54 ss.

¹²³⁾ H. MATTINGLY, *Coins of the Roman Empire in the British Museum*, London, I, 1923, tav. 5, 11-12; II, 1930, tavv. 50, 2; 69, 8; 70, 1.

¹²⁴⁾ MANSUELLI, *loc. cit.*

¹²⁵⁾ Il Blanckenhagen ha parlato di identità compositiva fra questo affresco e il mosaico nilotico di Palestrina (BLANCKENHAGEN, *Boscotrecase*, p. 57): l'affermazione non trova alcuna giustificazione nella struttura compositiva delle due opere.

¹²⁶⁾ BIANCHI BANDINELLI, *Inizio e caratteri della tarda antichità*, p. 52.

¹²⁷⁾ Notiamo il particolare della rappresentazione dei gradini delle rampe di accesso al sommo della cavea, che dovrebbero essere nascosti se il prospetto dell'anfiteatro fosse « corretto » (BIANCHI BANDINELLI, *Roma*, p. 66), e vengono invece evidenziati secondo un tipico gusto di completezza descrittiva.

¹²⁸⁾ HAMBERG, *Studies*, pp. 125 segg.

¹²⁹⁾ MANSUELLI, *op. cit.*

¹³⁰⁾ LEHMANN HARTLEBEN, *op. cit.*, pp. 123 segg.; BIANCHI BANDINELLI, *Continuità*, p. 374; BLANCKENHAGEN, *Odyssey Frieze*, p. 131, n. 94 e *Narration*, pp. 80 seg.; BRILLIANT, *op. cit.*, pp. 219 segg. e 231 segg.; HEINTZE, *op. cit.*, p. 90 (« Verdeutlichungsperspektive »); D'HENRY, *op. cit.*, p. 65.

¹³¹⁾ Sul valore spaziale dei rilievi della colonna cfr. da ultimo BIANCHI BANDINELLI, *Roma*, p. 241; soltanto la frammentarietà con cui il fregio è noto può giustificare l'affermazione che in esso venga ignorata la prospettiva (LEHMANN HARTLEBEN, *op. cit.*, pp. 141 seg.; cfr. anche GARGER, *op. cit.*, pp. 15 seg. e da ultimo BRILLIANT, *op. cit.*, p. 231). La coerenza della costruzione dell'ambiente è invece riconosciuta dal Blanckenhagen (BLANCKENHAGEN, *Narration*, p. 81).

¹³²⁾ LEHMANN HARTLEBEN, *op. cit.*, tav. 6, II.

¹³³⁾ Il Blanckenhagen ha istituito un rapporto fra questa composizione e quella della Tabula Odysseaca Rondanini, che dopo quanto si è detto è però da rifiutare (BLANCKENHAGEN, *op. cit.*, p. 81; cfr. n. 112).

¹³⁴⁾ BLANCKENHAGEN, *loc. cit.*

¹³⁵⁾ Cfr. PANOFKY, *op. cit.*, pp. 50 segg.

¹³⁶⁾ Quanto è stato possibile ricostruire della pittura trionfale esclude che si possa far riferimento alla sua tradizione per la larga parte che l'elemento paesistico-ambientale ha nella colonna (LEHMANN HARTLEBEN, *op. cit.*, p. 123).

¹³⁷⁾ Cfr. anche LEHMANN HARTLEBEN, *op. cit.*, pp. 128 segg.

¹³⁸⁾ Sono note le discussioni riguardo alla cronologia dell'arco di Tito. Nonostante le diverse argomentazioni per spostare la data di erezione dell'arco negli anni posteriori all'impero di Domiziano (D. MC FAYDEN, *The date of the arch of Titus*, in *CJ*, XI (1915), pp. 131 segg. e F. MAGI, *I rilievi flavii del palazzo della Cancelleria*, Roma 1945, pp. 160 segg.), mi sembra che la datazione tradizionale sia tuttora la più valida. Per il problema storico cfr. S. MAZZARINO, *L'impero romano*, in G. GIANNELLI - S. MAZZARINO, *Trattato di storia romana*, II, Roma 1962 (II ed.), p. 240. Per quanto riguarda l'aspetto artistico della questione, non mi sembra che i rilievi della Cancelleria presentino gli stessi caratteri di illusionismo spaziale che presentano, pienamente

sviluppati, i rilievi dell'arco di Tito (MAGI, *loc. cit.*). Vi vedrei piuttosto una impostazione classicheggiante, su cui si innesta in maniera estremamente superficiale un riflesso dei problemi spaziali testimoniati dall'arco. Non mi sembra quindi che la seriorità dei rilievi della Cancelleria rispetto all'arco sollevi alcuna difficoltà.

¹³⁹⁾ Per l'arco di Benevento cfr. da ultimo F. J. HASSEL, *Der Trajansbogen in Benevent, Mainz* 1966. Sulla stessa linea si trova anche il grande fregio traiano, la cui differenza compositiva rispetto ai rilievi della colonna è già stata notata dal Ward Perkins (J. B. WARD-PERKINS, *The art of the Severan age in the light of Tripolitanian discoveries*, in *ProcBA*, XXXVII, (pp. 300 segg., n. 61). Sotto questa luce sembra abbastanza difficilmente sostenibile l'identità di autore fra il grande fregio ed il modello della colonna Traiana postulata dal Bianchi Bandinelli (BIANCHI BANDINELLI, *Storicità*, pp. 225 segg.). I confronti prodotti sono indubbiamente suggestivi, ma non colgono la sostanza del problema compositivo, che solo potrebbe documentare una identità di concezione al di là dei rapporti dovuti al fatto che le due opere sono il prodotto di uno stesso momento artistico e con ogni probabilità di botteghe di analoga preparazione. Questa linea di interpretazione è stata sviluppata nel corso di Archeologia Romana tenuto presso l'Università di Torino dal prof. GULLINI nell'anno accademico 1966-67 sul tema *Il rilievo storico romano* (inedito).

¹⁴⁰⁾ Il Bianchi Bandinelli aveva fatto dubitativamente il nome di Apollodoro di Damasco come quello dell'autore dei cartoni, dissociando però la sua origine dalla preparazione artistica, che egli vedeva tipicamente romano-occidentale (BIANCHI BANDINELLI, in *Storicità*, pp. 227 seg.). In seguito il Bianchi Bandinelli ha rivisto questa sua posizione, definendo il linguaggio della colonna come « tuttora aderente alla grande tradizione del naturalismo ellenistico » (BIANCHI BANDINELLI, *Roma*, p. 249).

¹⁴¹⁾ Cfr. WARD-PERKINS, *op. cit.*, pp. 269 seg.

¹⁴²⁾ BIANCHI BANDINELLI, in *Storicità*, p. 225.

¹⁴³⁾ Gli « anaglypha Traiani » presentano infatti un fondale di architetture di valore narrativo, al quale si addossano le figure dei protagonisti delle scene, senza che fra le due componenti si stabilisca un rapporto compositivo di carattere spaziale. In questo senso, e pur con tutte le differenze, questa impostazione si collega da un lato ai rilievi claudi di villa Medici, dall'altro ai rilievi dell'arco di Adriano e al rilievo Sacchetti. Hanno analogo valore di sfondo, sia pure con una maggior partecipazione alla costruzione spaziale della scena, gli edifici che compaiono nei rilievi aureliani del palazzo dei Conservatori e dell'arco di Costantino. Per gli « anaglypha Traiani » cfr. S. STUCCHI, *I monumenti della parte meridionale del Foro Romano*, Roma s.d. (1958), pp. 66 segg.; per i rilievi di villa Medici CAGIANO DE AZEVEDO, *Le antichità di villa Medici*, Roma 1951, pp. 56 segg., tavv. I-XII: per il problema della destinazione originaria dei rilievi cfr. GULLINI, *Maestri e botteghe in Roma da Gallieno alla Tetrarchia*, Torino 1959, pp. 41 segg., n. 80; per rilievi dell'arco di Adriano CASTAGNOLI, *Due archi trionfali della via Flaminia presso piazza di Sciarra*, in *BC*, LXX (1942), pp. 48 segg. e V. CIANFARANI, *Rilievo romano di villa Tortonia*, in *BC*, LXXIII (1949-50), pp. 235 segg.; per il rilievo Sacchetti L. BUDDE, *Severisches Relief in Palazzo Sacchetti*, in *JdI*, 18. *Erg.*, 1955; per i rilievi aureliani I. SCOTT RYBERG, *Panel Reliefs of Marcus Aurelius*, New York 1967. Un problema a parte è rappresentato dalla scena di « decursio » raffigurata su uno dei lati della base della colonna Antonina, in cui si è voluto vedere un tipo di rappresentazione nuova, legata ad un gusto di carattere popolare (BRILLIANT, *op. cit.*, p. 228 e BIANCHI BANDINELLI, *Romana, arte*, p. 969). Ma il Bianchi Bandinelli nota anche che « figure che solcano l'aria sono già apparse in opere di diretta eredità ellenistica, come nel Cammeo di Francia » (BIANCHI BANDINELLI, *loc. cit.*; per il Cammeo cfr. BIANCHI BANDINELLI, *Roma*, fig. 210); questo può dare la chiave per comprendere la composizione della scena, che ripropone in realtà uno schema di chiara ascendenza

classicheggiante: si veda ad esempio il rilievo di Palazzo Chigi di Dario ad Arbela (SADURSKA, *op. cit.*, pp. 74 segg., tav. XVII) e, per la genesi dello schema, lo scudo Strangford (BECATTI, *Problemi fidiaci*, Milano-Firenze 1951, tav. 64, 191.)

¹⁴⁴⁾ BECATTI, *La colonna coclide istoriata*, Roma 1960, pp. 53 segg. e BRILLIANT, *op. cit.*, pp. 230 con bibliografia; cfr. anche BIANCHI BANDINELLI, *op. cit.*, pp. 322 segg.

¹⁴⁵⁾ LEHMANN HARTLEBEN, *op. cit.*, p. 131.

¹⁴⁶⁾ Cfr. C. CAPRINO, A. M. COLINI, G. GATTI, M. PALLOTTINO, P. ROMANELLI, *La colonna di Marco Aurelio*, Roma 1955, tavv. VIII, 7; XIV, 29; XXX, 61; XXXI, 63; XXXIV, 68; LI, 101; LX, 120; LXV, 130.

¹⁴⁷⁾ CAPRINO, *et al.*, *op. cit.*, tav. LX, 20.

¹⁴⁸⁾ LEHMANN HARTLEBEN, *op. cit.*, tavv. 26, LIII; 34, LXIII.

¹⁴⁹⁾ Cfr. le osservazioni di SCHWEITZER, *op. cit.*, p. 415. In senso contrario si esprime invece il Levi (LEVI, *L'arte romana*, p. 263).

¹⁵⁰⁾ CAPRINO, *et al.*, *op. cit.*, tavv. VIII, 17; XXXI, 63 e LEHMANN HARTLEBEN, *op. cit.*, tavv. 12, XIX-XX; 18, XXXII.

¹⁵¹⁾ È interessante notare come lo schema compositivo delle scene di assedio della colonna Traiana sia conservato in alcune miniature dell'Iliade Ambrosiana con maggior fedeltà allo spirito originario, di quanto non avvenga nella colonna aureliana: cfr. BIANCHI BANDINELLI, *Iliad*, tavv. III, 35, figg. 192 e 194. Questo fatto mi sembra una ulteriore conferma dell'origine romano orientale dei cartoni della colonna stessa.

¹⁵²⁾ Cfr. J. M. TOYNBEE, *The Art of the Romans*, New York-Washington 1965, p. 70.

¹⁵³⁾ TOYNBEE, *loc. cit.* e WARD PERKINS, *op. cit.*, p. 287.

¹⁵⁴⁾ Un particolare dei rilievi giustifica effettivamente la qualifica di « cartografico » (GARGER, *op. cit.*, p. 17): si tratta della rappresentazione del fiume, i cui due rami si dispongono sui due lati di un albero. (CAPRINO *et al.*, *op. cit.*, tav. VIII, 17) che trova un preciso confronto in un mosaico ostiense (Ostia, Foro delle Corporazioni, « statio » n. 27: cfr. BECATTI, in *Scavi di Ostia, IV, Mosaici e pavimenti marmorei*, Roma 1961, II, tav. CVIII). Il fiume rappresentato nel mosaico è però il Nilo (BECATTI, *op. cit.*, I, pp. 74 segg.): è quindi dubbio se lo schema sia realmente di origine popolare, o non risalgia piuttosto a una tradizione ellenistica.

¹⁵⁵⁾ Cfr. n. 143.

¹⁵⁶⁾ La pubblicazione completa dell'arco di Settimio Severo al Foro Romano è stata fatta dal Brilliant per conto dell'Accademia Americana di Roma (BRILLIANT, *op. cit.*; bibliografia pp. 23 segg.).

¹⁵⁷⁾ L. FRANCHI, *Ricerche sull'arte di età severiana in Roma*, in *StMiscRo*, 4 (1960-61), 1964, pp. 30 segg.

¹⁵⁸⁾ La struttura compositiva dei pannelli ha dato luogo a diverse interpretazioni, nessuna delle quali nega l'impressione di incoerenza data dai rilievi. La prima ipotesi fu che i cartoni fossero stati concepiti originariamente come fregio continuo, e fossero poi stati adattati mediante tagli al campo quadrangolare dei pannelli (G. BENDINELLI, *Osservazioni sui rilievi storici dell'arco di Settimio Severo*, in *Atti III Congr. Naz. St. Romani*, Bologna 1934, pp. 227 segg.). Una soluzione di questo genere sembra decisamente troppo semplicistica, e non risolve comunque il problema, che è dato non tanto dalla disposizione delle scene a registri sovrapposti, quanto dall'accostamento di scene impostate su principi compositivi diversi (cfr. FRANCHI, *op. cit.*, p. 29, che non ne offre però una spiegazione convincente). È da notare poi che la composizione a registri non è del tutto rigorosa, né la loro altezza costante. Questo è dovuto all'inserzione di scene le cui dimensioni escono

da quelle previste per i registri: ciò significa che lo schema a registri si sovrappone a composizioni già esistenti.

¹⁵⁹⁾ Per il problema della componente simbolica nel rilievo storico romano cfr. HAMBERG, *Studies*, pp. 32 segg. e SCOTT RYBERG, *op. cit.*, pp. 90 segg., con precedente bibliografia.

¹⁶⁰⁾ Cfr. HAMBERG, *op. cit.*, pp. 145 segg. e FRANCHI, *op. cit.*, pp. 29 seg. Cfr. anche WARD PERKINS, *op. cit.*, p. 288, che nota come in queste scene dei pannelli non ci sia una rottura con la tradizione: perché questa avvenga bisogna infatti attendere i rilievi dell'arco di Costantino.

¹⁶¹⁾ L'interpretazione di questa scena è concorde: cfr. da ultimo BRILLIANT, *op. cit.*, p. 176, che fraintende però il significato del pannelli, localizzando a Carre la scena che si svolge in alto sulla destra del rilievo, che ha luogo invece a Nisibi stessa: cfr. FRANCHI, *op. cit.*, pp. 22 e 27.

¹⁶²⁾ BRILLIANT, *op. cit.*, tavv. 66a, 66b, 67; GULLINI, *La scultura dai Severi a Costantino*, Parte I, Lezioni Universitarie, Torino 1958-59, pp. 45 segg. La Franchi vi vede invece la conquista di Seleucia (FRANCHI, *op. cit.*, p. 27), il Brilliant la presa di Hatra (BRILLIANT, *op. cit.*, p. 176).

¹⁶³⁾ Il problema del rapporto con la colonna è stato presentato da ultimo dal Brilliant, in termini però diversi da quelli qui proposti: il Brilliant infatti ritiene inutile un esame della concezione prospettica della scena (BRILLIANT, *ibid.*, pp. 229 e 232). Cfr. anche WARD PERKINS, *op. cit.*, p. 301, n. 62.

¹⁶⁴⁾ BRILLIANT, *op. cit.*, tavv. 60a, 60b, 61.

¹⁶⁵⁾ BRILLIANT, *op. cit.*, tavv. 76a, 76b, 77.

¹⁶⁶⁾ GULLINI, *op. cit.*, p. 47. Secondo la Franchi si tratterebbe della conquista di Babilonia (FRANCHI, *op. cit.*, p. 27), secondo il Brilliant di una seconda battaglia sotto Hatra (BRILLIANT, *op. cit.*, p. 176).

¹⁶⁷⁾ BRILLIANT, *op. cit.*, tav. 79a; LEHMANN HARTLEBEN, *op. cit.*, tav. 52, CXI.

¹⁶⁸⁾ BRILLIANT, *op. cit.*, pp. 225 segg.; cfr. anche HANFMANN, *Römische Kunst*, p. 117.

¹⁶⁹⁾ Si vedano ad esempio i rilievi ostiensi (R. CALZA, E. NASH, *Ostia*, Firenze 1959, figg. 102-104, 106, 114, 155); i mosaici, in BECATTI, *op. cit.*, tavv. C, 76; CX, 210; CLXXXVIII, 58; un rilievo dalla catacomba dei SS. Marco e Marcelliano (TESTINI, *op. cit.*, fig. 88); emblematico dei modi compositivi della corrente popolare è il rilievo di circo del Laterano (RODENWALDT, *Römische Reliefs. Vorstufen zur Spätantike*, in *JdI*, 55 (1940), pp. 12 segg., tav. I), in cui la rappresentazione obliqua dei « carceres » è ancora una volta l'interpretazione di un motivo della veduta dall'alto, dissociato da ogni organico raccordo compositivo con il resto della scena.

¹⁷⁰⁾ BUDDE, *op. cit.*, e FRANCHI, *op. cit.*, pp. 31 segg.

¹⁷¹⁾ FRANCHI, *op. cit.*, pp. 7 segg.

¹⁷²⁾ BRILLIANT, *op. cit.*, tavv. 86a, 86b, 87.

¹⁷³⁾ In questa scena le mura sono rappresentate come una massa liscia ed uniforme (BRILLIANT, *ibid.*, tav. 95a), mentre negli altri casi ne è descritta la struttura articolata a massi, del tipo dell'« opus quadratum » (IBID., tavv. 65c, 75a, 83a, 83b). Analoga descrizione ritorna nell'affresco di via Latina, a proposito del quale è stato notato il valore compositivo di questo particolare.

¹⁷⁴⁾ Cfr. CAPRINO *et al.*, *op. cit.*, tavv. XXI, 42 e XXIV, 49. Da notare che è comune l'effetto di ribaltamento prospettico: e in entrambi i casi si tratta di una interpretazione di uno schema ad impostazione prospettica, che ne snatura le caratteristiche spaziali.

¹⁷⁵⁾ HEROD., III, 9, 12.

¹⁷⁶⁾ RODENWALDT, *The transition to late classical art*, in *Cambridge Ancient History*, XII (1939), p. 546.

¹⁷⁷⁾ La Franchi suggerisce dubitativamente la presenza di una componente orientale nei rilievi dell'arco, dovuta proprio alla provenienza delle « tabulae » (FRANCHI, *op. cit.*, p. 32).

¹⁷⁸⁾ GULLINI, *La scultura romana*, pp. 48 segg. Secondo la Franchi si tratterebbe della conquista di Ctesifonte (FRANCHI, *op. cit.*, p. 27; cfr. anche la recensione di M. BARRA BAGNASCO, in *Rivista di Filologia*, 95 (1967), p. 361); secondo il Brilliant di quella di Seleucia (BRILLIANT, *op. cit.*, p. 176).

¹⁷⁹⁾ Cfr. n. 159.

¹⁸⁰⁾ Le ultime grandi creazioni pittoriche testimoniate in Roma sono i paesaggi della Domus Aurea (BIANCHI BANDINELLI, *Roma*, pp. 138 seg., fig. 142), che appaiono come esiti, di una sorprendente modernità, delle esperienze impressioniste del tardo ellenismo. In seguito non si hanno che rielaborazioni di schemi e motivi già noti: questo non esclude che si abbiano talvolta dei risultati apprezzabili, come in certi paesaggi (cfr. WIRTH, *op. cit.*, tav. 17), che non modificano però la sostanza della situazione. La sostanziale povertà inventiva della pittura romana in questo periodo è testimoniata dalle pitture cimiteriali (WILPERT, *Le pitture delle catacombe romane*, Roma 1903, vol. II, tavole). L'unica eccezione in questo quadro è data dall'ipogeo degli Aureli, che anche per questa ragione crediamo di poter attribuire ad ambiente non urbano.

¹⁸¹⁾ È il cubicolo III del Wilpert (G. WILPERT, *Le pitture dell'ipogeo di Aurelio Felicissimo presso il viale Manzoni in Roma*, in *MemAccPont*, I (1924), II, pp. 24 segg.); sull'ipogeo cfr. DORICO, *op. cit.*, pp. 104 segg., bibliografia p. 114, n. 1; cfr. inoltre GARGER, *op. cit.*, pp. 4 segg.

¹⁸²⁾ WILPERT, *op. cit.*, pp. 40 segg., fig. 9 a p. 10, tav. XXII.

¹⁸³⁾ *IBID.*, pp. 26 segg., tav. XVI; cfr. anche LEVI, *Itineraria*, p. 70.

¹⁸⁴⁾ WILPERT, *op. cit.*, pp. 36 segg., tavv. XX e XXI; cfr. anche GARGER, *op. cit.*, pp. 8 seg.

¹⁸⁵⁾ Che si tratti di un fiume lo farebbe pensare il colore e il fatto che sia distinto dal piano d'appoggio delle figure. In favore di questa interpretazione si era espresso il Bendinelli (BENDINELLI, *Il monumento sepolcrale degli Aureli al viale Manzoni in Roma*, in *MonAntLinc*, XXVIII (1922), pp. 68 segg.; ma discutibile la sua identificazione della città rappresentata con Roma). Per contro il fatto che vi si affaccino degli edifici farebbe pensare piuttosto ad una strada (così WILPERT, *op. cit.*, pp. 37 seg.).

¹⁸⁶⁾ WILPERT, *op. cit.*, tav. XVI.

¹⁸⁷⁾ WILPERT, *ibid.*, pp. 24 segg., fig. 6 e tav. XXII.

¹⁸⁸⁾ Per la datazione dell'ipogeo degli Aureli cfr. WIRTH, *op. cit.*, pp. 177 seg.

¹⁸⁹⁾ Cfr. BORDA, *op. cit.*, pp. 118 segg.

¹⁹⁰⁾ WILPERT, *op. cit.*, tavv. XIX e XX.

¹⁹¹⁾ Per le colonne di Costantinopoli cfr. BECATTI, *La colonna coclide*, pp. 83 segg.

¹⁹²⁾ Per questo cfr. J. CARCOPINO, *De Pythagore aux Apôtres*, Paris 1956, pp. 85 segg. Anche per queste scene dell'ipogeo degli Aureli si è parlato in passato di « prospettiva a volo d'uccello », ricollegandone il modo rappresentativo alla corrente popolare: per tutti cfr. BORDA, *op. cit.*, p. 318 e BIANCHI BANDINELLI, *Continuità*, p. 401.

¹⁹³⁾ FERRUA, *op. cit.*, pp. 86 segg.

¹⁹⁴⁾ BONICATTI, *op. cit.*, p. 280. Il Ferrua sembra invece orientato a ritenerla qualitativamente più elevata (FERRUA, *op. cit.*, p. 100).

¹⁹⁵⁾ Il Ferrua, pur senza escludere la possibilità di una creazione originale, pensa che questa composizione, insieme con le altre dell'ipogeo che non trovano riscontri nella pittura cimiteriale, risalga ad originali elaborati nell'ambito della decorazione delle contemporanee basiliche (FERRUA, *op. cit.*, pp. 95 segg.). È abbastanza chiaro che questa ha avuto un certo peso nelle soluzioni decorative dell'ipogeo: esistono infatti precisi riferimenti alla decorazione musiva di S. Costanza (H. STERN, *Les mosaïques de l'église de Sainte Constance à Rome*, in *DOP*, XII (1958), pp. 159 segg.):

notevoli soprattutto i motivi della volta centrale del cubicolo N (FERRUA, *op. cit.*, tav. CX), da confrontare con alcuni particolari della volta dell'ambulacro settentrionale del mausoleo, ed anche con il grande sarcofago in porfido di Costanza (R. DELBRUECK, *Antike Porfirwerke*, Berlin-Leipzig 1932, tav. 104). Come la decorazione, così anche le scene figurate possono riecheggiare schemi elaborati nell'ambito della decorazione basilicale; ciò non sarebbe in contrasto con i risultati cui ha portato l'analisi compositiva dell'affresco, ma sposterebbe semplicemente i termini del problema, mutandolo in quello dell'origine della decorazione basilicale. È da escludere che questa sia stata desunta dalle pitture cimiteriali romane, il cui repertorio del punto di vista compositivo è estremamente limitato per tutto il III secolo, e si arricchisce soltanto nel IV: sono quindi queste a dipendere dalla decorazione delle basiliche, eventualmente, e non viceversa. Niente esclude perciò che il repertorio del IV secolo si sia formato con contributi anche esterni a Roma, e fra questi dobbiamo annoverare il prototipo dell'affresco di via Latina. Si giunge così all'ipotesi della trasmissione degli schemi iconografici mediante codici miniati. Di questa non è possibile dare una prova conclusiva, ma alcuni elementi orientano a ritenerla estremamente probabile. Precisi confronti rendono indiscutibile la derivazione da codici miniati di una scena quale il passaggio del mar Rosso del cubicolo C (BIANCHI BANDINELLI, *Archeologia e cultura*, pp. 449 seg.); essa mi sembra altrettanto chiara per le due lunette del cubicolo N con scene del mito di Eracle (FERRUA, *op. cit.*, tavv. LXXIX e LXXVI, 2, la seconda delle quali ha interessanti punti di contatto con la miniatura 20 del Virgilio Vaticano (DE WIT, *op. cit.*, tav. 12,2). D'altra parte lo schema compositivo conserva intatte tutte le sue caratteristiche; il proporzionamento delle figure e il modo di distribuire il colore seguono un modello ben preciso, poiché si distaccano da quelli delle altre scene del medesimo cubicolo: tutto questo fa pensare ad un originale pittorico seguito molto da vicino, e questo non può essere stato altro che un codice miniato (Cfr. CAGIANO DE AZEVEDO, *Il patrimonio figurativo della Bibbia*, pp. 366 segg.).

¹⁹⁶⁾ BONICATTI, *op. cit.*, pp. 279 segg.

¹⁹⁷⁾ H. KARPP, *Die frühchristlichen und mittelalterlichen Mosaiken von S. Maria Maggiore zu Rom*, Baden-Baden 1966, tav. 97. Ringrazio vivamente il prof. Gullini per aver richiamato la mia attenzione su questa scena. Per i mosaici di S. Maria Maggiore cfr. BONICATTI, *op. cit.*, p. 71, n. 108 con bibliografia; cfr. inoltre V. LAZAREV, *Storia della pittura bizantina*, Ed. It. Torino 1967, pp. 49 segg. e G. LORENZONI, *Aspetti e problemi del medioevo artistico - Le origini*, Torino 1969, pp. 63 segg.

¹⁹⁸⁾ KARPP, *op. cit.*, tav. 100.

¹⁹⁹⁾ Agli stessi principi fondamentali si può ricondurre la composizione di altri due pannelli monoscenici della navata (KARPP, *ibid.*, tavv. 113 e 153), in cui tuttavia lo schema a volo d'uccello sembra aver perduto parte del vigore espressivo che ha nella scena del passaggio del Mar Rosso, per irrigidirsi in un linguaggio che si direbbe già vicino alla maniera.

²⁰⁰⁾ Sui problemi relativi all'inquadratura storico-artistica dei mosaici cfr. LORENZONI, *loc. cit.*

²⁰¹⁾ DE WIT, *op. cit.*, pp. 151 segg. Cfr. anche BONICATTI, *op. cit.*, pp. 82 seg. e 85 segg.

²⁰²⁾ Pictura 10: DE WIT, *op. cit.*, pp. 39 segg., tav. 6, 1; bibliografia p. 212. Il Bonicatti ha intuito il legame compositivo fra questa scena e quella del passaggio del Mar Rosso in S. Maria Maggiore, ma non ha colto la sostanza della struttura compositiva: parla infatti di «prospettiva ribaltata» (BONICATTI, *op. cit.*, p. 93).

²⁰³⁾ Il De Wit ha richiamato a proposito di questa scena un affresco dell'ipogeo di Trebio Giusto (DE WIT, *op. cit.*, p. 41). Il confronto è sufficientemente chiarificatore della differenza fra la serrata logica della costruzione della scena a volo d'uccello nella miniatura e la disorganica ripetizione nell'affresco di spunti che hanno la loro origine in vedute dall'alto (cfr. ad esempio LEHMANN

HARTLEBEN, *op. cit.*, tav. 9, XI-XII) ma sono trasformati in formule iconografiche perfettamente assorbite nella generale impostazione a-spaziale della rappresentazione. Per l'ipogeo di Trebio Giusto cfr. C. CASALONE, *Note sulle pitture dell'ipogeo di Trebio Giusto*, in *CA*, XII (1962), pp. 53 segg., fig. 4.

²⁰⁴⁾ DE WIT, *op. cit.*, tav. 22, 2, pp. 120 segg., bibliografia p. 213.

²⁰⁵⁾ DE WIT, *op. cit.*, p. 122; il confronto è però proposto dal De Wit esclusivamente dal punto di vista iconografico.

²⁰⁶⁾ Pictura 14: DE WIT, *op. cit.*, pp. 53 segg., tav. 8,2.

²⁰⁷⁾ Cod. Vindob. Theol. graec. 31, fol. II, 3; cfr. BIANCHI BANDINELLI, *La composizione del Diluvio nella Genesi di Vienna*, in *RM*, 62 (1955), pp. 66 segg., tav. 30.

²⁰⁸⁾ L'originale della scena del Diluvio era stato datato dal Bianchi Bandinelli nella seconda metà del III sec. (BIANCHI BANDINELLI, *op. cit.*, pp. 75 segg.).

²⁰⁹⁾ DE WIT, *op. cit.*, pp. 79 segg., tav. 10,2, bibliografia p. 213.

²¹⁰⁾ DE WIT, *op. cit.*, pp. 163 segg.

²¹¹⁾ Cfr. KARPP, *op. cit.*, tavv. 6, 13, 27, 28 (arco trionfale) e 37, 74, 108, 118, 128, 133, 138, 143 (navata). Cfr. anche BONICATTI, *op. cit.*, p. 96.

²¹²⁾ DE WIT, *op. cit.*, pp. 146 segg., tav. 27,1 bibliografia p. 213.

²¹³⁾ Cfr. a titolo di esempio J. HUBERT, J. PORCHER, W. F. VOLBACH, *L'impero carolingio*, Milano 1968, figg. 84, 88, 107, 108.

²¹⁴⁾ Fol. VII, 13; riprodotto da ultimo a colori in E. WELLESZ, *The Vienna Genesis*, London 1960, tav. 3. Per la bibliografia cfr. BIANCHI BANDINELLI, *La composizione del Diluvio*, passim. cfr. anche LAZAREV, *op. cit.*, pp. 42 seg. e 59, n. 51 con ulteriore bibliografia.

²¹⁵⁾ BIANCHI BANDINELLI, *op. cit.*, p. 76.

²¹⁶⁾ L'unico lavoro che studi questa produzione dal punto di vista del problema compositivo è I. LAVIN, « *Antioch hunting mosaics and their sources* », in *DOP*, 17 (1963), pp. 181 segg.; cfr. anche A. CARANDINI, *La villa di Piazza Armerina, la circolazione della cultura figurativa africana nel tardo impero e altre precisazioni*, in *Dialoghi di Archeologia*, I (1967), pp. 108 segg. Singole soluzioni della scena a volo d'uccello compaiono sporadicamente, inserite in un contesto compositivo che sviluppa ed elabora il tema della composizione a registri (e non « a tappeto » come vorrebbe il Lavin) di originaria derivazione alessandrina: cfr. in particolare il motivo della rete dei cacciatori nel mosaico di El-Alia (LAVIN, *op. cit.*, fig. 62), nella caccia di Cartagine (LAVIN, *op. cit.*, fig. 79) e quella di Hippo Regius (LAVIN, *op. cit.*, fig. 81); la stessa soluzione si trova nella Piccola Caccia di Piazza Armerina (LAVIN, *op. cit.*, fig. 110).

²¹⁷⁾ Cfr. D. LEVI, *Antioch mosaics pavements*, Princeton 1947, vol. II, Plates.

²¹⁸⁾ L'unico riflesso di una scena a volo d'uccello sembra essere il mosaico con Nino e Semiramide nella casa del Letterato (LEVI, *op. cit.*, II, tav. XX; cfr. CAGIANO DE AZEVEDO, in *EUA*, XIII, 1965, s.v. « *Tardo antico. Pittura* », col. 637), la cui frammentarietà non permette però di giudicare del complesso della composizione. Quanto al bordo topografico del mosaico della Megalopsychia, per il quale il Levi parla di « prospettiva a volo d'uccello » (LEVI, *op. cit.*, I, pp. 614 segg., II, tavv. LXXIX-LXXX), vi si trovano soltanto singoli particolari architettonici visti dall'alto, che rappresentano stralci iconografici da autentiche composizioni a volo d'uccello.

²¹⁹⁾ N. BONACASA, *Anticipazioni alessandrine del tardo antico. A proposito di una statua del museo Greco-romano di Alessandria*, in *ArCl*, XX (1968), pp. 94 segg. con bibliografia.

²²⁰⁾ Una indicazione interessante potrebbe dedursi dall'attribuzione dell'ipogeo degli Aureli alla setta gnostica dei Naasseni, che dalla Mesopotamia ebbe una diffusione particolare in Egitto (CARCOPINO, *loc. cit.*): non è quindi assurdo pensare che proprio in Alessandria si sia formato un ciclo

figurato illustrante i temi caratteristici della setta. Ricordiamo d'altra parte che il Picard ha proposto dei confronti con gli ipogei di Alessandria per l'organizzazione della decorazione dell'ipogeo di via Latina, e ha avanzato l'ipotesi di una derivazione da pitture alessandrine di molte scene dell'ipogeo (PICARD, in *CRAI*, 1956, *loc. cit.*). È noto inoltre che le storie di Giuseppe hanno goduto di un particolare favore nell'ambiente alessandrino (C. R. MOREY, *Early Christian Art*, Princeton 1953, p. 74).

²²¹⁾ Un interessante termine di confronto è dato dalla composizione dei rilievi della colonna di Arcadio, che sfruttano la composizione su due registri, solo occasionalmente raccordati da elementi architettonici: cfr. ad esempio la rappresentazione del foro di Costantinopoli (BECATTI, *La colonna coclide*, tav. 75a; cfr. anche tavv. 73 e 76).

²²²⁾ BONACASA, *op. cit.*, pp. 86 segg.

²²³⁾ Cfr. J. BECKWITH *et al.*, in *EUA*, XIII, 1965, s.v. « *Tardo antico* », coll. 583 ss.

²²⁴⁾ BIANCHI BANDINELLI, *Spätantike*, *loc. cit.*

²²⁵⁾ K. H. KRAELING, *The Synagogue*, in *The Excavations at Dura Europos, Final Report*, VIII, New Haven 1958.

²²⁶⁾ Non si può in questo caso parlare di narrazione, in quanto rimane esclusa ogni reale azione: cfr. quanto osservato dal Ghirshman a proposito dell'affresco del sacrificio di Conone nel tempio degli dei Palmireni (R. GHIRSHMAN, *Parti e Sasanidi*, Milano 1962, p. 47).

²²⁷⁾ Un significativo esempio di questa visione è offerto dai mosaici di Bishapur: cfr. LORENZONI, *op. cit.*, pp. 46 seg.

²²⁸⁾ Ricordiamo a titolo di esempio i pannelli mitologici della casa del Pavimento Rosso, di età antonina (LEVI, *op. cit.*, I, pp. 68 segg., II, tavv. XI-XII); la scena di Ifigenia in Aulide della casa di Ifigenia, di età severiana (LEVI, *op. cit.*, I, pp. 119 segg., II, tav. XXII); i pannelli trapezoidali con scene di caccia della villa Costantiniana (LEVI, *op. cit.*, pp. 236 segg., II, tavv. LVI-LVII), in cui la spazialità illusionistica ha ceduto completamente il passo ad una geometrizzazione dello spazio non diversa da quella che è all'origine della scena a volo d'uccello.

²²⁹⁾ Sulle opposte opinioni relativamente al problema della parte sostenuta dall'Oriente extraromano nella formazione dell'arte tardo antica cfr. da ultimo WILL, *La Syrie romaine entre l'Occident gréco-romain et l'Orient parthe*, in *Le rayonnement des civilisations grecque et romaine sur les cultures périphériques, VIII Congrès International d'Archéologie Classique, Paris 1963*, Paris 1965, pp. 511 segg. e BIANCHI BANDINELLI, *Naissance et dissociation de la koiné hellénistico-romaine*, *ibid.*, pp. 443 segg.; *Id.*, *Forma artistica tardo antica e apporti parthici e sasanidi nella scultura e nella pittura*, in *La Persia e il mondo greco-romano, Atti del Convegno Internazionale, Accademia dei Lincei, Roma 1965*, Roma 1966, pp. 319 segg.; *Id.*, *Osservazioni sulla forma artistica in Oriente e in Occidente*, in *Tardo Antico e Alto Medioevo, Atti del Convegno, Roma 1967*, Roma 1968, pp. 289 segg. Cfr. inoltre LORENZONI, *op. cit.*, pp. 41 segg.

²³⁰⁾ Per quanto riguarda le affermazioni di una presenza fondamentale dell'arte popolare nell'arte tardo antica cfr. BIANCHI BANDINELLI, *La crisi artistica della fine del mondo antico*, in *Archeologia e cultura*, pp. 189 segg. e articoli citati nella nota precedente. Cfr. anche LORENZONI, *op. cit.*, pp. 13 segg. Recentemente il Bianchi Bandinelli ha proposto di sostituire alla denominazione « arte popolare » quella di « arte plebea » (BIANCHI BANDINELLI, *Naissance et dissociation*, p. 449; *Introduzione*, pp. 15 segg.; *Arte plebea*, in *Dialoghi di Archeologia*, I (1967), pp. 7 segg. La questione della terminologia non muta comunque i termini del problema, che è principalmente di inquadramento storico-artistico di tutte le opere riferibili a commissioni non-patrizie, e non soltanto di un piccolo gruppo quale è quello considerato dal Bianchi Bandinelli.

- ²³¹⁾ H. P. L'ORANGE, A. V. GERKAN, *Der spätantike Bildschmuck des Konstantinogens*, Berlin 1933, pp. 81 segg.; cfr. da ultimo LORENZONI, *op. cit.*, pp. 13 segg.
- ²³²⁾ M. TORELLI, *Il monumento Teatino di C. Lusius Storax al museo di Chieti. Il frontone*, *StMiscRo*, 10 (1963-64), 1966, p. 81.
- ²³³⁾ TORELLI, *op. cit.*, p. 73 fig. A e tavv. XXXI-XXXII.
- ²³⁴⁾ L'ORANGE, V. GERKAN, *op. cit.*, tav. 5,b. Cfr. LEVI, *Antioch pavements*, pp. 614 segg.
- ²³⁵⁾ Cfr. anche quanto osservato dal Lorenzoni a proposito delle analogia fra l'altare di Ratchis a Cividale e le opere tardoromane provinciali (LORENZONI, *op. cit.*, pp. 19 seg.).
- ²³⁶⁾ Cfr. BIANCHI BANDINELLI, *Osservazioni sulla forma artistica*, pp. 299 segg. e *Roma*, pp. 316 segg., sulla presenza in Roma di maestri di Efeso, sullo scorcio del II sec., che avrebbero lavorato ai rilievi aureliani dell'arco di Costantino.
- ²³⁷⁾ Sulla crisi del III sec. cfr. MAZZARINO, *L'impero romano*, pp. 279 segg. con bibliografia.
- ²³⁸⁾ A. GRABAR, *Plotin et les origines de l'esthétique médiévale*, *CA*, I (1945), pp. 15 segg.; cfr. anche BONICATTI, *op. cit.*, p. 256.
- ²³⁹⁾ GRABAR, *Arte paleocristiana*, pp. 287 segg.
- ²⁴⁰⁾ BIANCHI BANDINELLI, *loc. cit.*
- ²⁴¹⁾ Cfr. BONACASA, *op. cit.*, pp. 95 segg.