10 . X . 25

Car.o Bach,

eccoti gli appunti sulla tesi ... roman-
tica . Cordialmente

Tuo

559

Costa Rica

Clichè

Fig. 2 Veduta dell'Ara Pacis. Disegno di J. Niemann.

I La tradizione

1. Come ebbe origine l'Ara Pacis Augustae.

Allorchè Cesare Ottaviano mercè la vittoria d'Azio dell'anno 31 av. Cr. fu divenuto signore dell'impero romano gli si imponeva il compito anche maggiore di riordinare le provincie e di porre in Roma e nell'Italia la solida base di uno stato di cose durevole. I tumulti della guerra civile facevano ~~spopolare~~ rimpiangere e deplorare da un'estremità all'altra dell'impero il vecchio mondo della dominazione romana e per ristabilire la grandezza e il prestigio di Roma non bastavano più la pace e la calma all'esterno: per dare consistenza al nuovo dominio bisognava bonificare la corruzione interna divenuta ormai troppo visibile. Il rinnovamento morale che una o due generazioni prima di lui predicato dall'altro capo dell'impero con un sì profondo senso dell'intima purezza, era anche nel pensiero d'Augusto e dei migliori fra i

suoi contemporanei. I poeti del tempo di 2
~~poeti~~ Augusto e soprattutti l'Amico di Augu
sto e di Mecenate, Orazio che nelle sue
~~loro~~ poesie segue ~~la medesima~~ questa tendenza come
quella che ha in mira nello stesso tempo il
ritorno dell'arte alla moderazione e all'ar
monia, ci fanno classica testimonianza
di tali idee. I capolavori dei grandi poe
ti e scultori greci sono i modelli dell'arte
dei tempi d'Augusto e della poesia orazia
na ~~le quali~~ cercano di ~~raggiungere~~ rivestire della purezza
elette delle forme greche un contenuto
nuovo, romano. —

Orazio sopravvisse di un'anno all'erezione
dell'Ara Pacis ed non è supponibile ch'e
gli non abbia visto coi suoi propri occhi
un monumento consacrato appunto a
quelle medesime idee che egli, il poeta
della nazionale romano, il Romanae fidicen
lyrae, non si stancava di annunziare
alla nuova migliore generazione. Dalle
dai suoi ~~canti~~ carmi apprendiamo ~~la~~ la reazione
successiva della stato d'animo generale
dapprima l'indignazione pel rilassa
mento dei costumi e della discipline il lamen
to dei sacrilegi, ~~verso~~ commessi gli dei dello scomparire
dell'antica pietà, dell'abbandono dei tem
pli: quindi la coscienza della necessaria
espiazione, della conversione che il poeta

ha sperimentato su sè medesimo e confessata. Le leggi non potevano giovare se i costumi non miglioravano. Bisognava tornare all'antica semplicità madre d'ogni virtù e valore, bisognava tornare alla castità e alla pietà degli avi. Augusto che dispone della terra come Giove del cielo, ~~è inviato dagli dei~~ - dice fatto uomo egli stesso - è inviato dagli dei per mettere rimedio ai mali: da lui deve venire la salute. Tutta una serie ininterrotta di carmi ~~poesie~~ odi in questo santo apre il terzo libro delle odi di Orazio. In esse viene espressa «una richiesta: se la vita romana deve cambiare è necessario ch'essa migliori moralmente ~~Il~~ ritornando ai costumi dei padri» ed anche «una speranza: ~~tutto migliore~~ verranno tempi migliori poichè una nuova generazione cresce sotto la divina protezione d'Augusto». Però l'ultima di queste odi avverte minacciosa: "Nulla v'ha che i tempi corrotti non guastino; ~~la generazione dei padri fu peggiore di questa~~ i nostri padri furono migliori degli avi, ed essi furono migliori di coloro che li generarono e produrranno quanto a noi posterità ancor più corrotta di noi". Assai più ricche di speranze, anzi certa del

l'avvenire di nostro ~~X~~ invece le ~~Canzone~~ Ode che Orazio ~~(1~~ compose pel coro di fanciulli e fanciulle alla festa centenaria dell'anno 17 av. Cristo, festa ordinata da Augusto stesso dietro consiglio sacerdotale, a significare l'inizio di una nuova era e il ritorno del buon tempo antico. I ~~cantori~~ cantori impetrano florida prole da costumati connubii, prosperità di grazie sulle messi e il beatissimo, buoni costumi nella gioventù studiosa, pace nell'età matura. Già tremano i Medi gli Sciti, gli Indi temono la mano potente che governa la terra e il mare, già la fede e la pace, l'onore e il pudore del tempo antico e la virtù di a lungo sprezzata, osano riapparire e con esse s'avanza la benedetta abbondanza col corno miracoloso. Da queste disposizioni ebbe origine l'istituzione della Pace di Augusto che però non venne subito stabilita. (1) Augusto dovè lasciar Roma ancora una volta per tre anni affine di riordinare le provincie occidentali, la Germania e specialmente la Gallia e la Spagna.

(1) Quando Augusto tornò dall'Oriente nel 19 av. Cr. fu consacrato solo un'altare alla Fortuna riconducente -

La seconda ode del libro quarto antici-
pando nell'idea il felice ritorno del Princi-
pe gli aggiudica il premio „ che migliore
gli Dei non potrebbero concedere nemmeno
se si rinnovassero i tempi dell'età
dell'oro „ — così l'eco della festa centenaria =
Lo Triumphe deve essere il grido ripetuto del
poeta e dei cittadini. Ma Augusto indu-
gia e allora il poeta lo sprona — che voglia
quasi egli fosse Apollo o il Sole — a voler
col suo aspetto rendere al popolo la luce
e la primavera: la patria lo aspetta bra-
ma e lo aspetta fedelmente affinchè sicuramente
egli il bue s'aggiri pei prati e Cerere e
il favore del cielo benedica i campi, e il mare
pacificato sia percorso dalle navi e la fe-
de bandisca la calunnia e la casa e il ma-
trimonio sian puri e santi. I buoni co-
stumi e le leggi avrebbero incatenato la
l'onta e i peccati: la somiglianza dei fi-
gli sarebbe il premio delle madri, alla col-
pa seguirebbe tosto la pena; chi mai
temerebbe ancora i Parti, gli Sciti, i Germa-
ni, gl'Iberi? — Finalmente nell'anno
13 av. Cristo Augusto ritornò. Egli evitò an-
che questa volta la solennità del ricevimen-
to e rifiutò che gli venisse consacrato un al-
tare al Senato, ma consentì l'istituzione

dell'altare alla Pace intitolato dal suo (6
nome e ~~quello~~ dell'Ara Pacis Augustae.
Ed esso non si riferiva già alla sua persona,
ma all'opera sua, alla pace dell'Impero.

2 Testimonianze riguardanti l'Ara Pacis.

È senza esempio che un monumento di
grande importanza storica universale, barba-
ramente distrutto e pur sufficientemente con-
servato nelle sue parti da poter riapparire
intero all'occhio dello studioso, sia precisato
dall'anno e dal giorno della sua fondazione
e della sua consacrazione # appunto per
opera di quegli stesso in onore del quale essa
fu innalzata. ~~Poichè~~ Infatti chi ci dà
così sicure notizie intorno all'Ara Pacis
d'Augusto medesimo. Nella celebre relazione
sull'opera della sua vita così egli dice « Quando
io tornai a Roma dalla Spagna e dalle Gallie
(nell'anno 13 av. Cristo) sotto il consolato di T. Nerone
e P. Quintilio, essendo stato tutto riordinato
per lo meglio in quelle provincie, il Senato,
riconoscente del mio felice ritorno, decretò
di innalzare in Campo Marzio un altare della Pace di Augusto
~~ad esso~~ al quale i supremi impiegati dello
Stato, i sacerdoti e le vestali dovevano ogni
anno sacrificare.
Nei calendari e nelle enerologie antiche
composte fra il 45 av. Cristo e il 51 dopo Cristo non

troviamo altre indicazioni che la data di due festività rife-
rentesi all'altare della pace. ~~La~~ Il 4 Luglio
perchè in tal giorno sotto i consoli già nomi-
nati, fu posata la prima pietra dell'Ara
Pacis » e il 30 Gennaio « perchè sotto i Con-
soli Druso e Crispino (nell'anno 9 av. Cr.)
l'Ara Pacis Augustae era stata consacra-
ta ». Quattro anni e mezzo erano dunque
trascorsi dalla posa della prima pietra al-
la consacrazione del nuovo altare. La
prima cerimonia dovrè aver luogo poco
dopo il ritorno di Augusto, ma non si volle
aspettare il ~~ritorno~~ del medesimo giorno
per la consacrazione. È ~~forse~~ poco probabi-
le che l'impazienza soltanto ~~sia stata causa~~
abbia impedito che si attendesse ancora tre
mesi per la consacrazione dell'altare già com-
pinto. Le due feste della Pace, l'inverna-
le e l'estiva si collegarono ~~quindi alle~~ poi,
come vedremo in seguito, a quella della
Dea Terra con cui la Pace altre a molti altri
aveva comuni il concetto della solidità quello
della costanza. Non è possibile dire quale delle due feste debba
essere considerata come la maggiore, anzi
meno che la costruzione del tempio non dia
a questa domanda adeguata risposta.
I calendari finora accennati non contengono che
l'uno o l'altro delle due feste, a seconda del
caso che dispose della loro conservazione e del-
la loro distruzione. Anche i Fasti di Ovidio
(I 709) menzionano ~~la~~ festa del Gennaio

ma non l'altra poichè essi non vanno dal Luglio al Dicembre. E infine gli umili sacrifici all'altare della Pace menzionati negli atti della confraternita degli Arvali si riferiscono ancora alla festa del Gennaio.

Queste sono tutte le notizie che si riferiscono all'Ara Pacis ed al suo culto. Sulle monete di Augusto si trovano riprodotti degli altari ma non quello della pace, forse perchè questo ultimo, come vedremo in seguito era circondato da una doppia cinta che lo rendeva poco adatto allo scopo. Sulle monete di Nerone e di Domiziano si trova però riprodotta la costruzione interna colla scritta Ara Pacis

2. Quel che è stato finora ritrovato dell'Ara Pacis

Tre volte almeno ponendo le basi di nuove costruzioni, si dovette ~~terg~~ rintracciare e mettere in luce ~~delle parti~~ dell'Ara Pacis senza riconoscere ciò che fossero. La prima volta avanti il 1530, la data non è sicura; la seconda verso la fine del 1568. l'ultima nell'estate del 1859. ~~Solo~~ Di quest'ultima scoperta solamente ci viene determinato il luogo con relativa esattezza, e per la seconda scoperta il medesimo luogo è accennato indirettamente. È indispensabile il dare qui una breve notizia intorno al successivo ~~riapparire~~ del tempio considerato dapprima come un monumento privo di nome ~~oppure falso~~. In un supplemento si daranno altre notizie più particolareggiate.—

I primi resti dell'Ara Pacis, cinque bassorilievi rappresentanti ~~della~~ figure ~~di~~ Dea ~~appartenenti~~ proprietà ~~terogono~~ della Villa Medici-fecero già parte della ricca collezione del cardinale Andrea Della Valle raccolta nei primi 25 anni del cinquecento. Di essi tre furono già da tem-

po qualificati come parti del monumento di Augusto, gli altri due furono riconosciuti solamente ora. Niuno sa dirci dove fossero stati trovati i bassorilievi del Valle di cui solo le scoperte posteriori poterono chiarire l'origine. Anche sull'epoca precisa della scoperta non possiamo che limitarci a delle supposizioni.

Il secondo rinvenimento ci viene notificato dal Cardinale Ricci di Montepulciano il quale, risiedendo in Roma nella Villa Medici da lui fatta edificare sul monte Pincio, si era dato a servire l'ardore collezionista dei Medici quale agente Romano. Sui primi del 1569 egli scrisse al segretario del Granduca di Toscana che si erano accappparrati 9 grandi marmi scolpiti su due lati e di volerli far segare per il trasporto. Pareva però che soltanto due di essi fossero allora mandati a Firenze, due altri furono messi da parte e presumibilmente lasciati al possessore degli scavi o a lui restituiti; gli ultimi cinque furono portati a Villa Medici. Pochi anni dopo nel 1584 acquistando i Medici la più gran parte della collezione Valle-Capranica vennero in possesso anche dei cinque bassorilievi del Valle i quali allora furono egualmente portati a Villa Medici sul Pincio e là murati

nella parte posteriore di essa e fanta-
sticamente completati a stucco. Quivi sono
rimasti fino ad oggi mentre i frammen-
ti acquistati nel 1569 restaurati in marmo
arrivarono a Firenze nel 1780.
L'ultima scoperta dei resti dell'Ara Pacis
fu fatta nel 1859 quando si rafforzarono
le fondamenta della facciata meridiona-
le del Palazzo Fiano al Corso. I frammenti
allora trovati rimasero nel palazzo medesi-
mo finchè nel 1898 furono comprati dal go-
verno e portati nel Museo delle Terme.
Per certo sul pavimento di marmo
bianco dove furono trovati i resti, il piano
del monumento doveva apparire ricono-
scibile, sia per le parti che ancora si erano fis-
se sia per le traccie da quelle lasciatevi;
ma senza cercare più in là era stato
scavato solo quanto bisognava per far po-
sto alle nuove fondamenta. Di questi
scavi mancano altre notizie più esatte.
Tutto quanto si conosce finora degli orna-
menti tettonici o figurati dell'ara venne
riprodotto parte nelle incisioni del testo,
parte nelle tavole annesse. In queste alla
fine i frammenti dell'ornato sono indi-
cati con cifre romane da I a XX, le figure
relative portano cifre arabiche; ad ogni cifra ro-
mana è aggiunta l'indicazione del luogo
dove si conserva presentemente il frammento.

Le parti adorne di ornati con soggetti de-
getate vengono indicate con lettere - da A a G.
Inoltre nel prospetto delle incisioni posto alla
fine del volume trovansi esatte indicazio-
ni sulla storia, la bibliografia e lo stato di
conservazione dei singoli frammenti.

4. Come si svolsero e progredirono le ricerche.

Tutto quello che dell'Ara Pacis in sì diverse
epoche era venuto alla luce si trovava adun-
que disperso nel più strano modo. Una
parte era rimasta dapprima al palazzo Peret-
ti - Ottoboni - Fiano, ma poi di là un pezzo
venne portato in Vaticano, un altro al Lou-
vre e il resto (trovato ultimamente) fu mes-
so al Museo delle Terme. Un'altra parte è
ancora a Villa Medici, una terza più gran-
de negli Uffizi a Firenze e infine sonvi
due frammenti dei quali l'uno trovasi
a Vienna, l'altro in Inghilterra. Vaticani
ni dopo l'ultima scoperta ~~fuoriuscita~~
si ~~avvenuta~~ cominciate ~~a~~ felice-
mente a cercar di riunire e riordinare
su base scientifica tutte queste mem-
bra sparse. ~~Altri~~ Tentativi simili non
erano mancati nei tempi anteriori
ma erano però riusciti insufficienti.
I cinque rilievi della prima scoperta erano
già stati riordinati a Palazzo Valle e, a quanto pa-

re, col giusto criterio della loro relazione. (12
Essendo poi i Medici ebbero portato nella loro Villa
al Pincio la maggior parte della ricca scoperta
del 1568 acquistando indi anche i cinque
blocchi dell'ornato col resto della collezione Valle
è possibilissimo che l'aver riconosciuto l'in
timo legame che univa i frammenti fra
loro sia stato appunto uno sprone all'acqui
sto. ~~Uno dei disegni che secondo il costume~~
Il più antico tentativo di riunire in ~~un~~ tutto
i frammenti della prima e della seconda sco
perta ci viene rappresentato da uno di quei dise
gni che ~~in tali occasioni~~ nell'occasione di simili scoperte non si tardava
di far fare. Il Cardinale Ricci mandava
già in Firenze il disegno di due dei suoi rilie
vi di figure ed anche oggi esistono quelli
di quasi tutte le parti trovate in quella sco
perta, i quali disegni son fatti per la mag
gior parte poco dopo gli scavi e prima dei
restauri; tali sono specialmente quelli
che Fulvius Ursinus riunì nel celebre Vati
canus 3439. Altri disegni emigrarono in
Inghilterra e vennero introdotti in differen
ti volumi della R. Biblioteca di Windsor-Castle
alcuni furono acquistati da A. W. Franks pel
Museo Britannico. Nel sedicesimo secolo
furono fatti un paio di disegni anche dei
~~Ai~~ rilievi del Valle ed è in uno di que
sti che vediamo riunite in tutto in corre
pleto - e molto arbitrariamente per vero -
le figure di due frammenti della prima
scoperta e di uno della seconda.

Maggior peso ebbe il giudizio di E. Q. Visconti il quale ~~illustrando~~ la lastra del Vaticano opinò che essa facesse parte dei rilievi medicei di Firenze pei quali ~~egli~~ per altro egli non poteva che affidarsi ad una riproduzione di S. Bartoli aggiungendo ch'essi dovessero attribuirsi al miglior tempo dell'arte romana, sotto Tito o Nerone o prima ancora. Quando poi suo nipote F. Aurelio Visconti pubblicò le sue Indicazioni sul rilievo di Palazzo Ottoboni trasportato a Villa Miollis egli riferendosi anche al parere dello zio ~~affermò~~ che il rilievo medesimo ~~era~~ un'opera del tempo di Augusto, Dütschke ebbe il merito di ~~rintracciare~~ mettere in luce le lettere del Cardinale Ricci e appoggiandosi ad esse di attribuire ad un medesimo monumento il rilievo centrale X e XI e l'ornato a tralci 9. (Tavola I) ~~poi~~ egli volle ~~a~~ mettere insieme anche alcuni altri frammenti del tutto estranei e, ciò che fu ancor peggio trascurata l'indicazione data dal Visconti, non fece alcun conto dei resti romani e della scoperta del 1859.

Così fu riserbato a Federico von Duhn 35 anni di riempire la lacuna ~~parecchia~~ dalle scoperte del 1859, ~~di riempire questa~~ i frammenti fiorentini, quelli del Vaticano, # del Louvre e infine tre dei cinque rilievi di Villa Medici di pubblicarli riordinati secondo criteri critici comparati agli antichi disegni ~~dei~~ egli stes

so era riuscito a rintracciare, illustrando
li brevemente e con sicuro giudizio affer-
mandoli resti del tempio alla Pace di Au-
gusto. Egli è lo scopritore dell'Ara Pacis
Augustae. La sua attenzione per vero non
fu rivolta gran che alla parte tecnica ed ar-
chitettonica del monumento e talora le fal-
se misurazioni proprie od altrui la trasse-
ro ad fallaci ipotesi e gli fecero trascu-
rare anche quanto appariva chiaro di per
sè. Egli rinunziò inoltre ad ogni tentati-
vo di ricostruzione perchè, date le condizio-
ni del materiale, esso gli appariva com-
pletamente privo di scopo.

~~Cartendo~~ Prendendo come punto di partenza l'osservazione dei caratteri tecnici dei blocchi di marmo lavorati con mirabile ~~pu~~ esattezza, e studiando le proprietà stilistiche degli ornamenti e la simmetria della composizione io giunsi ad un primo tentativo di ricostruzione che portava in sè la garanzia dell'esattezza. ~~Nelle linee~~ Non appena le linee fondamentali furono tracciate tutto venne disposto da sè e non solo quanto già da tempo era stato riconosciuto come appartenente all'altare, ma benanco quel che a poco a poco vi era aggiunto posteriormente. ~~Rendo~~ Rammento qui con riconoscenza l'aiuto cortese prestatomi da un archi-

tetto austriaco, V. Rauscher, che allora stu
diava a Roma e pei lavori compiuti per
~~Hülsen~~ e insieme ad Hülsen era divenuto
pratico di lavori archeologici. Egli non so
lo disegnò la ricostruzione ~~così come~~ che io
avevo potuto tentare determinandone le mi
sure, ma la rafforzò delle sue proprie os
servazioni –
Contemporaneamente appariva la famosa
introduzione alla Genesi di Vienna di Fr.
Wickhoffs la quale prendendo origine da
alcune parti del monumento di Augusto
poneva la storia dell'arte romana in una
luce nuova e originale. Questo scritto fu
causa di potente eccitamento, se non a ri
costruire, almeno ad apprezzare degnamen
te l'importanza artistico-storica dell'Ara
Pacis –
O. Berndorf mi addito più tardi un im
portante frammento di fregio comunican
domi il gesso della bella testa d'un
dio coperto d'elmo (Tavola ~~VIII~~ VII) abbozzato acquistato
nel 1885 da uno scalpellino romano come proveniente
~~dal 1885~~ dal palazzo Fiano ~~nell'anno 1885~~ e ora divenuta
proprietà privata in Vienna. Berndorf
ne aveva riconosciuta l'appartenenza dal
l'originale. Questa testa mi ~~tolse~~ d'un col
po tutti i dubbi che io avevo nutrito in
riguardo ad un altra testa ideale (Tavola VII)
che veniva conservata nel palazzo Fiano in

tieme ai frammenti dell'Ara Pacis trovati nel 1859 e ad altri oggetti estranei. ~~Io~~ avevo anzi finito coll'escludere dalla mia ricostruzione ~~la~~ ~~testa~~ perchè così isolata com'era, non voleva entrare nell'insieme, ed anche perchè ~~la superficie~~ ~~della~~ ~~testa~~ ~~diversa~~ la superficie micacea delle parti spezzate mi pareva tradire un marmo di qualità diversa. Che quest'ultima ottiezione non fosse giusta diremo più tardi: quanto alla prima essa ~~sparì~~ dispari tosto che ~~alla mia testa~~ mi fu apparsa la mia testa rivolta nella direzione contraria con' come contrarie erano le direzioni dei due cortei, e una viva luce rischiarò d'un tratto il punto essenziale di tutto il pregio.

Quando nella chiesa del Gesù si volse la pietra sepolcrale di Mons. Poggi si ebbe un altro inaspettato contributo per la ricostruzione. Essa era una di quelle parti posteriori che il Cardinale Ricci aveva fatto segare nel 1569. Le sue proporzioni stesse le assegnarono il posto che le spettava nel piano da me formato.

Ancor più soddisfacente fu l'aumento del materiale di ricostruzione occasionato da una acuta osservazione di Hülsen. Egli notava ~~di fatti~~ che anche i due altri ritratti della collezione Valle al pari dei tre già da tempo riconosciuti, dovevano appartenere

all'Ara Pacis; e tal cosa infatti si con-
fermò pienamente in seguito all'esame degli
originali - (VII e XIII della tavola III)
Ci ricordiamo solamente le maggiori o minori
riproduzioni della mia descrizione fatte da Lan-
ciani, Amelung, Courbaud. Nè si deve tacere di
Gardthausen il quale nel suo libro su Augusto
a pag. 499 riproduce i miei piani e disegni, ma
evidentemente non seguì le indicazioni della
mia ricostruzione, poichè altrimenti non
avrebbe mai potuto dire sulle ~~figure~~ rappresentazioni del
fregio tante stravaganze campate completa-
mente nell'aria. Eppure a pag. 861, ripro-
ducendo una delle suaccennate monete
coll'Ara Pacis, rileva non senza giustezza
di criteri ch'essa conferma la mia ricostru-
zione. Io avevo conosciuto quella moneta²
ed un'altra simile coniata sotto Domizia-
no, per mezzo della descrizione di Cohen²
(Nerone 27 ff. Domiziano 338) ma non avendovi
riconosciuta alcuna concordanza col monu-
mento di Augusto così com'io credevo di rico-
struirlo, non ne avevo fatta menzione alcuna.
~~Perciò~~ Ora sono in grado di riparare a que-
sta mancanza ~~colla~~ riproducendo ~~dalle~~ le copie
delle migliori monete conseguibili le quali mi
furono favorite ~~dal~~ per le cortesi premure
di R. von Schneider e specialmente di W. Kubi-
schek. Il materiale numismatico racol-
to da quest'ultimo sarà discusso da lui in

un supplemento. Notiamo subito (18
che non è tanto la ricostruzione dell'Ara
Pacis che trova conferma nelle monete,
quanto il contrario. Per mezzo della ri-
costruzione, che possiede in sè medesima la
migliore garanzia di sicurezza divine
certo che l'immagine della moneta
neroniana al pari di quella domiziana ri-
produconо veramente l'Ara Pacis Augustae
quand'anche con qualche licenza di cui
dobbiamo rimettercene all'incisore. Su di
un punto solo le minuscole immagini
possono forse offrirci un'indicazione.
Giudicando il procedere delle indagini de-
gli ultimi lustri, dobbiamo rimanere sor-
presi dal rapido buon esito col quale si pro-
tè ~~subito~~ consistenza all'Ara Pacis
il cui materiale attraverso i secoli era venuto
in luce fra tanto incuria, e con tanta
incuria era stato disperso. Questo mate-
riale è però ancora così frammentario
e inoltre così disparato e difficile a racco-
gliere che determinare la sua primitiva
relazione e il suo valore ideale è un
compito intricatissimo. Per facilitare al
lettore l'intelligenza di tali determinazioni
che espongo più oltre colla necessaria parti-
colarità, do qui una sommaria descrizione

del monumento così come è stato, secondo ogni probabilità, da Lisippo ricostruito. Ad illustrare colla immagine la descrizione scritta tornano efficacissimi i due schizzi di Giorgio Hermann in cui le particolari con licenza artistica si completano quei punti sui quali la tradizione ci lascia completamente nel buio. Nel capitolo finale avremo l'occasione d'intenderci su ciò.

I frammenti ricavati finora si possono con sicurezza attribuire ad un recinto nell'interno del quale doveva trovarsi l'altare l'ara davanti all'immagine della Pace. Questo recinto formato di blocchi di marmo costituiva un quadrato la cui lunghezza laterale doveva essere di 10 m. abbondanti. Delle parti superiori e delle inferiori dell'edifizio, dello zoccolo come della cimasa e dell'ossatura superiore, nulla abbiamo possediamo. Ai quattro angoli si trovavano dei pilastri e così alla parete davanti e alla posteriore, non a quelle laterali. La parete posteriore aveva due doppi pilastri, l'anteriore due pilastri semplici i quali scomponevano le pareti medesime in tre parti presto a poco uguali. Lo spazio mediano della parete di fronte era occupato dalla porta agli stipiti

piti della quale corrispondevano due pila-
stri della parete di fondo. Gli altri spazi, due
stretti nella parete di fronte, due ampi nel-
le pareti laterali, tre stretti nel fondo era-
no divisi ~~per mezzo~~ da una fascia ~~divisa~~
orizzontale in due parti della quali la
superiore era alquanto minore dell'altra.
Questa scomposizione delle pareti per
via di pilastri e di fascie era la medesi-
ma all'interno e all'esterno, diversi
però ~~ed~~ erano gli ornamenti che colma-
vano gli spazi di dentro e di fuori. L'e-
sterno era ~~sopratutto~~ straordinariamen-
te ricco ed artistico; i campi inferiori
si mostravano ornati di finissimi tralci
fioriti, i superiori raffiguravano solenni
processioni di uomini, cerimonie del culto
dei riguardanti. Nell'interno invece, ~~ed~~
i campi inferiori avevano un semplice orna-
mento a fascie i superiori festoni di frut-
ta appesi a teste di tori. Il solo centro
della parete di fondo ~~si distingueva~~ di-
rimpetto all'entrata, si distingueva per la
ricchezza dei doppi pilastri ornati di tralci
e dava a riconoscere facilmente il posto
riserbato alla Pax Augusta.

Clichè

Fig. 3. Veduta interna dell'Ara Pacis. disegno di G. Niemann.

12

II Il restauro.

1. Premesse tecniche.

Il marmo della costruzione è marmo carrarese ed ha tendenza a fendersi. Le superfici spaccate sono talora così liscie che si potrebbero prendere per tagli di commessure: esse presentano inoltre l'aspetto pricaceo del marmo pentelico. Uno scalpellino italiano lo chiamò per questo Cipollino, assicurando però che tale specie di marmo non era sconosciuta in Carrara.

I blocchi di marmo sono lavorati con mirabile esattezza secondo i precetti della tecnica greca solo che le superfici di connessione in tutta la loro lunghezza sono levigate senza apofige - Grappe - Degli astragali diritti terminati da brevi sbarre e cavicchi metallici, de' quali per quel ch'io so, niuno si è conservato, formavano la solida congiuntura dei blocchi. Dei buchi fatti collo scalpello servivano all'incastro. Ogni blocco aveva lo spessore della parete e andava dall'interno all'esterno; tutte le connessure orizzonta-

li si trovavano al limite della membratura dell'edificio cosicchè rimanevano nascoste allo sguardo e nè il fregio, nè l'ornato a tralci, nè la fascia a meandri si mostravano rigate e interrotte orizzontalmente. Per contro non era possibile di mascondere le commessure verticali ed esse erano disposte in modo ineguale nelle parti corrispondenti del medesimo lato. Così per esempio la parte dell'ornato a tralci a destra della porta HIK (fig. 15) era di un sol pezzo mentre quello di sinistra si componeva di due pezzi. ~~Di ciò probabilmente era il caso che solo dispiacesse~~ Questo però probabilmente deve attribuirsi al semplice caso poichè si adoperavano blocchi di grandezza diversa come capitavano fra le mani. Certo però la commessura dell'ornato di sinistra fu con intenzione portata un po' da parte invece che nel mezzo per evitare che il sottile rilievo del tralcio centrale ne restasse danneggiato.

Gli angoli, per quel che ci è dato di riconoscere sono trattati diversamente a seconda della diversa posizione. Gli alti blocchi dell'ornato a tralci sono tagliati di sghembo dall'interno all'esterno: però com'è l'uso della tecnica greca il taglio diagonale non

arrivava sino alla fine ma prima si rivolgeva formando angolo retto colla superficie esterna (vedi i blocchi F e K nella fig. 9) Gli strati superiori invece pare si connettessero alternativamente. (vedi il fregio III, VII, XIV, XVIII e la fig. 20) ~~Ma i capite~~

Nei capitelli dei pilastri sia per economia o per sicurezza si segue uno speciale processo. Affine di non dover aumentare il volume dei grandi blocchi costituenti il pilastro per soddisfare le esigenze delle foglie d'acanto e delle volute, o forse anche per tema che queste avessero a soffrir danno durante la lavorazione, ~~lavorarono~~ i capitelli ~~in diversi pezzi~~ venivano scolpiti da pezzi di marmo speciali che pel mezzo s'incastravano profondamente in un incavo a guisa di cassetta mentre dai lati sporgevano semplicemente come un rivestimento della superficie sbozzata. (Vedi fig. 24 ed anche le sottili parti del pilastro presso al rilievo centrale X, XI Tavola III) L'introduzione negli angoli esterni di un doppio capitello preparato in tal modo non presentava alcuna difficoltà. Per l'interno però non era così: qui il capitello non poteva costituirsi di un sol pezzo poichè essendo diritto più

ampio di dietro che davanti non potera pe-
netrare nell'apertura anteriore. Perciò pare
che questi capitelli si componessero di due pezzi
che venivano incastrati l'uno dopo l'al-
tro e fissati in modo speciale. Nessuno di
questi capitelli interni ed esterni si è con-
servato, e questo certo a causa della loro
poca stabilità. I capitelli che abbiamo
derivano dalle parti più elette del mo-
numento ed erano eseguiti in altro mo-
do del quale parleremo più specialmente.

Il rilievo è come al solito eseguito
sulle pareti di Marmo già terminate
e intorno ~~agli orli, non già dei blocchi~~ agli
orli singoli campi, è lasciato un margine
di 0.03 m. della superficie d'origine. Da que-
st'orlo si solleva con rapida curva il pia-
no del rilievo come possiamo vedere an-
che oggi dal blocco ~~del fregio~~ non legato
del fregio VIII (fig. 25) I campi delle fi-
gure e dei festoni di frutta possiedono
questo margine a tutti e quattro i lati so-
pra, sotto, a destra e a sinistra mentre i
campi dell'ornato a tralci non lo hanno
che sopra e sotto. Non so vedere la ragio-
ne di questa differenza. La superficie
sporgente dell'orlo con le parti rilevate che
si trovavano su di essa, è per la massima
parte - specie nei rilievi di figure - sperzata o

staccato, cosicchè quasi tutti questi fregi mostrano in alto e in basso una fascia moderna destinata a completarli. Tali restauri ~~sono incompleta-~~ ~~mente~~ che nei frammenti di Villa Medici come in tutti quelli della collezione Valle sono di stucco, ~~ed~~ in quelli di Firenze e del Vaticano sono eseguiti in marmo. Basta guardare la sezione della figura 25 per comprendere precisamente quali parti del marmo dovessero essere colpite dalla mala sorte. Nello stesso tempo però ci diremo che ~~forse~~ ~~con~~ ~~di tabili~~ presumibilmente, la distruzione non ha intaccato tutta la parte inferiore, ma ha rispettato il nocciolo del blocco. Tal cosa puossi riconoscere con sicurezza nei frammenti fiorentini, e ne arguiamo che ~~pure~~ anche in quelli di Villa Medici non sia altrimenti avvenuto al di sotto della brutta intonacatura di stucco.

È certo che anche i rilievi del nostro monumento ~~alcuni~~ furono secondo l'uso dei tempi rivestiti di colore. Ne ho portato a prova la limatura della superficie nei rilievi a figure che si conserva qua e là straordinariamente fresca e che anche in altri monumenti romani credetti di riconoscere come affidamento di pitture passate. Nei rilievi di Villa Medici come nel fregio VIII del Museo delle terme ed anche altrettanto manifesto nelle lastre pervenute agli Uffizi, alcune parti si trovano ~~tuttora~~ ricoperte di un sottile rivesti

mento che si conserva qua e là per tratti più o meno grandi. Esso appare ormai privo di colore o bianco-giallognolo; io lo dichiarai già da prima come il resto impallidito della pittura di un tempo, o di una mano chiara di colore, ed ora lo ripeto con tanta maggior convinzione dacchè ho visto le pitture architettoniche di Priene nel museo di Berlino. Poichè ivi lo strato del colore è conservato in tutto l'insieme mentre il colore medesimo, in alcuni punti è ancora ben riconoscibile, in altri è vicino a sparire o è sparito, ossia è una gradazione di quanto si osserva sui rilievi dell'Ara Pacis e altrove. Questo strato di pittura protettrice spiega solo come i rilievi delle scoperte pareti di marmo poterono conservarsi in sì buone condizioni —

2 La parte inferiore della costruzione: Suolo-zoccolo-base.

Chi ha seguito la storia dell'altare in restauro — senza parlare delle premesse tecniche dalle quali ogni descrizione compiuta doveva essere esclusa — si è già impressa l'idea di certe parti della costruzione. Un fregio a doppio lato e soprattutto dei blocchi che vanno dall'esterno all'interno, non rispondono al concetto di un altare nè grande nè piccolo. L'altare non poteva stare che in una corte ed esso trovavasi qui quasi in una cella templare

colla sola differenza notevole che sopra (27
colla si stendeva il tetto del tempio mentre
nella corte la luce del cielo pioveva sull'alta
re e sulla sua immagine.
Nella mente del lettore si presentano quindi in
cessivamente le fila di blocchi di mar
mo occupanti le pareti; il fregio - sia pure
il nome poco appropriato - nella parte su
periore e l'ornato a fralci necessariamen
te di sotto perchè 27 cm. più alto del fregio.
L'indipendenza della costruzione e la relati
va integrità di quanto è finora pervenuto
nelle nostre mani, implicano di necessità
che il piano, pur essendo egua
le per le due parti, debba essere preparato
e calcolato separatamente per ciascuna di
esse. La garanzia dell'esattezza viene da
ciò raddoppiata. Per maggiore comodità
d'indicazione, nominerò ciascuna delle membra
sovrapporte della parete a seconda del suo orna
mento principale indicandola colla iniziale
e designerò le parti conservate con cifre o let
tere; così la base andrà da 1a 9, l'ornato a
fralci dall'A all'L, il meandro dall'1 al 5
il fregio (interno ed esterno) da I a XIX
senza contare i pezzi degli stipiti della por
ta.
La costruzione era posata su d'un pavi
mento di lastre di marmo bianco, e non
d'invaginiarro, anche senza averne testimo

mianza speciale, elevata su esso di qual che gradino. L'alterza dei gradini necessariamente dovè essere minima, date le limitate proporzioni dell'altare intero, delle quali che presto parleremo avremo la prova. Sopra i gradini per le regole generali dell'analogia di cui parleremo più oltre, dobbiamo supporre uno zoccolo formante la parte inferiore della costruzione propriamente detta. Però anche di esso non fu finora trovata o conosciuta alcuna parte.

La prima membratura che si offra effettivamente al nostro lavoro di ricostruzione e l'ultima raggiunta fino adesso dall'opera invadente, distruggitrice o, se dir vogliamo (dire) salvatrice dello scavatore, (vedi la conclusione) è la parete di base. Sono pochi frammenti ma bastano a provare che tal base esisteva e sotto le pareti e sotto i pilastri. Le sue parti (fig. 5) cominciando dall'alto al basso sono il listello, il toro, la gola quindi invece di un secondo toro, un'altra gola per l'ornamento a foglie del di fuori: queste parti valgono tanto per l'esterno che per l'interno, colla sola differenza che all'interno i due ultimi profili si confondono in uno solo. Dai no-

Clichè

Fig. 4. Frammento della base I Profilo interno

ve frammenti conservati ne mostrano anche le parti superiori non solo le inferiori come gli altri, e ci danno così l'altezza completa della base che fu di 30 cm. Essi ci porgono inoltre altre preziose indicazioni.

B I (fig. 4) è un frammento appartenente ad un angolo interno ~~che~~ riconoscibile dalle due ~~fa~~ basi di pilastro ricongiungentesi; dell'una superiormente conservata per intero, l'ampiezza è di cm. 23, dell'altra abbiamo solo il principio. B 2 (fig. 5) è invece la base di un pilastro di mezzo, poichè guardandolo di fronte scorgiamo alla sua destra 3 cm. dietro l'angolo un taglio diagonale a cui doveva congiungersi il pezzo della parete di base che continuava dietro al pilastro (B. 3 fig. 6). Dalla parte sinistra della B. 2 (fig. 5) il profilo della base si spezza contro un taglio verticale che più tardi ci apparirà come il tratto liscio della parete accanto alla porta.

Clichè

Fig. 5. Base 2 di un pilastro mediano.

Clichè

Fig. 6. Base 3. della parete

Riassumendo da questi frammenti noi apprendiamo:

I che il piano della costruzione era ad angoli retti;

2° che agli angoli era munito di pilastri interni e naturalmente anche di pilastri esterni.

3° che non solo agli angoli ma anche in altri punti mediani esistevano dei pilastri.

4° che ~~le parti~~ esterne della costruzione era~~no~~ ornato ben più riccamente dell'interno poichè ~~ancora~~ le medesime parti della base, cuscinetto e ondulatura, all'esterno ~~so~~no adorne di reticolati e di foglie, all'interno con liscie.

5° che la bassezza della base (30 cm.) e l'esigua dimensione del pilastro (38cm. di larghezza) risvegliano di per sè l'idea di una costruzione più piccola che grande.

3. Parte inferiore della parete e fascia a meandri a lei sovrapposta - esterno d'interno.

I blocchi adorni del ricco ornato a tralci di cui più frammenti ci danno l'altezza completa in m. 1,82 ~~di pro~~savano senz'alcun dubbio immediatamente sulla base al pari dei pilastri. Questi ultimi, pilastri d'angolo e pilastri mediani li vediamo sorgere alla stessa altezza delle differenti parti in cui si smembrava la parete. Nel frammento F. (Fig. 2 in piccolo, di prospettiva - Fig. 8 più in grande, geometrica)

Clichè

Fig. I. Frammento dell'ornato a traforo F con pilastro d'angolo in prospettiva diagonale

il pilastro si trova allato di un campo dell'ornato a traforo, entrambi incompleti nella parte inferiore, nella superiore però, dove il campo dell'ornato si chiude regolarmente coll'orlo ~~dell'~~ liscio, il pilastro è tagliato netto. Nel frammento M. I della sovrapposizione successiva (fig. 19) vediamo il pilastro accanto alla fascia dei meandri, tagliato netto in alto ed in basso; e finalmente nei blocchi del fregio III, VIII della fig. 24, X, XI della tavola III vediamo i pilastri uniti insieme ai capitelli terminare in alto col fregio medesimo. Per conseguenza i pilastri debbono concordare inferiormente coll'altezza dell'ornato a traforo, oppure con un'altra parte della parete anche più bassa di quest'ultimo. tra la base e l'ornato

Di una simile parte intermedia nulla fu rinvenuto, e due ragioni positive vietano di supporne l'esistenza. La prima si è che i pilastri, di cui non l'altezza ma solo la larghezza può venir misurata, si trovano ad aver giusta proporzione dalle dimensioni dell'ornato a traforo; la seconda ragione ci viene imposta dalla logica o meglio ancora dall'idea viva cui s'ispira l'ornamento.

Nessun capo inferiore di pilastro è venuto finora a conoscenza, però (stralci) come l'ornato a stralci si svolgono da possenti piante di acanto, così quelli dei pilastri debbono partire da simili piante più piccole. Per quanto diversamente si sviluppino poi, gli uni su di un ampio campo, gli altri su di una stretta fascia, noi non possiamo immaginarli staccantesi da un piano diverso; dunque se il piano dei pilastri è la base essa deve esserlo anche per l'ornato. I blocchi dell'ornato a stralci per la loro dimensione e per gli ornamenti più di qualunque altra parte della costruzione valgono a incorporare l'idea dell'intera parete, di cinta non solo all'esterno, pei graziosi ricci dell'ornato, ma anche all'interno e, come vedremo, in ben più alto grado. I resti che ne possediamo sono sì notevoli che non appariva impossibile il tentativo di ricongiungere dapprima i vari frammenti d'un blocco, quindi i blocchi fra loro, per ricostituire una determinata parte del tutto. Quanto effettivamente non si sarebbe potuto compiere coi blocchi medesimi per la loro grandezza, si ottenne facilmente per mezzo di fotografie. Infatti al frammento d'ornato F. conservato di vicino ad un pilastro d'angolo, (fig. 13) si connettevano due altri frammenti E e D; tutti e tre ap-

partenevano alla metà superiore del blocco e il terzo frammento D ~~oltre ad~~ mostrava non solo superiormente ~~manchevano~~ a sinistra al pari di E le tracce dello strato ~~su~~ sovrapposto, ma conservava ~~oltre~~ inoltre a sinistra una parte della superficie di commessura. Da questa al pilastro d'angolo il blocco misurava m. 2,60

Questo viene dimostrato nel piano (Fig. 9) e nel prospetto interno dei blocchi raggruppati (Fig. 10 e 11) dove si mostra ancora che un altro blocco G. che già al palazzo Fiano era stato composto di due frammenti, ~~cosi~~ può riunirsi ai primi come la fotografia lascia apparire di ~~vegga~~ veggasi l'aspetto esterno delle fig. 12 e 13 completate dai mecandri e coll'aggiunto del fregio conservato lì. Non si pensi già che la coincidenza

Clichè

Fig. 8 Frammento d'ornato F. angolo retto della parete di sinistra.

Clichè'

Fig. 10. Sezione orizzontale e lato interno dei frammenti C, D, E, F dello strato inferiore (ornato) Aspetto interno dell'estremità sinistra della parete sinistra.

dei frammenti sia dovuto al caso propizio. Bui si mostra piuttosto che le parti di uno stesso tutto stavano ancora o giacevano accanto quando furono scoperte e tratte fuori. Viceversa possiamo concludere cum grano salis che quelle parti rinvenute insieme si trovano fra loro nei più stretti rapporti.

ora ti domanda come si comportino l'un (B4 l'altro il secondo grande blocco C che a sinistra (nella fig. 10 veduta dall'interno - a destra) ~~non ha nulla~~ vigila sulle ~~sue~~ spalle ~~argigiungi~~ ~~sulla~~ altra frammento è spezzato, e il frammento B (fig. 14) che a destra è spezzato e a sinistra è tagliato. Il blocco B (fig. 14) porta una grande ceppo d'acanto dalla foglia di mezzo ~~centrale~~ del quale sorge uno stelo possente. È chiaro che questo debba essere il centro e l'origine di tutto un sistema di tralci e la cosa viene confermata da due fiori d'acanto i quali ~~si~~ partono escono dalle foglie grandi e s'incurvano dai due lati verso lo stelo principale. A quale sistema di tralci appartiene questo ceppo d'Acanto? La risposta non può essere dubbia. Ad eccezione di un solo frammento d'ornato A che io dapprima erroneamente avevo messo insieme agli altri, tutti i frammenti d'ornato trovati nel 1859 appartengono a due diversi campi che subito riconosceremo per due diversi lati della costruzione cioè l'anteriore ~~e~~ del e il sinistro. (vedi piano fig. 9)

Il campo anteriore H I K possiede già il proprio ceppo; in conseguenza l'acanto B deve appartenere al sistema C-F, e resta solo a risolvere quale sia l'intervallo esistente fra B e C, se la parete tagliata a sinistra del frammento ~~blocco~~ B segni il limite del blocco C oppure appartenga ad un blocco più avanti. Nel

Clichè

Fig. 11 Sezione della figura 10.

primo caso la lacuna sarebbe insignificante, (35
nel secondo considerevolissima. Il minimo ri-
chiesto a colmare l'intervallo sarebbe dato dalla-
foglia laterale di acanto e dal primo fralcio necessa-
riamente rivolto in basso. Misurando questo spa-
zio ~~sul~~ regolandoci sugli esempi di G. ed H I K,
troviamo anche pel secondo blocco una lunghez-
za di circa m. 2,60. che come dicemmo è la mi-
sura del primo. Que-
sto è una chiara con-
ferma di quanto già
la vicinanza dei bloc-
chi allorchè furono tro-
vati, aveva fatto sup-
porre che cioè l'inter-
vallo fra B e C fosse
di poca entità. Quattro grandi blocchi simili sa-
rebbero bastati per tutta la parete; e poichè la me-
tà di essa può essere valutata a 2 × 2,60 = m. 5,20 -
- 0,23 (ciò che ancora si conserva dell'acanto cen-
trale nel blocco C) possiamo dire in cifra ton-
da che la lunghezza della parete doveva essere
di 10 m.

Cliché

Fig. 9 Sezione orizzontale
dei blocchi dell'ornato a fralci.

Cliché

Fig. 12. Parete esterna di sinistro = metà destra A
(completato lo strato superiore dei meandri)

(Clichè)

Fig. 13 Parete esterna sinistra - Metà destra TB
(meandri completati)

Questo calcolo della metà della lunghezza totale, (della costruzione) viene confermato da un simbolo poco apparis-
cente ma pure importante, il quale è introdotto
nel mezzo dei tralci senza per avere con essi
alcun contatto ✱ (fanno) da parere esistente di per se
sulla parete, cosicchè dobbiamo attribuirgli un
significato proprio. È questo una corona d'allo-
ro simile a quelle (che si veggono) portate nel corteo solenne for-
mata di due ramicelli portanti bacche insieme con-
giunti. Questa corona, visibile nelle fig. 12 e
13, si trova nel mezzo del taglio che divide i bloc-
chi C e D ed è conservata solo nella metà di sini-
stra. Nella ricostruzione della messa parete for-
mata dai due blocchi B.C e D.E.E la corona ca-
de appunto nel centro di esso; si può dunque
arguirne con certezza che una corona simile
doveva trovarsi anche dall'altra parte. È forse
erroneo il supporre che le due corone si rife-
riscano ai due paesi, la Spagna e la Gallia
nei quali Augusto aveva ricondotto l'ordine?
Dalla medesima corona si può dedurre un'al-
tra conseguenza egualmente logica. Essa
non si trova nel mezzo fra l'orlo superio-
re e l'inferiore del ~~blocco~~ rilievo, ma notevolmen-
te più in basso. Quando il blocco trovavasi

(Cliché)

Fig. 14. Cippo d'angolo. Frammento dell'ornato B della fig. 9.

ancora al palazzo Fiano in posizione eretta per vedere la corona bisognava restare molto chinati. Anche innalzandolo di 30 cm. ossia dell'altezza ~~della~~ della base la corona non arriva a livello dello sguardo si faccia che lo superi – Questa è prova abbastanza positiva che non falsamente si presuppose l'esistenza di uno zoccolo e di alcuni gradini.

La mezza parete così ricostruita coi vi[z]ci dell'acanto svolgentes: dal mezzo verso i due lati, non può avere avuto che un pilastro d'angolo e non un pilastro mediano; e non abbisogna altro per chiarire che questa era una parete laterale ~~trat~~ ininterrotta e non una parete di fronte avente porta.

Molto diversa si presenta invece la parete che, probabilmente, con quella suddescritta abbe comune il pilastro d'angolo e che puossi ricostruire con le lastre esistenti dell'ornato a tralci. Ivi abbiamo dapprima la grande lastra fiorentina C. Tavola I trovata già nell'anno 1768 – Alcune parti per vero sono restaurate ma dalla antiche emerge tosto (il fatto) che essa ~~essa~~ contiene circa la metà di una lastra

stro di fralci completo. E poichè essa mi-
sura m. 1,15 (di larghezza) l'intero dovè essere di circa m. 2,10,
~~essendo~~ Infatti osservando il taglio della commes-
sura sinistra vediamo ch'esso trovasi un po' a
destra del mezzo dell'acanto centrale ed anche
più in alto scorgiamo non ancora lo stelo ma
sì le piccole foglie dei singoli nodi che da esso
si dipartono. Dalla parte destra della lastra
invece i fralci non sono mozzati in alcun pun-
to ma sono in ogni parte completi e finiti in
sè come quelli del frammento F. ~~nel~~ presso al pilastro
d'angolo nella fig. 8, e non hanno margi-
ne arrotondato. (confronta pag. . . .) Or dun-
que senza ulteriori riflessioni possiamo sup-
porre anche qui un pilastro presso il lato
destro della lastra G. ed naturalmente
un altro a sinistra presso la metà di com-
pletamento. ~~Se~~ Uno di questi dovè esse-
re certamente un pilastro d'angolo con al
trettanta certezza ~~se~~ si può affermare
che l'altro dovè essere un pilastro mediano.
Quale dei due pilastri fosse l'angolare
o con altre parole a qual parte sinistra
o destra d'una parete appartenesse que-
sto campo dell'ornato è quanto risolve-
remo subito. Il campo corrispondente
dell'altra ~~metà~~ del mezza parete, che consi-
steva di un solo blocco è conservato per la
massima parte. Nel palazzo Fiano erano
già stati riuniti esattamente tre (grandi) frammenti

di esso, ~~con~~ un quarto, più piccolo, ed era stato (39
to aggiunto, solo che ~~la locandina destra dell'acanto~~
lo avevano messo a sinistra dell'acanto invece che a destra dove esso conveniva perfettamente mercè l'intromissione di un altro piccolo pezzo. Oltre a ciò si era già riusciti col l'aiuto di fotografie, a riunire due altri grandi frammenti I e K dei quali l'ultimo, munito ancora del taglio destro di commessura rappresenta evidentemente la fine posizione della parte superiore destra del campo.

Tutti questi frammenti vengono riprodotti a fig. 15 colla fascia completata dei meandri e colla sovrapposizione di quanto si conserva del fregio superiore.

Cliché

fig. 15 Prospetto della parte destra della parete anteriore nei frammenti che esistono (meandri completati)

I frammenti conservati sono insomma sufficienti per riconoscere il contrasto di questa metà destra del campo con la parete di sinistra e di quest'ultimo colla lastra fiorentina la quale invece si trova concordare fin nei più piccoli particolari con la metà destra medesima. Non v'ha dunque alcun dubbio che i due campi si corrispondessero sulla medesima parete. E siccome il frammento I appartenente alla metà destra del secondo campo mostra dietro un taglio diagonale di commessura esso non può appartenere che al termine destro della parete mentre la lastra fiorentina G che mostra intera la metà destra del campo dovè appartenere alla mezza parete di sinistra. Il taglio diagonale di I e la commessura destra di K (entrambi riuniti in K nella fig. 9) provano inoltre che il pilastro d'angolo verisimilmente lavorato nel primo blocco della parete di coincidenza. La qual cosa avvenne anche dall'altra parte se il pilastro d'angolo F fu bene applicato al campo sinistro. (vedi fig. 9)

Dei frammenti di parete ornati a tralci, oltre a quattro piccoli pezzi che per ora non è possibile di mettere a posto, se ne trovarono ancora dieci muniti del caratteristico cigno. Il primo, A (fig. 16)

(clichè)

Fig. 16. Frammento d'ornato A.

fu trovato nel 1859 e messo dapprima er-
roneamente vicino a B quale parte del terzo
blocco della medesima parete: presentemen-
te si conserva nel museo delle Terme. L'a-
spetto dei vitigno farebbe piuttosto attribuire
appartenere alla parte superiore sinistra di
un piccolo campo d'ornato di una lato fron-
tale. dell'quello che sarebbe stato già rico-
struito manca per ora un cigno, ma non
è possibile introdurvi questo a causa del ta-
glio di commessura destro il quale non po-
trebbe mai coincidere con quello di sinistro
di G. Dobbiamo concludere che questo fram-
mento provenga dal lato frontale opposto.

Altrettanto forse si può dire del secondo
(frammento) che fu venduto da Cavaceppi in Inghil-
terra (fig. 1 f) Considerando che qui la
testa del cigno è rivolta a sinistra si potreb-
be dedurne essere questo il frammento corri-
spondente del quello romano A, cosa che an-
che le parti che qualche di antiche si conservate dei tralci
parrebbe confermare! (1) Esso potrebbe appar-
tenere però anche anche al campo della mede-
sima parte e non è escluso che esso possa tro-
var posto in una delle pareti laterali.

---

(1) Raccolta III pag. 46 di Amelung in Albergs-Nuovi annali 1900 pag. 509 - Sarà colpa del disegnatore la testa rovesciata del cigno. I fiori e gli uccelli sono senza dubbio xx rifacimenti moderni — Mi-chaelis - Anc. marbles pag. 725 - Da il frammento come intro-

I cigni, che pel posto e per l'atto si corrispondono esattamente fra loro, stanno sempre sull'alto degli steli innalzantesi con lievi curve - diversamente che negli steli centrali - sono ordinati a coppia, hanno le ali aperte e volgono il lungo collo e la testa nella direzione opposta a quella del corpo. Nei piccoli campi sono a due a due, cosicchè se la parete à due campi, i cigni son quattro. Non di più ne ebbe il gran campo della parete laterale. Quivi si contano un solo cigno il più prossimo a destra del centro; esso volge il capo verso il mezzo e certo il cigno corrispondente faceva altrettanto. Se gli altri due fossero rivolti nel medesimo senso oppure volgessero la testa verso la parete di coincidenza non potrianno dire finora.

La regolarità e la corrispondenza della disposizione e dell'atteggiamento, distinguono i cigni dagli altri piccoli animali, uccellini, serpenti, lucertole e scorpioni, che secondo la loro costume si muovono fra viticci, foglie e fiori colla naturale irregolarità. I cigni per contro, al pari delle corone d'alloro sono simboli significativi come l'uccello sacro ad Apollo il dio protettore di Augusto. E come se invece del dio l'animale facesse risuonare la propria voce profetica.

Fig. 18 - Resto dei meandri.

Per completare la ricostruzione della parete di fronte, ci manca però ancora una parte essenziale, cioè la parte media che si trova fra i due campi dell'ornato a destra e a sinistra ed il pilastro mediano che la confina internamente. Non ammettiamo che due campi al di là del mezzo di questo pensiamo perchè ci pare ragione sufficiente diversa di ripetizione di essi consecutivi di importanza, mentre di un membro maggiore nulla fu trovato. Sulla parte media mancante siamo informati da un frammento della membratura successiva e superiore della parete. E di questa vogliamo subito parlare prima ancora di prendere in considerazione la parte posteriore dell'ornato ossia il lato interno della corte..

Sui blocchi dell'ornato giacevano dei quadrati (fig. 18) dell'altezza di 33 cm. Questa stretta fascia si collega naturalmente ai due membri maestri della costruzione, l'ornato in basso, il fregio in alto. Che il posto dei meandri sia veramente quello da noi assegnato trova conferma

che a pag. 18 dove si parla di ~~quel~~ che (44
~~posto~~ ai meandri si trova il taglio centrale
un pilastro mentre presso all'ornato ne
vediamo la parte inferiore e presso alla
la superiore che lo termina.

Il frammento principale di questa membratura intermedia III 1 (fig. 19) è certo il più importante ~~dei~~ tutti per la ricostruzione; esso ha tre lati esterni, l'uno breve, quasi completamente distrutto che certo dovè trovarsi in un'apertura della parete sia porta o finestra, gli altri due lunghi. Questi ultimi nella loro essenza

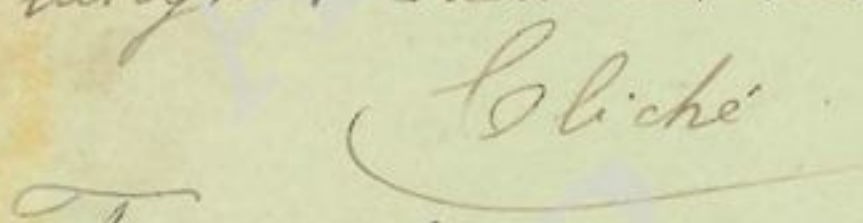


fig. 19 Sezione e piano dei meandri con pilastro e profilo della porta.

no equalmente ripartiti; ma lavorati diversamente: mentre l'uno mostra in parte degli ornamenti, l'altro è quasi completamente liscio; entrambi si riscontrano nel profilo del piano a fig. 19, il primo in alto, il secondo in basso. Il lato adorno, come nella base, appartiene alla parte esterna quello liscio all'interna. ~~Dei quattro lati~~ ~~esterni sono~~ ~~adorni~~ ~~più~~ ~~interni~~ ~~entrano~~

Delle quattro ~~xxx~~ ripartizioni, che esterna-
mente appaiono assai più definite che all'in-
terno, ~~xxx~~ sono tagli ~~xx xxxxxx~~ ad angolo
per l'incastro di membrature verticali; il
quarto a destra (veduto dall'esterno) è il prin-
cipio del meandro che ~~xxxxxxxxxxxxxx~~
determinava l'altezza della fascia forman-
done il suo principale ornamento. Gli
altri quattro pezzi ~~xxxx~~ trovati hanno ~~xxxx~~ an-
ch'essi l'ornamento a meandri eseguito
plasticamente all'esterno su formelle e gole.
~~xxxxxxx~~ Nell'interno a causa della distru-
zione non si riconoscono che le formelle
e le gole. Non è probabile ~~xxx~~ che anche ivi il mean-
dro sia stato plastico. ~~xxxx~~ Al meandro ~~xxxxx~~ scontrati dap-
prima il taglio di un pilastro mediano ~~xxx~~
quale esternamente è ornato nello stesso modo
del pilastro d'angolo ed internamente è liscio
come il mezzo pilastro di F III fig. 24. Poi
viene una fascia liscia sì all'esterno che al-
l'interno e in alto 6 mm. più larga che in basso
(il basso e l'alto vengono indicati dall'ornamen-
to del pilastro) Questa differenza vien su-
bito chiarita dalla quarta ed ultima par-
te la quale consiste di una travatura
a tre fasce poggiata ~~xxxxx~~ sulla ~~xxxxx~~ fascia
liscia. Eretta sulla base all'altezza di m. 1,82
essa ~~xxxxxxx~~ rappresenta senza dubbio la cornice della porta e
ha una pendenza di 6:331. Ora dunque la
stretta parte esterno distrutta era ~~xxxxxx~~ una par-
te dell'intelaiatura della porta.

Questo frammento adunque non appartiene ad una parete laterale ma ad una parete di fronte e poichè esso fu trovato in direzione agli altri frammenti (nel 1859) della parete inferiore, abbiamo ragione di attribuirlo del pari alla medesima fronte. Ne avemmo già la prova fra le mani nel marmo a sinistra del taglio verticale che troncava (il profilo del frammento della base. B 2 (fig. 5) quel taglio davvero non può indicare che l'incastro della fascia liscia che parte dal frammento a meandri M 1 fra la cornice della porta e il pilastro mediano, scendendo verticalmente per finire quindi sotto la base del pilastro. La Fig. 20 ricostruisce un frammento a destra della porta coll'indicazione dello zoccolo, della base, del pilastro fra l'intelaiatura della porta e il campo dell'ornato e il sovrapposto frammento M 1.

Così ci siamo resi conto della parte media esistente fra i piccoli campi d'ornato e i pilastri mediani che limitavano i campi internamente. Ammettendo secondo i principi esposti che non esistessero altri frammenti della parete all'infuori di quelli testimoniati dai frammenti posseduti dobbiamo riconoscere che la porta si trovava fra un campo d'ornato a destra

ed uno a sinistra i quali scrivano limitati da quei due pilastri mediani di cui vediamo conservarsi un frammento nel III 1 (Fig. 19) Essa era inoltre circondata da un campo liscio che doveva compensare la divergenza delle linee. Ora possiamo provarci a calcolare la lunghezza della parete e riunendo i differenti dati abbiamo quanto segue

Cliché

Fig. 20 Parte della parete frontale completata.

Due pilastri d'angolo di	m. 0,38 = 0,76
Due campi d'ornato di	m. 2,40 = 4,80 +
Due pilastri mediani di	m. 0,36 = 0,72
Due fascie liscie di	m. 0,30 = 0,60 +
Due stipiti di	m. 0,38 = 0,76
Ampiezza centrale della porta	= 2,37
Senza sporgenza della base totale	m. 10,01 +

Anche questa misura al pari di quella della parete laterale è solo approssimativa. Però le due misure mostrano sì poca differenza fra loro che se ne può trarre una certa garanzia sulla loro esattezza relativa. In conseguenza la costruzione come già vedemmo nella fig. I, era di forma quadrata.

Finora abbiamo ricostruito solamente un lato e la fronte anteriore. L'altro lato però non può che corrispondere esattamente a quello sinistro e quanto alla fronte posteriore vorremmo ricostruirla semplicemente con un terzo campo mediano d'ornato

quantunque ne derivi una disparità di mem-
brature.

Dopo ciò prendiamo a considerare l'interno della corte. Il dietro del bugnato non è completamente liscio come il profilo della base e dei pilastri ma è assai fitto pur sempre semplicissimo. Imperocchè fra pilastro e pilastro non si succedono che delle fascie liscie e verticali in rilievo presso a poco della medesima larghezza de' mezzi pilastri. Anche le fascie rilevate si trovano più indietro dei pilastri e propriamente di tanto quanto questi sporgono in fuori. Le fascie medesime sono livellate fra loro superiormente ed inferiormente per mezzo di una striscia sottile. Questa forma richiama più l'idea delle costruzioni di legno che di quelle di pietra. La cinta a fascie della corte ha infatti l'aspetto di uno steccato le cui assi verticali vengono congiunte fra loro da altre assi orizzontali; e se immaginiamo gli spazi intermedi come l'immagine di intervalli aperti, allora l'insieme prende l'aspetto di una cancellata di legno. (vedi fig. 10)

I veri steccati che vediamo sovente raffigurati sui rilievi delle colonne trionfali romane o in difesa delle case, o delle provvigioni ammontichiate, non mostrano invero quell'alternativa di parti sporgenti e rientranti. Un'altra piccolezza che distingue la cinta del nostro

altare dai veri stecati che vediamo riprodotti (49
in questi ultimi
si è che le liste trasversali di congiunzione
non si trovano alle estremità inferiore e supe-
riore delle assi ma un po' sotto la testa e un
po' sopra il piede delle medesime. Ma non si
può pretendere che il costruttore della corte,
quand'anche si fosse fatto chiaro del senso
vero della ~~guida~~ forma prescelta, riproduces-
se ~~inesattamente~~ nel solenne edificio l'aspetto
invariato della vita quotidiana. Si potrebbe
anche pensare ch'egli per es. avesse preferito
la forma alternata delle fasce sporgenti
simile a triglifi o affine ad antichissimi ornamenti a taskie
e rientranti a causa dell'effetto di luce, spe-
cialmente poi se esse dovevano venir colo-
rate. Oppure egli trovò in qualche cancel-
lata il modello di assi o pali posti a distanze
intermedie. Certo a chiarire la cosa non mancano analogie
nè nella vita odierna nè nell'arte antica.

Più simili di tutto si presentano all'esterno
i tetti delle celle sepolcrali etrusche scavate nel
tufo. In essi ~~risultano~~ nelle particolarità dell'ese-
cuzione vengono ~~date non~~ l'imitazione ~~fedele~~
più o meno artisticamente i tetti di
legno delle abitazioni, nei quali lo spazio inter-
medio fra le basse pareti e l'alta impalcatu-
ra centrale è riempito alternativamente con
assi rilevate ed altre rientranti. Ci troviamo
or dunque la medesima alternativa di indubbia
imitazione dal legno e parimente di
le o difficile a spiegarsi. Diversa è solo la
direzione, obliqua nel tetto delle tombe

verticale in quelle della corte dell'altare.

Un esempio di fascie verticali - alternate però nel colore invece che nel rilievo - ci viene offerto nuovamente da due celle sepolcrali etrusche del principio del quinto secolo av. Cristo ora conservate a Parigi e a Londra, tombe di Orte le quali furono dipinte a tempera. Esse hanno un rivestimento a fascie di creta dipinta la cui somiglianza colla corte del nostro altare è così grande che riproduciamo qui un frammento della seconda tomba. (fig. 21). Anche in essa la parete alta solamente m. 1.20 è divisa da una sottile fascia d'ornamento in una parte superiore ed un'altra inferiore. La superiore è occupata da figure procedenti in religioso corteo come all'esterno dell'Ara Pacis; l'inferiore è dipinta a fascie verticali rosse e bianche alternate analoghe all'interno dell'Ara Pacis ed anche più simili se pensiamo che le pareti marmoree di quest'ultima fossero rivestite di colore come già venne accennato a pag. ... E che l'alternarsi delle superfici dovesse essere rilevato dall'alternarsi del colore, non pare discutibile.

(Cliché

Fig. 21. Pittura sepolcrale etrusca.

A prova che le fascie poste sotto le figure debbano considerarsi come l'imitazione d'un rivestimento d'assi di legno diamo qui l'esempio d'un'altra antica tomba etrusca. Sul rilievo di esse appaiono i lotta-

tori dei differenti giochi situati dirimpetto al giudice, su d'un palco la cui parte anteriore è adorna delle note fasce verticali sporgenti e rientranti. È facile l'intendere come una ~~tribuna~~ tribuna elevata che non deve servire al giudice nè agli spettatori, ma agli attori non smentisca nella sua semplicità l'origine modesta dello steccato. Anche oggi avviene sovente d'incontrare a Roma ~~dei~~ tali esempi di pareti dipinte a fascie gialle e rosse o rosse e bianche, specie presso all'entrata delle osterie: ordinariamente le fascie corrono oblique, talvolta verticali.

Il nome latino degli steccati tabulinum ci guida poi ad un altro paragone. A. Mau appoggiandosi ad una testimonianza di Varro, opina che il tablinum delle case romane che noi abbiamo conosciuto a Pompei, abbia avuto nome da un pergolato chiuso da assi il quale veniva costruito per la buona stagione alquanto indietro nel giardino. Sarebbe forse troppo ricercato il supporre nello stesso fascie interne ed esterno e nel ricco ornata a tralci della casa del cortile dell'ara, una ricordanza a quegli antichi pergolati? Quando l'Ara Pacis venne fondata il 4 Giugno dell'anno 13 ao. Cristo deve pure aver avuto

luogo un sacrificio su di un altare provvisorio sprovvisto di recinto.

4. Parte superiore della parete - fregio e sue divisioni.

Dare il titolo di fregio alla parte superiore della parete posante sui meandri e ornata esternamente di figure, internamente di festoni e cranî di bue, non è certo molto giusto. Ma la brevità del nome lo rendeva più comodo ed inoltre esiste una certa somiglianza fra le rappresentazioni di altri fregi con quelle del nostro. Si può anzi dire che quest'ultimo possieda una indubbia affinità col più celebre di tutti i fregi, con quello del Partenone e tale affinità apparirà ognor più. In verità però il fregio del quadrato marmoreo non trovasi come un vero fregio al disopra del cornicione, ma al disotto di esso e questo potrà dire per nostra fortuna. Poichè in conseguenza di ciò il fregio dovrà mostrare le medesime ripartizioni della parte inferiore della parete, ed è a queste ripartizioni che la ricostruzione tentata deve la sua massima sicurezza.

Crediamo di dover qui ricordare le divisioni medesime e a tal fine nella sezione orizzontale della fig. 22 ripetiamo

il piano della Fig. 9 solo che manca la sporgenza della base e invece dei blocchi dell'ornato si reggono i blocchi del fregio provvisti di numeri progressivi.

Clichè

Fig. 22. Sezione orizzontale della membratura superiore e indicazione delle lastre del fregio.

Sotto ai meandri le pareti laterali offrivano un gran campo d'ornato che si estendeva da un pilastro d'angolo all'altro. Le due pareti frontali invece erano divise in tre piccoli campi per mezzo di pilastri mediani.

Di questi campi quello della parete frontale anteriore era occupato dalla porta e dai suoi stipiti lisci. Nè poteva essere altrimenti per la membratura superiore della parete poichè la porta come lo dimostra la pietra III, [illegible] in essa s'incideva [illegible] sì da lasciare appena appena spazio sufficiente per una inquadratura superiore al disotto del cornicione [illegible]. Altro era per la parete frontale posteriore. Di questa possediamo due piccoli frammenti dei campi d'ornato laterali (A ed L) portanti un cigno e non sapremmo perchè anche il campo centrale esterno non dovesse essere ornato a fralci inferiormente ed

a figure superiormente. Tutto sommato (54
abbiamo adunque anche in alto come in basso
sette campi: due lunghi laterali, due pic-
coli nella fronte anteriore, tre piccoli in quel-
la posteriore, ossia, accoppiandoli, due la-
terali, due davanti, due dietro corrispon-
denti ed uno isolato nel mezzo della parete
posteriore. Ora come nella membratura
inferiore vediamo i fralci ed i cigni esten-
dersi pei vari campi formando in certo
qual modo un tutto organico, così an-
che nella superiore, a malgrado dei pila-
stri di separazione, vedremo i sette qua-
dri delle figure ricollegarsi in un unico
insieme. Già sulle tavole di F. von Duhn
esattamente ricomposte
troviamo i resti di due lunghi cortei mo-
venti in opposte direzioni contrarie; ve-
diamo quindi due piccoli quadri evidente-
mente corrispondenti, ed un terzo appar-
tenente allo medesimo gruppo. Aggiungia-
mo ora i due altri rilievi della collezione Valle
anch'essi della seconda specie e uno dei
quali si collega al terzo quadro di cui sopra
vedremo che
abbiamo accennato e questi 6 rilievi prendono da
sè medesimi il posto dei sei campi accop-
piati di cui più sopra. Per il settimo il cam-
po centrale della parete posteriore il quadro
già da un pezzo provveduto. Rigettato dap-

prima completamente dal prospetto di von Dubn, quindi accettato a controvoglia, ma pur sempre considerato a parte dagli altri, esso ebbe la sua proprio spettanteggi posto nella mia prima ricostruzione, ed è infatti la pietra angolare di esso. (X, XI Tavola III)

Non parliamo ancora della composizione e del concetto di questo quadro, ma ci limitiamo a considerarne le misure e i conseguenti dati riguardanti l'edificio. L'altezza uguale a quella del fregio, lo dimostra appartenere ad esso; la parte del pilastro mediano che si trova ancora ai suoi due lati, ci fanno a riconoscere ch'esso dovè occupare il centro della parete posteriore, cosa che viene confermata con incalzante evidenza dalle spiegazione dell'quadro. La larghezza del masso fra i pilastri ammonta a m. 2,37 e questa fu la misura che determinò l'ampiezza della porta nella parete anteriore per la quale non si avevano altri dati all'infuori delle proporzioni degli stipiti. Con i pilastri del rilievo centrale corrispondono agli stipiti della parete anteriore non già ai pilastri presso la porta. Poichè volendo mettere questi in corrispondenza con quelli del rilievo centrale la l'ampiezza della porta si ridurrebbe ad 1 metro cosa inammissibile. La soluzione più semplice di questo problema consiste adunque nel far corrispondere gli stipiti della porta-

coi pilastri del ricinto centrale e i pilastri vicino alla porta con i secondi pilastri della parete posteriore. Lo spazio che separa i doppi pilastri corrisponde alla superficie liscia che si trova fra i pilastri e gli stipiti della porta: pilastri e stipiti hanno la medesima larghezza. L'ammissione dei doppi pilastri fu rappresentata dall'architetto Rauscher nella sua prima ricostruzione. Così la simmetria delle due fronti è ottenuta nel miglior modo ora essa può venir provata anche più sicuramente di prima. E per dimostrarlo, contrariamente a quanto facemmo finora, dobbiamo parlare delle particolarità del fregio cominciando dal suo lato interno.

Clichè

Fig. 23. Fregio interno. Lastre XIV, XV e XVI

5. Il fregio interno e il posto destinato alla sacra immagine.

(Tavola II e fig. 23, 24, 25)

La membratura superiore appare assai più riccamente ornata di quella inferiore col suo Tabellinum e le sue fascie liscie, tutt'al più coperte

che tutti questi ornamenti; crani, festoni di frutta, nastri e borchie dovevano essere rilevati e distinti singolarmente per mezzo del colore. Saremo ancor più confermati in questa convinzione quando ~~vediamo~~ nei monumenti contemporanei vediamo gli stessi festoni rappresentati a colori sia che pendano da crani di bue sia da colonne[1]. Qui, ~~dove~~ mercè l'effetto della luce e delle ombre ed il colore della superficie, si tenta di dare alle frutta tutta l'apparenza della verità. Con maggior ragione dobbiamo credere che in un monumento di tanto maggiore importanza come ~~il tempio~~ l'altare della pace la fredda apparenza del marmo privo di colore non sia parsa sufficiente. Regolandoci sugli esempi indicati diremmo che i crani fossero di un bianco opaco, i nastri rossi, le foglie verdi, le frutta diverse a seconda del loro colore naturale e le borchie superiori d'oro scintillante. Tutto lo spazio e tutto l'edifizio ricevono l'impronta del sacrificio religioso ~~ricorre~~ dall'ornamento che abbiamo descritto. Infatti i crani ricordano i buoi sacrificati nell'occasione delle feste, le borchie rappresentano le tazze delle libazioni, le frutta le primizie che anche alla Pace

---

(1) Così per esempio nella casa di Germanico sul Palatino (fotografia Morcioni 4284) o nella Villa di Boscoreale - vedi Barnabei - La villa pompeiana di P. Fannio Sinistore pag. 31 e t. 1 -

munita della cornucopia potevano venire offerte convenientemente.

Così tutt'intorno di pilastro in pilastro, sotto la corte dell'altare era maestosamente ornata e solennemente ornata. Solo fra i due pilastri che stavano ai lati della porta non pendevano festoni e diremo più oltre come fosse lo spazio dirimpetto situato fra i due doppi pilastri. Vicino ai pilastri d'angolo si trovavano dei mezzi crani, fra i pilastri medesimi dei crani interi alle corna dei quali si fissavano le corone.

Di queste parti interne del fregio si conservano due festoni doppi che sono murati nella parte posteriore di Villa Medici a destra e a sinistro. L'uno di essi è ripro dotto nella fig. 23. Ora guardando il piano della fig. 22 vediamo che due festoni di frutta l'uno accanto all'altro non possono trovar posto che su d'una delle pareti laterali della corte. Sono appunto questi festoni che il Cardinale Ricci fece segare dai trionfi (vedi supplemento) per l'esattezza delle misure quel doppio festone che si trova murato nella Villa Medici a sinistro, mostra di appartenere ai blocchi del fregio destro, conseguentemente l'altro paio dove dovrà appartenere alla parete sinistra. Qui le misure non coincidono perfettamente perchè nell'adoperare i frammen

di quale ornamento della parete si tron- (60
corono semplicemente le parti della festone
a destra e a sinistra che parevano esser
di troppo. Il posto preciso di ciascuno dei
doppi festoni viene inoltre indicato dalla
figure relative della parte esteriore; ma è
notevole che essi abbiano in sè l'indica-
zione del posto loro spettante per la differen-
za di grandezza che riconosciamo nell'ulti-
mo festone di una fila. Le distanze mi-
surate dal centro del cranio (a) al centro della
borchia (b) nei festoni del fregio destro e in
quelli del sinistro sono le seguenti:

I	a-b m. 1,08 ; b-a m. 1,01	a-b m. 0,995 b-a 0,985
II	a-b m. 1,00 ; b-a m. 1,005	a-b m. 1,005 b-a 0,975

totale del I m. 4,070 - del II m. 3,985.

Solo la prima distanza (a-b) della prima fila
è notevolmente diversa non solo dalle di-
stanze della seconda fila, ma benanco della
I medesima. Le altre differiscono al mas-
simo di 3 cm. e forse anche a causa del ta-
glio moderno del mezzo cranio. La forte dif-
ferenza della prima metà si spiega suf-
ficiente da ciò che il primo mezzo cranio a
sinistra della fila I dopo accurato esame
si rivelò essere stato in origine un vero mez-
zo cranio differente dai tre altri che fu di-
mezzato solo per adoperarlo ad ornamento
della villa. Esso porta i distintivi dei mezzi

crani d'origine: presso alla linea centrale una striscia sottile di circa m 0,015 il cui significato non mi è chiaro ancora, quindi l'orlo piatto di cm. 3 - In fine accanto a quest'ultimo una riempitura di mattoni scendente fino a m. 0,47 tradisce l'incavo a forma di cassetta che serviva all'incastro del capitello le cui foglie sporgenti si scorgono ancora disegnate sul cranio I festoni della fila I sono adunque il primo ed il secondo partendo dall'angolo sinistro, e poichè la distanza a-b presa l'angolo apparirebbe minore della prossima se forse di misura pari ad esso essa fu fatta maggiore di 8 cm. della sua metà corrispondente b-a.

Questo fatto trova conferma nei festoni dell'altra parte. Cui le distanze hanno la misura minima e tutt'al più differiscono di m. 0,03. Questi festoni adunque provengono dal centro della parete; infatti assegneremo loro le parti esterne già segate appartenenti al centro del corteo sinistro. Ora poi nella pietra sepolcrale del Gesù (pag. 47) è stato rinvenuto uno dei tre pezzi finali mancanti. In esso si conservano la metà sinistra del festone con una parte della destra e inoltre la borchia a sinistra dell'orlo liscio e il mezzo pilastro. In una parola il pezzo d'angolo del fregio colla finale sinistra di una

fila di festoni è di nuovo in mezzo festone d'angolo è m. 0,01 più lungo. Il suo posto nella corte si determina da sè; è l'angolo sinistro del ~~fre~~ fregio a festoni della parete sinistra, poichè l'angolo sinistro della parete destra è già stato riconosciuto. Non è possibile di ricongiungere immediatamente il festone alla lastra del Gesù poichè ciascuna delle due lastre un tempo combacianti subirono un accorciamento dopo la loro scoperta. Alla lastra Medici IV si tolse via un pezzo di festone; la lastra del Gesù poi fu rifilata da tutti e quattro i lati affine di adattarle alla tomba. ~~De~~ È facile fare il calcolo delle parti mancanti; alla fine destra della lastra III mancano cm. 0,08 alla sinistra della IV ne mancano 50. Nella fig. 24 si vede la nuova lastra III congiunta alla fine restaurata della parete laterale sinistra. ~~Dai~~ Come è facile riconoscere, i festoni di frutta ci porgono il mezzo di ~~ricostruire~~ calcolare ~~esattamente~~ la lunghezza delle pareti laterali più esattamente di quel che fu possibile prima sui campi dell'ornato. Essi ci davano in cifra tonda la lunghezza di m. 10. Si ottiene qualche cosa di più sommando:

~~La due pareti laterali~~

la grossezza di due pareti m. 0,79 × 2 = 1,58

due mezzi pilastri m. 0,20 × 2 = 0,40

~~due doppi pilastri m.~~

due doppi festoni 4,10 × 2 = 8,20

totale m. 10,18.

42 Clichè

Fig. 24 Angolo interno della parete laterale sinistra e dell'anteriore.

Di più o meno di quattro festoni per ogni parete laterale non è il caso di parlare a causa del valore approssimativo già prima trovato. ~~Altre~~

Oltre ai grandi festoni di circa un metro d'ampiezza abbiamo l'esempio di un altro festone più breve dell'ampiezza di circa cm. 84 43 ~~coll'orlo~~ o di cm. 87 compreso l'orlo; il confronto delle due figure 24 e 25 rende ~~chiara~~ la cosa visibile. Una tale differenza di misura è naturale che rivela i festoni delle pareti di fronte altrimenti ripartite. Il cranio di bue da cui pende

il mezzo festone è veramente un mezzo ~~pilast~~ cranio vicino ad un pilastro mediano (disgraziatamente nella figura 25 fu designato per isbaglio un pilastro d'angolo invece d'uno mediano) come se ne sono solo nelle pareti di fronte. Uno sguardo al piano della fig. 22 lo in due punti ~~il~~ cranio può avere vicino a sè un pilastro mediano, e cioè a sinistra del campo ~~mal~~ centrale della parete posteriore, o a sinistra della porta nella parete anteriore. Dunque uno di questi due posti appartiene al blocco dal festone breve. Quest'è l'unico blocco del fregio ~~che~~ stato trovato nel 1859, e l'unico che non sia stato segato e che mostri riuniti i festoni e il fregio figurato - Quest'ultimo, come vedremo in seguito deve situarsi dietro presso al rilievo centrale. Completando coll'occhio la metà mancante del festone (a causa dell'angolo di m. 0,08 ½) tutta

Clichè

Fig. 25 Fregio interno. Lastra VIII (accanto è designato un pilastro d'angolo invece d'un pilastro mediano)

che insegna che un festone d'un mezzo a destra

l'ampiezza di questa parte del fregio è all'in-
terno di m. 1,82 e all'esterno, secondo la pag. 44
di m. 0,61 di più, ossia di m. 2,43. Questo
totale è alquanto maggiore di quello indicato
prima a pag. 32. Su questi dati possiamo
ora calcolare l'ampiezza della parete poste-
re la qual cosa servirà a confermare il calco-
lo già fatto della parete di fronte.

due pilastri d'angolo di m. 0,38 = m. 0,76
due campi laterali di m. 2,43 = m. 4,86
due pilastri mediani di m. 0,36 = m. 0,72
il campo centrale = m. 2,37

Totale m. 8,71

In queste somme vengono computati due so-
li pilastri mediani. Fu detto però fin da pag. 37
che oltanto con essi non è possibile di raggiungere
l'ampiezza necessaria della parete anteriore poichè quindi
detraendo dal campo centrale di m. 2,37 le due fascie liscie
(m. 0,30 ciascuna) e gli stipiti (m. 0,38 l'uno) per
la porta non resterebbe più che circa un metro.
Vediamo da ciò la necessità di aggiungere due
pilastri alla parete posteriore, ossia di porre
ad ogni lato del campo centrale dei doppi
pilastri, i quali naturalmente dovevano es-
sere separati da una stretta ~~fas~~ fascia. Così
soltanto vediamo corrispondersi perfettamen-
te le ripartizioni della parete anteriore e della

posteriore. Poiché i secondi pilastri conservano cogli stipiti le fascie liscie fra loro. Possiamo ora seguire la via opposta di ciò che fu fatto finora: bisogna aggiungere m. 1.65 per ugguagliare la lunghezza totale delle pareti sicure già calcolate (m. 8,71) Ed è appunto questa misura che danno gli stipiti della porta e le fascie laterali aggiungendovi m. 0,11, differenza che si spiega facilmente ammettendo un assottigliamento del pilastro nella parete anteriore ed una grandezza alquanto maggiore in quello dirimpetto agli stipiti.

La desiderata conferma di questa ricostruzione ci vien data dai resti di quattro pilastri adorni in maniera speciale di cui la pertinenza all'Ara Pacis offre le maggiori probabilità, e che rappresenterebbero appunto i due doppi pilastri della parete posteriore. Già da più anni ero stato colpito dai quattro pilastri a rilievi decorativi che racchiudono in Villa Medici i due rilievi a festoni della collezione Valle. Per mezzo di una scala io li misi allora a portata delle mia mano ma non riuscii a giudicarli. Il silenzio dell'inventario o del Cardinale su queste parti ornamentali non prova certo che anch'essi non derivino dalla collezione Valle o non abbiano appartenuto alle scoperte del 1568. In ogni caso essi esistevano già nel momento in cui la Villa

fu ornato.

Ciascuno dei due pilastri appaiati ~~sostiene~~ dresso per le misure, il disegno e l'esecuzione mostrano di essere stato parte corrispondente dell'altro. Il loro stato di conservazione è diverso e i restauri moderni hanno aumentata la divergenza nella misura nelle due paia. A giudicare da quanto si conserva i pilastri medesimi si riconosceranno appartenere gli uni agli altri così come anche nella Villa furono disposti. Anche i quattro capitelli sono tutti della medesima composizione, tutti hanno nel mezzo una palmetta posta fra le foglie dell'acanto. Sulla tavola II si reggono il pilastro sinistro del paio sinistro e il destro del paio destro. I pilastri del paio sinistro (ossia quelli posti presso al ricevo a sinistra) sono larghi m. 36 cm. quelli del destro 38, ed in questi ultimi i capitelli senza tondino sono alti cm. 45, con tondino m. 0,465 mentre negli altri sono alti m. 0,41 ~~ma~~ hanno restaurata tutta l'abaco.

Questi pilastri a ricevo sono in grande accordo coi blocchi dell'ornato a tralci della mensola inferiore. Sono del medesimo marmo ed eseguiti con pari se non superiore finezza. Non si conservano altri capitelli della costruzione, ma i tralci qua e là si rassomigliano negli steli sottili e scanala

ti, nelle lunghe bratteole dalla punta ricur-
va, nella svariata forma dei fiori ed anche
nella loro direzione che ci mostra il calice talora
diritto talaltra obliquo e talaltra anche com-
pletamente rivolto; si somigliano anche
nella maniera fantastica in cui si
fanno spuntare nuovi fiori i qua-
li sorgono su di un lungo stelo sottile fra
la bratteola e lo stelo principale per po-
sarsi quindi intorno ad esso. Abbiamo
inoltre gli animaletti fra i tralci. Essi
mancano nell'unico fusto conservatoci
del pavimento, ma nell'altro pavimento esistono
in abbondanza. Sull'alto del pilastro de-
stro vediamo un uccelletto che imbecca il suo
piccino e più in basso uno scorpione arran-
picantesi ad una farfalla, sull'altro pilastro
vediamo ancora un uccello con un insetto
nel becco, una piccola civetta che batte colle
ali un serpente avvolgentesi nelle sue reti, e
più in basso un'aquila assisa sulla lepre pre-
data. Anche nella scelta e nella diversa ri-
partizione degli animali i pilastri concor-
dano coi blocchi dell'ornato; uccellini, qui
come là abbiamo uccellini, serpenti, scorpioni
solo che nell'ornato essi appartengono quasi
per intero al sistema di tralci delle pare-
te anteriore, e solo un uccellino isolato tro-
vasi sulle diramazioni estese della pare-
te laterale sinistra.

Finalmente troviamo coincidenza di misure ~~anche~~ pure nella loro differenza: poichè anche nelle corte dell'altare avevamo una ampiezza di pilastri di m. 0,375 ossia di m. 0,38 (mezzo di m. 0,20) e di m. 0,365. Bisogna riconoscere che tecnicamente questi pilastri si dimostrano diversi dagli altri pilastri mediani poichè negli uni i capitelli erano lavorati separatamente e introdotti nell'incavo a cassetta, mentre negli altri pilastro e capitello non costituiscono che una sola lastra e dovettero essere messi a posto unitamente. Si potrà parlare più esattamente in proposito se mai di rilievi e i pilastri potranno venire staccati dalla parete ove si trovano. Per ora, racchiusi da ogni parte nello stucco come sono, non è possibile di supporli diversamente che componenti una medesima lastra.

Per vero questi quattro pilastri non sono adorni ~~come~~ di piante innalzantesi verticalmente come quelli che si trovano all'esterno ~~della~~ della costruzione, nè lisci come quelli dell'interno. Si comprende facilmente però che i pilastri situati esternamente ~~accanto~~ vicino ai campi dell'ornato, non si volessero adornare con tralci simili ad esso, ma si volesse far valere anche nel disegno dell'ornamento

la linea diritta del pilastro medesimo. All'interno invece dove la verticale dominava nelle pareti inferiori e più ancora nel tabulato non si aveva alcuna ragione di evitare i tralci ricurvi dai pilastri. Spiegammo già che la semplicità interna in ragione alla ricchezza dell'esterno, doveva avere in mira il non distrarre gli sguardi dalle religiose cerimonie. Ora dovremo dare alla spiegazione un senso alquanto diverso. Quattro pilastri riccamente adorni, e che possono appartenere solamente all'interno e si dividono alla lor volta in due paia non hanno che un posto il quale però conviene loro sotto ogni aspetto; e questo trovasi ai lati del campo centrale della parete posteriore: l'un paio, il più sottile corrispondente agli stipiti della porta, quale cornice interno, l'altro paio, quale cornice esterno dello spazio destinato all'immagine sacra. I pilastri adunque dovevano servire a distinguere. lo spazio il santuario propriamente detto, in contrapposto a quelli lisci cui stavano dirimpetto. L'arcata delle colonne dinanzi ad esso, come avevano fatto nella prima ricostruzione non è più conveniente data la ricchezza dei pilastri che per la presenza delle colonne renderebbe quasi inoi-

sibile. La statua della Pace potevo sì
curamente restare anche libera senza il ripa
ro di un'edicola.
Così scongiurare ~~Un~~ difetto della prima ricostruzione ap
parsomi fin dal principio, e cioè che la mo
numentale ghirlanda scolpita nel mar
mo ~~non giungesse~~ si stendesse tutt'in
giro alla corte senza arrivare fino al
la cappella della statua, immagi
nata allora con due colonne. Appunto
perchè ciascun dei due doppio pilastro l'uno appartes
nesse alla cappella e l'altro per la sua coro
na si ricongiungesse al resto della parte interna
essi poterono più facilmente venir separa
ti gli uni dagli altri, cosa che difficilmente
sarebbe avvenuta se si fossero trovati al
l'esterno. Ora vediamo ~~staccarsi~~ la
parte centrale del fregio esterno collegarsi al
le due laterali per di sopra ai ~~due~~
doppi pilastri, ciò che nella parte inte
riore ~~in maniera~~ fu pur ~~tentato~~ ottenu
to in modo più appariscente per mez
zo di una ~~sorta~~ uguale sistema di tral
ci. Ora vediamo l'unità del concetto in
terno. Tutti quattro i pilastri mediani
formano un tutto ~~che si staccano~~ rile
vato per la sua ricchezza da quanto era
intorno, ma non separato dai festoni

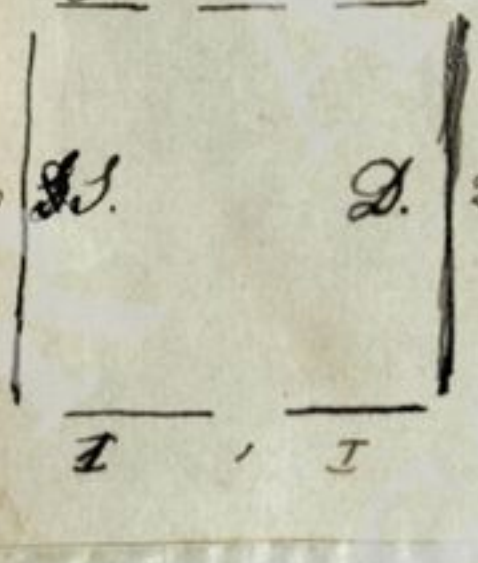
del pregio che anzi parevano staccarsi dal (22
lo spazio dell'immagine.

E non dovrebbe anche questo spazio aver
ne avuto il suo festone? Sarebbe questa do
manda e la ricerca della sua risposta so
rebbero doverose anche se il Cardinale Rocci
non ce ne desse incitamento con una
sua parola. Egli aveva comperato nove
blocchi del pregio i quali dal ~~lato~~ lato po
steriore avevano certi festoni (parole del
cardinale - Vedi supplemento) Per certo egli
non abbisognava di prendere tanto alla let
tera l'espressione da non far sì che fra
i blocchi se ne trovasse alcuno senza or
namento posteriore. Ma ~~avendo~~ prenden
do alla lettera le sue parole anche il
pregio che si trovava ~~così~~ fra i doppi pilastri
e costituiva il rilievo centrale, aveva un
festone, poichè come vedremo più tardi
i due blocchi che lo compongono ~~provenivano~~
provengono appunto dai nove del cardina
le. È difficile però che il festone destina
to ad ornare lo spazio ~~dove~~ che si riser
bava all'immagine, fosse della medesi
ma specie di quelli che circondavano
la corte. E questo ~~avendo~~ perchè i doppi
pilastri separavano dagli altri il festone dello spa
zio centrale, ~~era~~ anche perchè come lo

litarmente i fregi venivano composti di (73
festoni di frutta appesi a crani di bue così
altrettanto regolarmente si soleva corona-
re lo spazio di alloro festivo dell'santua-
rio. Così vediamo per esempio, pur nel
fregio esterno dell'Ara Pacis una corona d'alloro appesa
due dei e quello della terra; Fra il
tempio dei Penati e il santuario della Pa
ce esiste certamente la differenza che l'u-
no è ritratto e l'altro è vero: dovremmo
però concluderne che alla festa della dea
non una corona d'alloro imitata ma
una vera? Diciamo adunque, e solo per
riguardo alle parole del Ricci lasciamo ad-
dirittura alla supposizione) che dietro alla statua
fosse scolpita una corona d'alloro (in apparenza
fissata ai capitelli dei pilastri, e munita
di due nembi pendenti che scendevano fra
i due doppi pilastri come si può vedere
nel disegno di Niemann a fig. 3. L'allo-
ro che tutti i componenti il corteo porta-
no intorno al capo e talora anche in ma-
no, spatia non è certo ornamento indegno
della dea Pace.

6. Fregio esterno. Rilievo centrale della parte
posteriore: Tellus et Aurae. (Tavola III)

Il fregio esterno si presenta assai più com-
pleto dell'interno, dove il campo centrale
della parete posteriore non potè venir concepito
che per via di supposizioni. Lo schema qui



a lato, in cui i pilastri sono
rappresentati dagli intervalli fra
le linee, mostra come esso
si suddivida in sette parti, le
quali si corrispondono a tre a
tre formando il principio, il mez-
zo e la fine, o più propriamen-
te le due lunghe pareti laterali e i brevi tratti
anteriori e posteriori 1 e 3. Il tratto centra-
le posteriore resta solo, ma serve di congiun-
zione fra le due metà della stessa parete.
Più forte però di tale congiunzione è la ri-
spondenza e l'intimo rapporto che colle-
ga fra loro il principio, il mezzo e la fine
dei due opposti cortei, non solo nelle lunghe pare-
ti laterali che non si potevano abbracciare con
uno sguardo solo, ma ~~[illegible]~~ nei due fianchi delle pareti
anteriore e posteriore. Per questa ragione non
possiamo cominciare a descrivere e a spiega-
re ogni corteo singolarmente procedendo dal davanti al
didietro o viceversa, ma dobbiamo considerar-
li entrambi a un tempo e procedere progres-

sivamente dall'estremità posteriore, come quella che viene la prima in ordine di tempo. Prima di ~~~~ il quadro centrale che forma il punto di partenza di tutta la processione religiosa rappresentata dal fregio, così come all'interno (vedi piano fig. 22) la statua della Pace è fine e meta di ogni cosa: secondariamente verranno ~~~~ le cerimonie religiose dei due quadri laterali della parete posteriore; in terzo luogo i cortei propriamente detti delle pareti laterali, e finalmente i quadri posti a destra e a sinistra della porta.

Il rilievo centrale X, XI della Tavola III. Su di un'elevazione rocciosa che dall'antico artefice venne raffigurata porte come pietra naturale e parte in forma arrotondata, siede ampia e comoda una donna regale in atto nobile e pur semplice e naturale col viso e il corpo rivolti a destra. (Non si dimentichi che quel che noi ora chiamiamo destra guardando dall'esterno, è la sinistra di tutto quel che noi vediamo guardando dal davanti della costruzione) La gamba destra della dea è più sporgente dell'altra e il piede sinistro posa vicino al sedile sì che il grembo si allarga. Sul

ginocchio sinistro più elevato dell'altro, siede un bimbo intorno a cui essa posa la mano sinistra, maternamente. Un secondo bimbo di cui si è conservato solo la mano e il piede sinistri sedeva o s'inginocchiava presso di lei a destra circondata dalla destra della dea. I due bimbi sono ignudi entrambi; la donna ha ignudo il piede e porta un abito sottile annodato sulla spalla e sul braccio. La scollatura è scivolata fino a metà del braccio destro mentre a sinistra è tirato in su fortemente. La maestà delle forme del seno e del corpo è velata solo dalle pieghe che l'abito forma specie intorno al seno, e ricorda alquanto l'Hera dei Barberini o la così detto Genitrix. Un ampio manto si posa sul grembo e sulle gambe montando intorno al lato destro a coprire il capo senza nascondere la corona di fiori che ne adorna i capelli ondulati e pende infine sulla gamba sinistra gettato fra i ginocchi.

In grembo alla dea madre giacciono delle frutta: uva, melegrani e presso al suo sedile a notevole altezza spighe e papaveri innalzano il capo fra i fiori. Davanti ai piedi di lei un manzo riposa tranquillamente d'una pecora nascosta. È la dea della

Terra. ~~Ge meter~~ chiamata in greco (Ez
Ge meter e in latino Tellus ossia Terra ma-
ter, cioè la madre terra, madre e nutrice ogni co-
sa vivente piante ~~animali~~ animali e uo-
mini. Questi ultimi vengono rappresen-
tati da bambini per meglio rendere il concetto
della maternità della dea. La Terra ri-
mane si mostra sovente circondata di bam-
bini. Anche qui si tratta di bimbi maschi
perchè, come osserva giustamente Benndorf
sono ritratti nudi. Pel bimbo di sinistra
che non si conserva intero, la cosa è pro-
vata da una riproduzione del rilievo tro-
vata in Cartagine e per quanto si può ri-
conoscere esatta in ogni parte delle figure
centrali. In questo rilievo ~~vedi~~ vediamo
il bimbo di sinistra seduto e non ingino-
chiato come ~~fu falsamente~~ lo rappresentato falsamente il restauro
della lastra fiorentina, ed è effettivamen-
te un fanciullo.

Ai due lati della madre Terra si veggono
due figure femminili che si ~~rispondono~~ corrispondono per-
fettamente nell'atto e nella posizione. En-
trambe vengono portate lontano dalla figura
centrale, ma riedono sui loro portatori ri-
volte il corpo verso Tellus e ~~quando~~ guardando lei.
Entrambe hanno il busto ignudo e le gam-
be avvolte in un manto. Ciascuna trat-

tiene sul fianco con una mano la massa delle pieghe mentre coll'altra le afferra all'altezza delle spalle. Poichè dietro alle loro spalle il manto rigonfiato dall'aria, forma una specie di arco che circonda il capo. La figura sinistra è coronata di una pianta acquatica; le foglie che adornano i capelli di quella destra non sono riconoscibili. Entrambe siedono su creature ovipenti e qui, se non prima nella corona, notiamo il contrapposto. La donna di sinistra è rivolta verso sinistra da un cigno; l'altra invece siede su d'un fantastico mostro marino, una specie di drago acquatico che veramente volge il capo e il lungo collo verso il centro, ma libra le pinne a lato alto sull'acqua verso l'esterno, otre verso destra. Intorno a lui è l'acqua e per quanto lo permettevano le dimensioni del quadro, acqua molto agitata. Da essa e dalla presenza del mostro riconosciamo che quivi si rappresenta il mare.

Il ripido declivio della roccia sul quale la Terra è seduta non dovrebbe raf-

figurare una costa a picco. È certo che
la terra ferma vicino al mare ha un termi-
ne, ma la parte sinistra del quadro ci mo-
stra che l'intenzione dell'autore era specialmente di staccare il rilievo delle figure su di un fondo piano. Anche nella parte sinistra sotto i piedi della fanciulla dal cigno, trovia-
mo il medesimo fondo piano, quantun-
que il regno della terra ivi non cessi. Sot-
to al cigno spuntano folte erte ed anche due alti fu-
sti di canne i quali elevandosi
fra il manto della dea Terra e quello in
forma di vela della fanciulla dal cigno, ac-
compagnano colla loro curva leggiadra
il disegno dell'una e dell'altra. Inoltre
conosciamo piante paludose giunchi giun-
chi e simili. Non essendovi spazio suf-
ficiente per un dio fluviale si pensò di
mettere l'anfora rovesciata dalla quale
sgorga la fonte. Un uccello acquatico dalle
lunghe gambe, forse un airone od una gru sta
sull'ansa dell'anfora col collo ripiega-
to verso la nuca e completa così il quadro
della perfetta pace della natura che suo-
le regnare in tali luoghi paludosi non calpestati
dal piede dell'uomo. Questo quadretto colle molte piante acquatiche
crescenti confusamente, rivela la medesima

gioia della natura che vedevamo sugli ampii affreschi della ~~casa~~ villa di Livia nei folti cespugli che circondano le ben tenute siepi dei sentieri del parco. Lo unico carattere del nostro paesaggio palustre che non concordi con un tale concetto della natura è l'anfora: la fonte non sgorga già da una roccia naturale o artificiale, ~~o~~ piuttosto secondo la verità da un canneto, ma dall'anfora simbolica della deità fluviale o della ninfa. Sarebbe forse la ninfa colei che se ne fugge portata dal cigno? Una cosa è chiara ed è che anche le due fanciulle, al pari della dea Terra, sono figure poetico-simboliche - Chi son desse?

Il cardinale Ricci nella sua lettera 3ª (vedi supplemento) ci fa sapere che fin dall'epoca della scoperta il rilievo in quistione fu tenuto per una rappresentazione degli elementi e che le tre donne fossero credute l'Aria, l'Acqua e la Terra. Fu detto supposto ~~fu~~ ancora, con intelletto più logico che artistico, che il quarto elemento fosse esistito nella parte superiore e che in seguito a rottura fosse andato perduto. La Terra, l'Acqua e l'Aria erano però rappresentate in maniera così evidente che la spiegazione dovè essere sempre la stessa. Guardo Brunn volle riconoscere nelle tre figure

l'Afrodite celeste, la terrena, e quella trasvolante tui mari, egli non fece che dare un altro nome, non migliore, alla medesima cosa. Non si badava però che le due figure laterali erano subordinate alla centrale ed eguali fra loro; che quanto le distinguevo non era già in esse ma nei loro portatori, e che questi a lor volta uscivano dall'elemento rappresentato dal di sotto il quale è sempre l'acqua; acqua dolce la prima sia di sorgente, o di fiume, o di lago, acqua salsa di mare la seconda. Dunque effettivamente la Terra, l'Acqua e l'Aria; però non già l'aria a sinistra e l'acqua a destra, ma acque ed aria insieme da ambe le parti della terra quella sotto e l'altra sopra secondo la vera divisione sul nostro globo. Delle acque però sia dolci che salse, sorgono dei vapori, le aure e i venti carichi d'acque, le prime lievi e miti, gli altri facilmente impetuosi e violenti e perciò detti in tedesco, in greco ed in latino chiamati questi con nome maschile, quelle con nome femminile - Perciò così invoca Orazio nel suo Carmen saeculare verso 29.

Fertilis frugum pecorisque Tellus
Spicea donet Cererem corona;

nutriant fetus et aquae salubres
et Jovis aurae.

« Dona la Terra a Cerere la corona di spighe e alla vita germogliante diano prosperità le acque salubri e le aure di Giove. »

Il raccolto e la semina nei versi di Orazio si trovano uniti come le due feste della Pace, quella del 4 Luglio e quella del 30 Gennaio, e lasciano già intravedere la stretta parentela di quella Tellus - in tutto pacifica - e della Pace che riguarda anch'essa solo la terra e i suoi abitanti.

I versi di Orazio erano stati cantati quattro anni prima della ~~dedicazione~~ fondazione e otto prima della consacrazione dell' Ara Pacis. Vantando la magnificenza di Roma con parole superbe e solenni essi ~~dovettero~~ dovettero divenir popolari essere tramandati in Roma da (1)
Pensiamo ora a quanto è giunto fino a noi spez-

(1) Vedi Orazio. Ode IV 6. dove la sposa si gloria ancora di aver cantato da fanciulle il coro della festa centenaria si gradito agli dei. Il nome di Orazio, come ben ricorda Hülsen si trova negli atti secolari: carmen composuit Q. Horatius Flaccus In un'altra ode-IV 3. egli ringrazia le Muse perchè i passanti lo additano quale il poeta Romano - totum muneris tuist, quod monstror digito praetereuntium, Romanae fidicina lyrae, quod spiro et placeo tuumst.

zato staccato, e ricostituendolo nella sua primiera unità non potremo dubitare che l'artista il quale ornò di questo pregio il monumento di Augusto, non fosse conscio della relazione della sua opera coll'ode del poeta, e che egli ne abbia tratto quell'eccitamento che il poeta medesimo poteva avere dalle opere dell'arte.

Poichè questa rappresentazione di Tellus, come vedremo più tardi, si dimostra con troppa evidenza composta per le esigenze speciali di questo pregio, per poter supporre ch'essa sia imitazione di un'opera anteriore. La dea Terra sarà da più seduta come qui, o più adagiata come sulla corazza di Augusto di Prima porta, può essere pure una invenzione greca. ~~Abbastanza varia la~~ Anche le Ninfe o le altre dee trasportate sull'acque da mostri marini, o innalzate nell'aria da cigni non erano in quel tempo niente di nuovo: forse non era nuova nemmeno la dualità dell' aurae velificantes cui Gli Plinio accenna nella Curia Octaviae, frammezzo ad opere che secondo ogni probabilità furono anteriori all'epoca di Augusto. Nuova però dobbiamo credere forse la rappresentazione delle due Aurae unite a Tellus, che ci pare appunto

ispirata alle parole di Orazio. In que- (8h
ste ultime per vero le due parti non sono riu-
nite che in apparenza: ma anche nel
rilievo (se pure non appaiono così) le due Aure sono rappresentate a cagio-
ne di Tellus, nè che abbiano con essa intimo
rapporto. Esse guardano sì verso la Terra,
ma gli animali le portano nella direzione
opposta, separandole così l'una dall'altra
contro la loro consuetudine di trovarsi riu-
nite. Tutto si spiega però semplicemen-
te se noi collochiamo col pensiero il no-
stro rilievo nel posto ~~preciso~~ che gli spet-
tava sulla parete posteriore della cin-
ta dell'altare, fra i due pezzi finali dei
cortei di sinistra e di destra: Tellus sta
rivolta a destra e ne comprenderemo
ben presto il perchè. I bambini però si trova-
no in eguale rapporto coi due lati cosa
~~staccata~~ che si rileva anche maggiormente ~~vicina~~ nelle due Aurae, senza pur di-
minuire l'unità del quadro.

2. Frammento finale del fregio sini-
stro: Sacrificio di Tellus, Penati e tem-
pio di Marte. (Tavola III

Chi si fosse posto esternamente in modo da aver
davanti a sè il rilievo di Tellus vedeva a destra di
esso la parte finale del fregio sinistro, e a si-

nistra quella del fregio destro. Tellus si de rivolta verso la prima e dov'esso dirigei suoi sguardi, noi dirigeremo i nostri. Per fortuna ci troviamo dinanzi al prossimo quadro del fregio (blocco VIII) ed anche il capitello relativo del pilastro esterno, del quale a dir vero è andata perduta l'ornamentazione a foglie introdotta nell'incavo secondo il metodo di cui già parlammo — inoltre del pilastro interno è rimasto abbastanza per provarci ch'esso trovavasi proprio dietro all'altro. Abbiamo già detto a pag... che questi due pilastri erano entrambi pilastri mediani; dobbiamo ora riconoscere che il rilievo in proposito può trovar posto solamente alla destra di Tellus oppure alla destra della porta; e poichè il posto vicino alla porta spetta ad un altro quadro, così al primo non resta altro che di mettersi accanto a Tellus. Questa si conferma inoltre dall'esame del rilievo medesimo. Poichè quel che prima ci colpisce in esso si è il paesaggio che circonda le figure principali conservatesi. Un tale paesaggio non si trova che qui e nel rilievo di Tellus e mai nelle altre parti del fregio nemmeno intorno ai templi e ai santuari che vi sono rappresentati.

Su di una collina vediamo un tempio ~~che~~ ritratto in minime proporzioni ad indicare la distanza; ~~ma~~ che del resto per la sua piccolezza pare essere più una cappella che un tempio. Agli angoli su di un alto basso zoccolo stanno dei pilastri che arieggiano lo stile corinzio - ciò che qui solamente troviamo - ~~ed~~ sostengono ~~un~~ tetto e un cornicione relativo ad essi. La parete laterale ~~dei~~ pilastri mostra una quadratura di blocchi: la fronte anteriore è aperta in tutta la sua ampiezza fra un pilastro e l'altro. Si vede uno stretto stipite quasi appoggiato internamente al pilastro. A questo stipite ed al suo corrispondente che a causa della prospettiva non è dato di vedere appare ~~ma~~ assicurata e cancellata che, quantunque chiusa, per la sua bassezza permette allo sguardo di penetrare fin nell'interno del tempio. Si vedono ivi due dei l'uno accanto all'altro, entrambi col busto ignudo e il manto intorno al corpo, entrambi colla sinistra sollevata ~~fino~~ alto sull'asta - se lancia o scettro non è possibile di riconoscere - nella mano protesa tengono la consueta tazza del sacrificio. Dai due bastoni ricur-

vi che ~~sono~~ si vedono obliquamente ai lati d'una borchia nel mezzo del frontone, anche considerandoli come il simbolo degli Auguri o dei Pontefici, non ci danno alcuna indicazione sul nome dei due dei. Dalle rilievo possiamo riconoscere una cosa, che cioè, questa ~~bifà degli~~ coppia di dei deve avere una certa relazione colla cerimonia religiosa che ci precede, non solo perchè essi sono qui rappresentati, ma anchè perchè il loro santuario è ornato a festa e d'una grossa corona d'alloro pende dai capitelli fin sulla soglia. Per una delle usuali inconseguenze della prospettiva, la corona sinistra è visibile ~~sinistra~~ la destra si nasconde dietro al pilastro, invece del contrario; inoltre le foglie della corona sono così grandi da superare ogni proporzione

A destra presso all'asse commessura della lastra, s'eleva il tronco d'una quercia destinata ad ombreggiare ~~il sangue~~ l'altare. Quest'ultimo non è ~~lavorato~~ già scolpito artisticamente, ma foggiato nella pietra grezza quale si fosse destinato ad un culto semplice, campestre. ~~Intorno~~ Di esso è appesa una corona d'alloro e sopra vedesi ancora una mela - altro segno di semplici offerte campestri. A sinistra

dell'altare sta un servo del sacrificio, un Ca-
millus i capelli del quale cinti d'alloro sono rac-
colti e ravviati posteriormente in una piccola trec-
cia ed appuntati in alto. Il ragazzo è a pie-
di nudi è vestito della consueta tunica lega-
ta alla cintura, la quale nelle maniche appa-
re fatta di duplice stoffa come si vede an-
che in altre figure del fregio. Nella mano de-
stra porta l'ampolla il praefericulum,
dal braccio sinistro pende il drappo fran-
giato. La mappa e nella mano sinistra
sollevata in alto sta una patera di for-
ma simile alle borchie del fregio inter-
no a festoni - La patera è piena di frutta
fra cui si riconoscono mele, pine e un ra-
micello d'alloro disegnato con apposita chia-
rezza. Dietro al primo viene un secondo mi-
nistrante coronato del pari, ma calzato, e con
una tunica che lasciava scoperte le spalle come
si può ancor riconoscere dal frammento delle
spalle del braccio e del petto. Mostra alquanto
barba sulle guance ed anche dai tratti più
marcati del viso appare meno giovine del
compagno. Da questo e dalle spalle denudate
e dalla occupazione, esso viene caratteriz-
zato come appartenente ad una classe inferiore.
Lo vediamo star fermo e muoversi
tenendo la persona chinata fortemente e con tipico
modo guida i passi dell'animale da sacrifi-

care ponendo la mano destra sulla ~~sua~~ spalla ~~di lei~~ di quello e la sinistra sul la sinistra. L'animale medesimo dal primo che ne fece menzione - Pellegrini - fu ritenuto essere un ariete; ma osservandone la ~~dalla testa~~ si riconosce benissimo ch'esso è un maiale e dalla piccola parte rimasta del profilo inferiore del ventre fa fede ch'esso era una scrofa pregna.

Così tutto si spiega quel che fu detto finora sulla semplice forma dell'altare e sulle frutta del sacrificio. L'animale che veniva sacrificato alla madre terra - nella terza notte della festa centenaria ~~ha~~ nelle due feste (~~che~~ 25 Gennaio - 21 Luglio per la loro data concordavano quasi con quelle della Pace, come fu notato a proposito dei versi oraziani a pag. ...) - era appunto una scrofa pregna. Prima che principiasse il raccolto delle messi veniva festeggiata la porca praecidanea una delle sacra popularia (~~rimasta~~) dedicate specialmente a Tellus e Ceres ma che si collegavano anche a ~~dei~~ sacrifici ed offerte a Giove ed a Giano. La ~~detta~~ festa invernale - festa mobile - è ~~fissata~~ indicata da Ovidio nei suoi Fasti I 655 - colla data del 24 Gennaio separata cioè dalla festa della pace solo dal giorno della fondazione del tempio dei Castori, cosa che non

impedisce ad Ovidio di passare con ampio (90
giro da Tellus e Ceres fino alla Pax. Questa
seconda festa costituisce le Paganalia che si
celebravano a seminagione finita (v. 662)

seminibus jactis est ubi fetus ager,

a cui si riferisce poi anche la preghiera
rivolta alle due dee (v. 681)

cum serimus, caelum ventis aperite serenis,
cum latet, aetheria spargite semen aqua,

preghiera simile a quella messa da Orazio in
bocca ai ragazzi ed alle fanciulle (v. pag. ...)
solo che più determinata nel tempo. Anche
in queste Paganalia l'animale sacrificato
era una scrofa pregna che veniva uccisa in
onore di Tellus e Ceres. Questo sacrificio deve
essere considerato come un preliminare della festa
della Pace e perciò fu riprodotto sul nostro ri-
lievo.

Guardandolo comprendiamo subito che colui
il quale è in procinto di compiere fare il sacrificio de-
ve trovarsi di rimpetto ai due ministranti; pres-
so all'altare. Il Camillus aveva il praefericu-
lum ma la patera delle libazioni non po-
teva essere quella che teneva nella mano
sinistra, ripiena di frutta; certo il sacrificatore
dava nella maniera caratteristica le libazio-
ni sulle frutta che già posavano sull'alta-
re. Il suo di lui sguardo doveva essere rivolto

a Tellus e così la dea pidgiave benigna (91
mente il capo dalla parte del suo adoratore.
Invece del tempio o della statua del tempio, vedia-
mo qui la dea in persona a cui il pio
devoto deve pensare quando si trova davan-
ti all'immagine che le sue mani umane
hanno formata. Se così evitata la
riproduzione del tempio, l'altare ci riconduce tuttavia al luogo dov'esso trovavasi ed era le Carine presso al punto dove ora sorge la chiesa di S. Pietro in Vincoli.

Chi sono i due dei di cui il tempio
sì situato su di una collina tanto vicino a
quello della Dea Terra? È Dionisio di Ali-
carnasso (I 68) che ce lo dice «Non lontano
dal Foro sulla retta via che mena alle Ca-
rinae» dove appunto trovavasi il tempio
di Tellus — «oscuro per la collina sovrastante
giaceva sulla Velia il piccolo tempio dei Pena-
ti. Essi sono rappresentati in aspetto gio-
vanile e con la lancia in mano.» Una co-
sa sola pare discordi nel rilievo con queste
parole: l'uno degli dei di cui la testa
si conserva ancora è infatti giovane, senza
barba, ma nell'altro a cui mancano la
testa e il collo, io stesso credetti di riconoscere
le tracce della barba sotto al taglio
del collo, e Bavoni involte una piega della pelle sul

petto, la quale dimostrerebbe età più avanzata. Dopo più ~~esatto~~ accurato esame, dovetti però confessare che le tracce suaccennate non ~~davano~~ indicavano che un ornamento del collo e la piega della pelle doveva certo essere l'effetto impensato di un colpo di lima troppo acuto.

Così pare adunque che i due dei situati nel tempietto della collina, non lungi da Tellus, siano veramente i Penati - la qual cosa viene confermata non solo dalla topografia ma anche dal fatto che Augusto, secondo le sue proprie indicazioni, fece rinnovare il tempietto medesimo - e la loro rappresentazione nel fregio apparirà ora tanto più naturale considerando anche il valore ideale del significato. aedem deum Penatium in Velia fui. mon. Anc.

Quando all'epoca della mia prima ricostruzione aggiudicai il sacrificio precedente a Tellus al blocco VIII, ne derivò la supposizione che anche il foro di Augusto - dove ~~venivano~~ si esponevano gli eroi guerrieri di Roma con alla testa Romolo stesso, e che si trovava sull'area di Tellus e Campo Marzio - non fosse rimasto estraneo alle feste della Pace di Augusto. Questa supposizione trova conferma ~~in~~ nell'ottima idea di Hülsen; an-

che i due altri rilievi della collezione Valle- (93
Capranica passati in possesso dei Medici,
F XIII e VII dovevano avere appartenuto all'Ara Pacis. Ques-
to non solo a causa della loro origine ma spe-
cialmente perchè su di essi erano rappresentati
due templi costruiti o rinnovati da Augusto
e cioè il tempio di Marte Ultore e quello della
Magna Mater. Che questa idea di Hül-
sen fosse giusta lo vediamo dalla sua con-
venienza sotto ogni rapporto: ed essa è nuo-
va testimonianza in favore della mia pri-
ma ricostruzione, imperocchè se i nuo-
vi frammenti vi trovarono posto senza il
minimo sforzo. Prova superficiale ma
evidentissima fu l'eguaglianza delle mi-
sure, specie dell'altezza, e la
concordanza del materiale e dell'esecu-
zione specie nella testa destra del tem-
pio di Marte. Brunn non potè giunge-
re a tale risultato ma bisogna dire ch'e-
gli studiò le rappresentazioni cinquan-
t'anni fa e su modelli in gesso.
Le due lastre da ultimo riconosciute
dimostrano corrispondersi così manife-
stamente nelle loro rappresentazio-
ni, che anche nell'ordinario nel Palaz-
zo Valle da prima, nella Villa Medici
poi, si tenne conto di questa loro rispon-
denza. Siccome disegni architettonici

o di paesaggio sono esclusi quasi completamente dai lunghi cortei delle pareti laterali (94
questi due ricinti non possono essere altro che i quadri corrispondenti della parete anteriore o di quella posteriore. E siccome poi l'uno dei templi quello della Magna Mater giaceva sul Palatino, e l'altro di Marte nel foro di Augusto, entrambi ben più vicini al tempio di Tellus sulle Carinae di quel che non fosse l'altare della Pace in Campo Marzio, così entrambi appartengo alla parete posteriore a fianco di Tellus; e precisamente a destro presso al sacrificio di Tellus, era il tempio di Marte come quello che più dell'altro trovavasi vicino al santuario della Terra. Per questa disposizione si aveva inoltre un'altra ragione esistente più nell'aspetto dell'insieme che nel suo concetto intimo. Il tempio di Marte, avendo fra sè e Tellus il sacrificio ad esse differenteresi e i doppi pilastri, doveva trovarsi alla fine della parete posteriore mentre per simmetria il tempio della Magna Mater doveva essere all'altro capo della medesima parete. In tal guisa i due templi separavano le due cerimonie del culto poste ai lati di Tellus, dai cortei solenni delle pareti laterali. Così possiamo dire che quanto si trova rappresentato sulla pa-

rete posteriore frammezzo ai due Templi rappresentava quel che accadeva all'interno, mentre il resto ritrae le cerimonie esterne. Così pensò l'artefice che compose il fregio: questo possiamo noi stessi vedere almeno in parte da ciascuno dei due templi nei quali si conservava per fortuna, dell'uno la parte interna e dell'altro l'esterna. Nel tempio di Marte, dalla parte destra vedesi una figura ferma o moventesi non sappiamo; nel rilievo della Magna Mater invece vediamo a destra del pari una figura sul davanti: completando quest'ultimo rilievo colla figura relativa di dietro a sinistra, e il rilievo primo con quella destra sul davanti: così vediamo la Magna Mater avere a destra la figura riferentesi alle cerimonie interne del tempio, e Marte alla sinistra; così il tempio di Marte appartiene alla fine destra della parete posteriore e quello della Magna Mater alla sinistra. (Tavole III)

L'estensione delle parti brevi del fregio fu determinata da ultimo in m. 2,43. Di questi per la parte destra nel blocco F VIII si conserva 1 metro (l'orlo della lastra compreso). La lastra del tempio di Mar-

te nella sua parte antica – cioè dalla seconda colonna verso sinistra fino sulla testa del giovane inghirlandato presso l'angolo del tempio – misura appunto m. 1,01. & Per completare il rilievo & a destra 1 metro è più che sufficiente; rimangono adunque circa 30 cm. che certo sarebbero troppo pochi se dovessero servire a completare il sacrificio presso l'altare. Se però prendiamo a modello il Togato posto dall'altra parte vedremo che il sacrificatore doveva ben coprire almeno due delle otto colonne del tempio come appare nel quadro corrispondente della Magna Mater, di sei colonne ne vien coperta una – Disposizione davanti al tempio è come abbiamo visto, qualche cosa di essenziale. Con ciò abbiamo 40 cm. sufficienti per una figura togata vista di profilo. La parte mancante dell'altare poteva benissimo nascondere alquanto della figura in piedi, e la di lui mano colla patera essere sollevata sull'ara medesima. S'intende che il sacrificatore era Augusto.

Sulla fiancata destra del rilievo non è possibile giudicare prima che se venga tolto lo stucco. Il giovane dalla ghirlanda pare veramente stia dietro al tempio, quantunque come altrove, (si sia tenuto conto) non delle giuste proporzioni di grandezza. E parrebbe provarlo (precisamente) in fatto

la sporgenza della scala terminata da un doppio calcagno ben conservato il quale copre una parte delle vestimenta del giovane e si eleva in tutta la sua integrità davanti al di lui corpo. Il giovane è vestito della nota tunica e toga. Un po' al disopra della scala, accanto alla colonna, doveva essere in origine una fascia diritta, più in là sono i rifacimenti di stucco i quali cadendo lasciano vedere il marmo fortemente danneggiato, forse martellato espressamente perchè lo stucco vi facesse presa. A destra più avanti ancora si conservano le pieghe della toga e propriamente quelle che scendono obliquamente verso l'avambraccio sinistro. È impossibile di attribuire questa toga ad una seconda figura poichè allora se ne dovrebbero vedere in alto la testa e le spalle, e poichè non si conserva alcuna parte di una seconda figura, dobbiamo credere che il rilievo quivi finisse. La figura nascondentesi fra il tempio e il pilastro d'angolo, che non mostra avere alcuna relazione col significato del rilievo, deve essere considerata come ricollegantesi al corteo della parete laterale sinistra. Essa però non sarebbe stata situata presto al tempio di Marte se tutto quanto abbiamo

finora descritto non fosse strettamente (98
legato a quello che segue.

Ora però dobbiamo considerare il tempio in sè stesso. Dell'ampia sua scala d'antico non resta che una piccola parte che scende dal fino all'ottavo gradino di tredici che sono. Probabilmente la lastra è rovinato tutt'intorno, solo all'esterno e nell'interno si conserva intera, e forse perciò la scala fu prolungata di tanto onde colmare la lacuna. Le proporzioni del giovane situato dietro al tempio, disfarebbero quelle delle parte inferiore della colonna delle scale ci condurrebbero a far cessare la scala medesima là dov'essa si arresta ossia m. 1,40 sotto la parte superiore del sostegno destro del tetto. Basta aggiungere a questa misura 4 cm. sotto e 5 sopra per il margine della lastra e la curvatura del fondo, per raggiungere l'altezza primitiva di m. 1,55.

La facciata ha 8 colonne corinzie. La quadratura inferiore della cella è tre volte più grande delle seguenti che sono provviste di tagli verticali alternati: nei due spazi fra le colonne esterne si obliò d'indicare codesta quadratura e così fu dimen-

ticata l'indicazione delle due parti della porta nella cornice di essa, indicazione che ordinariamente non manca in altri rilievi storici. Se si volesse supporre che la porta fosse spalancata al didentro si dovrebbe del pari andare contro l'uso costante di lasciarne aperta solo una parte.

L'acroterio mediano non poteva essere levato all'altezza spettantegli. Dalle due parti del culmine del tetto vedesi una breve superficie che però non porta traccie di rotture nè di fori anteriori in castri d'altra materia. L'acroterio destro è una Nice (ora senza testa) riproducente in tutto i tratti della Nice del Paionio: è lo stesso atto vibrato nell'aria, la gamba sinistra s'avanza del pari di sotto al chitone, e del pari le pieghe di esso svolazzano respinte all'indietro, e dalpari la Nice protende in alto il braccio sinistro mentre colla destra ripiegata all'indietro trattiene il manto gonfiato dall'aria. È naturale che la Nice sia un ornamento adatto pel tempio di Marte, pare però che altra si trovasse anche su altri templi di Augusto. Ciò che sicuramente determina il tempio di Marte sono le figure del fron-

Nel mezzo è Marte, senza corazza avvolto solamente da un manto di cui un capo pende dalla spalla e dal braccio sinistro mentre l'altro passa intorno al dorso e al fianco destro per ricadere anch'esso sul braccio sinistro. Le gambe sono ignude, il capo coperto da un elmo con tre pennacchi. La mano destra posata sul suolo sostiene la lancia all'altezza del capo. Nel braccio sinistro ha la spada nel fodero rinfoderata di cui tiene ferma l'elsa con la mano. Intorno al viso ha la barba, come da poco tempo fu provato a Marte Ultore; nel resto però come si può comprendere, l'immagine non è precisamente simile a quella del tempio. Però come vicino a quest'ultime nella cella stava la prima madre della stirpe dei Giulii (1) così qui la vediamo con l'abito serrato in alto alla vita e il Manto avvolto nella maniera di Marte. Quest'ultimo ha sul braccio la spada, Venere lo scettro: la sinistra è appoggiata al fianco e tutto l'atteggiamento di lei è simile a quello di Marte.

Vedi Gsell - Les statues du temple de Mars Ultor à Rome. Rev. arch. 1899 I pag. 3 ff. Tavola II = Rilievo di Cartagine - Marte Ultore nel mezzo, Venere e Amore a sinistra, il Divus Julii (secondo Gsell) a destra = tutti sono rappresentati in aspetto di statue.

Amore che, se dobbiamo prestar fede al rilievo di Cartagine (vedi nota) giaceva nel tempio ai piedi di Venere, qui appare in piccolissima figura aggrappato alla spalla sinistra di Venere, quasi ad indicare la sua derivazione da Marte. Il capo della dea attratto dalla mano del bimbo si china verso di lui che sporge verso la sua orecchia.

A sinistra di Marte vedesi la Fortuna, caratteristicamente raffigurata col remo e la cornucopia. Facilmente riconoscibile vicino alla Fortuna è la figura di Roma, seduta sotto la linea discendente del letto rivolta verso il centro e Marte. Il suo sedile è una corazza - oppure una corazza è posta accanto al sedile - e la di lei mano sinistra posa sullo scudo mentre la destra afferra alto la lancia. La sua tunica è breve e munita di cinta; la cinghia della spada passa sopra la spalla sinistra. Un mantello le copre il grembo lasciando però ignuda la gamba fino alla coscia.

L'ultima figura, l'unica di incerto significato, è l'uomo seduto alla sinistra di Venere il quale pel posto che occupa corrisponderebbe a Roma. Egli siede su di un masso roccioso però sedendosi; il suo mantello coprì le roccie. La sua destra posa sul bastone o la mazza ~~somigliante~~ che pare più appropriata per un pastore che non per un viandante:

Fig. 26 Angolo destro del fregio di Marte. Clichè

Il gomito sinistro posa sul dorso della mano destra e la fronte s'appoggia alla mano sinistra. Non può essere Ercole a causa del vestimento, Enea certo apparirebbe armato. Chi dunque resta se non Anchise o Romolo che abbia relazione e con Roma e con Vene re, e col fondatore del tempio, Augusto e la sua casa? Brunn volle riconoscere il primo, ma fu impedito dal poter riconoscere Romolo non avendo potuto rinvenire Marte nella figura centrale. Ora questa ragione è svanita non solo, ma più non esiste nemmeno la base sulla quale Brunn fondava i suoi criterî in favore d'Anchise; il costume frigio che Brunn credeva di scorgere sul suo modello in gesso. Esso era un'illusione: i capelli del giovane sono evidentemente scoperti; altrettanto evidenti sono le brevi maniche della tunica nè si ha traccia delle tipiche brache. L'assenza del costume frigio parla adunque contro Anchise. Qual'è il luogo dove l'autore immaginò le figure? A destra e a sinistra chiudono il quadro due uomini giacenti. Entrambi poggiano il busto su di un gomito e poggiano l'altra mano su uno dei ginocchi rialzato; entrambi volgono il capo verso il centro, il destro è barbuto, l'altro no, entrambi sono ignudi fino alle gambe ravvolte dal manto. Il destro

64

Fig. 17. Frontone del tempio di Marte. Clichés

ha nel braccio levato un ramo d'albero. Senza dubbio queste sono «figure locali» e in conseguenza l'artefice deve aver avuto in mente un luogo determinato. A causa delle figure di Roma questo luogo non può essere altro che Roma stessa e perciò ivi può trovarsi Romolo ma non Anchise. È perciò probabile che Bruno abbia ben designate le due figure nominate il Tevere e il Palatino. Non doveva essere nell'intenzione dell'autore di determinare anche il tempo insieme al luogo, poichè qui non si riproduce che un'assemblea di dei i quali erano gli speciali protettori della città di Roma fondata da Romolo e da Augusto, come da un secondo Romolo ricostruita.

Il tempio di Marte era già stato votato da Cesare alla battaglia di Filippi; ma esso fu consacrato solamente sette anni dopo il compimento dell'Ara Pacis. Però se esso non fosse già stato finito esternamente circa l'anno 10 av. Cristo, non sarebbe potuto apparire fra le rappresentazioni del fregio. Lo unico segno che potrebbe indicare nel quadro che il tempio non era ancora finito sarebbe forse l'assenza di qualche ornamento in alto e sul limitare della scala.

8. Quadro finale del fregio destro. Sanctuario di Vesta (?) e tempio della Magna Mater. (Tavole III a sinistra e fig. 28-31)

Disgraziatamente quanto ci resta del fregio finale del lato ~~destro~~ sinistro posteriore ~~destro~~ è assai meno che quello del lato destro. Non abbiamo che una lastra col tempio di sinistra anch'esso incompleto. Manca la figura ~~non~~ mezzo nascosta dal tempio che doveva servire di collegamento al fregio laterale destro e alla sua processione e che noi supporremo e completeremo sull'esempio del quadro destro. Non è però altrettanto facile di dimostrare la cerimonia religiosa che doveva trovarsi fra il rilievo centrale ed il tempio in corrispondenza al sacrifizio di Tellus.

Cominciamo intanto dal tempio e determiniamo le misure del rilievo per rilevare in seguito ~~la sua~~ la sua relazione colle altre parti del fregio. Anche qui non è possibile dubitare che i rifacimenti di stucco non coprano in differenti punti le parti antiche, e ~~così~~ specialmente in alto presso al destro acroterio che è antico fino e presso al quale a destra e a sinistra ~~destro~~ appare molto stucco (fig. 28) ~~Tutto~~ Quest'ultimo non è limitato da una cornice traverse e lo

vediamo subito battendo alquanto lo stucco ~~dell'originale~~. In basso il marmo del decimo gradino della scala, scompare sotto un grande gradino di stucco davanti ~~al~~ quale se ne trova un altro più piccolo che a destra e a sinistra si posa su di un terzo più alto. Come già pel tempio di Mor-te, supponiamo che una di queste linee orizzontali corrisponda al livello della lastra conservantesi ancora nell'interno. L'occhio dapprima e la misurazione di poi ci dicono che i piedi dell'uomo togato a destra del tempio, se ~~gli~~ esso deve avere le proporzioni consuete delle figure del fregio, debbono posare sulla linea orizzontale sulla quale ~~sulla quale~~ cui s'inginocchia la moderna figura di stucco, ossia a m. 1,50 sotto la parte superiore del frontone destro cosicchè re-sterebbero ancora 5 cm. per l'orlo della lastra sopra e sotto insieme.

A sinistra la linea del marmo corre così verticalmente ~~dal~~ attraverso il ~~cornicione~~ fronto-ne e il cornicione a lato della porta e tra-verso la scala che ci pare di dover la consi-derare come un taglio di commessura. L'ampiezza della lastra da questo taglio ~~traversando~~ ~~torno~~ il ~~pronaos~~ fronte fino al limite del mar-mo a destra della testa dell'uomo togato,

ammonta a m. 0,87. Aggiungiamo a questi, con. 41 ~~[illegible]~~ per la parte mancante del tempio e la figura del didietro rivolta a sinistra, restano ancora m. 1,15 per la parte mancante fra la figura togata e il primo dei doppi pilastri che racchiudono a sinistra il rilievo centrale.

Il tempio è a sei colonne corinzie e posa anch'esso su di un alto zoccolo il quale, secondo le indicazioni fornite dalle misure precedenti, dovè essere in origine alto il doppio di adesso. ~~[illegible]~~ la scala con i gradini della ~~[illegible]~~ quale come nel tempio di Marte furono intagliati molto più indietro. Il ripiano della scala manca, ma le colonne molto restaurate - e il cornicione sono simili a quelli del tempio di Marte. La quadratura delle pareti interne è accuratamente eseguita e per le misure e le proporzioni simile all'altro tempio. Anche la cornice della porta - disegnata sopra la sesta quadratura - è più chiara ma come in Marte, priva di imposte. ~~[illegible]~~ staccarsi delle linee orizzontali le quali in fondo hanno lo scopo di far risaltare maggiormente dal lato destro le figure davanti al tempio e da

quello sinistro invece il tempio davanti alle figure. Molto efficaci in questo senso apparivano nel tempio di Marte ai ripiani della scala. Qui dove essi mancano si fa in modo che tutto il tempio specialmente verso sinistra si stacchi con potenza di rilievo. Il cornicione sporge ~~a sinistra~~ sul primo capitello ~~di circa~~ a sinistra di circa m. 0,017 a destra del quarto di m. 0,043; ~~altrettanto~~ del pari la soglie delle colonne a destra presso la seconda base sporge di m. 0,04 e presso la quarta colonna di m. 0,09. Così pareva veramente che a destra il tempio cedesse davanti alle figure e viceversa che a sinistra le figure cedessero al tempio: e dal fatto poi che ~~la differenza~~ queste diversità di sporgenza non venivano seguite dalla parete del tempio deriva appunto lo spostamento delle orizzontali.

L'ornamento del frontone, e prima di tutto la corona delle palmette si allontanano invece dalla costruttura del tempio di Marte. Agli angoli sono dimezzate e un po' più alte, sul culmine ~~sono~~ ~~un~~ vè n'è una intiera ancheora alquanto più alta e diversamente foggiata. Il berretto frigio posato su di essa è opera moderna,

(Clichè)

67

Fig. 28 Frontone del tempio della Magna Mater.

Antico è invece l'acroterio destro rappresentante un giovine in atto di danzare: il costume frigio, ~~[illegible]~~ i calzari e il berretto sui folti capelli non [illegible] riprodotti plasticamente, però è facile riconoscerlo per un coribante dalla contorsione del suo busto nell'estasi con cui egli batte la breve spada sull'esterno dello scudo. Nel mezzo del frontone è un trono senza bracciali; le sue gambe hanno all'incirca la forma di quelle che si veggono nei troni e nei letti con detti mobili raffigurati sugli antichi vasi e rilievi greci. Sotto al trono è un oggetto che per la sua forma parrebbe una cassetta e per il posto occupato una sgabello. Sopra il trono è un pezzo di stoffa che pendendo solamente a sinistra non a destra - e terminando in una punta dove sorgesi un'apertura, ha più l'aspetto di un abito che non quello di un tappeto. Sulla stoffa posa una corona murale. Quest'ultima per via di un

in caso apparve come una corona murale (109
rotonda sul cui lato anteriore fra le torri coro-
nate di merli trovasi una porta ad arco
rotondo e finamente lavorata cornice ma senza porte. Ai
due lati della porta, quasi ne fossero i guar-
diani, giacciono due orientali, quello sini-
stro dal brutto volto moderno e dalle forme
quasi femminee naturalmente gallici. Questi
due servi della Magna Mater si appoggiano
entrambi col braccio esteriore su di un tim-
ballo secondo l'uso della dea medesima, e
guardano vigili gli spettatori. Le maniche
della loro tunica provvista di cintura, non
sono indicate plasticamente; un manto
copre loro le gambe e pende dal braccio
destro sul sinistro che è levato in alto. La
mano sinistra tiene un ramo che pare di
pino, vuol essere di pino anche se di pino
non pare. Ad ogni estremità è una pante-
ra che beve da un cratere.

Non v'ha alcun dubbio che questi non
sia il tempio della Magna Mater Idaea
com'esso viene nomata sull'iscrizione del tem-
pio che fu costruito sul Palatino l'anno 204 e
e il 191 av. Cristo, dopochè la sacra pietra dona-
ta da Attalo II, fu trasportata da Pessinunte a Roma.
Il tempio venne distrutto da una prima vol-
ta dal fuoco nel 111 av. Cristo e fu restaurato
da un Metello: in seguito a un secondo

incendio nell'anno 3 dopo Cristo, Augusto lo rinnovò secondo gl'intendimenti dell'epoca. ~~Tutt'~~ L'or ~~rappresentazione~~ del rilievo dell'Ara p Pacis non può riferirsi che alla costruzione anteriore ad Augusto: però dobbiamo credere che la costruzione di Augusto fosse simile all'altre e confrontiamo il rilievo coi resti del tempio Palatino attribuito alla Magna Mater e se i resti medesimi sono giustamente ripartiti. Nella parte superiore delle fondamente della Cella è stata riconosciuta l'antica maniera delle costruzioni repubblicane; i numerosi resti della costruzione propriamente detta dobbiamo ~~all'opera di Augusto~~ non sono di marmo ma di peperino rivestiti di marmo e dobbiamo attribuirli all'opere di Augusto poiché altrimenti egli non avrebbe potuto dire di avere ricostruito il tempio. Quest'ultimo nelle ~~ripetute~~ ricostruzioni di Hülsen e Rauscher appare in tutti i suoi principali caratteri simile al rilievo. È un tempio a sei colonne corinzie ed alta scalinata che da Hülsen e Rauscher fu ~~ra~~ richiusa ~~tutti~~ i ripiani; tal cosa è certo molto consigliabile ma che non sappiamo se sia conforme a verità poiché nè sul rilievo nè fra le rovine vi sono tracce che la comprovino. Del ricco ornamento superiore a palmette, come delle figure del frontone non si è trovato che poco o nulla, ma esse meno di quelle

Lunque altra cosa potrebbero essere libera in-
venzione dell'autore del ~~rilievo~~ rilievo.

67

Che cosa possiamo fare ora per colmare la lacuna fra questo tempio e il rilievo centrale di Tellus? Non può essere che ~~grazie~~ l'imperatore ~~sia~~ sia rappresentato una seconda volta nell'atto di volgersi verso Tellus. La simmetria e l'equilibrio dei due lati richiedono piuttosto che ~~gran~~ presso al tempio della Magna Mater siavi un secondo santuario corrispondente a quello dei Penati. Non abbiamo nessun punto d'appoggio per determinare questa supposizione: il ~~&~~ capriccio del caso toglie qui a sinistra quel che possediamo a destra, ossia ~~la~~ figura ~~dell'atto~~ del sacrificio propriamente detto mentre conserva qui quanto là è andato perduto ossia, la figura di colui che celebrava il sacrificio. Una buona idea di Hülsen ci viene di nuovo in aiuto. Egli si domanda se qui non ~~sarebbe~~ sarebbe a proposito Vesta che al pari della Magna Mater era molto affine a Tellus e veniva particolarmente onorata da Augusto, con doni ripetuti, com'egli stesso ci fa sapere. Hülsen accenna ~~specialmente~~ particolarmente alla base sorrentina rappresentante l'insieme degli dei ~~in ispecie modo~~ venerati da Augusto e dalla sua casa, e così al rilievo delle Vestali ricostruito da Sauter, il cui tipo di poco modificato viene riprodotto del pari sulla base sorrentina e attribuito all'epoca di Augusto. Entrambi sem-

trano derivare da un modello celebre quanto l'Ara Pacis.

La base sorrentina (fig. 29) offre tanti caratteri affini all'Ara Pacis nell'insieme dei suoi quattro lati riccamente adorni di rilievi, e mostrasi inoltre talmente ispirata ai concetti di un'arte contemporanea, che non dobbiamo tralasciare di farne menzione. Heidemann, giudicando dalle proporzioni dell'insieme di cui si conservano cinque partipiù cipali, la ritenne giustamente per la base di una statua seduta, forse di Augusto medesimo. Infatti la direzione delle figure che si trovano sul lato lungo indicano quello stretto - anche qui come nell'Ara Pacis - quale il lato anteriore. Su quest'ultimo (fig. 29 c) davanti alla domus Augustana siede il genio di un imperatore della casa Giulia - e chi potrebbe essere se non Augusto? — esso ha in grembo la cornucopia, il distintivo del genio, e ai lati Venere e Marte. Marte si conserva ancora a destra nell'aspetto di Ultore, e presso a lui è Amore che a quanto pare, cerca di condurre il dio verso Venere la quale secondo ogni probabilità era situata dirimpetto a lui al sinistra del genio seduto. Sul lato lungo di destra (fig. 29 d, e) si

vede Vesta ~~sed~~ assisa nel proprio santua-
rio rivolta verso ~~il lato~~ la fronte della base e
davanti a lei sono sei ancelle in piedi; sul
lato lungo di sinistra ~~siede~~ (fig. 29 b) vedesi

Cliché

Fig. 29 Base sorrentina, secondo le Röm. Mitth.
IV Tavola ~~IX~~ X.

la Magna Mater, anch'essa rivolta verso
la fronte, e ai lati del suo trono - se vogli-
amo completare la parte sinistra sulla destra
- siedono i suoi leoni e stanno i cori-
banti battendo negli scudi: dietro ad
~~ciascuno~~ essi sta una matrona (?) che finora non
fu potuta determinare. Finalmente sul
lato posteriore (Fig. 29 a) vediamo gli dei
del tempio di Apollo sul Palatino. A-
pollo citaredo fra Artemide colla fa-
ce e Leto collo scettro, a' piedi dell'ultima
de la Sibilla le cui profezie erano nascoste
sotto la base dell'immagine degli dei.

Non già per riguardo al luogo ma alla per-
sona troviamo qui un tale insieme, come
Arneling rileva anche con forza maggiore

di Hülsen: gli dei rappresentati sono i protettori della casa Giulia. Noi aggiungiamo un altro argomento. La casa Giulia originaria dell'Oriente passata poi nell'occidente, era per questa medesima ragione chiamata a ricongiungere le due parti in un tutto. La Gran Madre del monte Ida, quale madre degli dei è l'avo dei Giulii e per la sua pertinenza all'Ida è la protettrice di Anchise e del suo legame con Venere da cui derivarono Enea e i Giulii. Castore e Polluce al pari di Marte e di Venere sono i protettori di Troia e di Enea «il primo che emigrato nell'occidente non recò alli portò con sè nel paese straniero facendo così principe e sacerdote ad un tempo. Le sue dignità furono poi ripartite fra i suoi discendenti finchè Augusto le ricongiunse di nuovo nella sua persona divenendo «Pontifex maximus» ~~fosse il~~ il 6 Marzo dell'anno 12 dop. Cristo, un'anno cioè dopo la fondazione dell'Ara Pacis. Vesta e il suo Santuario appaiono poi sulla base sorrentina perchè Vesta in certo qualche modo è per l'Urbs quello che la Magna Mater è per l'Orbis ed anche perchè nella parte più sacra del suo tempio si conservavano i Penati che Enea aveva portati seco da Ilio, non già i Penati pubblici del tempietto sul Velia, ma quelli

rimasti segreti, e custoditi insieme al
palladio come pegno della potenza e del do-
minio di Roma. ~~Fale~~ Era ~~il~~ sistema in que-
ste idee, che venissero rese in vivo concetto dai
versi dei poeti, specie Virgilio ed Orazio e dal-
le rappresentazioni figurate dell'arte romana
contemporanea.

Sull'Ara Pacis non ci troviamo ancora mai
incontrati in Apollo e Diana: solo i cigni del
primo erano a quattro a quattro sulle pa-
reti del recinto. Il tempio di Marte invece
col frontone con la figura di Venere ~~del frontone~~ accanto a
quella del dio e quindi il tempio della Ma-
gna Mater e infine i Penati li troviamo
tutti sulla parete posteriore dell'Ara Pacis,
a destra o a sinistra di Tellus; manca
ancora Vesta. Chi si ricorda la stretta af-
finità che esiste fra quest'ultima e i
Penati e nota inoltre che il posto vuoto
allato di Tellus è appunto quello corrispon-
dente ai Penati medesimi non troverà
infondato che si possa supporre nella la-
cuna la preesistenza di un tempio di
Vesta. Vediamo ora se il tipo menzionato
dell'immagine di Vesta potesse convenire
a colmare uno spazio della larghezza di cir-
ca m. 1,15. Si può parlare di un tipo quan-
tunque nella base sorrentina la dea seduta
e le ancelle in piedi siano situate l'una di-

rispetto alle altre, e nel secondo rilievo tanto la Dea che le ancelle stanno situate di rispetto ad un terzo che sarebbe l'imperatore medesimo. Poichè ~~sia rappresentata~~ in entrambe le rappresentazioni ~~l'apparizione~~ Vesta appare concordemente insieme alle ancelle e questo prova forse ancor più dei disegni dello sfondo, ~~le~~ i quali secondo le tradizioni elleniche, rappresentano colonnati tappeti sospesi, animali - il bue e la pecora - e il Palladio.

È ben vero che nella rilievo dove la Dea e le ancelle si trovano di rispetto all'imperatore - il qual rilievo deve essere preso in considerazione pel primo nel caso nostro - Vesta è seduta a sinistra rivolta ~~dalla~~ a destra, mentre nel fregio dovrebbe piuttosto sedere a destra volgendo il dorso a Tellus e il viso a sinistra: Poichè da questo lato dovrebbe trovarsi Augusto rivolto verso destra in corrispondenza a colui che celebra il sacrifizio di Tellus. Infatti presso all'ultima colonna della Magna Mater vedesi un uomo togato e inghirlandato a festa, quegli sul cui capo dell'altare di Tellus presso altresì di Marte. Però, questa testa è possibile

che quella testa barbuta appartenga ad (112
Augusto? È possibile sopratutto (l'identità di una testa
simile sopra un monumento dell'epoca
di Augusto? Noi ci troviamo davanti ad un
problema.

Questa testa barbuta fu appunto
quella che indusse Brunn a dichiarare che
i rilievi dei templi nella Villa Medici, non
potevano essere anteriori all'epoca di Adria
no. E infatti, chi mai potrebbe ricono
scere Augusto in quella testa? E chi non
resterà dubbioso, se non addirittura scon
fortato, nell'attribuire al monumento di
Augusto il rilievo dal quale è impossibi
le separare questa testa una figura
che per la testa rasa e la barba non
ha pari in tutto il resto del fre
gio. Eppure questo rilievo non può venir
separato da quello del tempio di Marte, ed
entrambi per ogni altro rapporto non so
lo si ricollegano egregiamente al qua
dro di Tellus, ma ci offrono inoltre mol
ti dati in favore di un monumento di
Augusto. In una parola, il rilievo appar
tiene all'altare della Pace, ebbe posto alla
finale sinistra del fregio posteriore e la fi
gura togata presso al tempio non può es

figurare altri che Augusto, poichè anche qui, come dall'altro lato, lo spazio è troppo piccolo per permettere la rappresentazione di altre figure e di quelle dimensioni. Una figura laterale poco rilevata potrebbe forse trovar posto in entrambi i casi, ma nel tipo del rilievo di Vesta tali figure non esistono.

Ogni difficoltà si risolve però facilmente. La testa fu è rasa ed ha una breve barba ma quest'ultima è conseguenza di un rifacimento. Dalla linea del cranio sul fondo del rilievo vedremo chiaramente che durante il rifacimento questo processo le proporzioni del capo vennero diminuite di qualche millimetro e che la breve barba fu scolpita nelle guancie lisce di prima a fini colpi di scalpello specie presso all'orecchio. La mano dell'artefice si rivela anche qui particolarmente all'orlo della barba e da ciò che la barba delle guance s'arresta tutto a metà del mento. Quest'ultimo, la metà inferiore del naso e le labbra sono rifacimenti moderni; la fronte però è intatta e conserva le sue due rughe trasversali; solo al culmine è resa più obliqua a causa del lavoro fatto per eliminare i capelli – Anche gli occhi sono illesi, e cosa

imusata nelle feste ~~tutte~~ con simili basse, le, l'iride, nè la pupilla sono indica te plasticamente, mentre lo sono le ciglia e il ~~sacco~~ lacrimale sotto gli occhi. Tutto questo rifacimento è antico senz'alcun dubbio. Assodato questo fatto la probabilità che in origine la figure rappresentasse Augusto divisne a ~~lo~~ un tratto tanto grande ~~quanto~~ prima appariva minima. Poichè un tale unico in tutto il regio rifacimento fu di un monumento pubblico, eseguito in ~~un'~~ epoca in cui l'impero era ancora possente può spiegarsi in una sola maniera: un imperatore posteriore, forse del 3° secolo, volle quivi imprimere la propria immagine nel posto di quella di Augusto. ~~Quale~~ Chi sia stato questo imperatore non so; è facile comprendere che la somiglianza non potè riuscire perfetta. A giudicare dalle monete concordanti si direbbe che fosse Gordiano I se pure fu possibile che durante il suo breve regno si potesse compiere un tale lavoro.

Resta sempre da spiegare perchè i tratti di Augusto furono rimodificati solamente qui e non in altri punti dove lo splendore della sua posizione appare anche con maggiore evidenza.

Si domanderà inoltre se i tratti ~~dati~~ ri-
masti inalterati della testa in questione, sia
no quelli di Augusto – Io credo per vero di rico-
noscerli nelle rughe orizzontali della fronte, nel
la forma dell'osso nasale, negli angoli rientran-
ti della bocca che possiamo confrontare con
altri ritratti di Augusto ~~si~~ trovantesi sul pre-
gio medesimo – Tavola VI e fig. 34. E poi qua-
le altro imperatore potrebbe essere se non Au-
gusto? E di chi se non dell'imperatore ci
si sarebbe data la pena di cangiare i trat-
ti?

Proviamo ora se una rappresentazione di
Vesta simile alle accennate potrebbe venire
inserita fra Tellus e l'Augusto della Magna
Mater. Si presta benissimo all'uopo il ri-
lievo palermitano riprodotto secondo una
nuova fotografia a fig. 30. In esso, come
ben giudicò il Samter, vediamo l'imperatore
stare davanti alla dea e alle sue ancelle nello stes-
so atto della figura dell'Ara Pacis, solo che egli
qui è rivolto dalla parte opposta. Samter dà
de il nome di sacrificio all'azione rappresen-
tata nel rilievo ed infatti presso al Palladio
e agli animali vedesi anche un piccolo alta-
re; però esso non è affatto centro e fine del-
l'azione ed è rappresentato solo quale neces-
sario distintivo di un santuario. Malgra-
do i guasti del rilievo e i dubbi che potrebbero

vere sull'esattezza del restauro a causa della posizione troppo bassa del braccio che l'imperatore solleva, una cosa è certo, che qui nè l'imperatore nè le vestali celebrano sacrifizio di sorta. Piuttosto è da notarsi fra le ancelle (ovvero la dea) e l'imperatore, uno scambio diretto. Tutti gli sguardi si rivolgono verso lui e la dea stende la mano destra come era il costume della vestale massima per ricevere l'offerta dell'imperatore. Questi solleva la destra che chiude nella dita qualcosa certamente un rotolo. Nel rilievo romano il rotolo è tenuto nella sinistra e l'imperatore parlando accompagna colla mano le parole del proprio discorso; qui invece è la destra che è levata in alto verso la prima vestale. Non si può fare

Cliché

Fig. 20 Rilievo palermitano. Augusto nel santuario di Vesta.

a meno di pensare che l'imperatore sia sul punto di presentare un documento alle vestali, quali rappresentanti della dea. Ch'egli non sia venuto qui per compiere una cerimonia religiosa, lo deduciamo

anche dal fatto ch'egli non porta il co-
stume sacerdotale, il quale ben presto im-
pareremo a conoscere.

L'Augusto della Magna Mater non è
rivolto a sinistra come nel rilievo di fig. 30,
ma a destra. Il braccio ~~sinistro~~ sinistro
manca fin dalla spalla, il destro da cir-
ca la metà sopra al gomito. Contro ogni
consuetudine il restauratore immaginò
il sinistro proteso, mentre esso dovè esse-
re del tutto passivo, poichè se ~~di solito~~
i gesti vengono di solito attribuiti alla ma-
no destra, con tanta più ragione lo sa-
ranno le azioni. Ora dunque la sini-
stra è posata a piacimento lungo le
pieghe della toga. Il braccio destro come
fu detto è in gran parte moderno, anch'
esso però pendeva lungo il fianco, e la mano
teneva forse un rotolo poichè anche qui
le pieghe della toga sono rifatte. Anche nel
rilievo palermitano dove l'atto della de-
stra è esagerato, un vero proprio porgi-
mento dell'oggetto, non ha luogo. Non
vi sarebbe differenza essenziale se nel ri-
lievo del fregio la destra non si movesse
affatto e l'imperatore si tenesse davanti
alle Vestali in atto dignitoso e tranquillo:

poichè il rotolo tenuto nella destra invece che nella sinistra significava di per sè un oggetto non destinato a uso proprio. La direzione della figura verso destra, doveva impedire all'artefice di rappresentare protesa la mano medesima. Inoltre non è forse sorprendente che nel rilievo paleremitano l'augusto stia così poco dirimpetto alle Vestali e alla dea? Tutta la prospettiva del corpo dell'imperatore è rivolta a chi guarda e il piede sinistro è disposto in tal guisa, quasi che l'imperatore fosse in sul momentaneamente e non per trattenersi. Di più le Vestali appaiono quasi in processione, come se fossero in procinto di seguire l'imperatore. Questi sorprendenti indizi e tutto il resto trovano spiegazione se introduciamo il rilievo nel fregio dell'Ara Pacis al posto libero già indicato. Alle feste annuali della Pace, secondo il decreto senatoriale comunicatoci da Augusto (vedi pag....) dovevano intervenire oltre ai capi dello stato e ai Sacerdoti, anche le Vestali. Se noi ora poniamo il rilievo di Vesta fra il tempio della Magna Mater e Tellus, anch'esso al pari del sacrificio di Tellus rappresenterebbe un atto prepa-

ratorio della festa della Pace. L'im- (12h
peratore e sommo pontefice si presente-
rebbe a Vesta per pregare la dea di permet-
tere alle sue ancelle di prender parte al cor-
teo solenne ed al sacrificio. Il rotolo con-
terrebbe l'invito o il decreto senatoriale e la
dea concederebbe col gesto della mano la
sua approvazione. Così la spiegazione
più semplice e ~~giusta~~ diretta del rilievo
sarebbe che le vestali si disponevano a
seguire immediatamente l'imperatore.
Noi però non possiamo pensare che un
simile invito venisse portato all'ultimo momento, tanto più che Augusto
nè sul fregio, nè sul rilievo palermi-
tano mostra di avere gli abiti pontifi-
cali del corteo. Non sarebbe però contra-
rio ai criteri dell'arte antica di spiegare
per mezzo di una specie di prolessi il
contenuto delle parole imperiali e del
rotolo, ~~mostrare~~ indicando lo scopo della
sua venuta coll'~~esposizione~~ atto delle ve-
stali già riunite in processione.

~~Sul~~ Nella lacuna del fregio larga m. 1,15
si avrebbe appunto abbastanza posto per la
dea seduta e per le
quattro vestali del rilievo ~~stanno seduta~~
ordinandole nella maniera delle figure
del corteo: cioè a due a due, l'una in alto

rilievo, l'altro in basso rilievo. e questultimo un po' più avanti della prima. - Delle due coppie la seconda dovrebbe apparire a lato e al disopra della dea seduta. Così presso a poco sono ordinate anche nel rilievo palermitano e sarebbe già noto essere proprio allo stile dei tempi di Augusto. I volti delle Vestali hanno una somiglianza sorprendente con la testa maschile 36 nel corteo sinistro del fregio.

Soggiungiamo ancora una volta tutto il fregio della parete posteriore (vedi fig. 31) co' suoi quattro santuari due a sinistra e due a destra di Tellus e le Aurae. Oltre al legame religioso che corre tra Vesta pel quale i templi stessi stanno in relazione con Augusto, il figlio di Giulio Cesare, apparirà ben tosto un altro legame topografico. La Magna Mater è sul Palatino vicinissima alla casa di Augusto, il tempio di Vesta è ai piedi del Palatino, i Penati sul Velio presso alle Carinae, il santuario di Tellus sulle Carinae, Marte Ultore più innanzi. Dal Foro di Augusto il limite della città propriamente detta non era lontano e non si dovevano avere altre stazioni per giungere all'Ara Pacis. Poichè noi vorremmo con-

siderare quei santuari come le stazio- (126
ni della processione, per quanto la successione
del tempo non potesse essere la predestinata di
del luogo; bisogna aggiungere poiché
e la simmetria
e la rispondenza delle metà di destra e di
sinistra della parete posteriore in questione
dovevano influire sulla disposizione della
Composizione, poichè i due cortei non
partirano già o si preparavano a
partire da un solo capo, ma dai due capi
capi insieme, per i due fiumi dove
vano svolgersi e procedere. Dobbiamo
però ammirare la mente dell'artefice che
seppe conciliare entrambe le esigenze la
cui abbiamo.

Magna Mater 3 - Vesta 2 - Tellus 1 - Penati 2 - Marte 3
la Magna Mater e Marte - Vesta ei Penati
corrispondentesi fra loro; Ottimamente Tellus
trovasi nel mezzo dorso a dorso con la
Pace poichè da lei dovevano partire i cor-
tei, e davanti alla Pace ricongiungersi.
Così le stazioni ripartite in due metà e
la doppia rappresentazione di Augusto
alla coda dei due cortei guidano tosto
l'osservatore alla giusta comprensione del
le due pareti laterali facendogli intendere
cioè ch'esse rispondono a due contrarie esi-
genze. L'una di completarsi a vicenda ed-

essere perciò differenti, l'altra di corri-
spondersi in tutto fra loro e coi fregi an-
teriori e posteriori secondo i principi della
simmetria e dell'equilibrio. Dei due ri-
lievi della parete anteriore si può dire
con certezza ch'essi rappresentarono la
medesima cerimonia in due diversi
momenti l'uno prima, l'altro dopo
Dagli esempi che abbiamo nella parete po-
steriore non possiamo dedurre quale abbia preceduto. Infine i due cortei quali
naturalmente non formano che un solo,
non debbono venire considerati come
due metà l'una anteriore e l'altra po-
steriore, poichè non può essere avve-
nuto due volte nel medesimo corteo che al-
ternamente si seguano prima gli uomini
poi le donne e i fanciulli. In conse-
guenza di che dobbiamo considerare i cor-
tei come quadri corrispondenti per quel
che somigliano e come parti completan-
tesi, per quel che differiscono.

Cliché

Fig 31 - Fregio esterno della parete posteriore

9. Il cortco della parete laterale sinistra.

(Tavola IV e fig. 32, 33)

Il cortco della parete destra è il più solenne poichè in esso procedono l'imperatore colla sua famiglia, e i sacerdoti: però esso è conservato meno bene del sinistro e per questa ragione considereremo primieramente quest'ultimo. Del cortco destro manca alquanto del principio, un poco della fine e parti non di poca importanza nel mezzo. Di quello sinistro invece manca la fine più ancora che nell'altro, ma davanti, se non consideriamo le parti sperzate, è completo e del mezzo manca solo un piccolo frammento che si distrusse dopo la scoperta e si conserva nel disegno. (Fig. 33)

Più esaminando il fregio interno fu notato che esistevano quasi per intero le lastre esterne segate di tre-dei quattro festoni della parete sinistra. Ci pare ora venga a proposito le misure delle lastre segate del fregio interno ed esterno, le quali poniamo le une a fianco delle altre con nel mezzo le cifre indicanti la numerazione dei blocchi e in parentesi, la mia numerazione di prima.

esterno		interno
mancante m. 1,095	VII	m. 0,49 mancante
" 1,46	VI (1)	m. 1,46
" 1,81	V (2)	(m 0,11 distrutto " 1.70
distrutto " 0,18 " 1,45 " 1,185	IV (3)	" 2.31 " 0,30 distrutto
" 2.24	III (4)	" 0,08 distrutto " 1.55

---

m. 9,42 totale m. 8,20

Il fregio esterno è più lungo dell'altro di due grossezze delle pareti e di due mezzi pilastri, cioè 2 x (0.79 + 0.20 mm.) meno due pilastri d'angolo, cioè 2 x m. 0,38, ossia m. 1,98 - m. 0,76 = m. 1,22.

La concordanza delle lastre interne del fregio da III a VI, che mostra invero qualche lacuna ma tale da potersi determinare esattamente, prova fin da principio la concordanza delle lastre del fregio esterno le quali furono segate dalle prime, è da contro all'ultima opinione che fra le varie tavole delle figure esistessero molte lacune.

e che il monumento di Augusto fosse
di imponenti dimensioni. Anche là dove
in F VI è andato perduto la lastra interna,
~~è impossibile~~ pel calcolo delle misure diviene
impossibile di staccare il blocco F VI da V, co-
me si può vedere gettando uno sguardo
sul piano della fig. 22. Dal fregio sinistro
oltre al piccolo pezzo di F IV non mance-
rano che m. 1,095 ciò che è troppo po-
co per un blocco speciale. Poichè a si-
nistra di VI manca pure qualcosa, dobbia-
mo aggiungere qui tutta la parte man-
cante poichè fra V e VI a causa del ta-
glio di commessura non può venire intro-
dotto alcun frammento. Del resto l'uni-
tà dell'insieme delle lastre da III a VI vie-
ne confermata anche dalle figure del
~~corteo~~ rilievo.
Codesto corteo di dignitose figure togate
procedenti a due a due, l'una accanto
all'altra, come già fu notato per la vista-
li, è in sè alquanto monotono. Quelle
che stanno a destra sono in alto rilievo e mo-
strano intera la figura, di quelle di sinistra

vediamo solamente la testa e talvolta il

piede e talvolta il principio delle gambe. Però già
come nelle Carte delle parti posteriori il
margine (superiore e inferiore) è alquanto logoro. Perciò la testa e
i piedi di questo primo ministro sono poco conservati.
E le teste di gran parte moderne. Sulle
varie Carte i rifacimenti sono divisamente
eseguiti da mani diverse cosicchè si potrebbe dire
che le teste delle Carte vaticane III sono restaurate
secondo il gusto classico romano e quelle fiorentine
secondo il gusto romano e quelle fiorentine
IV, V e VI secondo il toscano.

La Carta III è una parte delle IV erano già-
visibili nelle figure 12 e 13.

Dalla prima fino alla 34ª figura del corteo
fig. vedesi solamente uomini: dalla 35ª e 43ª
anche donne e bambini. L'ultima nella
parte rimanente (fig. 6) potrebbero aver
preso 4 o 5 persone, un quarto del corteo circa
è formato dall'elemento più libero che
questa rappresentazione di arte
~~artificiosamente più~~

In questo corteo non si vedono fasci né nessuno
dignitari riconoscibili dei distintivi del
loro ufficio; non abbiamo che due littori
alle teste del corteo e due camilli in
più più indietro, ma per sempre nella
parte anteriore. Anche il rotolo nelle
mani del 1° in più è molto raro
per non parlo apparire si pertinenza alla
festa. Ricordiamoci del rotolo che
l'imperatore porge alle Vestali nel
Santuario di Vesta. Un distintivo non
della festa, ma della dignità è l'anello
che si vede in molti nel quarto dito
della mano sinistra. Questi debbono esser
senatori. Anche i littori ed altri par-
tecipanti minori del corteo portano

un anello nel quinto dito. Un ornamento di feste
è invece l'allora portato a collo come
ghirlanda intorno al capo (mitrato)
29. La corona consiste di due ramicelli
legati davanti e dietro: cosa che in alcuni
ricorre molto distintamente. Oltre a ciò
molti portano un ramo d'alloro nelle
mani. Questo non viene
portato dalle persone più
di tutte le feste conservate dei quali altri
sono senza barba; i più giovani hanno
spesso un po di barba sulla guancia in
alto presso le orecchie e questo a quanto
pare appartengono alla classe inferiore
come di macellai e di lattoni: più
anche il complesso (del corpo) corto ~~fronte~~
destra ha un po di barba.

Le dignitose figure precedenti a passi misu-
rati specie nella prima parte del corteo
offrono poca varietà: alcune sembrano soffer-
marsi, altri allungano alquanto il passo; al-
cuni guardano da un lato verso gli elefanti,
che dobbiamo immaginare fra le folle,
che fanno ala al corteo, altri dinanzi
verso quelli che seguono. La maggior
parte non mostra apparente timore quelli,
che precedono le donne per occhieggiarle. Non
pare che le coppie cerchino di conversare
solo il 20 e 21 fanno eccezione: un gesto
come quello della destra levata del 21 pun
di ripete più nel corteo. Il braccio
sinistro pende lungo la regola lunga la
toga: alcune alta la mano porta un
rotolo più spesso un ramo di alloro.
La destra pende lungo il fianco o

si posa ~~sulla toga~~ sulla piega della toga sul petto. La toga giunge solo alla noce del piede. Poca varietà - nell'adatta mento della toga, mino' sulla spalla. La spalla e la parte superiore del braccio che ordinariamente (L. sono libere qui non sono che raramente 1, 6, 10, 13, 30, 32) Molti hanno tirata la toga molto in avanti sulle spalle, alcuni ne hanno coperto il petto; anzi la spalla ravvolta la mano, parecchi se ne sono coperto il capo. Anche le donne mostrano la stessa tendenza a coprirsi. Possiamo dir lo stesso della tunica e della toga. Spesso ricompare la sono di stoffa doppia foderata. Dichiaro che questo corteo non procede sotto i raggi del sole di luglio del Palatino

82

fino al limite del campo Marzio;

anzi abbiamo a pag. 4 la prova che la
festa di gennaio era la più solenne
H libro 34, che è molto nudo non pare
nulla, ne sono prove contrarie le foglie
sull'albero delle giacinte; perchè le
spiande vicine mostrano che qui come ai
altri casi l'albero viene adoperato nel
suo aspetto tipico ne è il realizzo ~~va cosa~~
secondo le stagione. Ne meno l'albero
manca delle barche cose che tutte le
stagione delle feste non furono con-
cesse. Sopra la breve pergola descri-
zione notavamo una volta per tutte
che lo stato di conservazione varia
da nel suo insieme castra ver
castra

Quelli che aprono il corteo sono littori e
portano forse anche il 2° e il 4°, ai cui fasci non
~~fono~~ visibili. Il legamento dei fasci in tre
3 fasci alquanto diversi e solo in quelli
di 1 posto al fondo legamento orb.
frontale fatto fuori una linguetta che
piace un'ascia oppure un ceppio. Ques-
che questi littori, come quelli del prec.
destro 7, 8, 10, 11, 12 e dei
fasci destro (tav. VII), i quali non
avean consenti nel capo, dovevano esser
di aspetto giovanile.
Il lettore che precede, ha davanti a
lè un po di spazio libero fino
all'orlo della lastra. Evidentemente
dovea staccarsi sul fondo in
alto rilievo, e più o dei figure

Latenti fosse spinto un po' indietro in vece che avanti, secondo le regole comparate. Questa viene seguita solamente al numero 5 in poi. Dietro al 6 la fila di quelli che vanno a destra si allarga un pó evidentemente per meglio mostrare il Camillus e gli interessi del sacrificio; vedremo come anche più avanti la figura del Camillus serve ad interrompere la monotonia del corteo. È lecito però di domandarsi se i Camilli, che dovrebbero trovarsi sempre in vicinanza degli animali da sacrificare, abbiano potuto realmente essere così dispersi fra gli altri e trovarsi talora a paro di dignitosi personaggi quali per esempio il 7 e un pó meno il 23. E forse non è già il 7 ma il 9 compagno di 8 come l'11 lo è di 10. Il Camillus 7, di cui vediamo sicuramente la direzione dello sguardo dalla parte antica del collo conservatasi, è vestito solo di una breve tunica a guisa di grembiale

Dalla cintura composta di una larga fascia frangiata, pendono un cappio e due lembi. Non sappiamo spiegare le pieghe che salgono fra la spalla sinistra ed il collo, non essendo visibili altrove sotto di altro vestimento. La patera che egli tiene nella mano sinistra è stata completata esattamente sulle antiche tracce. Nella destra che ha parecchie dita restaurate egli porta la cassettina degli incensi e di altre cose del sacrificio, la così detta acerra. - L'ampolla destinata alla patera è nella mano del Camillo che segue - L'acerra dovè essere di metallo prezioso, e ornata di rilievi in relazione al sacrificio; sul lato stretto si vedeva un suonatore di flauto, sull'altro un toro. L'atto finale e il passo seguente di 10 formano un evidente contrasto con la figura avvolta di 8 che si conserva nelle parti antiche. La mano sinistra di 10 mostra con un po' di ostentazione l'anello e il rotolo.

Il 12 ci mostra un severo profilo e tollevo
la destra, simile al supposto Arat delle
monete di Solos, più per esprimere pe
gnare un tacito pensiero inespresso che non per
accompagnare un discorso. Fu certo intenz
zione dell'artefice che mentre nelle pri
me coppie l'ordine della processione
non pare ancora molto ben stabilito,
nel centro del corteo maschile essa pro
ceda regolarmente per cinque coppie,
le figure di destra tuttan (15, 17, 19) tut
te colla mano al petto, poco visibile
nel 15 e 17, del tutto ravvolta in 19. Il 17
guarda gli spettatori, il 20, il com
pagno che gli parla con getto vivace. In
queste coppie è bene ordinata la mag
gior varietà di mosse nei piedi, come
sono posati e mossi e come sono ri
vestiti. Entrambi i piedi sono os
servati, se anche non di ogni singola figu
ra cosicchè al restauratore non doveva esser
difficile l'opera: tuttavia esso trovò modo di
sbagliare nella figura 15.

I calzari sono qui di tale importanza

che non sarà male di fermarcisi un po' sopra senza tener conto di [illegible] insignificanti diversità possiamo riconoscere due specie di calzari nella parte maschile del corteo. Le altre differenze che potevano venir date dal colore si sottraggono naturalmente alle nostre osservazioni. Pare adunque che ivi siano rappresentate le differenze tanto discusse del calceus patricius o senatorius e dei calzari comuni. In ogni caso il distintivo della calzature patrizia, la lunula, spiegata in si diversi modi, qui non si ravvisa né a destra né a sinistra del fregio: eppure qui non dovrebbero mancare coloro che erano autorizzati a portarla, ossia i senatori patrizi; inoltre per espressa testimonianza avrebbero dovuto portarla anche i sacerdoti del fregio destro. Ed infatti essi, insieme ai 15, 17 e 19 del corteo sinistro, portano appunto quel calzare a quadruplo fasciatura che corrisponde appunto al calzare patrizio.

Le figure 15, 17, 19 procedono in fila serrata pel centro del Corteo; sono ravvolte accuratamente e non hanno rami d'alloro in

scarpa; e forse il gesto vivace della figura 21 cui non manca il sandaletto, è qui rappresentato appositamente per maggiormente rilevare il contrasto con l'attitudine dignitosa degli altri.

Tutti gli altri partecipanti del corteo portano una scarpa che arriva appena sopra la noce del piede e nella quale non si vede traccia di allacciatura: questa però doveva esistere a giudicarne dal taglio verticale esterno ed interno che scende dalla noce del piede al calcagno. La parte anteriore serviva a coprire come di una cappa la fiocca del piede lasciando libere le dita che evidentemente dovevano venir ricoperte di una pelle sottile e pieghevole. Veramente nei fregi non giungiamo mai a riconoscere la forma delle dita sotto il loro rivestimento, ma questo forse avviene perchè quasi sempre la punta del piede manca o è coperta. La cappa di

Clichè

Fig. 32. Forme di calzari.

cui sopra, era naturalmente appicurata alla suola, ma doveva essere aperta da un lato almeno per lasciar passare il piede e questo vediamo dal piede destro del lettore 3.

La differenza fra le due specie di calzari viene resa visibile dalla fig. 32. Il calceus patricius ci viene mostrato esternamente dal sacerdote 16 del corteo destro, e internamente nel 19 e 15 del corteo sinistro; dell'ultimo è visibile anche il davanti. Nell'aspetto interno riconosciamo la lingula che vediamo sovente anche nelle statue pendere di sotto alle coreggiuole. Come di solito, anche qui le coreggine superiori talvolta sono trattenute sotto a quelle inferiori talaltre no. Presi singolarmente queste rappresentazioni sono insufficienti e schematiche, e raramente è dato riconoscere la vera formazione del calzare e delle sue legature, che nemmeno da Mau fu sufficientemente descritta. L'aspetto interno delle altre scarpe fu

preso a destra da 37 e 27, l'esterno a sinistra dal 3.

Questi secondi calzari ~~storiche dai~~ ~~piati~~ dai sacerdoti del corteo destro e dai pochi uomini riuniti in gruppo di quello sinistro, vengono portati da tutti gli altri, littori e camilli, e nessuno dignitari del corteo, specie quelli che nel corteo destro sembrano costituire un gruppo di spiccate personalità - ed anche dai compagni dei trepatrizi 15, 17, 19. Questo fatto, che non viene ~~messo~~ reso dubbio da alcun restauro posteriore, dimostra che la scarpa legata in alto con mezzaluna o no, non poteva essere il distintivo di tutti i senatori. Se poi la scarpa del senatore non patrizio par non avendo legature, fosse stata distinta dal colore rosso, non sappiamo perchè il rilievo non ci dà su questo alcun indizio.

Il secondo Camillus 23 porta sulla testa un panno a guisa di grembiale annodato ai fianchi. Come il Camillus di E VIII, ha gettato la mappa frangiata sul braccio sinistro e porta nella mano

sinistra l'acerra, come l'altro la patera col
le frutto. L'acerra è anche qui ornata di
rilievi riferentesi ai sacrifizi: davanti vi
stra un tripode e accanto un animale da sa-
crificio, a sinistro un suonatore di flauto.
Nella destra ~~porta~~ praefericulum porta l'anfora relativa alla
patera del Camillus 7. Come già fu notato
qui si scorge più chiaramente che nel 2, co-
me il Camillus dovesse procedere non nel
corteo ma allato di esso. Solo che all'artefi-
ce che compose il corteo o allo scultore che
lo eseguì, riuscì difficile di far concorda-
re l'insieme dei tre figure in rilievo
con le due consuete del piano. Non si ve-
de subito che il 22 è il destro delle teste coppie
e che il suo compagno è il 24. Entrambi poi
sembrano anche più lontani l'uno dall'altro
a causa della direzione contraria che al 22 die-
de il restauratore. Dalle pieghe ~~della~~ converse della toga
che dovè avvolgere il capo vedesi che questa
figura dovè avere un rilievo alquanto mag-
giore di quella di sinistra, e che il capo cir-
ca come nel 2, dovea essere voltato ver-
so gli spettatori, ~~e~~ che riesce facile dap-
paiarlo col 24. Poichè ancora non ha

terminata la regolare processione a due
a due, ma fu solo distrutta dall'opera del
Cardinal Ricci o dei suoi scalpellini. Non cu-
randosi di conservare l'unione delle lastre e
volendo solo incorniciarne alcune in special
modo, la mezza figura finale della quarta la-
stra, e l'altra mezza della quinta, furono con-
siderate come ingombranti, e così la prima
fu distrutta a colpi di martello per una lar-
ghezza di m. 0,08, e dell'altra fu staccato
il rilievo in rozza maniera. Per fortuna
il disegnatore dell'Orsino la aveva già ritrat-
ta prima della distruzione e pare quasi
ch'egli lo abbia fatto presago di quel che
si preparava. Nella figura 33 qui unita

Clichè

Fig. 33. Finali delle lastre IV e V (Tavola IV) fig. 25 e
26 del cortèo sinistro. conservate quasi unicamente
nei disegni.

veggonsi riunite le due parti delle lastre da-
lui separatamente disegnate. Forse il
frammento sinistro 33 dovrebbe essere ribas-
sato più alto di mm. 6; però nemmeno così è
possibile di ottenere la perfetta armonia delle
linee. Nel F IV, presso alla spalla del Camillus
si vedono ancora i resti della mano destra

di 26 e qualcosa della toga di 25, e in alto (146
sito di 25 il rifacimento moderno si stacca
dal mento ~~sinistro~~ e dal labbro inferiore antichi.
Questo ~~risalto~~ era rivolto direttamente a destra
quindi la mano ~~destra~~ levata di 26, che portò
correttamente ~~della~~ sinistra il ramoscello d'alloro,
doveva essere indirizzata a 25. Il dorso colle
pieghe quasi verticali della toga - simile alle
figure 19 e 21-7 è ritratto dal disegnatore pri-
ma della distruzione e l'ultima piega ver-
ticale quasi come un taglio di commessura
si riconosce ancora nel marmo. Lo strano
contorno lasciato sul marmo al disopra del punto
ove dovè trovarsi la nuca, pare indichi la fine dei
rami della corona, come lo spiegano le ~~figure~~
figure 31 e 42 del codice medesimo. Nella cop-
pia vicina il rifacitore fu determinato nel dare
la giusta direzione alla testa (di 24) dal piccolo retto
del collo e dalla linea delle pieghe della toga
di 27, le quali pieghe, come in 19, sono tirate sul
petto nascondendo in parte la mano. Nel 28
poi furono indicazioni i due capi della corona
d'alloro visibili al disopra della spalla sinistra;
qui la sinistra porta il ramo consueto e
la destra sostiene il Sinus della toga. Il
29 guarda diritto innanzi a sè (Tavola V) e la
sua testa, conservata anche nel naso e nel
labbro superiore, spicca nel suo rigido stile del

Partenone, fra i restauri delle due che gli (1k7
stanno a fianco. Anche il suo vicino guardava
diritto e aveva in mano un piccolo rotolo.

Tanto più mossi appaiono i seguenti e pri-
ma di tutto la coppia 31 e 32 rivolte in dire-
tto con opposta direzione. Anche qui l'arte-
fice ha lasciato un po' di spazio fra le fi-
gure per meglio far risaltare 31 che si volta a sini-
stra mostrando tutto il dorso. 32 ha la ma-
no sinistra rovolta e posata indietro. La de-
stra col rotolo è moderna. Anche 33 ha la te-
sta voltata. Procede a sinistra ma è in ri-
lievo più alto del consueto perchè a destra
preso di lui non v'è che il bimbo da lui
condotto per mano. Quest'ultimo, vestito
di una breve camicia di cui la manica de-
stra è fuggita dal braccio, tenta ghirlanda-
ma ornato d'una collana, dalla i suoi sguar-
di bramosi verso il suo conduttore o verso il
32.

In ordine leggiadro seguono le donne ver-
so le quali abbiamo veduto voltarsi gli ultimi
uomini. La prima, 35, si conserva in picco-
parte nella lastra fiorentina V e pel resto in
quella di Parigi XI. Un malaugurato e per-
fortuna unico restauro, la figura appiccì
candole una barba di stucco. Il suo viso

però non era già voltato verso il corteo, ma con giusto criterio, verso la folla come un lieve contorno conservatosi nella lastra V permette ancora di riconoscere. La sua mano sinistra non può essere stata visibile; alla sua sinistra, un po' indietro, trovasi un uomo 36 il di cui capo ben conservato mostra un tipo romano puro dell'epoca d'Augusto. Nella prima riga trovasi un nicolo lescente 9 f, che forse malgrado i capelli ricci è una fanciulla in tunica succinta fino alle mezze maniche vedesi l'orlo. Dalla sua spalla sinistra pende un panno frangiato. Evidentemente il suo sguardo è diretto verso il bambinello che precede. Seguono due donne, forse la madre e la nonna. Quest'ultima 38, nel fondo, ha tirato il mantello sulla testa e lo tiene colla destra davanti alla bocca probabilmente per ripararsi dall'aria; è una vecchia dalle guance rugose; dal naso in su il viso è distrutto. La madre invece 39, sulla riga davanti, lascia intravvedere di sotto al manto le forme fiorenti del seno e del braccio destro. La mano sinistra porta l'alloro ed è scoperta. Segue il padre 41, che si china alquanto in avanti sulla figlioletta minore

minata nel posto che deve occupare, per (148
mezzo delle lastre a festoni alle quali un tempo erano congiunte e da cui furono segate dietro ordine del Cardinal Ricci. I due festoni di frutta, come fu già dimostrato, appartengono alla metà interna sinistra della parete, le lastre relative colle figure appartengono dunque alla metà destra esterna. Oltre a questa parte ininterrotta del fregio lunga m. 6,12, abbiamo ancora il frammento F. XVIII rimasto a Villa Medici e lungo poco meno di m. 2; ma questi ultimo non solo non può collegarsi col primo nè da una parte nè dall'altra ma mostra una lacuna anche nel mezzo. Il posto che deve esser attribuito a questo frammento ci fu già indicato dalla rappresentazione medesima. Perciò dobbiamo cominciare la descrizione particolareggiata dalla fine posteriore. I calcoli delle misure faremo infra.

Alla fine posteriore del fregio finisce concordemente con quella del destro in due grossi pilastri: a) il primo, il libero ordinamento del cortile,

cui posa la mano sul capo. La testa di lui (149
è distrutta. La piccina, 40, è forse la figura
più originale di tutta la fila per suo procedere
diritto e l'atto vivido con cui tiene in mano l'alloro: essa è veramente un modello della serietà
e del sentimento d'importanza che dimostrano i bambini nel compiere qualche cerimonia insieme ai grandi. Accuratamente pettinata alla Licia, con un monile a guisa di collare intorno al collo, la bimba porta sull'abito un piccolo manto che mostra un sinus pari ad una toga. Veggonsi infine i resti di altre due figure: la 2, un uomo giovane di cui sol tenuissimo conservati il collo e il capo fino alla bocca l'orecchio e la nuca presso alla quale si notano i ramicelli legati della ghirlanda. Quel che si scorge intorno non possono già essere ricciuli svolazzanti, ma i lembi del mattro che legava la ghirlanda. come nella Tavola VI in figura 36. La 3 è una donna.

10. Corteo della parete laterale destra.

(Tavola VI e fig. 36)

Anche la maggior parte del fregio destro dalla lastra XIV alla XVI, viene de-

b) ch stacca relazione con il precedente
punto, la diversa distribuzione delle
persone poiché anche qui donne e
bambini si trovano nel corteo ed gli uomini.
Questi due ~~punti~~ caratteri appaiono entrambi
nel corteo destro sulla lastra XVI. nella parte
inferiore le figure appaiono molto danneggiate,
ma nella superiore si compensa si conservano meglio.
Tutte le teste scritture ancora e hanno perduto solo
le piccole parti, specie il naso. ~~Sottratti 2 e i~~
~~sono molto danneggiati~~ ~~la testa~~ Uno
~~2 Romani~~
sguardo sulle figure degli adulti ci mo-
stra subito una cosa che in origine
doveva certamente notarsi anche sul
fregio di sinistra, e che fu elimina-
ta dall'opera dei restauratori; &
questa è l'ineguaglianza d'altezza
nelle teste. Sulle tre lastre che possedia-
mo non si sono due figure l'una
accanto altra, che abbiano la stessa
statura.

Al taglio di commessura destra l'ordo ansa
parte del braccio è delle pause destro del 39, come
nel 28 delle statue ~~XV~~ a sinistra. Solo che
nel 28 il braccio destro è ripiegato formando
angolo acuto e nel 39 angolo ottuso. Le
pieghe che scendono dal contorno del fianco
convergono più alla palla femminile che
alla toga. Vicino anni una testa giovanile
restaurata (38) appare chiusa nella
39 ed ha aspetto maschile a giudicare dai ca-
pelli tagliati. In basso poco al di sopra della
commessura provvede ansa identica d'una
palla femminile che poteva appartenere alla
mente al 38 e non al 39; e infatti la
statua sinistra è situata più in basso d'quel la
destra commini con Agrippina nel tenere la toga.
Come già a Veiano pare due donne pos.
cedevano a coppie, capi-anche le due
seguenti: a sinistra, cioè nella riga
esterna, è un giovane dalla toga

alquanto breve (29) posto ad un altro,
vecchio (36), con profonde rughe sulle
fronte, le guance e il collo e radi
capelli alle tempie. Egli è chino e guarda
diritto avanti a sé. Anche il più giovane
guarda diritto, ma i suoi sguardi sono rivolti
ai fianchi che lo precedono verso cui dirige
anche l'avambraccio destro elevato ad
un'altezza eccessiva ed ha la dita restaurate.
Due pare veramente che si dividano due famiglie
imparentate, l'una composta del nonno (36)
del padre (37) della madre (34) e delle figlie (35);
la seconda di una coppia assai giovane, il
marito (31) e la moglie (28) che si rivolge
verso lui per guardarlo e condurre per mano il
più piccolo dei bimbi, che ~~abbraccia~~ tiene
all'indice della madre, mentre un altro
bimbo alquanto maggiore di tiene alla
loro paterna. La testa di quest'ultimo

ora restaurata, fu resa secondo l'ori-
ginale dal disegnatore Dell'Orsino: e ma
ora rivolta verso la linea più grande che fa-
ceva e che noi possiamo considerare come
figlia delle prime coppie o come quelle
dei due ragazzi. perché al sorriso gentile
con cui essa li guarda è chiaro che fa contra-
sto. Più personale del viso è l'atteggia
mento ricercato di questa persona: tutto
lo sguardo e il gesto del braccio di Lei
ma è certo rivolto alla fanciulla, ma al
figlio maggiore, sulla spalla del quale
anche la moglie posa la propria destra.
Il piccolo togato oggetto dell'offerta
zione delle primizie che lo seguono di P.
stringe anche per il suo aspetto
esteriore.

92

All pari del fratellino porta la toga e intorno al
collo la bulla, ma egli solo fra tutti i

bambini porti anche in orecchie le ghiandi
d'oro come i grandi e persino il rotolo
nella mano sinistra e l'anello nel quarto
dito: di che fa fede il disegnatore, me stesso
fummo questi particolari testimoni nel
pure del disegnatore. Pieno di dignità
egli di guarda intorno e la fanciulla ri-
sponde con un sorriso che mal dimostra
al regio la sua ammirazione. Alla pan-
cinella (35) pende sul petto a una
catenella un amuleto di forma di
mezzaluna. Anche si leg il calendario
delle palla somiglia ad una foga, specie
per i lembi pendenti, che non possono esser
stati alterati dal restauro, mentre il piede
e lo strascico sono molto mal riusciti,
come nelle maggior parte delle figure. Nei
due fanciulli anche il lembo della toga

è mal restaurato.

Vediamo ora quel che si può dedurre da un'osservazione libera
di preconcetti su queste relazioni famigliari
per averne una base, certo insufficiente,
di designazione
La matrona (34) che posa la destra sulla
spalla del piccolo Togato Tecio con la
sinistra il mantello che le ravvolge il
braccio. Alleganti innanzi a lei s'intra-
mettono due coppie, una giovane donna (32)
coi capelli divisi sulla fronte e dietro sciolti,
un volto energico ornato di ghirlanda. Fra le
teste della coppia anteriore guarda un altro
volto femminile (30) quasi completamente
di prospetto, ~~poco~~ come il 38, all'incirca, del
corteo sinistro, solo che il 30 non è di don-
na anziana. Il manto che le ravvolge
il capo le dona una grazia speciale (alle) teste ri-
piega liscamente da un lato e posa sulle

sabbra l'indice della mano com-
pletamente ravvolta. Quantunque ella
non guardi alcuno dei due giovani, non si
può supporre che la causa del suo gesto
sia il freddo come nella figura 38, ma
si deve piuttosto riconoscere con von Duhn un
favete linguis un ammonimento per
riguardo al silenzio religioso. La mag-
gior parte dei componenti il corteo procede
~~silenti~~ silenziosa, ma qui forse l'ammo-
nimento non era fuor di luogo, poichè in alcu-
na parte del corteo i rapporti personali
fra due persone sono così vivacemente resi
come in questa coppia che, se non rappre-
sentava dei coniugi, doveva però ritrarre
due persone in intimo accordo tra loro. La
presenza de' bambini però prova chiaramen-
te che la coppia personifica l'amore e la
felicità coniugale; la graziosa figura rav-
volta li ammonisce intanto di non dimen-
ticare lo scopo sacro della processione. I due
giovani sposi si distinguono anche per la
bellezza dell'aspetto. L'uomo è l'unica fi-
gura in profilo. Può questo piegare ~~anche~~
~~per~~ unitamente al sollevamento dell'a-

vambraccio, l'apertura della toga con indietro a sinistra? Attraverso quest'apertura vedesi una parte della manica e la cintura della tunica, posta più in alto di quel che si noti ordinariamente nel corteo, sotto ad un mantello; l'uomo cioè non aveva una tunica di stoffa doppia, ma un doppio vestimento - Bisogna dire veramente che il vestimento superiore è opera moderna dal braccio in giù, e moderno è anche il lembo che in origine dovè essere notevolmente più lungo; si vede ancora la sua traccia sul piede destro il quale è rivestito del calzare comune, mentre il restauratore sbadatamente rifece al sinistro il calzare dei nobili. Non pare che il vestimento in discorso sia stato una toga mahgiado che per la lunghezza del lembo sia simile al 37 e mostri un orlo intorno al zig zag del braccio. Poichè per essere una toga non fa abbastanza pieghe sul braccio sinistro ed inoltre, come appare dal confronto con 37, dovrebbe mostrare nell'apertura formata dal braccio, l'altro lembo pendente. Perciò

questo deve essere un altro vestimento e propriamente il paludamentum, – abito guerriero simile ad un mantello da ciclista – il quale raggiungeva talora una lunghezza notevole specie nei lembi anteriori. Esso era annodato di solito sulla spalla destra e per rendere liberi i movimenti delle braccia si soleva farlo scivolare sulle spalle come quasi punto avviene a sinistra. Di quale importanza sia il mantello per caratterizzare il giovane è quanto presto vedremo. Per ora diciamo solo una cosa, che per quanto poco indiv. realizzato appaia questa testa, pure nessun'altra gli somiglia quanto quella del 37, la quale però ha l'aspetto più anziano.

La congiunzione delle lastre XIV e XV 94 viene assicurata anche dal rilievo oltre che dalle ragioni accennate altrove. Una piccola parte mancante della testa 37 – e propriamente del lato posteriore, colla corona – si trova indicata sulla lastra XIV; e riceve una piccola parte del braccio superiore destro, ed un'altra parte alquanto

più grande della gamba di 28 trovan-
si sulla lastra XV. Quest'ultimo per
vero è villanamente sfigurato e trasfor-
mato in una gamba maschile da un enor-
me calzare di stucco, ed un vestito privo di
pieghe, di stucco del pari. La verità storica
nasce al disopra del calzare; poichè lo sgon-
fio che ivi appare è l'orlo rivoltato del man-
tello, sotto al quale vedonsi ancora alcuni re-
sti delle pieghe della Palla. Quali dello stesso
aspetto si mostrano 27, a destra, e 26 alquanto
più avanti, a sinistra, entrambi con la loro
nella mano sinistra adorna dell'anello. Entram-
bi son giovani; la toga di 26 è istruttiva
pel confronto che se ne può fare con 31 a
conferma di quanto fu già detto. Nel fondo
si vede la figura di destra, 25, che volgen-
dosi indietro ci mostra la nuca, un breve pro-
filo del viso e la fine della ghirlanda con i
due nastri pendenti. 21 22 è una maestosa
matrona in prospetto, avvolta nel manto
fin sotto al ginocchio, lasciando intravedere
la mano che sorregge l'abito e il braccio de-
stro. La corona era posata sul manto che
copriva il capo; questo vide meglio di noi
il disegnatore Ch. Ursino. Solamente il
viso, il collo ed un riccio vicino al collo si

no coperti. Al tempo di Ulrino si conser-
vava anche la sinistra ora malamente re-
staurata, che trattiene l'abito dalla parte
destra. Presso a lei una figura di destra
(23) si china alquanto in avanti ponendo la
mano destra sulla testa del fanciullo che si
trova fra la maestosa matrona e l'uomo
anziano, di lei non meno appariscente. Il
fanciullo di volta credendo sia la matrona
che lo tocchi e pur guardando lei non la-
scia il lembo della toga del vecchio. Dunque
oltre al vecchio maestoso e alla matrona vi
è una terza persona affine al ragazzo.
È dessa uomo o donna? Al primo sguar-
do ciascuno la terrebbe per uomo; però guar-
dando meglio si veggono ai piedi le pieghe
di un abito lunghissimo, e sulla testa, a causa
della posizione chinata, appaiono die-
tro alla ghirlanda i nodi di due treccie
femminili. Abbiamo inoltre la benda sul
la fronte resa anche dal disegno del Ulri-
siano. Pare quasi che l'artefice abbia
voluto rappresentare la donna in quel
l'atteggiamento, appunto per mostrar-
ne l'insolita 93 acconciatura, per la
quale a dir vero non sapremmo dare

degnata spiegazione.

È maschile invece la figura susseguente 21 rivolta a sinistra, e qui abbiamo ancora tre figure insieme sulla medesima fila. La cagione ne è sempre il fanciullo 22; questi porta una benda intorno al capo riccinto, al collo ha un grosso monile che fu restaurato secondo il disegno terenziano, e che termina sul dinanzi in due nodi; oltre a ciò ha la tunica consueta e i consueti calzari. Il vecchio (20) per via del fanciullo che si tiene alla sua fuga fa parte di quel gruppo libero del corteo in cui i membri erano stretti insieme da rapporti personali. Però davanti a lui la linea è alquanto interrotta — e così dietro a lui, dove la presenza del ragazzo accentua forse più che coprire l'interruzione. Egli non porta altro distintivo che un bastoncello nella destra. La sua figura però che supera ogni altra, il suo isolamento fra le due parti del corteo, la serietà del volto che non appare solcato dall'età solamente, le rughe della fronte spaziosa, il capo chino quasi per profondi pensieri o per cure assidue, non

permettono di dubitare che egli non
sia una spiccata personalità la quale
per le sue relazioni famigliari è con-
giunta alle persone che seguono e gli do-
veri dell'ufficio a quelli che precedono
sarebbe a dire ai sacerdoti. Errai
quando volli riconoscere in lui Augu-
sto, perchè quest'ultimo fu sicuramen-
te riconosciuto da von Duhn in altro luo-
go; solo che questa sicurezza allora fu
stata stabilita altrimenti di quel che non
sia possibile adesso sull'originale e con le
proiezioni. Dobbiamo prima osservare
la parte ufficiale del corteo prima di de-
terminare il nome del vecchio e della sua
famiglia. Nello sfondo dell'intervallo che
separa il vecchio da quelli che lo precedono
non havvi che una figura di completamente
rivolta a destra e con una insolita for-
ma di ghirlanda sul capo. Quindi per
la prima volta, se non consideriamo
i Camilli del corteo sinistro, appare
il caratteristico personale addetto al sa-
cerdozio. Per primo - ossia formante
la coda del gruppo - vediamo un gio-

nel (18) che porta sulla spalla un'ascia
dal lungo manico, e comprendendo di attirare l'attenzione della bella guarda lungi di fianco. Anche il suo costume è ritmo
le che certo non può venire esattamente
descritto a causa delle parti invisibili. Pare
tuttavia che sia una toga il di cui lem
bo sinistro pende come di consueto da
vanti alla gamba destra; essa è quindi
tirata sul braccio sinistro intorno al
capo e alle spalle; non si vede però se
essa scenda sopra o sotto il braccio
destro. Da ultimo secondo il solito è get
tato di nuovo sulla spalla e il braccio sini
stro. Invisibile si arricchisce di tante pie
ghe a causa del braccio sollevato. È que
sti il portatore della bacena la quale
ere più un distintivo che non un istru
mento d'uso, e si distingueva dall'a
scia dei vittimatori per la sua forma
artistica. Accanto al giovane bovi di
nuovo una figura di complemento (163)
colla toga ma senza distintivi. Davanti
stanno due uomini nella medesima at
titudine, e sono le figure più notevoli di

tutto il corteo. Il 16 ha l'aspetto giovanile e si trova dalla parte sinistra giacchè è più visibile dell'altro. Nella mano sinistra pendente tiene l'alloro ma poichè esso fu restaurato è lecito chiedersi se il restauro sia giusto, ricordando che tutte le figure anche il 25. vogliono portare il ramicello nella mano alquanto sollevata. Così certo dovè essere anche qui. La mano destra solleva un breve bastoncello che verso la cima va sempre più assottigliandosi. La testa è coperta di una cappa attillata e trattenuta da due doppie corregginee che passano l'una davanti, l'altra dietro l'orecchio e si riuniscono sotto al mento in un unico nodo. Nell'angolo formato dall'orlo della cappa passando dalla fronte intorno all'orecchio è disegnata una piccola palmetta già forse un ornamento della cappa medesima. Sul corrzolo trovasi una specie di disco — a giudicarne dal profilo — dal cui centro s'innalza una punta. Usato è anche il costume che consiste di una tunica giungente fino al ginocchio

e di una toga gettata in maniera diversa dal solito. Noi la riconosciamo dal lembo sinistro pendente che fu accorciato dal restauratore e perciò non si distingue più tanto dalla tunica. Ma basta seguire le pieghe alquanto per riconoscere tosto l'orizzontale orlo della ~~toga~~ tunica Per quanto questa toga appaia diversa dall'ordinario, essa distinguesi dalle altre solo perchè il lembo passando dalle spalle intorno al ~~corpo~~ parte destra del corpo non viene trattenuto sotto al braccio destro ma sopra di esso. Perciò il petto ed il corpo appaiono coperti di pesanti pieghe semicircolari che difficilmente si conserverebbero tali se l'avambraccio destro non fosse sollevato. Le gambe invece sono coperte unicamente della tunica e di quel lembo della toga. In tal modo possiamo vedere la calzatura che la stessa di quella dei tre uomini del corteo sinistro 15, 17, 19. e che fu designata col nome di calceus patricius e attribuita solo a certi sacerdoti. Figure

rappresentate in questa guisa non se ne conservano che due: il portatore della sacena porta la toga in modo simile ma gli mancano i calzari e la cappa e per quel che si conserva della figura è precedente di due suddescritti; la sua toga potrebbe essere dell'una come dell'altra forma. Disg

Disgraziatamente la processione seguita pei quattro metri delle lastre indicate, a questo punto s'interrompe. La lastra XVIII sembra offrire alla destra quel che manca sulla XVII a sinistra ma è un inganno. Se la verticale che scende vicino all'orecchio della fig. 13 fosse come pare il taglio di commessura, le parti mancanti di quel collo e di quella testa si dovrebbero ritrovare sulla lastra vicina XVII, a sinistra, e così, com'è naturale assai più delle spalle di quel che non se ne abbia veramente sulla XVI. Quel che potè essere 93 rappresentato su almeno una lastra mancante potremo cercare di dedurre in seguito quando

avremo imparato a conoscere tutto
quanto in verità possediamo. Egualmente
si compendia
Stia di tutt'altra la lastra XVIII (Tavola II)
di Villa Medici
che fece un tempo parte della collezione
Valle-Capranica, e divenne poi pro-
prietà dei Medicea. Von Duhn conste-
tò già che ivi fra le figure 5 e 6 non è
alcun contatto e che anzi il restauro di
stucco va dall'alto al basso. Si può anzi
dire con certezza che le figure 5 e 6 non
potevano trovarsi così vicine l'una al-
l'altra. Sarebbe però un'altra cosa
se ad un libero partecipante del
corteo 6 appartenente alla classe, da noi gli
attribuiamo, venisse incontro un altra figura non
appartenente al corteo. Lo stucco del restauro
le figure 5 e 6 nel punto più stretto ha le
fra ~~i due frammenti~~ larga 5
dimensioni 8 centimetri. Probabilmente
esse era ancor più grande e perchè
completando il tratto tra 5 e 6 e
l'altro a sinistra fr. 1. non si avrebbe
una lastra di dimensioni troppo grandi.

in trono dopo aver un po' subitato
che questa parte del fregio dovrebbe
formare una sola lastra e non due. Il vec-
chio fregiera non fu trovato alcun blocco
del fregio spezzato a metà, ma tal
lastra è locata più alta ai blocchi
dell'ornato che pur non erano men
posti. Fortunatamente però ci è
dato di chiarire sufficientemente il
significato delle parti conservate.
Tre figure in alto rilievo, 6, 9, 13 proce-
dono insolitamente vicine l'una all'al-
tra, tanto che non è possibile suppor-
che si seguano. Il 9 si volge a parla-
re col 13 e il gesto della sua destra è co-
si eloquente che ciascuna deve consi-
rare questi due come una coppia pro-
cedente unita. Nel 6, che si conser-
va solo in piccola parte, la cosa non
è altrettanto chiara: ma pare prietto
sto che egli volga le spalle a 9 anziché

dirigessi a lui: questo vien reso dalle parti antiche. ~~Talcosa~~ forse si spiega da ciò che se anche 6 avesse rivolto la detta parte del corpo indice della sinistra, il vero procedere del corteo verso sinistra, ne sarebbe rimasto oscurato. Ma qualunque sia stato il movente dell'artefice, è chiaro che i tre uomini procedevano insieme in una sola riga poichè infatti la mano destra di ~~non~~ 9 si spinge verso la toga di 6. L'importanza di 9 ci fa subito capire ch'egli, figura principale, non poteva trovarsi accanto ad un solo compagno ma in mezzo a due. Un'altra cosa evidentissima che conferma l'unità dei tre uomini, sono le cinque persone in basso rilievo visibili dietro ai primi. Vediamo così che l'artefice era ben conscio del suo scostarsi dalla regola fino allora seguita nella disposizione delle coppie in cui l'una figura era in alto e l'altra in basso rilievo. Qui invece siamo obbligati di consi-

Dorare le tre figure in alto rilievo, come componenti una sola riga; e in conseguenza di ciò anche le cinque giovani che si trovano dietro debbono essere considerate come aggiunti gli uni agli altri. Onde rendere tal cosa evidente, pur nel piccolo spazio riservato ad essi, l'artefice li rappresentò nell'atto di giuocarsi ~~tra loro~~ tra loro due a sinistra e tre a destra. I due 9 e 10 sono per vero così vicini l'uno all'altro, che non pare che i loro corpi possano trovar posto nel piccolo spazio. Le loro teste poi stanno presso alla testa di 9 come due teste delle Ecati presso alla terza. La riga composta di 5 primi tre nomini e di l'altre dei 5, si spiegano l'una l'altra ~~facilmente~~. I cinque sono facilmente riconoscibili come fratelli dalle teste cinte di ghirlanda bacchica sulle guancie, e in modo anche più sicuro dai fasci che si veggono sulla gamba sinistra di 7 e di 11. L'uomo che procede innanzi ad essi, in mezzo a due compagni, come nessun altro del

corteo è Cesare Augusto in mezzo ai due consoli. Von Duhn li aveva giustamente riconosciuti e provati per la presenza dei littori. Soltanto la mia precedente lezione del vecchio 20, potè farmi di conoscere la presenza dell'imperatore nel posto spettantegli. La riproduzione dei suoi tratti su questa tavola monumentale può apparire a prima vista insufficiente, ma coi mezzi moderni di proiezione della luce non è resta più alcun dubbio sull'identità dell'imperatore, che viene inoltre comprovata pur da altre ragioni.

I tratti del viso, un po' troppo giovanili per un uomo al di là dei cinquanta, sono però innegabilmente quelli dell'imperatore come si può vedere dalle proiezioni e specialmente dalle sull'originale medesimo. (vedi fig. 34) La mano sinistra e una parte dell'avambraccio sono restaurate; ma certo come in molte altre figure del corteo, la

mano posava sul petto, sulle pieghe della toga. La destra fa un gesto per accompagnare le parole pronunziate, e per quanto tal gesto possa parer naturale, esso è però tipico per gli imperatori come lo provano le molteplici immagini di Traiano e di Marco sulle loro colonne. Ma la ragione di maggior peso è perchè Augusto porta lo stesso costume dei due sacerdoti più sopra descritti. La toga gli posa sulle braccia nella stessa maniera

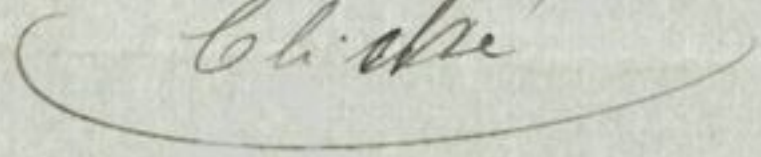


Fig. 31. Augusto - Pontifex Maximus - un console e cinque littori.

sa; la parte inferiore della tunica e dei lembi della toga, e i calzari patrizi derivati da Romolo e dai re albani che Augusto, novello Romolo, doveva appunto portare, sono andati perduti. La cappa del capo in compenso è conservata; essa è la medesima cappa attillata

e assicurata nella medesima maniera
e munita di apex sul cocuzzolo, esso
differisce da quello dei sacerdoti in due sole
cose: la prima che esso è ornato d'alloro,
~~che~~ la seconda che l'apex è di forma
diversa e pare ~~sia~~ di un grado più alto,
poichè la punta non posa immediatamente
sul disco, ma sopra un secondo disco
del primo più elevato e più grande.
~~Augusto~~ Il costume sacerdotale di Augusto
lo rivela tosto quale il pontefice massimo
la dignità da lui assunta alla morte di
Lepido, tre anni prima della consacra-
zione dell'Ara Pacis. L'alloro posato sul-
la cappa sacerdotale doveva significare
in lui la gloria del guerriero unita a quel-
la del sacerdote, la potenza temporale
e la spirituale ascendente.

Prima di domandarci quali
siano i sacerdoti che ci si mostrarono
prima del Pontefice massimo, e quali
figure sacerdotali possano ~~essere~~
essere state rappresentate sulle parti
mancanti, vediamo chi ~~sia~~ trova

ancora sui frammenti conservati. (123)

Davanti al console 6 abbiamo una lacuna ma le figure seguenti si direbbe che non molto è andato perduto. Esse rappresentano tre uomini di diversa età il più avanti (5) è di età media ~~portava~~ ~~togato~~ ha la barba, è ~~togato~~ drappeggio sporgenti; porta la toga e mostra tutto il suo insieme un aspetto molto caratteristico; il secondo (4) è togato del pari, sembra vecchio ma le sue guancie sono accuratamente rase e la testa è fine; il più giovane (2) che potrebbe essere benissimo figlio di quello di mezzo, ha poca barba, è senza toga - per quel che è dato giudicare - ma ha la tunica con le maniche più lunghe del consueto. Tutti Nessuno dei tre è ingiustificato, ma tutti e tre sono rivolti verso il corteo guardando con grande aspettazione. Pare quasi che il terzo (2) tocchi colla destra il secondo (4) per fargli notare qualcosa. Tutto mostra che questi uomini non fanno parte del

corteo, ma rappresentano la folla de-
gli spettatori. ~~Questo~~ L'introduzione di que-
sto elemento, che ~~manca~~ per tutto il
fregio destro e sinistro dovremmo costantemente
immaginare, è notevole pel carattere
di quest'opera d'arte romana, e ci pro-
va inoltre che il frammento in questio-
ne non può trovarsi molto lontano
dall'altro frammento della lastra Ex VII.
Poichè è naturale che gli sguardi della
folla si rivolgano principalmente sul
Principe e sui consoli. Altre vo-
lumi hanno trovato posto al disopra della
figurina del fanciullo (3) che non è cin-
to d'alloro ma di una benda, e sopra
la tunica porta un mantelletto ricadente
dal di dietro su entrambe le braccia. Il ra-
gazzo ~~precederebbe~~ sembra appartenere al
corteo e precederlo: porta la statuetta di
un Lar sulla sua base, ben nota anche
pel confronto che se ne può fare col fram-
mento di un altro corteo che si conserva in
Laterano. I Lari però vanno sempre a
due a due; sul frammento Lateranense

vedesi ancora la figura del secondo Camil- (125
lo nel medesimo atteggiamento del primo,
- la statuetta è andata perduta - Così nel
fregio dell'Ara Pacis non può essere man-
cato il secondo Camillo con la seconda sta-
tuetta, e la sua presenza dietro al pri-
mo viene indicata da più circostanze.
Prima di tutto a sinistra del Camillo os-
servato, vedonsi i resti di una figura
grande (1) sotto una gamba in alto pres-
so alle spalle di 2 una sinistra levata, se-
condariamente, anche se i Lari venis-
sero portati l'uno allato dell'altro, essi però dove-
vano trovarsi in quel rapporto di simme-
tria e di rispondenza sempre finora
notati: ossia la mano del ~~sacerdote~~ rituale
sua, all'esterno sollevata, la mano por-
tante la patera, dalla parte interna più
bassa. Così il Camillus dalla statua del-
la mano sinistra doveva stare a sinistra
l'altro, della statua nella destra doveva
stare dalla parte destra. Così veggonsi
anche nel frammento lateranense. In
conseguenza il Camillo che si conserva

sul nostro proscenio (3) è tiene levata
la mano destra dovendo trovarsi a sinistra
e per l'altro di destra non resta più al-
tro posto che l'intervallo fra 5 e 6 dove
egli doveva coprire colla propria
persona una parte del console e un'al-
tra del primo spettatore (5). Per mezzo
di questo fanciullo è ottenuto così lo
spazio necessario che doveva esistere fra
il Console e gli spettatori, dai quali
l'imperatore rivolge lo sguardo per quel
naturale sentimento per cui anche
la nostra 35 del corteo sinistro, volge il viso
dalla parte opposta a quella degli uo-
mini rivolti verso di lei. Nella nuo-
va congiunzione dei frammenti la par-
te della lastra XVIII di sinistra è stata
un po' troppo rialzata di che le teste 2, 3,
4 e 5 formano una zona pendente a de-
stra. Abbiamo cercato di riparare l'in-
conveniente nelle riproduzioni della nuo-
stra Tavola.

Siamo così giunti alla fine delle par-
ti conservate. A quale figura apparten-

fano i resti di 1 è difficile dire essendo molto imsata anche in questo cortèo osservare una mano sollevata nell'atto di quella che vediamo. Si potrebbe forse confrontarla con le donne di sinistra 35 e 36; ma questa non poteva essere che una spettatrice eppure gli spettatori 2, 4, 5 sono separati dagli altri a destra e a sinistra. Potrebbe forse essere uno dei littori che non dovevano mancare avanti il corteo, ma qui non si può trattare della sinistra di un littore perchè non v'è tra cui di fasci. La determinazione della figura deve adunque per ora venire sospesa. Un altro tratto del corteo però ci dà ancora da pensare. È evidente che il Camillus ha rilasciato alquanto la statua per fare con la destra un atto di sorpresa. L'immagine infatti si piega alquanto verso destra contro la spalla del portatore. Cosa mai può attirare l'attenzione del ragazzo? Non volendo tener conto di un accidente qualsiasi, cerchiamo una ragione plausibile che sia in rapporto col significato della rappre-

sentazione. Or dunque dev'essere la vista del muro altare della Pace a cui si avvicinano il fanciullo e la processione. È vero che tal cosa si spiegherebbe solamente se nel rilievo ~~Ara~~ desimo si trovasse in accenno all'ara Pacis. A prima vista la cosa non parrebbe possibile poichè nel punto corrispondente del corteo sinistro non vedesi traccia di rappresentazioni architettoniche, ma invece appunto dal confronto dei due cortei addimostrasi favorevole alla mia posizione. Prima di tutto dobbiamo dire che una riproduzione dell'ara Pacis esiste già non nel fregio di sinistra per vero, ma sulla ~~parete~~ anteriore di sinistra, e poichè sulla ~~parete~~ di destra non trovasi alcun cenno d'architettura corrispondente, dobbiamo credere che esso fosse rimandato alla fine del fregio laterale sinistro. La causa di questo sarà chiarita bentosto spiegando il rilievo. Per ora basti ricordare che non di rado le rappresentazioni in rilievo dell'arte greco-romana, si

chiudevano con disegni architetto-
ni più accennati che eseguiti, e special-
mente con delle porte. L'arco di Tito
ci offre un eccellente esempio in propo-
sito, nel suo celebre rilievo interno, dove
vedesi ~~una~~ da una parte il corteo trion-
fale dell'imperatore senz'ombra di di-
segni architettonici, e dall'altra dirim-
petto, la coda del corteo medesimo
nel punto di passare sotto all'arco trion-
fo chiudente la rappresentazione. Il cor-
teo trionfale dell'arco di Benevento è
ito posteriormente da un arco e davan-
ti giunge ad un portico. Una porta
trionfale trovasi anche all'estremità set-
tentrionale del gran rilievo traiano dell'Arco
di Costantino, l'unica rappresentan-
zione architettonica di tutta la fila.
noto che anche sui sarcofagi una por-
ta forma sovente la chiusa delle
scene rappresentate. Così è proba-
bile che alla fine sinistra del corteo
laterale destro si trovasse una prospet-
tiva raccorciata dell'ingresso dell'Ara

125

Da ciò, ed è tanto più probabile se con-
sideriamo una circostanza non ancora
accennata. Nei cortei trionfali il trionfa-
tore soleva formare la coda della proces-
sione; in questa ~~vece~~ corteo religioso inve-
ce Augusto si trova a capo di esso pre-
ceduto solamente dagli dei familiari
gliari della casa dello stato. Quest'ul-
timo è divenuto una cosa sola col
principe, tanto che spesso egli si trova
presentato insieme ai Lari.

Dobbiamo accennare ad un altro pun-
to che ci ispirano i resti della fig. 1; non
potrebbe essa rappresentare Roma che
procede davanti ad Augusto, come da-
vanti a Tito sul di lui arco, e davanti
a Traiano sull'arco di Costantino.
In entrambi gli esempi la dea sta mez-
zo rivolta verso l'imperatore, ed an-
che la fig. 1, cui appartiene la mano
sinistra conservatosi, potrebbe aver a-
vuto tale atteggiamento. Non saprei
però spiegare nè il gesto della sinistra
colla quale non è possibile di fare

dei cerchi ragionevolmente – che i resti della breve fronte in basso.

Dopo ciò facciamo il calcolo del fregio destro, o meglio, di ciascuna delle sue metà separatamente.

Metà destra			Metà sinistra	
interno	esterno			
m. 1,645 XIV	m. 0,405 mancanti m 1,85		XVII	m. 2 a mancano
			XVIII	a 1,10 0,08 moderni 0,335 mancano
m. 1,245 XV	a 1,245			
m. 1,23 XVI	a 1,235		XIX	a 0,78
			XX	a 0,41 mancano
m. 4,12	m. 4,735			m. 4,705

105

Non è necessario dire che le singole aggiunte di parti mancanti possono essere solo approssimative. Ma pel secondo cavallo e per l'ultima figura di sinistra e per la parte supposta non si può certo determinare uno spazio minore. Lo scopo nostro primo è insomma di spiegare la lacuna e di colmarla contemporaneamente, e a questo fine non sarà inutile di dare

re un'altra occhiata all'insieme del (187
corteo.

Gardthausen opinava che, a causa dei bimbi, questo non potesse essere un corteo religioso, ma solo la rappresentazione di tranquille masse popolari aspettanti l'arrivo del principe della pace, il quale non sarebbe ancora arrivato. Chi però vuol guardare senza preconcetti, non può fare di meno di riconoscere la presenza di Augusto; gli spettatori esistono, ma è loro riservato un piccolo spazio, e servono a rilevare ancor più che maggiormente la maestà dell'imperatore. Tutti gli altri sono distinti: ciascuno in sè e per il costume festivo, e per la ghirlanda e pel ramo d'alloro nelle mani portate anche nei cortei trionfali; e per non riconoscere che tutti insieme s'avanzano in solenne processione bisogna proprio abbindere gli occhi. È vero che anche il corteo panatenaico del fregio del Partenone fu spiegato da C. Böttticher per tutt'altra cosa che per

un corteo solenne. E perchè mai (183
da una processione fatta in onore
della Pace avrebbero dovuto essere esclu-
se le donne e i bambini? Eirene,
la greca dea della pace, veniva rappre-
sentata dai Greci in atto materno con
un bambino in braccio, ed anche Tellus che ha tan-
ti punti di contatto con lei, è rappresentata
sul nostro fregio come protettrice di due
bambini. Se non volessimo riconoscere
l'intenzione manifesta dell'artefice
e de' suoi consiglieri - fra cui forse Ora-
zio - di rappresentare nel corteo l'unio-
ne dei genitori e dei figli, dovremmo
dimenticare le cure dedicate da Augusto
alla nobilitazione della vita domestica, e
i pensieri e le parole di Orazio medesimo
nell'ode per la festa centenaria. Già fin
dal fregio sinistro sorgemmo figli e
figlie procedere insieme al padre e alla ma-
dre. Ma in modo 105 ben altrimenti evidente
vediamo effettuati i desiderii di Orazio
nel gruppo di destra 28 a 34 dove il padre
e la madre vanno accompagnati da tre
figli fiorenti, mentre i genitori degni

offrono una bellissima immagine di amore e di reciproco accordo.

E i Romani non si saranno forse affrettati di dimostrare pubblicamente nel corteo della Pace quanto doveva fornire la gioia del principe? Le persone dei personaggi particolari entrarono a far parte del corteo imperiale e sacerdotale, la loro famiglia non dovè certo restarne lontana. Da queste premesse saremmo tratti a ricercare fra i primi personaggi particolari del fregio destro, che dietro ad Augusto, ai Consoli ed agli ai sacerdoti si avviano verso l'Ara Pacis, coloro quei membri della casa Giulia viventi ancora nell'anno 10 av. Cristo, l'ultimo che precedette l'inaugurazione dell'Ara. Sarebbe possibile anche che vi fossero rappresentate delle persone già morte, le quali avessero bene meritato a causa del loro interessamento per la pace e il suo Santuario e forse avessero partecipato al corteo della festa prima nell'anno 13. avanti Cristo. Dalle figure stesse del corteo abbiamo rilevato

che la festa rappresentata non
potè essere la prima che cadeva nell'
estate, ma la seconda del 30 gennaio
Era però impossibile che all'epoca in cui
fu eseguito il rilievo — vale a dire alme-
no un anno prima, si conoscesse con
certezza quali sarebbero stati veramente
i partecipanti del corteo. Ne deve essere se-
guito per certo una dal quale indipenden-
za dalla esatta verità la qual cosa si rile-
vela anche dai caratteri ~~delle teste~~ con-
servatesi ~~[illegible]~~ ioni. Poco specializza-
ti fra loro. Al bisogno speciale di questo
caso, aggiungevasi la tendenza generale
dell'arte del tempo, quindi una deter-
minazione sicura delle singole perso-
ne è quasi impossibile. Il punto
di punto di partenza ci verrebbe dato
da 31, seppure l'abito che lo riveste è
vero un paludamento. Nessun altro
all'infuori di Bruto - che già prima fu
visto in tale costume - dovrebbe aver
il diritto di apparire in vesti di guer-

re, egli solo in tutta la processione. Sarebbe un'allusione alla brevità del suo passaggio per Roma in occasione della festa della Pace, avendo momentaneamente abbandonato il campo della sua gesta fra i Germani e i Reti. Fu appunto negli anni in cui si lavorava intorno all'Ara Pacis, che Druso si guadagnò colà gloria, onori e l'affetto dell'imperatore e del popolo. Accanto a lui sarebbe la bella Antonia sua moglie (28) e in 3° dovrebbesi riconoscere Tiberio, fratello di Druso. Così qui Druso, il benjamino di tutti, sarebbe messo avanti a Tiberio suo fratello maggiore, come avviene anche nelle odi IV e XIV del quarto libro di Orazio.

Germanico, che nel 10 av. Cristo doveva avere circa cinque anni, può ben essere rappresentato nel bimbo di mezzo (33). È un po' più difficile invece di riconoscere nel bimbo davanti (29) Claudio, il futuro imperatore (nato il 10 av. Cristo) e nella fanciulla Livilla, figlia di Druso e di Antonia. Non si può certo trascurare Livia, la pro-

sa di Augusto e, se ella venne rappresentata, il suo posto dovè essere più avanti, nel qual caso la nobile dama completamente ravvolta (24) non sarebbe indegna di ritrarla.

E qual nome si potrebbe dare altro personaggio (20) che dopo Augusto occupa il posto più elett[o] del corteo? Come Augusto è il primo dei dignitari, egli è il primo di coloro che seguono liberamente il corteo e pur non manca di distintivi. Non è possibile che in questa figura così marcatamente distinta dalle altre, non si abbia avuto l'intenzione di raffigurare un determinato personaggio ed allora chi mai potrebbe essere se non Agrippa? Questo sarebbe veramente una prova notevolissima di quella libertà seguita dall'artefice nell'ordinamento dei cortei: poichè non solo sarebbe infranta l'unità del tempo ma anche quella del luogo. Agrippa infatti morì tre anni prima della consacrazione dell'Ara Pacis ed pare ch'egli

non abbia potuto assistere nemmeno (188
alla festa della fondazione, nell'anno 13 av
Cr. Chi altri però più di lui avrebbe meri
tato di venir celebrato a fianco di Augu
sto quale restauratore della pace e del
l'ordine nell'impero? Agrippa aveva
la medesima età di Augusto, e le note
immagini di lui lo rappresentano nel
fiore delle forze giovanili; sicchè molto
diverso dalla figura del fregio: ma le fati
che e le cure della vita l'ultima ma
lattia e la morte seguitane potevano
bene autorizzare l'artefice a ritrarlo
— se lo ritrasse — in quell'aspetto. Forse
la cupa ruga 108 del volto voleva rispec
chiare le penose esperienze della sua vita
e il manto che ricopre il capo, significa
cava la separazione dell'anima dal cor
po secondo il ben noto simbolo.
Il bimbo 2° potrebbe essere il figlio di A
grippa, Lucio Cesare, che allora doveva a
vere circa sette anni. Se [illegible]
l'artefice, incurante genialmente dell'a
nità di tempo, avesse qui raffigurato

Agrippa - fosse per desiderio dello
stesso Augusto - ~~[illegible]~~ l'infedele
sua consorte Giulia potrebbe essere la sua
trama 3 h. si tratta, secondo la verità del
l'anno 10 av. Cr. - quale moglie di Tiberio
cui si era unita fin dall'11. Altri però
preferisce di riconoscere nel 3 h Livia
in mezzo ai suoi figli e Giulia invece
e nel 24, accanto ad Agrippa per
un conseguente anacronismo.

Ma già troppe parole furono spese
in tali supposizioni - Lasciamo da parte
i privati di cui non fu fatta menzione
negli atti dell'Ara Pacis e parliamo
invece di coloro che dovevano prender
parte al corteo perchè chiamati dall'uf
ficio loro. Tali i supremi dignitari,
i sacerdoti e le Vestali. I supremi di
gnitari, ossia i due consoli li abbiamo
già veduti in 6 e 13 del fasti di Au
gusto. Nè dovevano mancare i mem
bri del Senato perchè ~~ingnari~~, sebbene non ri
cordabili nel fregio se non nomina

ti insieme agli altri ad evano loro spon-
taneamente da crétato la fondazione dell'Ara
e del suo culto. Essi debbono trovarsi nel
la parte anteriore del corteo sinistro lì do-
ve sono i littori. Dalla lora dei calzari
furono già riconosciuti dei senatori patri
zi. Nel ~~fregio~~ corteo destro, dietro all'impera-
tore e ai consoli, separati da questi per
via della lacuna del fregio, vengono
i sacerdoti, il portatore della sacena
e i due camilli che han comune coll'im-
peratore l'aspetto della toga e la cap-
pa di pelle munita di apex. Appunto
a cagione dell'apex questi ultimi
dovrebbero essere i flamines - Apex chia-
mavasi dapprima solo la punta di legno
sporgente dal cocuzzolo, poi venne co-
sì chiamata tutta la cappa - Il
flamen Dialis, ossia il sacerdote Zuppi-
tro di Giove, possiede inoltre un ba-
stoncello col quale allontana da sè la
folla, avendo il dovere di guardarsi da
ogni impuro contatto. Oltre questo ba-
stoncello noi lo vedremo infatti nel

16 di destra; così dei tre ~~Flamines~~ solamente due sono ritratti, e questo perchè il Dialis, quale superiore agli altri, non poteva venir dietro nè si poteva por dietro uno degli altri. Altre al Flamines e al rex sacrorum, dove vano trovarsi nel corteo alcuni rappresentanti degli Auguri e dei Pontefici gli uni forse col lituus - bastone ricurvo - gli altri colla patera. Non dovevano poi mancare le Vestali, le è giunta la ricostruzione della scena del l'invito nel tempio di Vesta quale da noi inserita nella parete posteriore del fregio. Così abbiamo materia più che sufficiente per colmare la lacuna calcolata di circa m. 2,10 da che in ogni metro non entrano più di due o tre coppie. Nel decreto di fondazione dell'Ara Pacis le Vestali sono nominate da ultimo; nel corteo però esse non dovettero essere le ultime e forse procedevano alla testa subito dopo il Pontifex Maximus Augustus.

II Lato anteriore. Fregio di destra
(Tavola VII . fig. 35, 36)

Accupiamoci ancora del lato destro-cercando di completarlo col frammento finale del fregio anteriore a destra dell'ingresso. Per fortuna qui possiamo ~~[illegible]~~ determinare ~~[illegible]~~ il posto dell'unica lastra XIX. che si conserva immediatamente accanto al pilastro d'angolo. In alto, a sinistra e a destra, anche nella riproduzione si vedono benissimo le linee dritte di connessione della lastra; esse vedonsi anche più chiaramente nella fig. 15 che rappresenta insieme l'ornato inferiore, la fascia dei meandri e la parte conservata della lastra medesima. Il fondo del rilievo in alto comincia già ad incurvarti; ma come d'ordinario ~~[illegible]~~ fu ~~[illegible]~~ eliminato quanto non entrava nello spazio destinato al rilievo, o contrariava i progetti di restauro che qui specialm

mente acquistano proporzioni tali (rilevanti. (Fig. 35) In alto, a sinistra manca tutto l'angolo e frammezzo allo stucco del restauro venne introdotto un frammento di marmo che non solo non ha niente a che fare in questo punto, ma non appartiene nemmeno all'Ara Pacis e non è antico quantunque ne imiti lo stile. A sinistra vediamo un'altra delimitazione che non può essere fatta a caso da chè un paludamento, un corno del bue, un braccio, un ginocchio ed un polso vengono tagliati in linea retta. Sotto, all'interno, leggonsi tracce che non fanno parte della base della lastra, ma all'esterno non vedesi nulla. Il punto più basso della parte antica trovasi sotto al piede destro dell'uomo di destra. Forse sotto al piede conservasi ancora una piccola parte dell'orlo della lastra. La zampa sinistra del bue (destra nella fig. 35) e il ginoc-

chio destro dell'uomo inginocchia-
to (?) ed anche il piede sinistro (fig. 36)
Stanno tutti quasi sulla medesima oriz-
zontale. Al disopra del piede del
Buonarotti di Stucco l'altezza della
parte antica è di m. 1,48 conchè
mancano soli cm. 7. A destra poi
il termine della lastra, indicato già
all'incirca dalla composizione, fu più
esattamente determinato allontanan-
do leggermente lo stucco che si posa
sul marmo presso all'ara moderna
e riconoscemmo ch'esso è 4 cm. più
avanti della perpendicolare abbassata
dal taglio di commessura (?) a destra e
la linea diritta di sinistra. Questa li-

112
Cliché

Fig. 35 Lastra del fregio anteriore XIX con
restauri di Stucco. (Pilastro antico)

sta di 4 cm. deve essere stata ottenuta
martellando l'orlo della lastra, largo
3 cm. Se il taglio di sinistra fosse in

ramente una commessura, il blocco relativo 113 dovrebbe essere tagliato diagonalmente dalla parte destra, poichè questo non può essere a causa dei blocchi III e XIV, (vedi pag. ..) fino a che i rilievi non siano staccati dalla parete riterremo piuttosto che il pezzo del pilastro sia stato segato.

Sul rilievo veggonsi tre uomini in piedi, tutti e tre inghirlandati e cioè appartenenti al corteo. Due di essi quelli che si guardano, sono littori; nel l'uno, a sinistra, d'aspetto meno giovanile ~~di quel che non sono~~ degli altri finora veduti, si conserva una buona parte del fascio, nell'altro invece un piccolo frammento. Nella terza figura che chiudeva a destra la rappresentazione, non Dubois riconobbe giustamente lo Zufolatore. In entrambi i flauti ch'egli tiene in mano si conservano ancora le imboccature e sono visibili due fori a eguali distanze. Nel quinto dito della mano sinistra porta anch'egli l'anello. Il suo aspetto è poi

sto per dire, più borghesemente di stinto di quel che non sia il tipico solatore de' tempi posteriori. Egli ricorda i *Tibicines* della repubblica. Al disopra del dorso del bue veggonsi ancora i resti dell'abito d'altre figure ma non è possibile determinare a chi appartengano. Una parte principale del rilievo in questione è il bue del sacrificio. La tipica disposizione del momento in cui l'ascia sta per colpirlo sul la nuca ci porge l'occasione di more osservazioni. Due servi, *victimarii*, anch'essi in atteggiamento caratteristico, si affaticano a tener fermo il bue in modo ch'esso offra al colpo la nuca. A quello di destra manca solo l'avambraccio sinistro (restaurato esattamente) la parte inferiore della gamba sinistra (restaurata goffamente e troppo basso) par-

Cliché

Fig. 36 Parte della lastra XIX.

ti della gamba destra e del piede destro. Egli tiene l'animale pel corno e pel muso; ~~trapanente~~ dal suo sguardo ansioso traspare un certo timorosa aspettazione dell'~~imminente~~ movimento. Dell'altro 114 servo inginocchiato di rimpetto a questo, vedesi la mano destra, un ginocchio e più in là l'avambraccio sinistro fino al polso. La destra tiene il ben noto culter, coltello che abbiamo già conosciuto nei prégi dei tempi; esso ha la punta spezzata. Il culter ~~venga~~ appoggiato contro il collo dell'animale e la sinistra aiutava a spingerlo fortemente affinchè la testa del bue non si voltasse nella piccola parte del silicco, sotto all'animale, s'incontrano tante ~~figure~~ resti di diverse figure che adesso, privi della parte superiore non è facile riconoscerle. Lo schizzo unito (fig. 36) serve a chiarire alquanto la cosa. Fra la gamba destra e il piede sinistro del bue vedesi un piede calzato e una parte della gamba (f) in attitudine molto espressiva

e facilmente riconoscibile per quello
del ~~bosso~~ posso che in piedi,
dietro alla testa dell'animale retrocede di
un passo per vibrare il colpo. Oltre al
piede null'altro si conserva di questo
votivo marmo se non forse le pieghe notate
sopra il corno destro che potrebbero appar-
tenere alla tunica di lui. La sua figura è
però nota per altre di simili rappresentazioni.

Fra le immagini dei cortei laterali
e il quadro sud descritto havvi un grande con-
trasto. Il procedere regolare del corteo destro qui
si arresta ad un tratto. Su di esso scorgesi
a mala pena che lo scopo della processio-
ne era un sacrifizio, e ne facevan fede
solamente i Camilli di sinistra e il por-
tatore della bacca di destra. Solo qui sulla
parete anteriore vedesi l'animale del sa-
crificio, ed è esso che forma il centro del
quadro e attira su di sè gli sguardi ge-
nerali. S'intende che il sacrifizio non poteva
venir celebrato all'esterno, ma all'interno del tempio: quindi pare che fra il cor-
teo e questo quadro sia il limite separante
la rappresentazione delle cerimonie esterne

da quelle interne. Nel quadro del sacri- (199
fizio non vedesi però alcuna allusione in pro-
posito; a destra, dov'esso dovrebbe trovarsi
non lavori posto: lo scrutatore toccava colle
spalle l'orlo della lastra: preso alle sue mi-
sure e fra le teste dei littori non v'è che un
fondo liscio senza traccia di disegni archi-
tettonici.

Ma che cosa era rappresentato a sinistra
della lastra? Misurandola dall'orlo di
destra fino al taglio di sinistra, essa mi-
sura uno larghezza di m. 1,18. Il popo
doveva avanzarsi verso sinistra con tutto
il busto rigettato all'indietro ed anche di
più in là doveva giungere il cultrarius
inginocchiato. Calcolando lo spazio neces-
sario alle due figure in m. 53, restano
ancora liberi cm. 72. Inoltre anche al
di là dell'altro cultrarius trovasi dello
spazio da riempire, e non abbiamo ancora
preso in considerazione tutte le parti di figu-
ra indicate dalla fig. 36. Il lembo che vedesi
a destra di f deve appartenere ad un littore,
ma resta un altro lembo fra la gamba del-
l'uomo e quella dell'animale, e inoltre (a b)

una gamba destra ed una sinistra rispettivamente la quale pajono essere di una figura rivolta a destra - che si trovasse fra i littori ed il popolo A lei forse appartengono il lembo e le pieghe d'abito che si veggono al disopra del bue. Sarebbe ardito di voler determinare la figura su questi pochi resti; possiamo però dire con certezza una cosa ed è che l'abito che vediamo davanti e dietro alle gambe della figure - certamente maschile - è un paludamento a guisa di mantello ma non è una toga, perchè se ciò fosse il lembo dovrebbe necessariamente pendere all'interno dalla gamba sinistra e non all'esterno. Di tal cosa chiunque non sia pratico di toghe, può convincersi guardando le altre figure del fregio. Speriamo di chiarire ~~questo~~ il problema offertoci da questo abito, considerando il fregio della parete anteriore sinistra. Data la simmetria che deve regnare nelle ~~questa~~ due parti corrispondenti della medesima fronte, dovremmo aspettarci di trovarvi alcun che di somigliante.

12. Lato anteriore - Fregio di sinistra.

(Tavola VII sinistra - fig. 37)

I limiti della lastra si veggono qui da tre lati assai più chiaramente che nel fregio anteriore destro - ed anche pel quarto lato, al disotto, si può con sicurezza determinare l'orizzontale dal piede sinistro del portatore d'ascia, il quale piede si conserva per intero. Staccando dal fondo del fulcro apparentemente, non in realtà, esso ~~portato~~ sorpassa il limite sinistro della lastra, il quale poi corre per una linea retta quasi ininterrotta fino all'entablatura orizzontale 116 che forma il culmine dell'edificio, al disopra della terza fila di quadrelli. Tutto quanto si trova al di là

Cliché

Fig. 37 Lastra II del fregio coi restauri di stucco.

è rifacimento moderno di stucco. Il cul-
mine stesso dell'edificio poi non è an-
tico che fino al terzultimo quadrello di de-

stra; più oltre il filetto corre irregolarmente, dapprima quasi verticale attraverso il letto di cornicione, poi obliquo dietro al coppello (moderno) quindi orizzontale fra i tagli dei quadrelli: A destra poi quantunque più irregolarmente che a sinistra, scende verticale presso alla colonna fino alla base di dove riprende a sinistra fin presso alla colonna e dietro la gamba della prima figura. Aggiungendo all'altezza della lastra preso dal piede sinistro del portatore d'asola, ~~di~~ 3 cm. dell'orlo abbiamo un'altezza totale di m. 1,51 compresi i quattro centimetri d'orlo del lato superiore. La larghezza è di m. 1,275. A destra, la rappresentazione dove è rotto continuare ci dà un'altra lastra poichè senza contare l'esistenza di un nuovo frammento che può trovar posto qui accanto, del quale ci occuperemo più tardi — è naturale che il fregio non poteva cessare così a tanta distanza dal pilastro mediano. Però siccome l'ampiezza di questo lato anteriore sinistro è di m. 2,430 e non è troppo

nibile ch' esso comprendesse più di due lastre vorremmo credere che il taglio di commessura a sinistra sia il limite sinistro del fregio cui fu staccato l'orlo a cagione dei moderni restauri. È vero che il taglio divide il corpo del toro, ma quest'ultimo riceve il pieno rilievo delle forme verso destra mentre presso alla commessura è così poco rilevato da confondersi quasi col fondo. Verosimilmente esso era tagliato così dal pilastro d'angolo dietro al quale pareva uscire; esempli simili, tratti dall'arte antica, non sono rari. La nostra supposizione viene inoltre sostenuta dall'ascia, il gomito, e il piede del popolo che si staccano in alto rilievo fino al limite della lastra. Eppure il taglio a sinistra di questa composizione potè tutt'al più essere solo nell'intenzione primo e quindi modificato dell'artefice. La lastra III (tf. g. 21) il di cui lato esterno giunge fino al pilastro d'angolo, doveva dall'altro lato [illegible] del blocco, continuare per un tratto della parete anteriore, al di

là del pilastro medesimo. Questo tratto può venir calcolato in cm. 41 i quali sono appunto sufficienti per terminare il corpo del toro e visto l'insieme compatto delle figure nel fregio di destra, non si dubiterà che quindi al di sopra del rilievo bassissimo del toro dovessero trovarsi rappresentati altri addetti del sacrificio. E infatti 118 accanto ai due che quivi si trovano — il popa coll'ascia e il victimarius — dovremmo vedere il cultrarius e inoltre il tubicine di fianco già esistente a destra. Con ciò non sarebbe diminuita la proporzionalità delle parti nella metà destra del fregio e in quella sinistra. Nella sinistra vedesi quasi la continuazione del corteo e la sua chiusa.

Il toro è ancora ornato come per la processione e porta la corona di rose e palmette intrecciate, che si assicurava fra le corna con due brevi bende (vittae) e quindi con le altre due bende principali che raddoppiate davanti e dietro alle corna pendevano quindi riunite dai due lati presso le orecchie. (Qui non è visibile che l'orecchia destra) Nè il breve mancamento della ricca benda intorno al corpo visibile si chiaramente sulle barre

del foro e frequente anche altrove. Un esempio di esso vedesi pendere presso alle gambe della statua del proposta.

Dei due addetti al sacrificio, il popa evidentemente è il più nobile ed infatti l'opera sua si attiene direttamente al sacrificio. Se esso differisce dal sacerdote portatore dell'ascia simbolica (fregio destro) egli s'innalza però al disopra del victimarius cui abbandona l'incarico di condurre l'animale, mantiene cosciente della propria forza procede tranquillo e dignitoso a fianco dell'animale tenendo l'ascia sulla spalla sinistra e il braccio destro (goffamente restaurato fino a parte della mano) pendente al pari del victimarius ha un grembiule annodato sui fianchi e porta gli stessi calzari di lui. In qual maniera il victimarius conduca l'animale, non è ben chiaro perchè l'avambraccio sinistro che piegandosi ad angolo retto doveva giungere fino alla bocca dell'animale è andato spezzato e così la bocca medesima. Pare impossibile che anche qui l'animale fosse tenuto per le narici, ma non si vede trac-

cia di briglie come sovente avviene nei rilie-
ri della colonna traiana. L'energica proceden-
za dell'asino 119 contrasto col tranquillo an-
dare del corteo, nè può dirsi che il bue sia cau-
sa dell'atto vivace poichè esso lasciasi con-
durre ~~quieto~~ e volonteroso. In mancanza di
altro apparisente motivo, spiegheremo il
contrasto con ~~ciò~~ l'intenzione dell'artefice
di mostrare questa figura principalissima
del corteo, nel ~~suo~~ momento più efficace,
~~per farla~~ facendola corrispondere a quella di destra
già descritta, ~~descritta~~ e ritratta nell'istante di
vibrare il colpo.

Dietro alle figure dell'animale e dei
suoi conduttori, vedrassi il fondo occupato
per intero da un edifizio al quale nulla
corrisponde - come già dicemmo - nel
fregio della parte destra. Viceversa, al ca-
po anteriore del fregio laterale sinistro non
trovavasi quella finale architettonica
che avemmo ragione di supporre quale
chiusura del corteo destro. ~~Lo~~

L'edifizio che vedesi sul fregio sinistro
della parete anteriore (fig. 37) è ~~stato~~ restaura-
to sotto forma di ~~essere~~ un tempio a quattro colonne
composite ed una piccola porta

appena riconoscibile al disopra dell'alto e angusto scalo. Per dare consistenza a tutta questa costruzione si dovè alzare il tetto di più della metà. Un tetto basso come l'antico non avrebbe potuto offrire un frontone possibile poichè il culmine di esso sarebbesi trovato sulla parete liscia dei quadrelli senza lasciar posto alla porta, e permettendo al massimo l'introduzione di una colonna. L'edifizio ~~dovendo~~ nelle sue proporzioni è simile al tempio di Marte ~~del~~ alla fine del fregio più alto; ma il tetto di quest'ultimo è tanto più alto sebbene la distanza fra le colonne sia solo la metà di quella che vedesi quì fra la ~~prima~~ colonna d'angolo e la seconda colonna: e quand'anche le colonne qui fossero moderne, la superficie a quadri che si trova fra loro è antica. Ma è proprio vero che su questa fronte dell'edifizio si trovarono delle colonne? ~~Sul~~ Sul dorso del toro vedesi un capitello (riprodotto anche sulle Monumenti antichi) quand'anche esso sia ~~sul~~ più disegnato che rilevato. Questo capitello però è corinzio e non appartiene ad una colonna sola ad un pilastro Nella riproduzione di von Duhn non vedesi però che sull'alto zoccolo, fra

le gambe del victimarius, sono incise
al pari del capitello, due basi attiche di=
stanti cm. 14 l'una dall'altra. I loro ca=
pitelli non possono essere visibili come
non può essere visibile la base del capitel=
lo sovrindicato. La base, che si trova più
a destra, non raggiunge ancora l'angolo
della costruzione il quale deve essere sem=
pre stato dove ora si trova. La colonna che
vediamo adunque deve essere moderna al pa=
ri della sua base e dell'angolo del cornicione.
L'angolo del tetto è dato ancora di determi=
narlo. Il tetto, nelle sue parti antiche, staccasi
dal fondo con un rilievo progressivamente
maggiore andando verso destra, e non compo=
ne già una linea retta ma una curva.
Come notammo già pel tempio della Ma=
gna Mater, la parete a quadri non se=
gue questa deviazione della linea e
tanto meno la segue il culmine del tetto,
che già dimostra più evidentemen=
te ancora la specialità di simile prospetti=
va. La sporgere dell'intelaiature al di sopra
della parete formante un sol piano al
limite delle parti antiche è di m. 0,11 e il corni=
cione sporge anche di più. È evidente che la
le proprie sporgenza doveva arrestarsi

all'incirca sulla colonna moderna per
che l'altezza massima del rilievo è di m. 0,15
ed è quindi impossibile che la sporgenza
continuasse ad aumentare fino alla fine del
la parete quadrigliata. Un'altra prova che
l'angolo doveva trovarsi veramente là dove
ora è indicato dalla colonna moderna, sta
nella disposizione delle commessure vertica
li dei quadrelli: esse tagliano le
file impari degli strati (1, 3, 5, 7 ecc.) men
tre a sinistra della colonna tagliano
le file pari (2, 4, 6 ecc.) le file pari di
destra e le impari di sinistra non può di
visi. Questo può significare solo la ripro
duzione cosciente o no dell'incontro alter
nato di due pareti formanti angolo. Sul
l'originale inoltre era visibile all'occhio
e ancor più sensibile al tatto, una lieve
sporgenza delle due superfici presso alla
colonna.

L'angolo è dunque determinato, però ad
esso non poteva trovarsi una colonna ma un
pilastro come più indietro sulla parete; ed è più
ragionevole certo che questo pilastro d'angolo
non avesse davanti a sè una colonna come
vedesi talora in altri luoghi (1) Disgraziatamen

(1) Vedasi il rilievo adriano col tempio di Venere a Roma (Rö
mitt. 1895 Tavola X oppure Vom alten Rom - Petersen Fig. 21) ove si
vono riprodotti il pilastro e la colonna d'angolo.

te non era possibile di togliere la colonna di stucco; però coll'aiuto del tatto e di un tempe rino, fu possibile di riconoscere in tre diversi punti che la colonna copre l'intaglio di un cana le il quale sebbene appaia all'interno bian chissimo di colore, non può certo essere opera del restauratore. Così, fino a che i rilievi non vengano liberati del loro indegno rivesti mento, dobbiamo credere che, simili ai capi telli dell'Ara Pacis, e verosimilmente anche ai quattro pilastri interi che racchiudevano l'immagine sacra ~~Pac~~, anche codesto picco lo pilastro fosse lavorato separatamente e quindi introdotto nella costruzione: e questo non già per risparmio di materia le, ma probabilmente perchè avendo pri ma indicato semplicemente questo pila stro, al pari dei due capitelli e delle due ba si di cui più sopra, si era poi riconosciu to che l'angolo richiedeva una maggio re evidenza nella rappresentazione del pilastro.

Il risultato di queste osservazioni è quindi che gli addetti al sacrificio i quali insieme all'animale formavano la testa del corteo, da ultimo costeggiavano l'edifizio ivi rappresentato, disponendosi a vol tare intorno ad esso. Quale sia questo e

difizio è facile comprendere. Ma prima (210
ma di dirlo vogliamo essere condotti alle
medesime deduzioni per un'altra parte.

13. Il fregio anteriore nelle due parti rimanenti - Gli Dei. (Tavole VII fig. 1 e XIX - Tavole VIII e fig. 38)

Paragoniamo dapprima le parti conservate del fregio anteriore a destra e a sinistra dell'ingresso dell'altare e quelle che è possibile determinare su dati sicuri. Le tre parti mancanti e conservate abbiamo:

sinistra			destra		
mancano delle lastre	III	m. 0,41	lastra	XIX	m. 1,17
"	II	" 1,275	"	XX	" 0,53 (vittimarius ingi nocchiato)
manca "	I	" 0,745	"	XX	" 0,73 manca
		m. 2,43 Totale			" 2,43

Lo spazio da riempire nelle due parti del fregio è uguale: non dobbiamo però trascurare la differenza che nella metà di sinistra abbiamo ancora uno spazio di cm. 25 occupato solo dalla parete liscia, mentre a destra i 53 cm. vengono riempiti in basso dal vittimarius

inginocchiato, e in alto dal Papa vibrante la mezza e dall'altra figura in piedi. Questa differenza verrà spiegata dalla rappresentazione medesima.

Sul contenuto degli ultimi 23 cm., ancora vuoti, possiamo fare solo delle supposizioni derivanti dalle cose già considerate: lo spazio libero del fregio di sinistra conferma come era da aspettarsi, che la 122 quadrata trovasi alla estremità del fregio, ossia alla fine dei due cortei, dove essere separato da questi; e noi vediamo infatti che le persone riunite attorno all'animale non si confondono col resto della processione.

Per fortuna non siamo limitati a sole induzioni, ma abbiamo due piccoli frammenti importantissimi per loro significato che solamente quasi possono andare trovati posto: e il caso, doppiamente fortunato, ha disposto che ciascuno di essi convenga ad uno dei due quadri riprodotti dalle nostre tavole. Sono le teste di due dei l'una in bassorilievo e l'altra in alto rilievo, l'una rivolta a destra e l'altra a sinistra, entrambe in marmo di Lavori di eguale grandezza e proporzionate alle dimensioni del nostro fregio, entrambe fram-

te di un orlo a curva; e nel lavoro simile a quello delle altre teste, e infine entrambe provenienti da Palazzo Fiano. Parleremo più tardi delle loro apparenti differenze di stile e della maniera di spiegarle e vedremo come queste differenze non valgano che a confermare la pertinenza delle due teste all'Ara Pacis.

(Clichè

Fig. 38 Testa del Bonus Eventus.

Una di esse viene riprodotta nella tavola VIII più in grande che nella VII. L'altra vedesi nella fig. 38.

Non fa duopo di provare che queste teste non appartengono a mortali partecipanti del corteo. La barba, l'elmo e i brevi riccioli de' capelli nell'una e le lunghe anella sulla nuca e alle tempie e, in origine anche sulla fronte come nelle teste di Alessandro, e inoltre la corona di copia nel braccio sinistro, di cui reggonsi ancora alcuni resti nell'altra ci fanno sicuri che le teste medesime 123 appartengono a Marte e al Bonus Eventus. Entrambi dovevano essere rappresentati in piedi poichè raggiungono tutta l'al-

terza dell'orbo della lastra e dovevano guardare l'arrivo del corteo o l'inizio della cerimonia del sacrificio. Bonus Eventus stava rivolto a sinistra, Marte a destra. Rendendo note queste teste io ricordava per spiegare la loro presenza, che i due dei possedevano dei templi in Campo Marzio ai confini del quale trovavasi l'Ara Pacis. Dacchè abbiamo riconosciuto che questo Marte barbuto è l'Ultore, non ci resta più che a indicare - prima ancora delle locali - le personali relazioni degli dei verso Augusto. Il dio il dì cui tempio trovavasi sulla via seguita dal corteo, all'estremità posteriore del fregio sinistro appare qui in persona guardando verso il corteo destro dove trovasi Augusto che a lui aveva consacrato un tempio.

Ora però vediamo che immediatamente dietro la testa di Marte bavosi il taglio di commessura; dunque la testa non può appartenere alla lastra mancante XX ma alla precedente XIX presso alla medesima commessura che taglia più sotto il braccio del secondo cultrario ingiuocchiato e senz'altro dubbio, il corpo del popa vibrante l'ascia. E

noi possibile che il Dio trovisi fra questi uomini? Non solo è possibile ma è certo e le difficoltà di trovargli qui un posto si elimina cioè viene all'altra difficoltà incontrata più innanzi parlando delle due gambe rivolte verso destra e rivestite di un abito che non era una toga. Quelle gambe sono appunto le gambe di Marte e il lungo drappo che le copre è il medesimo portato da Marte nell'immagine del frontone del suo tempio. (Tavola II) Naturalmente egli non si trova già davanti al popa ma dietro di lui ed ora comprendiamo anche perchè tutte le persone raffigurate nel gruppo volgono gli sguardi lungi da lui. Questo isolamento già altrove notato [1] vuol significare l'invisibilità del dio ai viventi mortali — Il più celebre modello di talvora ci viene offerto dal Partenone. Simile, se non perfettamente uguale la troviamo coi Rilievi degli imperatori Romani vedi talora gli Dei scendere a contatto immediato con essi e in caso non invitabilmente; talaltra invece, quando l'im-

[1] Römische Mittheilungen 1895 p. 142. allusione al Partenone.

peratore si trova ad aver che fare con semplici mortali, gli dei aggiungono i suoi simboli nello sfondo.

Se Marte quale il più inoltrato degli dei trovasi ancora sulla lastra XIX per gli altri dei ~~in basso~~ restano in alto m. 1,26 liberi, e in basso un po' meno a causa del cultrarius ingiuocchiato. Poichè non è possibile che Marte sia stato separato dagli altri, e alcuni altri dei potevano benissimo apparire nella parte superiore. Quali potessero essere non sappiamo, possiamo però supporre che accanto a Marte non dovesse mancare Venere, la madre prima della casa Giulia, nè Apollo, suo particolar protettore, e Diana. Aggiungiamo la triade capitolina Giove, Giunone e Minerva, e forse saranno troppi per lo spazio di cui disponiamo. Cerere e anche Mercurio potrebbero aver trovato posto a sinistra presso al Bonus Eventus dove lo spazio era minore. Nel fare queste supposizioni però non dobbiamo tralasciare il solo aiuto positivo portoci e cioè le monete di Nerone sulle quali

trovasi rappresentata una costruzione portante il nome di Ara Pacis la quale somiglia veramente nei caratteri principali alla fronte dell'Ara di cui ci occupiamo. Sulle monete parlerà Kubitschek nel suo supplemento, noi qui accenniamo soltanto a quel che da esse si può dedurre per la spiegazione del fregio.

Nella parte superiore delle pareti di fronte, veden adunque una figura sedere di qua e di là dal mezzo, quella di destra riconoscibile come la dea Roma, quella di sinistra come la Pace. Non è ~~forse~~ veramente credere che il comitato delle monete costretto a limitarsi alle cose essenziali, potesse rendere fedelmente le particolarità dei due quadri del fregio? È evidente che tal cosa gli era impossibile e che quindi dovè regolarsi a proprio arbitrio. Le due dee stanno presso alla porta sedute e guardanti verso l'interno; non si può spiegare tal cosa pel rovesciamento prodotto dal conio. In verità esse avrebbero dovuto sedere rivolte verso i cortei. Ma nessuno ~~quello~~ può essere 125 stato sull'originale che la Pace sedesse dirimpetto a Roma

quale sua pari, poiché ella esisteva solo per opera di Roma e di Augusto. Essa non poteva venir separata da Roma nelle rappresentazioni del fregio. Esse inoltre non potevano mancare di essere ritratte né l'una né l'altra dalla parte destra del fregio, la Pace là dove le veniva celebrato il sacrificio, Roma nel corteo destro prima di Augusto. Roma, anche nei tempi posteriori, suole salutare il corteo trionfante o il giorno dell'imperatore; con tanta maggiore ragione alla doveva recarsi incontro ad Augusto con cui era legata dalle cerimonie del culto. Quale contraddizione se Roma fosse rappresentata sul lato anteriore destro insieme agli altri dei, aspettando Augusto, e la Pace a sinistra rivolta dal lato opposto! E se entrambe fossero state ritratte unite la Pace dovrebbe certo tenersi in piedi vicino a Roma seduta.

L'unica cosa insomma che sia possibile dedurre da queste monete si è la presenza di entrambe le dee (nel caso che Roma non si trovasse alla testa del corteo

destro) inoltre, che almeno una di (218
esse era ritratta seduta e guardava che
Roma dovesse trovarsi a destra.

Dobbiamo ora comparare il luogo
raffigurato o supposto dei due quadri fi-
nali della parete anteriore. A destra
anche senza il segno che vediamo all'an-
golo superiore sinistro dietro alle figure, com-
prendiamo subito che gli uomini celebran-
ti il sacrificio e gli dei adoranti; si
trovano nell'interno dell'altare. Dove si
trovavano gli dei del quadro sinistro? Le
difficoltà intorno al quale stanno per voltare
i conduttori del bue alle testa del corteo
ci mostra due lati. La parete quadri-
gliata vuota, ritratta per separare gli
uomini dagli dei, doveva avere anche a destra
come a sinistra una finale architettonica
e un pilastro. È impossibile però che al di
là di essa venisse rappresentato l'interno
dell'edificio nel quale gli dei dovrebbero
trovarsi. Questi ultimi avrebbero potuto tro-
varsi al massimo sull'uscio d'esso ma
allora è chiaro che non è possibile la pre-

senza di una figura seduta. Quindi
dunque si vede più chiaro che altrove che
come fu già detto, il fregio sinistro e il
destro contengono 126 le medesime e
pur dovere cose e quindi nello stesso
tempo si corrispondono e si completano.
Dei erano qui come là ma non gli
stessi; vedevansi i medesimi addetti del
sacrificio ma ritratti in un momento
diverso ed anche in un altro luogo, là già
nell'interno, alla meta, qui ancora per
via.

Per via? E dove? Quale può essere l'edificio
intorno all'angolo del quale il corteo è in pro-
cinto di voltare e sulla di cui porta tro-
vansi gli dei aspettanti? Non può esse-
re altro che l'Ara Pacis stessa? Le sue
dimensioni non possono certo venir al-
terate da questa riproduzione a poco in pro-
spettiva. Essa però nella maniera della
costruzione è simile al nostro altare. Da
prima uno zoccolo, poi una parete riparti-
ta per mezzo di pilastri i di cui capitelli arric-
chiti lo stile corinzio, sono simili in
tutto all'unico che ci resta di quelli del no-

rimento di Augusto e; quel che è di maggior importanza, nemmeno nella parete anteriore ci sono colonne ma pilastri. Non trascuriamo però le differenze: non ~~ci è~~ ne è di quella che deriva dall'avere su questo edificio nella parete laterale ~~a destra~~ solamente più pilastri che non su quella anteriore dell'Ara Pacis; ma del tetto; un tetto come questo, per quanto basso è impossibile che sia posato su pareti di marmo dello spessore di cm. 29. Inoltre come già notò Reinndorf, gli acroteri che nelle monete sono posati immediatamente sulla cima della parete, escludono assolutamente l'esistenza di un tetto. Ed anche come ~~poter~~ mai quella monotona parete quadrigliata potere rappresentare le membrature e la ricchezza dell'ornato a tralci, della fascia meandrica e delle figure del fregio?

Come si spiega la contraddizione ~~che~~ che l'edificio che vediamo dell'è il recinto dell'Ara Pacis e pur non è desso? Ebbene intorno al primo piccolo recinto, adorno ai pari di uno scrigno, doveva trovarsi un re-

secondo recinto il quale doveva più
specialmente servire a proteggere il magnifico edificio che per la sua vicinanza
alla grande arteria del movimento pubblico, la Via Flaminia, avrebbe potuto facilmente soffrir danno per non dire profanazione. La semplicità dell'edificio che vediamo dietro agli addetti del sacrificio e all'animale, conviene appunto ad un tale recinto di protezione che si potrebbe paragonare all'astuccio racchiudente un prezioso gioiello. Specialmente notevole appare il tetto; troppo basso per avere un frontone, esso deve esser disteso sopra la nuda parete, dietro agli dei, fino alla fine del fregio, sempre di pari altezza e forse solo con un cambiamento nella disposizione dei quadrelli al di là dell'angolo. Da quest'ultimo in poi l'intelaiatura e il cornicione debbono essere rientrati verso destra nella stessa maniera come a sinistra di cui sopra. Ma come ci possiamo immaginare che un tal tetto si chiudesse all'interno? Non essendo alto esso può avere avuto solamente un'ampiezza pari

anna; e se pensiamo che questo
parete di protezione fosse costruita tutt'in-
torno ai quattro lati del leggiadro edifizio come
la vediamo intorno a due così non possiamo
pensare che il basso tetto circolare fosse sostenu-
to in altro modo che da una fila interna
di colonne. Così una galleria a colonne
tanto frequente nei tempii, circondava
anche l'altare della Pace il quale differi-
va da un vero tempio solo per il piano qua-
drato e per la mancanza del tetto, ma
certo, al pari di esso aveva comune l'alta-
re e l'immagine sacra (vedi fig. 2 e 3)

Un graziosissimo capitello dell'epoca di
Augusto, da me fotografato nel palazzo Fia-
no, dovrebbe appunto provenire dal colon-
nato interno. (vedi figura 39)
La sua altezza è di m. 0,305 quindi
di è impossibile che convenisse
all'edicola da noi prima im-
maginata di protezione della statua
della Pace: mentre le colonne
del portico debbono certo essere
state più basse dei pilastri. Il piccolo ca-
pitello ha comuni coi capitelli dei quattro

Clichè

Fig. 39. Capitello tratto da pa-
lazzo Fiano.

pilastri a. brale. Della parete poste
riore interna la palmetta di mezzo e i
viticci dei fiori che la sovrastano, solo de
questi si rivolgono all'esterno invece che
all'interno: le foglie di acanto sono più
basse ma più chiare che nei quattro ca
pitelli maggiori: esse stanno su di una
fila, e soltanto ai quattro angoli vedonsi
due alte foglie di specie diversa.

La distanza del luogo degli scavi dalla Via
Flaminia permette di dare al portico una larghezza
di m. 4,50, e allo spazio libero fra esso
e l'edificio circa m. 8 per lato: così tutta
la superficie occupata dal santuario do
veva essere di circa un jugero. [1] Secondo

---

[1] A questo proposito Wilson fa l'osservazione che tutte le misure da noi indicate possono facilmente ridursi in misure romane: Costa abbiamo dovuto è necessario pel controllo. Così abbiamo:

lunghezza della parete m. 10,18 con sporgenza della base (vedi fig. 4)	= piedi 36	(m. 10,665)
grossezza 1/9 della lunghezza (0,79 + sporgenza)	= " 4	(m. 1,183)
lungh. del campo laterale esterno m. 9,42	= piedi 32	(m. 9,45)
larghezza del rilievo centrale m. 2,37	= " 8	(m. 2,366)
" del pilastro m. 0,38 e 0,36	= " 1¼	(m. 0,369)
altezza della base m 0,30	= " 1	(= 0,296)
" del capitello m. 0,45	= " 1½	(m. 0,444)

Le misure fondamentali della membratura orizzontale singolarmente e riunite, sarebbe quindi:

tre campi centrali di piedi 8 ciascuno	= piedi 24	
sei pilastri " 1¼ "	= " 7½	
due doppi pilastri e " "		
due spazi intermedi " " 1¼ "	= " 2½	
sporgenza della base " — — —	" 2	
distanza del portico (piedi 30) e una profondità (piedi 12) = piedi 42 × 2	totale piedi 36. = " 84	

m. 35,28 = 1 actus = piedi 120.

l'immagine del fregio anteriore sini-
stro si sarebbe portati a credere che il corteo solen-
ne dopo aver costeggiato lungo la Via Flami-
nia il lato ~~esterno~~ dell'edificio di protezione
volgesse a nord per raggiungere l'entrata
del portico prima e quindi dell'altare. Nulla
di sicuro può dirsi finora delle due parti prin-
cipali del santuario, l'ara e l'immagine sacra.
Alcuni frammenti ornamentali che da Palazzo
Fiano furono portati al Museo delle Terme e che
forse appartengono agli scavi del 1859, deriva-
rono probabilmente da parti interne che finora è
impossibile di determinare o forse ancora
dal recinto esterno od anche dagli ornati del
l'ara. Ma è meglio non far supposizioni
fino a che non sia tratti fuori i resti che an-
cora giacciono sepolti nella terra. I quattro
pilastri interni, riccamente adorni, ci farebbe-
ro affermare con sicurezza l'esistenza della
Statua della Pace. Ricordiamo che essi per
la loro ricchezza distinguonsi dagli altri di-
adorni pilastri dell'interno, e forse anche per
la maggiore sporgenza, davano rilievo al cam-
po centrale della parete posteriore, il solo che fosse
racchiuso fra quattro pilastri. Non vi sarebbe
altra spiegazione per ciò se non la presenza
dell'immagine sacra.

Quale aspetto potesse avere la statua della Pace non sappiamo dire con esattezza, imperocchè da Augusto in poi per tutto il primo secolo, si ebbero contemporaneamente molte diverse rappresentazioni della Pax. Sotto Augusto è la Pax o la Pax perpetua ed anche la Pax Julia che vien rappresentata, otto Claudio in poi invece trovasi per lo più la Pax Augusta la dea viene ritratta quasi sempre in piedi, talora però, pur cominciando dai tempi d'Augusto, anche seduta. Il suo costume non ha nulla di particolare, e sono invece i suoi attributi che la fanno riconoscere; anche i suoi attributi però sono comuni con quelli dell'una o dell'altra dietà a lei affine nel significato.

Lasciamo da parte quelle immagini che ritraggono le Pace in azioni simboliche quali per esempio il sacrificio sul tripode, o la distruzione degli strumenti da guerra da lei odiati, per mezzo di una face, azioni che certo non sarebbero appropriate all'immagine del culto; e così non ci resta che il suo simbolo o attributo principale, la cornucopia (fig. 41; 42) e inoltre il ramo d'alloro o d'olivo che già vedemmo come ornamento del

corteo, il bastone del messaggio (fig. 40) lo scettro e spighe e papaveri (fig. 40). Questi ultimi rendono la Pace pari a Tellus e a Ceres. Degli altri quattro attributi il ramo è il più frequente nelle rappresentazioni della Pace; egli si congiunge raramente con le spighe e i papaveri, più spesso coll'asta del messaggio, spessissimo poi colla cornucopia (fig. 42) o collo scettro.

Clichè

Fig. 40-42 - Monete di Augusto con figure della Pace.

Se lo scettro era pari del valore al bastone degli eroi, dobbiamo considerare lo scettro e il ramo come due simboli d'eguale significato perchè entrambi si riferiscono alla soluzione e alla fine della lite. Nel suo contenuto adunque l'unione degli altri due simboli, il ramo - segno di pace - la cornucopia - l'abbondanza benefica conseguente - è molto più ricca di significato. Questi distintivi sono portati dalla Pace a guisa delle monete dell'Ara Pacis (vedi il supposamento a mezzo di Kuttbitschecks) e così vorremmo pensare che fosse ritratta l'immagine del

l'altare, in piedi però piuttosto che seduta; poiché le statue in piedi erano le più frequenti ed anche le più convenienti per uno spazio scoperto. ~~Non vediamo~~ In tale aspetto vediamo la Dea nelle fig. 2 e 3 dove l'attica al disopra della cimasa, e il frontone ~~ador~~ no di figure ed anche le colonne ioniche del porticato, sono ~~prodotto~~ della libera ricostruzione dell'artista. Nella figura 59 invece il medesimo artista ha sacrificato la propria libertà all'esattezza archeologica.

130

14. Supplemento. Dimostrazione dell'origine dei singoli frammenti.

Nel terzo capitolo della prima parte di questo scritto, non era possibile parlare diffusamente dei frammenti della prima e della seconda scoperta, senz'aver premesso quanto in verità avrebbe dovuto seguire, ma ora che ogni frammento è stato messo al posto che gli spetta, possiamo dare le più esattamente possibile, quelle notizie che si riferiscono alla loro origine.

La collezione del Cardinale Andrea della Valle, raccolta sui principii del sedicesimo secolo,

fu una delle più notevoli fra le prime che sorsero e poichè essa ebbe ad accogliere parecchie parti del fregio dell'altare, crediamo importante di ripetere qui l'esposizione dei frammenti medesimi. Tal cosa ci viene facilitata dalla descrizione di Aldrovandi e inoltre da un inventario fatto nel 1584 all'epoca della vendita della collezione, e da un iscrizione del cinquecento opera di un tal Hieronimus Cock dell'anno 1553 Lungo le pareti laterali di un cortile scoperto nella parte superiore, al disopra di una fascia ornamentale, trovavansi dipinte e di rilievo cinque statue nelle loro nicchie, e frammezzo quattro rilievi: questo tanto per la parete destra come per la sinistra. I rilievi sono tutti noti poichè nel 1584 passarono in possesso dei Medici e si trovano tuttora murati nella parte posteriore di Villa Medici. Indico qui sotto l'ordine che essi avevano nella collezione Valle, disposti su due file corrispondenti alle due facciate e cominciando dall'ingresso della corte: i numeri che si vedono a fianco sono quelli che loro diede Michaelis nel suo indice commentato del

la collezione Valle ai quali aggiungo anche quelli sotto i quali Matz-v. Duhn li indicò nel suo lavoro sui Monumenti antichi di Roma. Infine do i numeri delle mani corrispondenti al loro posto nel fregio:

Matz von Duhn		Sinistra Michaelis		Destra M. v. Duhn
3512	~~XIII~~	8 - 96	73 - 4	XVIII 3505
3506	II	7 - 94	71 - (3)	3520
3507	~~XIX~~	6 - 92	69 - (2)	3525
3511	VII	5 - 90	67 - (1)	3521

I numeri 1, 2, 3 sono in parentesi perchè non appartenenti all'Ara Pacis. Dei restanti von 131 Duhn aveva riconosciuto i numeri 4, 6, 7 quali parti del movimento di Augusto. Hülsen mostrò che i numeri 5 e 8 potevano avere la medesima origine e le nostre ricerche gli diedero ragione. La disposizione medesima data ai frammenti nel Palazzo Valle indicava l'ultimo rapporto di essi riconosciuto forse per la vicinanza del luogo comune dove erano stati scoperti, forse per mezzo della riflessione e pro-

babilmente per entrambe le cause. Tutti e cinque i rilievi rappresentavano quelle cerimonie solenni tanto care ai Romani antichi e moderni e il Cardinale Andrea era successore di un romano pontefice. Nell'inventario dell'anno 1584, ♣ i numeri 4, 6 e 7 vengono indicati col nome di *Sacrifitio*; i primi due erano racchiusi fra 5 e 8, i tempi) ~~relativi~~ bene adatti (alle ~~Tre~~ processioni o ai sacrifizi rappresentati dagli altri rilievi, e questo giudizioso ordinamento viene attribuito al Lorenetto. Esso trovasi conservato nelle linee principali anche a Villa Medici, solo che i due templi, 5 e 8, sono più in alto e i sacrifici, 6 e 7 più in basso ma sempre gli uni in mezzo agli altri. Fu già notato che questo ordinamento ha qualche rapporto anche coll'ordinamento primitivo sull'Ara Pacis, è difficile però che ~~esso~~ tal cosa derivi dalle osservazioni fatte all'atto delle scoperte, ma piuttosto dalla semplice chiarezza del pensiero che spira dalle varie parti della composizione.

Non è noto finora dove e in che modo il Cardinale abbia potuto venire in possesso di questi rilievi. I palazzi

delle famiglie Valle giacciono troppo lungi dal luogo del monumento perchè ~~si~~ fosse potuto trovare alcuna cosa durante la loro costruzione. La supposizione che il nipote di Andrea, Ottaviano delle Valle, nella sua qualità di maestro delle strade abbia potuto trovare quei frammenti ed impadronirsene, non è ~~accettabile~~ poichè i rilievi dovettero esser trovati ~~già~~ prima della costruzione di Lorenzetto, che il Vasari attribuisce al 1522, e lo erano forse già sotto Sisto IV. Infatti i rilievi della Cappella Sistina sembrano imitare e collegare i due motivi principali dell'ornamentazione dell'Ara Pacis, e cioè i festoni di frutta e i tralci dell'ornato. Non è facile di provare 132 tale imitazione poichè nelle collezioni Valle nulla esiste che ricordi quelle parti del nostro monumento; ~~è~~ impossibile però che i cinque frammenti del fregio ~~monumentali~~ non fossero stati trovati col festoni di frutta della loro parte posteriore quand'anche ora più non si conservino. Dell'ornato a tralci non si può parlare nello stesso modo;

Il frammento Covacappi (fig. 17) [illegible] dal 1769 trovavasi in Inghilterra e non potè appartenere alla terza scoperta potè però provenire dalla seconda.

Di questa seconda scoperta abbiamo sicura notizia per mezzo delle lettere del Cardinale Ricci di Montepulciano.[1] Inoltre, conoscendo all'incirca tutta la scoperta, ogni parola della relazione ci viene confermata e chiarita.

Talune parti delle lettere qui sotto trascritte debbono essere rilevate sia per riguardo alla cosa stessa, sia per comprendere in che modo venivano allora apprezzate e trattate le antichità. L'11 Febbraio 1569 il Cardinale scriveva per 133 la prima volta, a quanto pare, intorno all'argomento però non occupavasi già della scoperta ma solo del gran carico di antichità che egli doveva spedire al Granduca. Tre dei grandi blocchi erano già stati legati; è quindi presumibile che la scoperta fosse stata fatta l'anno innanzi (vedi pag. 95) - Questi grandi blocchi erano in tutto nove

[1] vedi lettere riprodotte a pag. 132 del testo.

«pezzi la qual preda ve erano molti cani per comprarle» come si esprime il reverendo Signore, ma avendole pagate grassamente, gli riuscì di impadronirsene. Per facilitare l'imballaggio e il trasporto il cardinale fece segare i pezzi; ma egli lo fece anche perchè essi avevano due lati sull'uno la rappresentazione di trionfi, ossia cortei, sull'altro certi festoni. Il cardinale probabilmente aveva già in idea di adoperare le tavole figurate e i festoni quale ornamento di pareti e di facciate come era stato fatto ai frammenti della collezione Valle e come fece poi agli altri trovati. Una cosa preoccupava specialmente il Cardinale e cioè quale origine avesse il marmo. Esso era stato tenuto dapprima per greco, quindi segandolo avevano riconosciuto che era di Carrara; così egli scrive nella seconda lettera del 19 Marzo; il 27 Maggio però, quand'egli annunzia di aver fatto segare tutti e nove i pezzi, annunzio inesatto perchè il 16 Giugno

di continuare ancora a segare – egli dice (232
e che una parte dei maestri crede siano
marmi orientali, mentre un'altra li giudica
di Carrara. E noi dobbiamo dar
ragione a questi ultimi sebbene anche
gli altri abbiano dovuto fondare la loro
opinione sopra motivi apparentemente
plausibili, e forse erano simili a coloro che
mi impedirono per un certo tempo di ri-
conoscere la pertinenza della testa d'un
dio all'Ara Pacis.[1] Per questo il Gran-
duca volle mandare al Granduca il
gran rilievo centrale, affinchè ne facesse
provare il marmo. Il trasporto del
rilievo dovè allora veramente aver luogo;
nel 1727 almeno esso era in Firenze.
L'invio degli altri rilievi era invece stato
rifiutato dal Granduca come apprendiamo
dalla medesima lettera. Nel 1780 essi trova-
vansi ancora nella Villa del Pincio,
nel prospetto sotto al boschetto, – dobbia-
mo credere che questo prospetto sia la
facciata che dà sul giardino. L'indi-

[1] La testa in questione è quella del Bonus Eventus

cazione riportata leggesi nel catalogo delle sculture che per comando del Granduca fu spedito da Roma a Firenze nel 1727 – Il rilievo centrale non è nominato perchè 134 già in Firenze, mentre le lastre dei festoni e i frammenti della collezione Valle erano rimasti in Roma.

Solo nell'ultima lettera riguardante tali cose, in data del 16 Giugno, il Cardinal Ricci accenna ad una tavola che per la sua altezza (11 palmi) differisce dalle altre. Questa non può essere che la sola lastra dell'ornato giunta in possesso dei Medici. (Z. Tavola I) Se in quell'occasione fosse stato trovato anche il piccolo frammento Cavaceppi (fig. 1 f) non sappiamo perchè la corrispondenza non ne fa alcun cenno, cosa spiegabilissima però data la piccolezza del pezzo. Una cosa che ci fa pensare si è che Ricci parla solo dei pezzi ch'egli brama di acquistare, ma non si parla mai se venissero trovati contemporaneamente altri frammenti architettonici che potrebbero avere per noi

grande importanza. I desiderii del raccoglitore di que' giorni avevano in mira solo la conoscenza della vita antica di Roma. Di tal cosa fan fede anche i disegni fatti da Ursinus ed altri dei rilievi trovati nel 1568 e passati in possesso dei Medici.

Una prova che la importante scoperta del 1568 proviene, al pari di quella del 1859 dal luogo del monumento - ossia dalla località ove ora esiste il Palazzo Fiano che si chiamò già Attoboni e prima ancora Peretti - si è che due frammenti di quella scoperta (Fregio III e IV) disegnati dal Cardinal Ricci, non so per quale ragione rimasero in quel palazzo per lungo tempo ancora, finchè il primo andò a finire in Vaticano e il secondo a Villa Miollis, quindi al Louvre. Ma l'origine di quei rilievi da Palazzo Fiano ci viene assicurata in modo abbastanza diretto anche dal Ricci nelle sue prime lettere sui nove blocchi, dove egli dice che si crede essi provengano da un arco di trionfo di Domiziano. Dalla quarta lettera appare subito che si vuole alludere ad un arco esistente ancora in quel

tempo, poichè si dice che la lastra (232
maggiore fu trovata sotto un arco antico.
L'arco in questione non può essere che quello
così detto del Portogallo che fino al 1662 vedevasi
immediatamente accanto al Palazzo Peretti
F. Blondus nella sua Roma instaurata l'aveva
menzionato insieme al palazzo me-
desimo attribuendolo a Domiziano. Ligorio
poi afferma direttamente la cosa nel IX libro
delle Antichità dove veggonsi disegnate le due
figure 16 e 18 della lastra XVI trovata nel
1568. Nel capitolo CXXI più chiaramente an-
cora che nel CXIX chiama la lastra « un
sacrificio di Marte trovato di marmo nel
Campo Martio circa l'arco che oggidì si
chiama di Portogallo. »

Nell'anno 1584 Ferdinando de' Medici
che da cardinale abitò la Villa del Pincio
fatta costruire dal Cardinale Ricci di Monte-
pulciano, acquistò la più parte della
collezione Valle ove nella quale trova-
vansi i cinque frammenti dell'Ara
Pacis. Tanti pezzi insieme di questo mo-
numento non si ebbero più da allora in
poi: poichè erano là ancora cinque dei
nove blocchi trovati nel 1568 mentre due
erano rimasti a Palazzo Peretti, ed altri

due, il gran rilievo centrale (Fregio X e XI) erano già stati mandati a Firenze. Gli altri vi furono mandati nel 1780 ad eccezione dei cinque frammenti del Valle che come già fu detto anche oggi si trovano alla villa del Bricio.

L'ultima scoperta in fine avvenne nell'estate del 1859. Nel restauro le fondamenta di Palazzo Piano ci si scontrò nelle parti di un edificio di marmo: ma per disgrazia i lavori non erano seguiti con criteri archeologici e le poche notizie libere da preconcetti che si possano raccogliere di dicono solo quanto segue.(1) Le porte 16 B e 16 C della via in Lucina a circa m. 35 dalla 136 via Flaminia sarebbero indicate come il vero posto dove giacevano i blocchi di marmo, m 3,50 sotto all'odierno selciato, circa all'altezza dell'antica via. I blocchi facevano l'impressione di una costruzione crollata e trovavansi sopra un bianco pavimento di marmo che stendevasi molto più

(1) Vedi relazione nel testo: pag. 135

in là. Scavando di più si trovò quello che era necessario per le nuove fondamenta, cioè un muramento di calce, il consueto sottosuolo di pietra e calcina. Nessuno pensò a sollevare e a misurare quel pavimento di marmo; non si fece nemmeno una relazione completa delle cose trovate, tanto che il poco che ne vien detto è scarso per l'identificazione sicura dei frammenti che esistono. Fu una fortuna che quanto allora si rinvenne, se pur molto fu trafugato, rimase in Palazzo Fiano finchè nel 1898 fu acquistato dal governo e sicuramente custodito al museo delle Terme. Sappiamo però che nel 1859 fu trovato: un blocco del fregio (VIII) e le due teste degli dei della Tavola VII e tutti i resti delle parti inferiori della costruzione eccettuata la lastra dell'ornato g. Tavola I.

Il conto dei blocchi del fregio è quindi semplicissimo; i cinque del Valle erano già stati trovati prima del 1568:

due della parete di fronte, II e XIX;
uno della parete laterale destra, XVIII;
due " " posteriore, VII, XIII;

Come vedesi, non v'ha due di questi blocchi che si colleghino l'uno coll'altro nel loro ordine primitivo; tutti e cinque provengono da punti con divorsi che è facile domandare se essi siano veramente stati trovati tutti nella medesima epoca, e tanto più si avvalora la supposizione che la scoperta sia avvenuta molto prima del 1530. Le partiture del festone devono necessariamente essere state trovate insieme, ma uno sguardo al piano mostra che nessuna di quelle lastre poteva contenere più di mezzo festone e così si spiega che nulla di esse siasi conservato. Oltre a quei cinque blocchi e quello trovato nel 1859, abbiamo ancora III, IV, V, VII, X, XI, XIV, XV, XVI, ossia nove lastre, tante quante il cardinale ne annunziava. Mancano i lati posteriori di VI, X e XI. È certo che essi furono segati o martellati da X e da XI ed ora è stato provato che anche il VI fu segato perchè H. de Villefosse ha constatato lo spessore minimo della lastra, la quale però è provato a sufficienza appartenere all'Ara Pacis poichè fu disegnata dall'Ursinus insieme alle altre della

137

perta. Il solo III manca. Abbiamo da
detto che anche questa lastra faceva parte della
scoperta del 1668 perchè era rimasta nel pala
zo Ottoboni finchè non fu portata in Vatica
no: e poichè essa era colà murata dovemmo sup
porre che al pari delle altre fosse stata fat
ta segare. La supposizione divenne
certezza quando fu scoperto il lato posteriore: l'i
scrizione funeraria prova che la cosa era
avvenuta prima del 1662.

Considerando ora il risultato totale delle
tre scoperte, non staremo più meravigliati che le prime parti trovate appartenes
sero al fregio e che anche nella seconda
epoca degli scavi non si estraessero quasi
altre che dei blocchi del fregio, mentre
invece nella terza appariva un solo
blocco insieme a un gran numero
di blocchi dell'ornato, a inoltre parecchi
frammenti della fascia a meandri,
insieme ad alcune parti della base del
le pareti e dei pilastri, e infine il bian
co pavimento di marmo e le fondamen
ta. È evidente la successione ordinata
delle parti dell'edificio, dall'alto al basso

e dobbiamo concludere che quando (242
per la prima volta ci si scontrò nella co-
struzione dell'Ara Pacis, esta ~~stavano~~ stava an-
cora diritta fino alle sue parti superiori
intravatura e cornicione. Per certo furo-
no betrazzie del 1500(?) e del 1568
che fecero sì che nel 1859 tutto il mo-
numento offrisse l'aspetto di un edifi-
zio crollato. Inoltre se nelle prime due
scoperte non si fece parola (frammenti)
dell'intelaia-
tura e del cornicione, non è da meravi-
gliarsi data la poca importanza di que
ste parti, ma non dobbiamo affermare
che non ne esista più nulla. Speriamo
che ~~degli~~ ultimi esaurienti scavi ci mostri-
no, delle parti inferiori del monumento quan-
to basta per determinarne il posto, l'orien-
tazione e i dintorni, e per assicurarci in-
torno a quel secondo recinto di cui, per
vero, non possediamo traccia se non
sul rilievo del lato anteriore dell'Ara.

Fine della Parte II

III Origini dell'Ara Pacis Augustae.

1. Origini del culto e dell'immagine.

Cliché

Fig. 43 Moneta colla testa e il simbolo della Pace

Dopo di avere descritto l'Ara Pacis nelle sue linee generali e quindi averla particolarmente ricostruita e illustrata dobbiamo cercar di mostrare quanto vi fosse di nuovo nel monumento di Augusto, e quanto fosse stato già preparato da opere anteriori. Così molte cose appariranno in una luce nuova.

La dea della Pace non viene rappresentata in effigie o in simbolo prima delle monete di Cesare. In quegli anni la Pax è una testa di donna (fig. 43) che non mostra tratti caratteristici. Sul rovescio della medaglia però vedonsi due mani avvinte, rappresentazione usuale e intelligibile di un contratto concluso. Un'immagine completa della Pace

Cliché

Fig. 44. Moneta di Augusto.

appare per la prima volta sopra una mo-
neta d'Argento di Augusto (fig. 44) dell'anno
28 av. Cristo ossia 15 anni prima della fonda-
zione dell'Ara Pacis. Una donna d'aspetto as-
sai semplice con intorno al corpo un pezzo
d'stoffa in vece di cintura, sta rivolta tran-
quillamente verso ~~destra~~ sinistra e tiene
in mano il bastone del messaggio. Sul
suolo, alla destra di lei vedesi una cesta col
serpente. Il tutto è circondato da una coro-
na d'alloro. La cesta col serpente ~~parla~~ pare
~~sarà~~ testimonii ~~di~~ la sua origine da una
Zecca dell'Asia minore, ma la bac-
chetta del messaggio, l'attributo distintivo
di Hermes ed Iris, fa fede della sua deriva-
zione greca. 139 Anche delle monete di
Locri mostrano „Eirene“ colla bacchetta del
messaggio in mano, seduta su di un basso gra-
dino, forse di un altare. Eirene congiunta
ad Atene come Pax a Tellus, avea parimenti
partecipato alle feste della Synoikia e
avea un altare proprio; a lei venivano offer-
ti dei sacrifizi sanguinosi senza pur mac-
chiare di sangue l'ara dedicatale. Se noi non
sappiamo determinare per Roma simili
circostanze, ignoriamo però per Atene dove

si trovasse l'altare di Eirene, se in un recinto speciale o presso alla sua immagine nel Prytaneion. È probabile però che fosse presso alle Eponyme perchè là trovavasi anche la celebre statua di Eirene di Kephisodotos, da noi conservata ~~nel~~ in una riproduzione; e questa statua era servita di ringraziamento per la vittoria di Timoteo la quale fu causa dell'istituzione o del rinnovamento dei sacrifici all'altare di Eirene già nominato più avanti. L'altare stesso era già stato fondato prima in ringraziamento dell'ultima vittoria riportata sui Persi e della pace conclusa.

Questa era stata pace coi nemici esterni quella posteriore di Timoteo fu pace fra Greci e Greci, così come la Pace Augustae fu il termine della guerra civile. L'Eirene di Kephisodoto veniva ritratta in piedi, come di solito la Pace Romana, aveva scettro e cornucopia — sia che lo portasse ella stessa o fosse tenuto dal Pluto fanciullo che le stava fra le braccia — aveva cioè i due scettri che in Roma non si trovavano insieme, ma erano i più comuni se congiunti ad un ramo.

Dobbiamo però ricordarci anche della seconda immagine Ateniese dell'Eirene, vista nel Prytaneion da Pausania I 13, 3. Poichè ivi la dea della Pace-sia rimita ad un gruppo, o separatamente collocata, ~~partecipava~~ era congiunta ad Hestia che noi supponemmo dover essere rappresentata sul fregio del monumento di Augusto, e che certo, per mezzo delle sue Vestali partecipava alla ~~festa~~ della Pace. 140

2. Forma del quadrato italico.

Il piano della costruzione è così semplice che pare non ci si debba neppure interrogare intorno al significato e all'origine della sua forma. Eppure non dovrebbe essere indifferente il ricordare mentre i Greci davano ai loro templi per lo più la forma rettangolare, i Romani ed anche gl'Italici preferivano la quadrata templi di modeste dimensioni. Per indicare solo alcuni esempi fra i più antichi, diremo delle semplici Celle quadrate trovate

in Marzabotto: la cella e il vestibolo del tempio di Adatri hanno preso a poco la medesima forma e così nel tempio della Venere Pompeiana; dei grandi templi greci hanno forma non eguale ma simile i vestiboli del tempio di Cerere in Paestum e del tempio di Apollo di in Selinunte, quando anche il colonnato circondi tutto il tempio, la parte davanti ad esso resta quadrangolare come nell'Apollo di Pompei.

Lanciani nella sua grande Forma Urbis ha disegnato l'Ara Pacis come tre quadrati l'uno introdotto nell'altro, e questo non già perchè gli derivasse da una qualche ricerca, ma per l'analogia di due costruzioni ipogeali, l'Ustrinum Antoniarum e l'Ara Ditis. L'Ustrinum secondo l'opinione del Lanciani, era troppo diverso dall'Ara Pacis, ma l'Ara Ditis anche quale altare degli dei benefici dall'inferno, poteva essere un eccellente esempio per l'Ara Pacis se però il suo piano fosse abbastanza chiarito. La supposizione di Lanciani tuttavia, ha ricevuto una tal quale conferma dal colonnato chiuso esternamente che abbiamo creduto di dover riconoscere.

Le misure dell'Ara Pacis sono intanto divenute tutt'altra cosa. Per via dello sposto necessario che doveva separare l'edificio ornato dal portico a colonne, e per l'ampiezza del colonnato medesimo, esse raggiungono quasi la vecchia misura agraria dell'opera giornaliero, il jugerum o actus quadratus corrispondente a 120 piedi quadrati: e possiamo domandarci se questo sia semplice coso. Ci basti di ricordare la affinità, o meglio le relazioni dirette esistenti fra la festa della Pace e quelle di Ceres, come anche fra la Pace e Cerere, ossia fra la Pace e le dee della terra e dei campi. Queste affinità si rivelano anche nella comunanza degli attributi, la cornucopia, le spighe e i papaveri. Ovidio Tibullo (I 10, 45) esprime l'ardente desiderio della Pace dicendo:

interea Pax arva colat. Pax candida primum
Duxit arantes sub juga pauda boves,

pare quasi che la Pace di Augusto sia divenuta animata e si avvii pei campi. Col suo recinto di assi ella stava in mezzo al campo, rure in horto come Varro chiama le corti campestri in contrapposto

alle pergole dei giardini cittadini. Ma
che queste parole di poeta già da tem-
po universalmente conosciute non poterono
forse avere influito sulla formazione idea fonda-
mentale della costruzione? In ogni caso
le parole di Tibullo ci danno il diritto di de-
terminare le misure dell'edificio nella gran-
dezza precisa di un jugerum. dell'Ara Pacis

Ora il paragone della costruzione con il
grande altare di Pergamo può farsi in
maniera molto più chiara di prima. Non
era possibile di paragonare i due altari fin-
chè trattavasi solo del piccolo recinto di
marmo di 10 metri quadrati, una ora an-
che l'altare Romano col pari dell'altro
mostra circondato di un colonnato col-
la differenza che in esso le colonne so-
no interne, mentre nell'altro erano e-
sterne. Anche le misure sono quasi con-
cordi 12, come crediamo, il jugero può
venire ammesso. Il piano della Schraders
nel suo. Jahrbuch 1900 pag. 100 da le

dimensioni dell'Altare di Pergamo, compre-

dendovi i gradini che non fono computati in quell
numero, ma che per potrebbero essere: le misure
fono m. 36,20 x m. 33,60, oltre la sua parte
circa 70 cm. N° più e sali altra due metri
di meno. Nell'interno di questo portico
si trovava in Pergamo il podio con l'al-
tare, in Roma invece il recinto circa-
mente adorno con l'ara di dentro. Con-
tinuare nel paragone è inutile: ricor-
reno per lei Telephos (Telefo)
Nell'Ara Pacis possiamo ricono-
scere

142

una grande particolarità dei templi ita-
lici. L'uso italico opponeva la cella o
edicola al muro di cinta con la sua parte
posteriore: così nel tempio di Marte nel
Fon di Augusto e nel tempio di Minerva
nel Fon di Nerva. In conseguenza, questi

templi hanno colonne sulla fronte e ai lati, ma non di dietro e questa è la regola che hanno Vitruvio espone per i templi toscani. Finchè si suppone che anche nell'recinto della Pace si trovasse un'edicola, d'esempio migliore n'offre, data la proporzioni, era il santuario nel Foro di Pompei attribuito ad Marte a Vespasiano. È questo una corte quadrata di m 15 x m. 15 abbracciati al cui recinto nella parete posteriore s'appoggia una piccola edicola con quattro colonne e posata su d'un alto podio. Ha però che abbraccio riconosciuto nell'altare di Augusto l'esistenza di quattro filetti ricchissimi che stavano due per parte all'imme gine della Pace, non più visibile ammettere nelle colonne.

Noi avevamo giudicato solo con l'ordine apparente, come, secondo l'antica teoria e pratica, l'obbligo dei portici apparenti. E l'immagine della Casa doveva essere davanti e non fatta queste pseudo-prostasi o edicole d'apparenza. Come poi fanno noi immaginare questo punto centrale del Santuario? Potrebbe farcene un'idea, che offra qualche garanzia di verità?

3: Edicola apparente della Pace

I quattro pilastri a fralci (Tavola II) che, no
volo per la loro ricchezza, ma per essere appo
iati si distinguevano dagli altri pila
stri della parete interna, costituivano
nel loro insieme un'unità piena di sig
ficato. Ma come si comportava questa u
nità nella parte superiore e come era
trattato lo spazio racchiuso fra i pilastri?
La membratura della parete era la medesi
ma che altrove? In questo caso la fa
scia dei meandri, che certo nella parte e
sterna, sotto a Tellus, non doveva manca
re, passava anche qui fra pilastro e
pilastro. Dobbiamo inoltre continuare
in basso l'ornamento a fascie verticali
e in alto il festone? Quest'ultimo,
come già altrove dicemmo non è possibi
le di accertarlo, ma è probabile che ano
ri fosse e di alloro, ossia di altra specie

come di diversa lunghezza dagli altri $\frac{1}{2}$ (2 $\frac{1}{2}$
namento a fascie invece, se veramente
voleva simbolizzare una staccato - e di ciò
avremo ben presto nuova prova - dovrebbe es$\frac{1}{2}$
sere presso all'edicola ossia alla casa
della dea. Se non è troppo ardito far sup$\frac{1}{2}$
posizioni prima che la terra ci renda tutti
i resti del monumento di Augusto, vorrem$\frac{1}{2}$
mo appoggiare le nostre idee sulle ana$\frac{1}{2}$
logie che ci offrono gli altri monumenti
di Augusto

I monumenti conservati non ci dànno,
per vero, alcuna soluzione. Alcuni sepolcri
come il Deus rediculus mostrano bensì la
medesima divisione in tre parti per via di
pilastri o di fascie ~~ed~~ verticali e l'altra
in due parti per mezzo della fascia oriz$\frac{1}{2}$
zontale, ma non danno alcuna ri$\frac{1}{2}$
sposta alla nostra speciale domanda.

Un po' di più ci dicono le vedute
architettoniche delle pareti dipinte delle
case romane e pompeiane, del così detto
secondo stile. Queste vedute architettoniche
col tempo erano sempre più divenute com$\frac{1}{2}$
posizioni di fantasia, ma non ignoravano

nelle singole reminiscenze, la loro idea primitiva, che appariva chiara nei primi tentativi di questa maniera di decorazione, e consisteva nell'imitazione dei veri edifizi. La membratura di queste rappresentazioni architettoniche, tanto nella direzione verticale come nell'orizzontale è la medesima dell'Ara Pacis.

Appunto a causa di tale concordanza supponemmo l'esistenza di uno zoccolo sotto la base del nostro edifizio, sebbene parti di esso non siano finora trovate. Ma quelle architetture d'ignite lo zoccolo non manca mai, ed infatti noi lo vediamo nella riproduzione esterna del santuario che crediamo di riconoscere sul fregio sinistro della parete anteriore (Tavola VII sinistra e fig. 37 pag. 116) e paragonisi anche la moneta di Domiziano nel supplemento numismatico).

144

Al disopra dello zoccolo stanno le pareti nelle quali senza tener conto dell'area costruzione superiore, troviamo la zona di divisione orizzontale in campi inferiori e superiori, questi ultimi i primi, come nell'Ara Pacis,

alti più della metà dell'intera parete. Verticalmente poi sono divise per mezzo di pilastri o di colonne o di sostegni a guisa di candelabri, e in maniera diversa a seconda della loro ampiezza. Le pareti lunghe sono divise ad eguali distanze in tanti campi uguali le più corte invece hanno un campo centrale più grande e due corrispondenti ai lati. La prima divisione vien chiamata ritmica dal Mau, la seconda simmetrica. Sull'Ara Pacis tutte le quattro pareti erano uguali, ma erano simmetricamente divise solo le pareti di fronte. Dobbiamo ora paragonare la parete posteriore del nostro monumento con le pareti d'apparenza simmetricamente divise delle pitture murali.

Clichè

Fig. 45 Acroteri d'angolo dal Museo Chiaramonti.

Il centro di queste pareti dipinte è quasi sempre occupato da una specie di leggiero vestibolo a due colonne, coperto da un soffitto a cassettoni e terminato da una

corona frontale a guisa di frontone che non
~~non~~ già copre il compimento di un letto, ma
riposa come un diadema sulla linea orizzon-
tale del soffitto. Son questi sempre due fort
Heli di pianta che, partendo contemporanea-
mente dagli angoli con linea ondulata e
per lo più innalzandosi nel mezzo, quivi
s'incrociano e si ravvolgono con svariate
volute. Sono acroteri simili a quelli della
fig. 45 che si veggono nel Museo Capitolino.
Essi hanno piano angolare perchè destina-
ti agli angoli e sono in tutto simili a quelli
che servivano ad ornare gli angoli monumen-
tali degli altari, e che vediamo riprodotti nelle
monete.

Cliché

Fig. 46 Ornamento frontale ~~di letto~~ dalla Villa Ludovisi.

Se, regolandoci secondo le monete dell'A
ra Pacis (vedi Supplemento) potessimo tali
Acroteri sugli angoli del nostro monumento,
dovremmo anche porre l'acroterio di mez-
zo corrispondente nel centro della parete poste-
riore, quantunque esso manchi nelle mo-

nete medesime poiché esse riproducono la fronte anteriore dell'Ara sì che l'ornamento frontale della posteriore non era visibile. La fig. 46 mostra un ornamento simile in marmo, il quale pel suo stile e per le sue dimensioni potrebbe assai bene convenire all'Ara Pacis se i suoi frammenti non fossero stati trovati in un luogo assai più lontano. In esso vedonsi i tralci dell'ornato inferiore ancora una volta spuntare e rifiorire.

Ed ora torniamo al vestibolo stesso che suole occupare il mezzo delle pareti dipinte e che non solo appare del medesimo tempo dell'Ara Pacis, ma anche della medesima origine. Questo vestibolo che in entrambi i casi è solo apparente, rivela anche una novità introdotta allato all'idea diversa e in parte contraddittoria dei tempi anteriori.

In niun luogo le somiglianze fra le pareti simmetricamente divise dell'Ara Pacis — sopratutto la posteriore — e le pareti delle pitture murali si dimostrano così chiaramente come nel paragone dell'Ara Pacis medesima 146 con parte di una parete della casa romana presso la Farne-

Clichè

Fig. 64. Parete di una casa presso la Farnesina.

Fine. Le proporzioni dell'altezza e della larghezza sono quasi uguali e ai lati del campo centrale stanno anche qui due doppie colonne (invece dei doppi pilastri) sol che esse sono poste a distanza alquanto maggiore che nell'Ara Pacis. Fra esse passa il nastro del cornicione, al disopra del campo centrale il quale è abbastanza ampio per potervi introdurre un arco destinato a chiudere superiormente il quadro. Una simile disposizione, molto possibile nell'Ara Pacis, fu infatti disegnata da Rauscher nella nostra prima ricostruzione.

Unito Oltre a questa cornice arcuata del campo centrale, nelle pitture murali se ne vede talora un'altra dove dietro alle colonne stanno dei pilastri e in conseguenza

il campo viene chiuso superiormente da una linea orizzontale (vedi fig. 50) Com'è naturale anche di qui poterano trarsi delle analogie per l'edicola della Pace.

Questi campi centrali delle pareti murali però differiscono da quello dell'Ara Pacis poichè qui l'immagine non poteva trovarsi sotto l'edicola apparente ma davanti mentre nelle pitture murali l'illusione era di molto maggiore e tanto l'arco quanto la linea diritta che chiudevano superiormente il quadro, dovevano dargli l'effetto di uno sfondo lontano. Quest'era l'ultima e più spinta conseguenza dei principi di approfondimento della prospettiva con i quali si esprimeva questo stile pittorico: poichè dipingendo su di una parete una facciata le di cui membrature sembravano retrocedere sempre più l'una dietro l'altra, si dava ancora uno sguardo nello sfondo lontano, specialmente per mezzo dei campi centrali. La prova più sicura che le immagini dipinte nei campi centrali volevano significare cose dello sfondo, ci sarà stata data dalla considerazione di una

fase più antica di questa decorazione (161
murale. La cosa però è facilmente deduci-
bile dal principio inesposto, e più convincen-
te di qualunque riflessione è la vittima
desima del quadro e della maggior parte
delle altre rappresentazioni laterali ed an-
che superiori. Il solo campo centrale della
fig. 47 fa eccezione, poichè in esso vedia-
mo attraverso l'apertura della parete ma-
non all'aperto, Afrodite seduta con Peitho
ed Eros. Essi non sono rappresentati
quali dei viventi, ma come un gruppo sta-
tuario di avorio, a giudicare dal colore;
è probabile che il pittore li abbia dipinti
di profilo invece che di fronte, a causa della
maggiore facilità del disegno. Se dunque
essi non si trovano all'aperto, dobbiamo
credere ch'essi vogliano avere ritratti in
una cella marmorea. La poca determi-
nazione del luogo è una nuova ragio-
ne di affinità fra questa pittura e la
parete posteriore dell'ara Pacis. Insie-
me a queste molte altre pitture mu-
rali portano nel loro centro l'immagi-

ne degli dei alle cerimonie del culto, solo che, come già dicemmo, esse non appaiono davanti alla parete, sotto al vestibolo, ma quasi attraverso l'apertura incorniciata dalla parete, all'aperto, nella piena luce del giorno.

Quest'apertura finta della parete non segnò però certamente la prima apparizione dei disegni murali. Probabilmente essa era già comunemente nota ai pittori decoratori del tempo in cui fu costruita l'Ara Pacis, ma doveva continuare allora un'altra forma appartenente ad una fase anteriore di questo stile pittorico. Poichè di esse esistono ancora numerose reminiscenze su 148 quelle medesime pareti che ci appaiono decorate secondo la nuova maniera. L'Ara Pacis ha molti rapporti anche con questa fase anteriore dello stile, che ora prenderemo a considerare...

4. Le antiche vedute architettoniche

Le pitture murali scoperte ~~a~~ fa non molto a Boscoreale, allo svolgersi del secondo stile. Esse sono molto affini a quelle romane sia nell'insieme che nelle parti ma le facciate e gli sfondi sono riprodotti talmente secondo verità e disposti con tanta chiarezza, che il vero significato delle singole forme e dei motivi è qui molto più comprensibile che altrove.

Cliché

Fig. 48. Pittura murale di Boscoreale.

Nel grande triclinio, che distinguevasi per la grandezza degli spazi e delle figure, ogni parete era divisa in tre parti (vedi fig. 48) un campo centrale racchiuso da due colonne che stanno sullo zoccolo ma davanti ad esso, e due campi laterali fra le colonne e i pilastri d'angolo che hanno l'altezza delle colonne e non quella dei pilastri

minori situati dietro ad esse. Le colonne non costituiscono un vestibolo e il soffitto a cassettoni che sostengono si distende da un capo all'altro della parete. Lo zoccolo è del pari semplice e diritto, senza sporgenze né rientramenti e così 149 la parete non ha interruzioni e prosegue con pari altezza. Dal basso al alto questa parete non si mostra divisa, e corrisponde solo alla parte inferiore dell'Ara Pacis e delle altre pitture. Al pari di esse porta in alto la stretta fascia ornamentale che nell'Ara Pacis è a meandri, qui invece a triglifi. La parte superiore della parete invece, più che coll'Ara Pacis concorda colle proporzioni colle pitture romane a mostro alquanto delle sale e dei colonnati che le stanno di dietro. Ad ogni lato della sala che aveva all'incirca la grandezza dell'Ara Pacis (7,50 × 8,00) si riproduce abbastanza esattamente la stessa ripartizione che ebbero le pareti frontali del monumento di Augusto: ogni parete divisa verticalmente in tre parti, orizzontalmente in due più lo zoccolo e l'intelaio

tura. Quest'ultima parte è qui rap-
presentata dal fregio a triglifi. Le figure
degli Dei e degli uomini di grandezza più del
naturale, che vediamo dipinte fra queste
apparenti architetture hanno importanza
nel paragone coll'ara Pacis, solo perchè
appaiono come ritratte davanti alla parete
- che non è stata aperta in alcun luogo - e
non già come statue, ma come esseri
viventi, stati od acconciati, in piedi o
a sedere. Soltanto Venere con in braccio
Amore (fig. 48) nel disegno ci dà la vera
idea che fa quasi l'effetto di una statua che
si potrebbe paragonare colla Pace.

Come mai queste pitture architettoni-
che possono venire considerate come una
preparazione della pittura decorativa poste-
riore romana colla costruzione centrale
a colonne, ci viene dimostrato dalle
reminiscenze che si trovano dappertut-
to in questa posteriore maniera; e la sala
di Boscoreale nel piccolo fregio a tri-
glifi chiudente la bassa parete, ci mostra
no l'eredità dello stile primitivo. Altre
stanze della Villa ci mostrano altre de-

corazioni, le une, quelle del cubicolo, si-
mili a quelle del Palatino, le altre, quel-
le del triclinio ordinario dell'estivo affini a
quelle del grande triclinio. Queste insom-
ma costituiscono il passaggio fra la ma-
niera antica di Boscoreale e la posterio-
re delle case romane. Una cosa però si
conserva su tutte le pareti della Villa ed è
che la parte inferiore delle pareti è ancora

150

Cliché

Fig. 69. Pittura murale di Boscoreale.

ininterrotta per tutta la sua estensio-
ne; solo per disopra ad esse lo sguar-
do si stende su paesaggi, santuari o
quartieri cittadini. Le proporzioni del-
l'altezza possono essere cambiate, la de-
corazione superiore può essere divenuta
la cosa principale ed occupare la metà,
forse più, dell'altezza totale, ma nella
parte inferiore, la parete continua ad esse-

re ininterrotta per tutta la sua ampiezza. (267
Bisogna tuttavia riconoscere che la sua interruzione è ampiamente preparata. Dove non si possono rappresentare delle figure come nel grande triclinio si pongono dei vasi, degli altari, dei recinti rotondi (puteal) di dove sorgono piante ed alberi: la parete stessa sporgerà o rientrerà, sarà diritta o curva come meglio si conviene per ren-

Cliché

Fig. 50. Pittura murale del Museo di Napoli.

dere variata e animata, e nella maggior parte dei casi - cosa principalissima - avrà nel mezzo l'immagine di una porta. Cadesta porta è chiusa, ma basta aprirla perchè invece della parete ininterrotta dominante in Bisco reale, si abbia l'apertura incorniciata dal vestibolo a colonne che vedesi nelle due case comune. Così il contrasto delle parti interne e esterne della rappresentazione invece di trovarsi come prima ~~nella disposizione~~ al disopra della parete,

vedesi a fianco di esso.

Il confronto di una pittura di Boscoreale con un'altra delle Campa-nia, ci mostrerà anche più chiaramente che il passaggio di una maniera decorativa all'altra si compiè appunto in questo guisa. Nella fig. 49 (Centro = Barnabei-Tavola IX) vedesi al disopra della grande (d'un edifizio) porta un tempio rotondo a colonne. Nella fig. 50 (Mau Tavola VII) scorgesi presso a poco il medesimo tempio rotondo in mezzo ad un altro edificio, solo che noi lo vediamo attraverso l'apertura del vestibolo a colonne.

1552

Ricordiamo il rilievo di Ikario che offre il medesimo contrasto di spazio chiuso nella parte inferiore, e di spazio aperto nella superiore. Davanti alla bassa parete che chiude lo spazio inferiore, vedesi il poeta coll'asta seduto sul divano e a destra Dionisio avanzantesi colla sua schiera. Al disopra della parete, nella parte superiore appariano gli edifizi che si trovano dietro ad esso. Lo stesso contrasto si ripete

nel noto antenna di Kithairode; davanti ~~a~~ la parete tagliata stanno gli dei, dietro ad essa vedesi sorgere il tempio.

L'affinità delle vedute architettoniche colle scenarii, da me altra volta ricordata non mi accingo a discutere poichè essa è inutile per le nostre ricerche. Accennerò solamente al quadro del vaso di Astea con l'infuriato Eracles, perchè esso più chiaramente dei rilievi suddetti riunisce i principii della pittura murale Romana e campana colle tradizioni dell'altre ellenico. Si interpreti pur come si vuole i particolari di questo sfondo scenico - poichè esso non è altra cosa - nessuno potrà però disconoscere la sua somiglianza colle vedute di Boscoreale. È la medesima parete bassa terminata da meandri come nell'Ara Pacis, e le architetture sorgenti al di là di essa sono rese più evidenti dalla presenza degli uomini al di qua; inoltre al disopra stendesi il soffitto a cassettoni come nelle pitture di Boscoreale. —

5. Parete tagliata e barriera nell'antica architettura.

Dove cercheremo l'origine di queste basse pareti tagliate, se non fra le colonne e i pilastri? Forse dovremmo anche tener conto dei scenari lignei poichè in essi delle tavole incastrate in sostegni di legno formavano dapprima la limitazione dello spazio, e nelle rappresentazioni etrusche (pag. 84 e fig. 21) vedemmo già apparire su questo tavolato quando gli spettatori e il giudice, quando gli attori. Anche le pitture murali posteriori ci mostravano le figure e il retto che doveva attirare gli sguardi talora sotto allo spazio chiuso, talora sopra, all'aperto. La forma della scena antica è però ancora troppo discussa per poterci fondare su fatti provi contraddittori.

È nota la balaustra dello Stoa di Pergamo. Spesso le persone situate su di

esta dovevano essere visibili per quelle di sotto come le figure che apparivano fra i pilastri della Porta Marzia in Perugia al disopra del cancello. All'esterno le donne piangenti del Sarcofago Sidonio si appoggiano contro le barriere dell'Heroon. Su di un sarcofago di legno del IV secolo proveniente dalla Russia meridionale, sulle cancellate che sbarravano gl'intercolonnii erano situate delle figure intere. Koldewey e il Puchstein hanno dimostrato che fra le colonne colossali del tempio di Giove in Akragas esistevano delle barriere grandiose. Simili barriere di pietra furono rinvenute anche fra le colonne interne di un tempio di Selinus e di qui la divertione ci riconduce verso l'Ara Pacis: poichè queste barriere di Selinus non sono liscie ma, in ricordo degli steccati, si dividono in fascie rientranti e rilevate non dissimili dal balteus che abbiamo visto fra i pilastri dell'altare della Pace. Anche nella Cella del tempio di Giove in Olimpia rimanevano tracce di barriere di pietra (?)

fra le colonne dalla terza alla quin-
ta, di esse però non sappiamo nulla di
certo.

Tanto più importanti sono dunque
per noi le barriere fra le gambe del
trono di Giove. Di qualunque materia
fosse composto questo trono, l'idea
delle barriere fu ispirata dal legno: e
da quel poco che di esso sappiamo
pare che avesse molti rapporti colla
costruzione dell'Ara Pacis e colle
pitture murali di Boscoreale.

Le gambe del 151 trono quadra-
te a causa della fisica che sostene-
vano, trovavansi agli angoli come
quattro pilastri del piano generale qua-
drato anch'esso: e le barriere introdotte
fra gamba e gamba impedivano di penetrare nello
spazio interno. Queste barriere era-
no divise in tre parti, come le pareti
frontali del monumento di Augusto, e
si chiudevano con tre immagini di
Parnassos. Si potrebbe insomma

immaginare queste barriere simili
a quelle del tempio di Selinunte con tre
campi rientranti fra fascie di separa-
zione a guisa di pilastri. In queste pareti
a barriere dipinte il cui aspetto .. non considera-
do le differenze di stile - potrebbe paragonarsi colle pareti tagliate di Boscoreale - tro-
vavansi i catenacci che passavano da una
gamba all'altra come visibili alla fascia orna-
mentale dell'ara Pacis e delle pitture mu-
rali passava da pilastro a pilastro. E
se sopra i catenacci del trono di Giu-
no trovavansi delle figure così le pare-
ti della barriera erano finite anche qui
come in Boscoreale.

Finalmente anche qui come in Boscoreale si
poteva finalmente guardare al di là
della parete e anche qui si scorgevano
delle colonne, quelle colonne che so-
stenevano il sedile del dio. Nei
quadri architettonici si cercava di dare
maggior rilievo al termine superiore
della bassa parete, per mezzo di oggetti
apparentemente posati su di essa: tripodi

~~Hirt 68~~ 71) maschere, ceste, vasi ed anche statue, queste ultime per lo più quali cariati di ricongiungenteri con delle membrature della costruzione superiore. Nella ~~torre inver~~ fig. 68 questo ornamento è minimo perchè importante era di lasciar intravedere il colonnato posteriore; nel trono di Giove invece dove si trattava appunto di nascondere le colonne di sostegno, gli ornamenti posti sui catenacci diventano la cosa principale: le colonne scomparivano, come è facile a capire, rimanevano visibili e Pausania ce lo dice chiaramente.

Quanto veramente è comune alla costruzione vera del trono e a quella immaginata delle pitture murali è lo spazio chiuso in basso e quello aperto in alto.

Questo contrasto era naturale nelle vere barriere; fra le colonne del tempio di Selinunte, trovavansi veramente degli spazi aperti; e così possiamo supporre esistessero nell'intercolonnio della cella di Olimpia. In altri luoghi si cercava di riempire questi spazi con delle figure, come nel trono di Giove. Koldewey è

Puchstein, così eggregiamente giudica-
no i colossali Atlanti dell'intercolonnio del
tempio di Giove in Akragas, quantunque
siano scolpiti in alto rilievo sulle pareti
per ragioni ~~d~~tettoniche. « In basso ve-
donsi alte barriere fra le colonne, al
di sopra di esse un' ideale apertura
in~~ter~~cui~~ale~~ - efficacissimo pensiero
dell'antica arte architettonica - stanno
i 38 giganti, ~~ida~~ piedi dell'altezza di
m. 7,50, a sostegno dell'intravatura »

Aperture apparenti con tripodi in rilievo
invece di tripodi veri in vere aperture, ve-
donsi anche sulle altissime barriere che
si trovano fra le colonne del monumento
di Lisicrate, chiaro esempio degli appare-
nti effetti che derivò ~~più tardi~~ tre secoli più
tardi la pittura murale romana e campa-
na -

6. Notizie sul fregio dell'Ara Pacis.

Ma, dirà forse qualcuno, è possibile par-
lar seriamente che il fregio dell'Ara Pacis
non ~~fu rappresentato~~ debba essere in-
teso come la finale adorno di una pa-
rete, non come una cornice riempita
di figure e di festoni?

Ricorderemo prima di tutto che l'i-
dea di un recinto chiuso del santuario
viene espresso chiaramente nella parte
inferiore della parete di marmo, per mez-
zo di un ornamento nell'Italia meridionale
(Selinus) e nell'Etruria era già in uso nel
sesto secolo. È ben vero che il tabulinum era
rivestito esternamente di tralci, ma l'idea
primitiva non era per questo allontanata
nè danneggiata. La chiusa superiore per
mezzo delle fascie a meandri è accen-
tata più fortemente all'esterno che all'interno
ma l'ugualianza è stabilita da ambe le
parti.

Al disopra sono appese internamente
delle ghirlande di frutta che hanno tutta
la plasticità del vero, marmi pietrificati
~~eterna~~ ed eternate le passate corona-

colle quali il santuario era stato ornato.
Ma non si pensi che esse debbano essere intese come corone appese al muro. Appunto nei tempi di Augusto e forse anche prima simili ornamenti volevano aver l'aspetto di sventolare sospesi in uno spazio aperto e per mezzo di visibili segni si cercava di aumentare ancora quest'apparenza. Nel Sepolcro del Giulio di S. Remy essi sono venuti da amori svolazzanti e sono assicurati ai pilastri d'angolo solo per le loro estremità; cosicchè i pilastri medesimi unitamente all'intelaiatura costituiscono in apparenza uno spazio aperto, mentre nel piano superiore il medesimo spazio è veramente aperto.

Anche nelle vedute architettoniche dell'epoca di Augusto, i predilletti festoni sono dipinti quasi senza eccezione nell'intendimento di farli apparire sospesi. Fra tutti gli esempi pubblicati ne trovo uno solo (Bartoli p. 41) dove la corona sia veramente appesa ad una parete. Altrimenti occorre appare un festone il pittore è soprattutto preoccupato di far rilevare la sua distanza dal muro. Nei mo-

gni fici festoni della casa paltatina
quest'idea viene rafforzata dalle maschere
di Pan e dalle ceste e i bastoni ricurvi e
altri oggetti richiedenti spazio, a questo
scopo appesi di sotto. In conseguenza an
che i festoni dell'ara Pacis non debbono
essere intesi come motivo artistico ma
come sensibile rappresentazione dell'aria
libera che penetrando dagli spazi aperti,
carezzava i festoni e scherzava coi rami.

Un confronto istruttivo coi festoni del
l'Ara Pacis ci viene offerto dal grande pe
stilio della Villa di Boscoreale, le di cui
vere colonne si trovano in faccia ad al
tre corrispondenti dipinte sulla parete: Due
delle ultime sono riunite in alto per mezzo
di festoni di frutta dipinte, di grande ef
fetto, ~~ingrati~~ e in basso per mezzo
di barriere dipinte, mentre nell'ulti
mo intercolonnio d'apparenza, vedesi
rappresentato un tavolo coperto di vasi
e di altri oggetti: così anche qui ab
biamo uno spazio chiuso al disotto, e uno
spazio aperto al disopra dove, per mag
giormente rendere l'idea dell'aria a

libera circolante, di sono appese delle ghirlande.

Con ciò non saremo obbligati ad interpretare nel medesimo modo le torchie in forma di patera e i crani di bue. L'applicazione delle torchie è abbandonata alla fantasia ed esse possono essere sospese come oscilla mentre i crani di bue ~~sono~~ possono apparire fissati all'intelaiatura; negli esempi di architettura apparente offerti dal Mau (Tavole V e VI) vedesi anche quello non infrequente di un intelaiatura libera senza parete né in basso né in alto come appunto sarebbe l'Ara Pacis, secondo le idee esposte.

154

7. Notizie sul fregio esterno.

Ed Ora per la giusta comprensione del fregio esterno, ricordiamoci che non solo le figure umane ma anche tutte le altre derivazioni pittoriche di paesaggio, edifizi, alberi, rocce ecc., di tutto ciò in somma che il rilievo può riprodurre,

non venivano fissate solo nelle bianche (280
forme del marmo, ma venivano abbellite e
rilevate dal colore che lor dava l'appa-
renza del vero. Ed è ciò che viene di conse-
guenza che lo spettatore, secondo l'in-
tenzione dell'artista, è dovuto anche qui
credere di vedere sotto gli occhi la verità malgra-
do l'alta posizione delle persone rap-
presentate. Bisogna dire che a tale al-
tezza si era già abituati sulla scena.

Ricordiamoci inoltre che Wickhoff
interpreta senz'altro, in questo modo
i rilievi interni dell'arco di Tito posti ad al-
tezza di poco minore. « Una cornice si
apre e ci mostra la sfilata di tutto il
corteo. Noi dobbiamo credere di vedere gli
uomini muoversi davanti a noi, non
dobbiamo più ricordarci di guardare, ma
la plastica deve co' suoi mezzi raggiun-
gere quello che solo una perfetta pittura può
ottenere, l'impressione completa dell'illu-
sione. » Non si deve certo disconoscere
che tal tempo è raggiunto dall'Arco di
Tito con maggiore efficacia che dall'Ara
Pacis - ogni epoca ha le sue proprie pie
tre di paragone - ma nè per questo, nè

pèa altri riguardi sonvi differenze es-
senziali fra l'arte di Tito e quella di Au-
gusto, come Wickhoff vorrebbe. I rilievi
del sepolcro 158 giulio di S. Remy, an-
che più di quelli di Tito hanno la prete-
sa di rappresentare un frammento
di verità incorniciata. Poichè ivi
l'idea dello spazio libero nell'interno
della cornice, viene ancor rafforzata dal-
le ghirlande che gli amori sostengono al di
sopra delle teste dei lottatori; e questi
rilievi che pel loro carattere pittorico sem-
brano più ellenici che specificamente roma-
ni, sono anteriori all'epoca di Augusto.

Parlando delle prospettive architet-
toniche nelle pitture murali, ho detto co-
me appunto per lo spazio della parete de-
nell'Ara Pacis è occupata dal fregio, fra
la parte superiore dei pilastri e l'inte
laiatura (forse prestabilita) esistesse l'idea di uno spazio ad
vuoto. Abbiamo già provato che stesso
era ispirato il fregio interno a festoni,
lo proveremo ora per l'interno col mez-
zo di un paio di fregi dipinti dell'epoca
di Augusto.

Clichés

Fig. 51. Paesaggio dell'Odissea - Esquilino.

Vedasi il celebre paesaggio dell'Odissea dell'Esquilino di cui riproduciamo a fig. 51 l'avventura di Laistrygone (tolta da Springer - Michaelis pag. 324). Qui l'errare di Ulisse viene riprodotto con sfondi di paesaggi quasi alla medesima altezza dal suolo, e nelle medesime dimensioni (m. 1.60 con altri 55) che del fregio dell'Ara Pacis e non diversamente da questo viene racchiuso fra pilastri di pinti. Questi 159 pilastri insieme al quadro e parete inferiore - i di cui disgraziatamente non si sa nulla - formano una cornice attraverso la quale, rispettiamo, a malgrado dell'altezza - si dovrebbe credere di gettare uno sguardo nello spazio aperto. Il pittore ha chiarito questa sua intenzione per mezzo di

due ripieghi: Primo che i pilastri sono dipinti doppi, l'uno all'interno, l'altro all'esterno appunto come si vede nei vestiboli delle pitture murali d'Augusto, non muniti d'arco. E, come qui il pilastro interno del quadri di Adisteo è dipinto in tono chiaro mentre l'esterno è scuro a causa del contrasto che deve nascere fra esso e il luminoso paesaggio. Secondo che le linee dei colori a destra e a sinistra di ciascun pilastro sono in relazione fra loro si da parere parti tagliate di un tutto esteso e completo; essi ~~continuano~~ vogliono comporre un insieme ininterrotto ~~che i pilastri~~ la di cui vista è tagliata dai pilastri. È chiaro che questi sfondi visibili attraverso l'apertura pure appartengono ancora all'antica maniera del cosidetto secondo stile pittorico, quello cioè delle pareti di Boscoreale. Quanto era per la fig. 48 la vista del colonnato al disopra del fregio a triglifi, oppure per la fig. 49

i prospetti architettonici a destra e nel mezzo, tanto erano) per la casa dell'Esquilino i paesaggi dell'Odissea. ~~Ma~~ Appunto perchè quelle vedute erano troppo alte per lo sguardo, si portarono poi più dall'alto in basso ~~come~~ praticando invece di una apparente apertura superiore una o più aperture verticali alla giusta altezza dello sguardo.

Il Mau, ~~come~~ insieme ai guardi dell'Odissea aveva messo una parete di una piccola stanza della Villa di Diomede (fig. 52) sui la proporzione delle pareti, che per le pitture di Odisseo doveva essere supposta, è in gran parte indicata: sotto, la parete chiusa fra i pilastri, non molto alta, più uno zoccolo che una parete tagliata; - però siccome vi manca almeno le base dei pilastri così non possiamo dire ch'esso si conservi in tutta la sua altezza. (Nella figura 52 è anche più tagliata)

160

(285

Cliché

Fig. 50 Pittura murale della villa di Diome-
de in Pompei.

In questa parete inferiore è visibile un alternarsi di quadrati chiari ed oscuri pa-
ragonabili all'alternarsi delle fasce del nostro tabulinum. Anche i due grandi
trelci fioriti che s'innalzano dai pila-
stri del quadro pare vogliano indica-
ci la loro provenienza da forti piante
esterne rampicanteci ai pilastri me-
desimi. In ogni caso essi debbono servire
pari dei festoni e delle maschere ap-
pese, a rendere più sensibile l'idea
dello spazio libero-aperto. Anche qui
del resto abbiamo il contrasto fra i pila-
stri attorni di colore oscuro e lo splen-
dore della natura, l'azzurra superfi-
cie del mare sul quale le Nereidi

p scherzano portate da delfini e da ippopotami.

Il fregio dell'Ara Pacis ha nella costruzione il medesimo posto nella medesima cornice di pilastri - intelaiatura e parete inferiore. La concordanza cogli esempi citati sarebbe invero anche maggiore se le figure del fregio fossero rappresentate all'interno invece che all'esterno. D'altra parte però il fregio rappresenta in gran parte processioni che non si possono immaginare lontane come Odisseo e le Nereidi. Anzi la coscienza del luogo doveva richiedere che quanto avveniva al di fuori del Santuario venisse rappresentato esternamente, e specialmente il procedere del corteo dal punto di partenza fino all'ingresso dell'Ara Pacis non poteva svanire inteso in altro luogo. La fantasia dello spettatore era sempre libera di immaginare i cortei e le altre scene come effettuantisi all'aperto, anche

sul sepolcro Giulio si vedevano le quattro scene di lotta e di caccia sulla parete esterna eppure, come fu ora notato rappresentavano efficacemente l'azione nello spazio libero.

È possibile però di paragonare il nostro fregio e il suo contenuto colle immagini dell'Adisseo e delle Nereidi. Per una parte di esso e cioè per Tellus e le Auree, niuno vorrà porlo in dubbio; ma le ragioni favorevoli a Tellus debbono valere anche per il resto; i dintorni di Marte e della Magna Mater (Tavola III) hanno sufficienti analogie coi prospetti architettonici di Boscoreale e del Palatino (vedi fig. 30) e i sacrifizi ne hanno cogli sfondi della casa del Trastevere. Uno sguardo al disegno riassuntivo della fig. 31 chiarirà tosto la cosa.

8. Il recinto a traforo.

Il recinto de marmoreo dell'Ara Pacis viene dunque ~~parzia~~ dalla sua ornamentazione smentito per metà. Poichè nella parte superiore, l'idea non doveva vedere che una cornice, all'interno della quale erano sospesi i festoni mentre all'esterno parevano procedere i corbei. Con efficace contrasto la funzione delimitativa della parete inferiore era tanto più fortemente accentuata specie nell'interno dove il bisogno era maggiore. 102 La cosa è avvenuta così semplicemente che non è necessario di pensare alla trasmissione di una speciale forma artistica, sebbene nell'Oriente non manchino analogie. Chi sa se le prime origini d'tale forma non si debbano ricercare nelle palafitte e nelle terramare? È certo ~~che~~ debbasi riconoscere un forte carattere italico anche nei traforo esterni del tabulinum, non solo nel morto

stenuto fattoci conoscere dal Varro.
Il senso italico della verità rappresentativa, non solo nei tempi posteriori creò meravigliose immagini di piante, ma si manifestò molto prima quando prendendo all'arte greca i suoi ornamenti vegetali, si adoperò a toglier loro la rigidità degli steli e a dare uno svolgimento più naturale e più variato ai fiori e ai viticci convenzionali. Quella particolare squisitezza di gusto che faceva ritrarre così fedelmente le svariate frutta dai festoni, e che nella medesima epoca riproduceva sulle pitture murali della Villa ad gallinas tutta la ricchezza botanica di un parco, e che infine, secondando, è vero, i modelli greci, faceva spuntare le piante palustri ai piedi di Tellus, non poteva fare a meno di introdurre nei tralci fantastici che circondavano il recinto, qualche segno particolare distinguentesi per la sua fedeltà alla natura.

È noto che i ceppi dell'Acanto e

gli steli. Da essi sorgenti insieme alle volute dei tralci alla maniera della loro ripartizione, alle trattenute delle diramazioni, allo scanalamento degli steli alle palmette e alle altre forme floreali, erano già stati trovati (e sviluppati) nel quinto secolo av. Cristo dalla pittura e dalla plastica greche, e ripetutamente erano stati riprodotti su vasi, corone di templi, stele e fregi. Questi ultimi fornivano lo sviluppo dei tralci nel senso della lunghezza, corone e capitelli invece l'elevazione di una pianta principale. Per coprire superfici estese come per esempio (è stato tentato) dal soffitto della casa del tesoro di Orcomeno, per mezzo delle spirali precorritrici dei tralci, l'architettura offriva raramente l'occasione, quando i tralci sulle colonne e sulle fascie e sul fregio erano già elevati a notevole altezza. Il ricchissimo capitello del propylon di Eleusi Appio Claudio Pulchro in Eleusi, appartiene già ad un'epoca molto vicina a quella dell'ara Pacis.

Uno sviluppo maggiore, anzi una vera invasione dei tralci coronati di pal-

ci appare 163 sui manichi greci di vasi, anfore e idre. Sui tralci no ancora raffigurati secondo l'usato principio, solo che ora si sviluppano contemporaneamente nel senso verticale e orizzontale scendendo talora a coprire tutte le parti non figurate del vaso. Il bel vaso d'argento di Tchertomlik è il più perfetto esempio di questa tecnica ed è notevole anche perchè su di esso rinvengonsi degli uccelli simmetricamente disposti, i quali, simili a quelli dell'ara Pacis, posano sui tralci colle ali distese. Queste ricche ornamentazioni a tralci, sono ereditate dai grandi vasi greci. Sui quali esse conservano il vecchio stile, ma poichè diventano sempre più schematiche e prive di verità, sorge un'altra specie d'ornamentazione a tralci e a fiori che diventa tipica pel collo e la pancia del gran va-

Clichè

Fig. 53 Frammento di rilievo – Foglio

come prima le palmette lo erano per (292
le anse: anche queste continuano a fiori-
re e più riccamente di prima. Non è
possibile di dubitare sulla comune origi-
ne delle due specie. Ai nuovi tempi,
e più ancora, il nuovo suolo italico,
dànno agli antichi tralci uno sviluppo an-
cor più ricco e rigoglioso. Ora il moti-
vo dominante è un calice centrale coro-
nato da una testa o da un'intiera figura,
quest'ultima per lo più alata, per non
far apparire troppo carichi gli steli on-
deggianti.

Allo stesso tempo e allo stesso stile
appartiene un frammento di rilievo
proveniente da Segni, e da qualche
anno divenuto proprietà Nervegna
(fig. 131) Esso è in pietra calcare, è alto
m. 0,58 e largo m. 0,47. La lastra compie-
ta dovè avere almeno un metro di lar-
ghezza e altrettanto di altez-
za, e la sua sottigliezza la fa ap-
parire destinata a un rivestimento. Il
grazioso lavoro può venire attribuito

al quarto secolo, considerando la fine-
zza non ancora infantile di Eros. Bi-
sce e grazioso egli si è appoggiato su una
delle spirali la cui caratteristica prospetti-
va ci mostra tutta la loro ampiezza. Cer-
tamente a questo Eros corrispondeva un
altro dalla parte opposta. Il suo calice
centrale di mezzo cresce dall'acanto cen-
trale e si svolge poi in un altro calice
che probabilmente portava una testa
femminile, forse quella di Afrodite.
Quanto sia affine questo il disegno di
questi tralci, specie delle spirali obliqui,
e tutto lo sviluppo della pianta coi gran
vasi ornamentali greci apparirà dal
confronto coi tralci dell'Ara Pacis. Due
di ultimi dovevano coprire grandi super-
fici, richiedevano quindi uno sviluppo dif-
ferente. Essi non potevano più deriva-
re tutti da un solo calice come nei vasi
ornamentali e nel rilievo di Corfù - per
quel che di esso possiamo giudicare. L'ar-
tista greco-romano fece spuntare nell'u-
sata maniera un tralcio dal calice centra-

le dell'Acanto, quindi lo fece ricadere
al suolo e dalle sue volute ne trasse delle
altre verso l'alto. E per coprire tutta la
parete, come lo richiedeva l'idea del tabu-
linum, egli lasciò fantasticamente
crescere tralci da tralci e perfino fiori
da fiori. Anche in ciò, per vero, altri l'a-
vea preceduto, e lo mostrano i vasi
di Taranto. Erote, e creature di fan-
tasia sono bandite solo i cigni di Apol-
lo ci fanno ricordare le alate figure dei
vasi ornamentali. Oltre ad essi vedonsi
serpenti, lucertole, uccellini, e se con-
sideriamo anche i pilastri, aquile e ci-
vette collo loro preda: essi però sono
rappresentate come vivenli e in tutto il
loro aspetto si mostrano tanto natu-
rali quanto invece i cigni sono simbo-
lici e convenzionali. Da questo contra-
sto si rivelano due principi che si ri-
trovano anche nei tralci. L'uno è l'ere-
sità greca, la forma fantastica rego-
lata da rigide leggi di stile, che per
vero nel corso del tempo avevano già co-

minciato a conformarsi meglio secon-
do natura — l'altro 165 l'osservazione im-
mediata della natura, il tentativo ener-
gico di trasformare le piante stilizzate
nel naturale germoglio o almeno di a-
malgamarla con le forme fedeli della verità.

Non fa duopo accennare alle parti
stilizzate: quanto più sfugge all'occhio so-
no i caratteri veritieri delle piante mal
grado il fantastico che le attornia: gli sti-
li centrali dei fiori innalzantisi con ir
regolari curve, i fiori pendenti da lun-
ghi, sottilissimi steli che, quando non si trat-
ti di necessità di spazio, vengono poste-
ti da tralci più robusti; le svariate
forme dei fiori e specialmente il loro
volgersi liberamente in alto, in basso o
obliquamente o diritti o rovesciati. Le
corone d'alloro erano stilizzate e in-
vece naturali. La cosa più notevo-
le di tutte è il piccolo viticcio fiorito che
si avvolge non si sa come, pare a un pa-
rassita, intorno al forte stelo del blocco C (fig. 13),
cui abbiamo fantasia e verità collegate
in maniera efficacissima.

9. Il fregio del Partenone come modello.

La disposizione dei cortei del fregio, an-
che non tenendo conto del punto di vista da
noi sviluppato a pag. 153, ha un una sto-
ria che risale molto indietro nei tempi. Essa
è senza dubbio ispirata al già più volte
nominato fregio del Partenone. L'ar-
tista però non seguì servilmente il
modello, ma introdusse abilmente le
sue idee nella membratura dell'edi-
zio.

Nel Partenone il fregio circondava al pari
di un nastro tutto il tempio al di dentro
della galleria circolare che lo circondava. Il
corteo doppio - ossia ripetuto su en-
trambi i lati a partire dalla parete poste-
riore non era interrotto in alcun punto da mem-
brature architettoniche. Siccome il tempio vol-
geva la parete posteriore all'ingresso della roc-
ca, il corteo doveva arrivare da ultimo alla pa-
rete di fronte e colà fermarsi. Sulla parete
posteriore esso adunque dividevasi ma non
nel mezzo; la sua separazione di mate-

deva in un angolo del tempio. Sul davanti invece si vede benissimo che trattasi di un doppio corteo ~~che~~ esso viene genialmente adoperato per formarne una simmetrica composizione. I cortei svoltisi come un nastro tutto intorno al tempio si riuniscono ora nella fronte di esso formando un gruppo entrante nella cella. I primi agli altri componenti il corteo intanto aspettano tranquilli il ritorno di quelli, e fra gli uomini entrati e gli aspettanti si'edono gli dei, spettatori invisibili: essi formano due gruppi che l'occhio senza fatica riunisce in uno solo, tanto più che ogni parte contiene, direi, la metà di un'assemblea di dodici dei.

Anche nell'Ara Pacis il corteo era doppio, ma solo in due punti pare che il creatore del fregio romano abbia preso a modello la tenia; davanti e dietro. E inoltre anche avendo posto degli dei sulla parete anteriore quali spettatori invisibili, egli fece si che essi restassero separati per mezzo della porta interrompente la parete. Così qui mancava la congiunzione centrale del nastro ed era assai più difficile di ricongiungere nella

mente in un sol gruppo gli dei che si trovavano da una parte e dall'altra e che pure, come fu premesso a pag. 124, formavano in divine un'unità.

Quanto era stato impedito sulla parete di fronte a causa delle disposizioni architettoniche fu raggiunto dall'artefice in quella posteriore, mirabilmente secondo l'ispirazione fidiaca pur non senza originalità. Egli introdusse nel mezzo un'ideale rappresentazione degli dei in tre parti; come sul fregio del Partenone le figure centrali e le due schiere degli dei; alle prime corrisponde Tellus coi bimbi, dove già si preannunzia la divisione dei cortei, come nel gruppo centrale sulla porta del Partenone. Le divine Auree sono pel fregio romano, di tanto più piccolo, quello che le dei coppie degli dei sono pel Partenone: esse compongono un'unità per l'uguaglianza della loro assenza e pei loro rapporti con Tellus: esse sono due solamente per lo sguardo e due animali che le portano si dirigono per direzioni contrarie come i due cortei.

Quanta originalità e novità offre questa composizione a malgrado della sua di-

pendenza! (vedi fig. 31 pag. 78) Tellus cui si collegava il culto della Pace, anche nelle disposizioni del fregio ~~trovasi~~ è come il punto di partenza della festa. Ma l'artefice non si contenta di allacciare direttamente i culti al gran fregio centrale della parete posteriore. Dal quadro ideale della natura in cui gli Dei godono liberamente la vita, veniamo trasportati nella sfera umana per mezzo di parti intermedie piene di significato. Dalla parte destra dove si è conservato il legame e i frammenti mancanti possono venire completati con bastante sicurezza dal l'ampiezza dell'universo siamo trasportati in un limitato spazio cittadino dove, invece degli dei in persona, ci appaiono i loro templi costruiti dalla mano dell'uomo che cerca di avvicinarli: tali l'altare di Tellus alla Carinae e il tempio dei Penati sul Velia in dipendenza dell'Esquilino. Dall'altra parte, secondo la supposizione più innanzi dimostrata, trovavasi Vesta, affine a Tellus nella sua essenza, e scorgevasi il suo venerato santuario: se essa venisse rappresentata come dea o come immagine,

troppo dal vero possiamo giudicare sicuramente dal rilievo che abbiamo creduto derivasse dall'Ara Pacis: presso a lei stanno le due ancelle. Poi dietro a magnifici tempi corinzi ci sono di nascondono quasi gli ultimi due cortei che passando presso alle case divine si dirigono per occupare le due pareti laterali e costituire tutto il resto del fregio.

I piccoli quadri di congiunzione, così come sono usati, sono cosa del tutto nuova e debbono essere stati invocati per questo santuario, cioè della ricchezza della pompa pagana che malgrado la sua lunghezza appariva così varia ed esente da monotonia. Solo una piccola parte delle lunghe pareti laterali è occupata dai dignitari personaggi dell'Ecclesia: e quanta maggior varietà è portata nelle file dal contegno naturale degli uomini, come ben nota Wickhoff. Di paragoni invece la dignità dei cavalieri e senatori romani, dei quali niente osa rinunciare la propria ghirlanda e pare che per alcuna cosa possa introdurre fra essi disordine. È possibile però di dubitare che i Romani conservassero veramente una

così inalterato dignità, e ci è più (307
anche chiedere se veramente gli Arconti e
i grandi Ateniesi, quelli ufficialmente che
stavano alla testa del corteo, si conduces-
sero con tanta disinvoltura. È probabile
invece pure che in Atene, dove il sentimento arti-
stico dominava ovunque, si lasciasse più
che a Roma, libertà all'artefice di rappre-
sentare gli uomini secondo la loro intima
verità senza limite di costume o di legge.

Il fregio romano però possiede un ele-
mento di più del greco; i bambini, e
questi recano più di un tratto gentile
al quadro solenne. Una cosa del tutto nuo-
va è poi il pubblico spettante, limita-
to a poche teste, è vero, ma di grande
efficacia. (Tavola VI 2) Poichè pel corteo
del Partenone non esistono spettatori raffi-
gurati; i cavalieri volgono indietro il capo più
spesso dei pedoni; le donne non si volgono
mai, mentre le romane più volte guarda-
no indietro. In generale i Romani si volga-
no più spesso degli Ateniesi, quantunque
i motivi di volgersi siano maggiori per
questi ultimi che pei primi. Nel corteo

sinistro 31 e 32. Due uomini procedenti in direzione, si volgono contemporaneamente. La ragione è però che appunto sta per cominciare il corteo misto delle donne e dei bambini. Sul fregio del Partenone il corteo, forse per ~~essere~~ regolarità, o per ragioni di effetto artistico, non procede unito, ma si compone in differenti sezioni ciascuna delle quali indipendentemente organizzata. Questo successivo congiungersi delle diverse parti è vivacemente ritratto dalla ripetuta riunione delle carrozze ai pedoni, e quindi dei cavalieri alle carrozze. L'artista attico ha trovato anch'un'altra cosa efficacissima: egli ha compiuto questo ricongiungimento in modo diverso pei due cortei, nel destro o settentrionale pare sia allora compiendosi, nel sinistro ~~infatti~~ invece è già terminato. Questo particolare non è sfuggito all'artista romano, tanto è vero che anche gli nel ricongiungersi della parte libera del corteo, a destra. Scorgesi minor movimento che a sinistra. La medesima relazione di tempo dei cortei, cui fu già accennato a pag. 126, appare chiara dai due

de rilievi della fronte anteriore: a sini-
stra vedesi il ~~cavallo~~ bue che s'avanza tran-
quillamente, a destra invece è già minac-
ciato dal colpo mortale, ~~Barbaricio~~ fu no-
tato (molto) che al principio del corteo sinistro il mo-
vimento e l'ordine delle coppie aumenta, qui
di diminuisce; e anche questo fu piuttosto imi-
tato dal capolavoro ateniese che non dalla
verità romana.

Il fregio romano nel trattamento ~~disposizione~~ dei
rilievi si addimostra inferiore all'ateniese
dove una vita meravigliosa passa at-
traverso le lunghe file, sì da farle ap-
parire simili ad un organismo vivente
Nel fregio romano 169 non vedonsi che due
file in ogni corteo, quella davanti in alto-
rilievo, quella dietro in basso rilievo. Su
quello ateniese invece per semplice ef-
fetto del disegno, che niuno meglio di
Conze ci insegnò a comprendere, veggon-
si cinque, sei e più figure procedere insie-
me senza che il rilievo si stacchi dal fondo più
che se fossero una sola. Così nel fregio ro-
mano, la maggiore consistenza plastica
delle figure fu acquistata a prezzo del movi-
mento e della vita dell'insieme.

10. I modelli delle parti minori del fregio.

Nel Partenone per tutta la lunghezza delle pareti laterali è evitata espressamente - fatta ad eccezione d'una volta - ogni caratteristica di luogo, ogni aggiunto architettonico o di paesaggio, riservandole pei piccoli quadri della parete anteriore dove essi debbono riempire le lacune fra i diversi gruppi liberamente congiunti: il paesaggio del resto non manca nemmeno nelle metopi e sul frontone. L'Ara Pacis (e l'arte di Augusto) non dunque creato qualcosa di nuovo con le particolareggiate rappresentazioni dello sfondo e dei dintorni, oppure sono dipendenti da epoche anteriori? La dipendenza dell'arte di Augusto fu sostenuta da Th. Schreiber, la sua originalità da Franz Wickhoff, ultimamente.

L'arte attica e forse più ancora la peloponnesiaca, davano la massima importanza agli dei, gli eroi, gli uomini e le creature inseparabili da essi e tanto più

grande è il quadro e tanto più eccezionalmente appartiene a tali elementi. Talora l'azione richiedere la presenza di cose inanimate, come l'albero o la sorgente nel frontone occidentale del Partenone, rocce od alberi nelle gesta di Teseo o Ercole, ma questo non costituisce una vera eccezione. Altra cosa invece le scarse indicazioni di un gran quadro naturale sul frontone orientale del Partenone, e le colline su cui gli dei s'appoggiano quali spettatori nel fregio orientale del Theseion. La prora della nave 120 e la Tropaio ~~[illegible]~~ delle balaustra di Nike possono contare quali particolari necessari: s'accenno al Santuario invece — disgraziatamente ridotto irriconoscibile — sarebbe una libera aggiunta da paragonarsi al fregio destro 3. Sul monumento di Licrate queste elementi divengono assai più numerosi e variati. Anche nella scultura greca pare intanto che il quadro in sè, ossia il rilievo votivo o il rilievo sepolcrale e le rappresentazioni mitologiche, prendano una minore importanza e si facciano favorevoli all'ar-

missione di tali disegni supplementari.

L'arte orientale greca dalle opere ~~dei Greci~~ in poi, ha gran tendenza a rappresentare le figure umane nel loro reale ambiente. Ricchi esempi a questo proposito offrono i fregi di Gjolbaschi-Trysa e del monumento delle Nereidi di Xante, bilievi di Ilos e Pinara. Hanno la medesima patria anche il Nilo e il Toro farnese con le scene dalle basi e ~~del pari~~ il piccolo fregio di Pergamo che non senza ragione fu paragonato per primo all'Ara Pacis a cagione della forte influenza - per quanto talora esageratamente stimata - che la città attica esercitava sui suoi eredi nelle cose artistiche e scientifiche. Tale influenza dobbiamo ora esattamente rintracciare sull'Ara Pacis.

A Pag. 141 vedemmo già che il confronto dei due altari era giustificato anche dalle misure. Il fregio di Telefo era senza dubbio assai più lungo di quello di Augusto, ma aveva all'incirca la medesima altezza (1,58 invece di 1,55 ed era scoperto del pari, quindi illuminato nella stessa maniera. Esso trovasi però all'~~altezza~~ livello dello

sguardo (m. 1,36) quindi più basso dell'altro quasi la metà; questo però solo perchè sotto ad esso mancavano la zoccolo e la base e la parte inferiore delle parete era più bassa (~~m. 1,~~ (m. 1,38 invece di m. 1,82); sopra di esso inoltre trovavasi soltanto la cimasa come sul fregio romano l'intelaiature. Se anche il fregio di Telefo dovesse fare l'effetto di apparire attraverso una cornice, non sappiamo; certo è però che in questo caso la cornice era assai meno accentuata che nell'Ara Pacis.

Il fregio di Telefo 171 offre nelle sue parti minori tanti punti di paragone col nostro, quanti ne troveremo per le maggiori del fregio del Partenone. Non è importante di sapere se il creatore del fregio dell'Ara Pacis fu anche l'architetto della costruzione oppure se dovè accettarne la ~~costruzione~~ trattura già pronta; è certo però che esso vi si adattò facendo seguire gli uni alla to degli altri i differenti atti della cerimonia in progressione di tempo. I due rilievi ~~di~~ della parete anteriore possono invero considerarsi come incorporati coi corpi laterali; non così il sacrificio di Telefo

e la scena del tempio di Vesta. Il primo numero di questi atti preliminari non costituisce una differenza essenziale colle scene dell'Odissea nella casa dell'Esquilino, le quali furono comparate (con essi per un altro punto di vista, a pag. 158. Tuttavia i casi debbiano fare con rappresentazioni continuate come le chiama Wicktroff o con rappresentazioni illustrative come altri vuole. Il fregio di Telefo doveva essere certamente (per) molto in Roma. Poichè quivi la storia dell'eroe era raccontata per via di una lunga serie di singoli quadri. Il mezzo esteriore di separazione fra quadro e quadro nel fregio di Telefo è diverso da quello delle pitture esquiline, ma l'ideale unità dello spazio è anche in esso conservata: la fantasia vola sui piccoli spazi intermedi. Nei due fregi romani, quello di Ilio e quello scolpito, i pilastri di separazione appartengono alla località dello spettatore che guarda attraverso ad essi lo svolgersi della scena: nel fregio di Telefo invece gli alberi, le tele, le colonne e tutti gli altri mezzi

di separazione appartengono alla scena rappresentata. Così è anche pel fregio di Gjolbaschi-Trysa e per le colonne trionfali romane. Le scene però nell'un caso e nell'altro formano una ideale continuità.

Un alternativa così variata come nel fregio di Telefo non si ritrova per vero su quello della Pace. Ma ogni elemento del sacrificio di Tellus - il più notevole in questo senso, si ritrova nel fregio di Telefo, specialmente per quel che riguarda lo sfondo il terreno, la collina, l'altare - sia pur adoperato quale asilo invece che a scopo religioso -, gli alberi anch'essi designati nelle loro singole foglie come la quercia di Tellus e infine santuari. 172 Ci pare però è da notare una importante differenza che non scompare nemmeno nelle opere posteriori. L'artista greco si cura più della divinità che del tempio, mentre anzi rappresenta solo la prima e trascura il secondo. Nel fregio romano invece vediamo sì le immagini nel tempio dei Penati, ma Marte e la Magna

Mater tonchiusi e i frontoni solamente ci offrono un qualche compenso per l'assenza degli dei. I templi non sono coperti dalle figure dell'azione e più che parti accessorie dello sfondo sono parti essenziali del quadro: infatti all'arte romana era più confacente l'architettura della scultura se facciamo eccezione pei ritratti. Un altro carattere principale che si rivela in questi lavori e che rimase poi sempre all'arte romana a danno dell'effettivo, si è la cura di rappresentare chiaramente tutte le particolarità che riguardavano specialmente l'artista, o colui che aveva dato la commissione del lavoro, o il popolo romano; tal cosa a scapito dell'armonia generale. Esempio sono i due gran templi con le paretiglie dirigliate dell'interno, e la corona al santuario dei Penati.

Dobbiamo paragonare anche il carattere dei rilievi medesimi. Il basso rilievo non era certo la sola forma dominante dell'arte Greca poichè già da tempo prendeva sviluppo la tendenza a rappresentare

gli oggetti con maggiore consistenza
plastica. Sul suolo italico, in Etruria, non
fu in vigore per molto tempo; nella mag-
gioranza dei sarcofagi di pietra e di
terra, dominano nel rilievo lo stile greco posteriore che
ritroviamo in Roma prima di Augusto
sul fregio di Parigi-Monaco e sulla re-
putero di Eurisace. Pel fregio dell'A-
ra Pacis, data la necessità di rappresen-
tare delle persone procedenti sulla medesi-
ma riga, ~~si vedono all'uno il basso rilie-~~
vo delle quali l'una doveva apparire
sul fondo, l'altra presso allo spettatore, de-
vono ~~il loro rapporto~~ contrasto alquan-
to convenzionale dell'alto e del basso
rilievo. Nei quadri minori dove le con-
dizioni sono diverse, questo difetto spa-
risce o quasi, come per esempio, nel
l'altro rilievo di Augusto, a Ravenna,
dove le figure sono situate l'una a
fianco dell'altra, tutte nel medesi-
mo rilievo. Dove predomina l'altra
maniera, co- 173
me nei fregi la-
terali, si potrebbe credere che i due diversi

stili di rilievo, quello del Partenone e quello di Pergamo, si trovano insieme congiunti. Però anche in quest'ultimo non tutte le figure hanno la medesima rilievo, ma si può dire che ciascuno ha il suo proprio e solo per eccezione si trovano accanto delle figure di basso ed alto rilievo come è di regola nell'Ara Pacis.

11. L'originale del rilievo di Tellus.

Il rilievo di Tellus (Tav. III Lastre X - XI) fu lasciato da parte nel fare il confronto col fregio di Telefo, poichè per esso abbiamo un altro parallelo il quale ha un'importanza generale per tutta l'arte di Augusto. È questo il rilievo altrove menzionato, di proprietà del Louvre e trovato in Cartagine. Lì non si tratta di semplici somiglianze ma di due rilievi che hanno in comune più della metà del contenuto e perciò debbono derivare l'uno dall'al

tre se non entrambi da un terzo.
Più innanzi io tenni il rilievo cartagi-
nese per una riproduzione modificata del
romano - in questo caso non si potrà
avere nulla a prova dell'originalità del quadrel-
lino, se non un favorevole preconcetto - e più sopra confessai che
nemmeno le parole di Schreiber mi persuasero del contrario. Però l'e-
same di un gesso (fig. 54) mi ha dato
poi la certezza che il rilievo di Cartagi-
ne sia anteriore al romano, e il pa-
ragone delle parti diverse dei due rilie-
vi conferma tale opinione e permet-
te di dedurne l'esistenza di un origi-
nale comune ad entrambi.

Il gruppo centrale di Tellus e
i due bambini e gli animali con-
cordano tanto nel rilievo cartaginese e
nel romano che le parti mancanti dell'u-
no poterono essere completate coll'altro.
In entrambi i rilievi vedesi inoltre a de-
stra il mare a sinistra l'acqua dolce
che nutre piante ed animali: in quello

di Cartagine per vero gli animali sono (31h
in maggior numero che nell'altro. Oltre
all'acqua però le rappresentazioni cer-
sano di somigliare. Nel rilievo roma-
no ~~[illegible]~~ il contrasto delle sorgente o
del fiume colle acque marine appa-
re rilevato dalla presenza degli anima-
li, il cigno e il drago, per scomparire
quindi ~~[illegible]~~ nelle aurae. Nel
rilievo di Cartagine invece, il contra-
sto è maggiore e dominante: l'essenza
personificata a sinistra, in alto è femmi-
nile; quella di destra, in basso è ma-
schile. In qual 174 modo il contrasto sia
continuato in queste personificazioni lo
vedremo dalla loro spiegazione. A destra
è ~~[illegible]~~ un dio marino che sorge con
mezzo il corpo dalle onde, a sinistra
è una dea ~~[illegible]~~ visibile dal pari
per metà del corpo, ma la sua figura
appare al di là di una fascia orizzon-
tale a disegno ondulato che certo può
significare solamente nuvole o terreno
montuoso, non certo fuoco. Questa ali-

minazione della parte inferiore dei corpi deriva da una pittura di Polignoto che più tardi fu usata come un abbreviamento formale per lasciar apparire immediatamente delle figure nello spazio superiore, sia in cielo – e allora la fascia rappresenta delle nuvole – sia in terra – e allora essa rappresenta dei monti: o delle colline. Nel rilievo cartaginese entrambi i casi sarebbero possibili, poichè l'essenza femminile – sul di cui capo era gettato un mantello (drappeggiato) di cui ancora si veggono i resti – portava 175 in mano una face e non poteva essere altro che una dea della luce: delle faci, tenute in quella maniera non possono avere altro scopo che di illuminare. Dunque il suo nome sarebbe Luna, Selene o la notte, Nix.

Quale fu l'intenzione dell'autore nel riunire la dea della terra con un dio del mare e con Selene o Nix? Poichè quest'ultima non può certo significare

una dea dell'aria, quindi non si può parlare di tre elementi ma forse dei tre regni: della terra, del cielo e del mare. Tale interpretazione pare avvalorata da ciò che il dio del mare è situato tanto in basso ovvero la dea colle face trovasi tanto in alto. Alla Guarte altre circostanze però stanno ancora ad indicare che il rilievo non è una creazione originale, ma piuttosto una imitazione abbreviata e perciò poco chiara.

A che serve infatti la fontana se accuratamente ritratta se la dea superiore è la luna o la notte? E non è una concordanza della composizione che le acque dolci manchino del loro dio mentre quelle del mare lo posseggono? E chi è questa deità marina senza gambe, nè corpo di pesce, privo ossia delle estremità necessarie pel nuoto? Il Dragomanno non fa che aumentare la stranezza della cosa poichè di simili mostri, se la rappresentazione ci appare chiara, sogliono servirsi le deità femminili non le maschili. Ma ~~[illegible]~~ più stanno ancora

è il manto completamente disadatto per un demonio ma dà risalto e l'energia del suo gesto. Ma quì si solve il nodo dell'enimma: trattasi di due figure insieme congiunte. L'una è un Tritone nell'atteggiamento energico ben noto, l'altra è una Nereide. Una figure isolate di Tritone vedesi in Parma, un gruppo di Tritone e Nereide vedesi in Monaco nel fregio delle Nereidi. In entrambi i casi il tritone ha l'aspetto giovanile come nel rilievo di Cartagine e privo di quello strano vestimento che 176 come è facile avvedersi dando un'occhiata al rilievo romano, appartiene ad Aura. In breve lo strano tritone cui per mancanza di spazio furon tolte le possenti branche pinnate che vediamo sul fregio di Monaco, è tratto dal gruppo di un tritone e di una Nereide a lui seduta sul dorso la quale, secondo il costume suo e delle

clichés

Fig. 55. Dal fregio delle Nereidi di Monaco

Fig. 56 Sarcofago prisano

trattenevva colla mani il mantello gonfiato dal vento al pari di una vela. Un simile gruppo appare anche sul sarcofago passato delle Nereidi (vedi fig. 56) nel rilievo romano, Bitte, veramente che in quello cartaginese ~~dell'originale~~ vediamo conservato la dualità della figure, e fortunatamente vedremo per qual ragione il Tritone venne trasformato in un drago marino.

Domandiamoci ora: quali grandi creature possono avere animato le acque dolci a destra di Tellus nell'originale del rilievo? Un dio fluviale o una ninfa addormentata? Presso l'urna sgorgante non può essere perchè le piante che nel rilievo cartaginese sono anche più alte che nel romano, ne tolgono lo spazio. E che cosa può essere di più concorde coll'immagine del guardo di quel che vedesi sul rilievo romano: presso alla grue in riposo, un cigno sollevante e portante una fanciulla sul dorso? Quest'ultima porterà naturalmente il manto rigonfio che abbiamo supposto nella figura di sinistra del rilievo di Cartagine e che troviamo anche a destra nella Nereide.

si sarà chiuso così l'originale? Non abbiamo ragione di pensare che vi fosse altra cosa. Il rilievo cartaginese ~~pure~~ ci mostra in alto la dea colla face, ma dopo quanto abbiamo detto non parrà impossibile che esso sia stato raffazzonato dalla fanciulla del cigno. Nella parte sinistra si sarebbe ~~trattato~~ collocata la creatura portante come si ~~era~~ fatto ~~precedentemente~~ a destra ~~Così~~ quella portata, invece delle ali aperte del cigno tagliavano il corpo quasi orizzontalmente l'artista aveva rappresentato le nuvole o la fascia rocciosa, aveva fatto rientrare alquanto la parte superiore della figura e le aveva messo nella sinistra la face invece del mantello che veniva liberamente gonfiato dall'aria. Il busto dovè essere coperto espressamente poichè così usavasi per Selene mentre era il contrario per le Nereidi e le Ninfe. Una tale trasformazione era in somma possibile ma non meno possibile sarebbe che la dea colla face fosse stata ~~pure~~ dall'immagine originale e che nel rilie-

ro cartaginese venisse presa da parte la dea
della sorgente al disotto, come a destra ~~in~~
~~voce~~ si era trascurato di sopra l'immagine della
dea della luce, perchè ad eternare i tre regni
della natura, la terra, il cielo, e l'acqua,
bastava un rappresentante per ciascuno di es-
si.

In tal caso l'originale sarebbe stato la
rappresentazione del cosmo concepito in gui-
sa sensibile e personale ad un tempo. Basta
ricordare la corazza di Augusto, di Prima
porta, perchè a ciascuno di presenti un
quadro simile dell'~~arte~~ romana: Tel
lus in basso, il Cielo in alto, sotto a loro
il Sole nel suo carro preceduto dall'Aure-
a e dalla rugiada. La famosa
tazza farnese è un'opera alessandri-
na che non è ancora il modello ori-
ginale, ma che pur lascia indovi-
nare i modelli ellenici delle opere
romane. Sull'orlo interno vedesi Isis
la Tellus egiziana, appoggiata ad una
sfinge; alla sinistra è un altero prero
al quale siede il maestoso Nilo colla cornu
copia; alla destra due fanciulle quasi i-

gnude munite di cornucopia e di spi-
ghe torgenti, le dee della fecondità sia
che le chiamiamo Ore od Aurae; in al-
ti poi si librano le Efesie propizie delle
gionde del Nilo. Ma la più importante
concordanza fra 178 le due opere si è che
nel mezzo di queste concezioni cosmiche, dal-
Romane ed egizie vien posto un importan-
te avvenimento. Nelle prime la restituzio-
ne delle aquile legionari per opera dei Parti,
- in due figure, - nelle seconde l'introduzione
dell'agricoltura per opera di Triptolemo, come
molti credono, - in una sola figura. Si potrebbe
nominare una lunga serie di monu-
menti a dimostrazione del come di tutto l'
pò l'idea di considerare il mondo intero più
o meno in grande come il teatro di un
notevole avvenimento. E prima d'ogni al-
tro si dovrebbe parlare dello scudo di Achil-
le dove la vita umana vien posta sulla
terra fra cielo ed oceano e come questo
avviene mostra che il supremo vien cer-
cato di raggiungere tosto al principio. Una
delle prime immagini precorritrici di Tellus

e le Aurae e il ~~[illegible]~~ vaso di Nau-
cratis, così felicemente illustrato da Stud-
niczka. Cirene, un'altra Tellus locale, in
piedi con rami di melagrano nelle mani
e circondata dagli dei dell'aria il maschi-
le e il femminile, Anemoi ed Aurai. Al-
la stessa schiera di concezioni cosmiche
si distinguono inoltre le grandi opere figu-
che sulla storia della religione attica: la
nascita di Atene sull'Olimpo, sulle cui
pendici bagnate dall'Oceano s'accampano
al mattino Dionisio, alla sera Afrodite, il
primo rivolto verso Elio che sorge, quella
seconda verso Selene nascosta dai flutti;
quindi la lotta pel possesso dell'Attica
sulla breve località dell'Acropoli, fra i
fiumi della terra. Sul frontone però
tutte le parti dell'insieme, che nelle antiche
immagini formavano un tutto ordina-
to attorno ad un punto centrale, sono
qui poste su di una medesima linea
orizzontale. La tazza farnese e la coraz-
za di Augusto mostrano ancora come
venivano disposti i quadri nelle prime

composizioni e anche ~~più~~ talvolta più tardi. Il giudizio di Paride, la caduta di Feton-
te dal carro del sole, Prometeo creante l'uo-
mo sono altrettanti esempi di tali concet-
ti, e sulle scene dei sarcofagi, che non
furono certo invenzione romana, ci mo-
strano la rappresentazione della natura
in forma ognor più ricca e personale.
Non troviamo più solamente Tellus, o ma-
glio, Gaia, Oceano Thalassa, le deità flu-
viali, le ninfe, Urano, Helio, Selene coi Dio-
scuri, Vento ed Aura, ma persino il ful-
mine; il giudizio di Paride ed anche l'ori-
ginale del rilievo cartaginese-romano di
Gaia provano che non si dimenticavano
nemmeno le rappresentazioni della
natura materiale, rocce, alberi.

Il rilievo 179 di Gaia differisce da
gli altri indicati - eccezion fatta per la
tazza di Naucratis - in un punto solo,
ed è che manca l'avvenimento impor-
tante ~~di cui la scena~~ che dovrebbe essere cen-
tro della scena; il centro è Tellus-Gaia
medesima. Non bisogna dimenticare

però che nel quadri romani il rapporto del quadro centrale e degli annessi è inverso. Tellus è il centro della vita fluente da ambe le parti e cosa può impedirci di credere che l'originale avesse un centro simile con simili rappresentazioni intorno?

Se l'originale – come apparve dal confronto dei due rilievi romano e cartaginese – conteneva anche le dee della luce comprendiamo senza difficoltà perchè l'autore del rilievo dell'Ara Pacis si limitò a rappresentare Tellus e le Aurae; Tellus non doveva essere più piccola degli uomini nelle scene religiose che le si compiacevano allato. Le proporzioni dell'altezza e della larghezza del fregio dovevano limitare la rappresentazione ad una sola sfera. Infatti tutto quanto è ritratto dal fregio, anche gli dei presso la porta, si trova sulla terra. Così anche Tellus e le Aurae delle quali una è appunto in procinto di staccarsi dal suolo. Forse nell'origi-

male che non erano rappresentate qua
li Aurae ma vicendevolmente l'una come
Nereide, l'altra come Ninfa e furon probabil
mente le parole di Orazio che - come già fu
detto - cagionarono nel quadro tale cam
biamento: ma non è facile di provarlo
~~Io vorrei~~ affermare solamente che la tra
sformazione del tritone in un drago è av
venuta a causa dell'equilibrio simme
trico che doveva esistere fra le due an
celle dell'arca.

12. La rappresentazione di uomini e di dei.

L'artista del monumento di Augusto,
pei suoi uomini e pei suoi dei, come
pella composizione del fregio intero, e per
la sua divisione ~~della parete~~ di fronte
le in piccole scene susseguentesi in or
dine di tempo, tolse i suoi modelli
da diversi periodi dell'arte greca. L'arte
etrusca aveva appreso fin dal quinto
e dal quarto secolo a rilevare più o me
no fortemente, a seconda della maggiore

o minore importanza degli esseri rappresentati; le particolarità o le anormalità dei corpi e specialmente del viso. Sull'Ara Pacis queste individualizzazioni è assai limitata, e ce ne convinciamo paragonando figure corrispondenti di rilievi antonini o traiani. Solo dopo accurato esame si scorgono sul viso del portatore di Saena (Tavola VII, sinistra) le rughe delle guancie e dell'occhio, e nello spettatore di destra (5. Tavola VI) e così nel suonatore di flauto ex nel littore più anziano, i rozzi rigonfi sporgenti e le forti mascelle; notasi inoltre una forma diversa di naso fra i più umili e i più nobili addetti al sacrifizio. Non è a caso che appunto i più giovani fra i littori appaiono meno rasi degli altri.

Fra i maggiori personaggi del corteo l'individualità delle forme e dell'atteggiamento è anche minore. Tutti mostrano la medesima solenne serietà, e soltanto i bambini, quando credono di potersi permettere un sorriso (Dettaglio 36, 37)

od un grido, (sinistra 34) ~~sidoglbono~~ richiamano un'espressione alquanto più animata sul viso degli adulti. L'età avanzata non si rivela che in tre uomini ~~di~~ di destra (15, 20, 36) nello spettatore (dest. 4) e in una donna (sinistra 38) Nelle donne la mancanza di tratti caratteristici aumenta sempre più, ~~ma~~ ma essa ~~grosso~~ fu anche nell'arte greca. Se a destra 24, 28 e 34 sembrano somigliare a Tellus, ciò è conseguenza delle tendenze cortigiane dell'arte Romana: ~~il~~ il giorno della festa della Pace era il natalizio di Livia e la vigilia era quello di Antonia; ~~di~~ l'una d'esse od anche entrambe dovè certo ~~certo~~ l'~~artista~~ assomigliare la dea.

Merita speciale menzione un tratto che par dare a molti visi un'impronta speciale e che finora non fu curato, forse perchè dal posto ove prima si trovavano i rilievi non era visibile. È questo l'indicazione delle sopracciglia ~~sopraccigli~~ ed anche dell'iride e della pupilla che notasi in quasi tutte le teste, e che continuò

ad essere praticata ~~saputa anche dall'arte~~ roma (328
na fino ai tempi di Adriano. Però
siccome non vedesi su alcuna delle
figure della lastra XVIII, ci può dunque
~~dobbiamo~~ dare se l'aver trascurata tale indi cazio
ne negli dei (Tellus, Aurae, Mars, Bonus
Eventus) e nell'imperatore ed anche
nelle teste finemente lavorate delle lo
ttie XLII, non debba essere consi
derato come una distinzione. Ma
pare piuttosto ch'essa debba essere un segno con
venzionale pei 181 pittori, che poteva ve
nir dato o tralasciato a seconda dello
scultore che eseguiva il lavoro: esso quin
di non sarebbe che una regola scultoria
dell'epoca anteriore e già vicina a sparire.

Il desiderio di dare un nome alle
varie persone rappresentate non è fa
vorito a ~~quanto~~ dalla caratteristica dei
visi. Oltre ad Augusto nessun altro
può venir riconosciuto con sicurezza.
Eppure il tipo generale è certamente
romano, non greco, per quanto gli at
teggiamenti e perfino l'eliminazione

dei caratteri individuali siano de-
rivati dall'arte greca del quinto e quarto
secolo. Non si potrà nemmeno smentire
una certa aria di famiglia nelle teste
di destra 26, 31, 37 (Tavole VI) specialmente se le paragoniamo a quelle
degli addetti del culto o degli altri par-
tecipanti del corteo od anche degli
dei che l'autore dovè trattare
con più libera mano.

(329)

Dei ci troviamo ad avere numerose pretta imitazione greca, non solo di uno stile e di un'epoca soli, ma di più come già vedemmo per la composizione generale del pregio. Se per esempio il 29 di sinistra (Tav. V) ci mostra il puro stile del Partenone, altre teste ci ricordano invece Skopas e Praxitele: tali il giovane Camillo della tavola III (VIII) e il ~~portatore~~ della tavola ~~del fercolo~~ VII (sinistra) ed anche il sacrificatore ingiovanito della medesima tavola a destra. I brevi capelli ricciuti, le arella sulla fronte gli occhi

incavati e tutto il contorno del capo e delle guance ~~sono~~ differiscono egualmente e dal tipo fidiaco e dal romano. Nel corpo anzi si ricongiungono le formazione del capo di Skopas con l'atteggiamento del corpo di Policleto. Nelle teste degli dei questa scelta di stili è ancor più apparisceute. e il nostro concetto del carattere eclettico dell'arte di Augusto cambierebbe poco o nulla se si potesse provare che gruppi d'immagini del culto ~~dei~~ sono fondate su opere greche di diversi maestri e di epoche diverse. Al primo sguardo gettato sulle teste di Marte e del Bonus Eventus dobbiamo riconoscere la piena diversità del loro stile.

Il Bonus Eventus (fig. 38) non poteva apparire qui – secondo le nostre supposizioni – al di fuori del recinto della Pace come di solito nei rilievi del Libiseu; egli non porta nemmeno spighe e papaveri come 182 nell'immagine

di Eufrasore che il Furtwängler ha riconosciuto sopra una pietra tagliata. Esso aveva invece la cornucopia nel braccio sinistro e al massimo poteva tenere la patera delle prossime libazioni all'incirca come il Camillo di Firenze (?). Nell'aspetto esteriore esso è adunque diverso dalle famose opere greche; però la sua somiglianza con una statua romana di Trittolemo e più ancora con il celebre Eubuleo dimostrano che il suo modello non deve essere molto lontano. Vedansi le molli forme del suo viso quasi in perfetto altorilievo. Le cerchie dell'occhio si vedono profonde ombe; le labbra ondulate e le anella dei capelli scendenti lungo le guancie ed il collo. In molte altre teste, non su quella di Eubuleo, vedasi anche due ricci ad arella che al centro della fronte ricadono sulle parti

(clichè 57)

testa di marmo del Museo capitolino

Il Marte (tav. VIII) di rivela diverso in ogni tratto non differisce molto dalle teste del Partenone per le pieghe del profilo - e il poco rilievo. I ricci ritorno alle fronte e alle tempie somigliano a quelli del Parthenon, invece i fitti ricci della barba, alla barba di Pericle, da cui sono delicatamente. Le guance sono poco rilevate e le bobbe, a giudicare dal gesso, sono appiattite nettamente. L'occhio moderatamente incavato, il bulbo fra le palpebre poco arcuate dà una parola somiglia ad un'opera attica del V secolo. Nel complesso queste caratteristiche sono confermate anche per altra parte, per quanto stiano fianco le sopposizioni che ne possono dedurre. La figura 57 mostra una testa di marmo del museo capitolino, che io paragonai al Marte di Vienna

183

H. Kürtwängler l'aveva già prima ritenuto copia ad un'erma di Parigi come un'opera fidiaca. Amelung in seguito mise in dubbio l'attribuzione a Fidia, ma non l'origine della metà del V secolo. Entrambi

giudicavano senza eroppeo la testa di Vienna; in ogni caso senza averla fatta con gesso. È necessario dire quanto la forma delle orecchie con la visiera e la parte che protegge la nuca coincidi nelle due teste, quella di Vienna, cioè e quella di Roma. Anche la cresta dell'elmo dove fissar della medesima altezza e simili erano gli ornati della parte posteriore, la fila del viso e soprattutto i ricci della barba e i ricci che sporgevano al disotto dell'elmo.

La maggior differenza tra che i capelli della fronte e della testa sulle due teste rotonde sono lisci e coprono l'orecchio, mentre la testa del rilievo somiglia anche questo al Giove Fidiaco. La parte superiore del viso di barba ai tutte tre le teste. Le queste concordanze fanno sufficienti per ammettere un modello comune, pare che del rilievo dell'Ara Pacis, nel quale vedesi anche imperata una piccola parte del corpo di Roma, ci possa dare altri dati. Il panneggiamento del mantello che le cade sulla coscia sinistra, il suo amore ricoperto sulla figura del fregio, la fece subito paragonare (pag. 123) al

Marte del frontone del Templum Martis
Ultoris, il quale porta sull'elmo un fiplice
pennacchio, ~~alla tre teste~~ nelle tre teste. Presso al Marte del frontone pos-
siamo mettere l'Augusto del ridien i San Vitale,
ora nel Museo di Ravenna, il quale anch'esso
differisce nei dirgli tratti, ma è eguale
nei principali. Esso è ~~a~~ rappresentato nu-
do, avente la spada nella destra. Nella sinistra, probabil-
mente aveva la lancia, come il Marte del frontone, e la spo-
sa Livia gli sta appresso non come Giunone, ma co-
me Venere. Anch'essa somiglia in tutto alla Venere
del frontone. Posta con l'anca destra sul fianco e piega il capo verso
la destra che le sta dietro la spalla. Le differenze
consistono facilmente e dipendono in parte
dalle mutazioni eseguite sul Marte - Augu-
sto. La posizione delle gambe in entram-
be le figure di parallela che è divenuta divel-
gente. La corona di Livia è in contrapposizione
delle corone di guercia di Augusto e perchè-

lo scettro nel d.to lei braccio sinistro e fa
sotto intanto nelle braccia dello sposo, con prende

con la sinistra Amore, come Venere della pitto-
ra murale di cui parleremo più sotto.
Secondo Furtwängler e Amelung i pen-
ti comuni di queste opere paragonate dovrebbero
derivare da un modello greco, come fu riconosciu-
to per la Vittoria sul Colle del Tempio di Marte; i
pinti che differiscono dovrebbero attribuirsi
all'arte di Augusto. Luid emulazioni po-
fanno dedurre anche paragonando altri monu-
menti; poichè Marte e Venere non si trovarono
solo insieme sul fronte del Tempio, ma anche nel-
le celle. Ciò probabilmente più tardi; non molto
prima della consacrazione del tempio (anno 2 av. C.),
mentre il frontone era stato fissato fino dall'anno
10 av. C. - Il tipo di Marte era già stato rico-
nosciuto dal Furtwängler, quando lo Gsell
lo riconobbe anche in un rilievo trovato in
Cartagine. Ivi era rappresentata anche Venere.
Per queste statue di Marte fu presupposto

del fare un originale greco. Uffi. però sarebbe del IV secolo, mentre per il frontone di Marte sarebbe del V. Quest. ultimo vedesi nella figura 27, il primo nella figura 38

(Clerc. 38)

Ritengo di marmo di Cartagine

E grande la differenza tra l'una statua e l'altra di Marte? Le atteggiamenti generale è in entrambi eguale: tutti due sono poggianti sul piede destro, spingono alquanto il sinistro avanti in alto con la destra la lancia, tengono la sinistra circa all'altezza del fianco. L'uno però ha la spada nel braccio sinistro, mentre il Marte tolse dalla posta mano sinistra sull'orlo dello scudo. La coppia con la tunica e le gambiere fu pure aggiunta estranea dell'immagine del tempio e così l'elmo corinzio, invece dell'attico, è una semplice differenza estetica. Facendo astrazione dalle forme

della testa, di cui non abbiamo dati sufficienti,
la differenza principale fra i due dei ri-
fiede nel mantello. Il mantello non gettato
in avanti sulla due braccia nel Marte della cella è
è uso comune dell'arte greca. I romani
a Roma non si portano in tal guisa, ma anche
il Marte del pintore non porta un mantello
romano e nemmeno le due figure laterali
dei cilicii. Augusto a Cartagine e a Ro-
verna. Quivi si vede sempre il pallio greco. Per
un severo senso di convenienza o di verità del-
l'arte augustea il Marte del pintore,
avea abiti sotto, non poteva portare il
pallio nella maniera del Marte tunicato del
tempio. O viceversa, secondo la successione d'
tempo delle immagini. Marte copertò di
tunica poteva avvolgere il mantello molto
più liberamente da quello del pintore che non
cosa la tunica. Si in fondo lo stesso mantello
disposto in una maniera o in un altra e
appunto quell'immagine di Marte, che

maggiormente rivela la sua origine dallo stile greco del II secolo, mostra altrettanto chiaramente una derivazione dal marmo tutto più romano che greco.

Non è possibile però giudicare le figure di Marte, che abbiamo poc'anzi gondate, senza porre al medesimo esame le figure di Venere. Il legame di Marte e di Venere è - inoltre un momento importante per la questione dell'origine. Vogliamo far derivare l'una dall'altra immagine di Venere quella della cella e quella del pronao, oppure vogliamo dare ad entrambe la medesima origine e supporre anche per esse due originali del IV o del V secolo ar. Cr. come per quelle di Marte?

A prima vista, pare che nelle due immagini predominino le differenze. La Venere del tempio non è ~~libera~~ isolata come l'altra, ma

di appoggio ad un pilastro. Invece della
statua nella ~~sua~~ finestra tiene un lembo del
mantello. Esso non si arrampica sulla
sua spalla, ma sta a ~~sinistra~~ terra. Eppure le
credianno di comprendere il pensiero dell'ar
tista, le relazioni fra i due gruppi e il
santuario che li circonda mostreranno le
tracce degli originali che risalgono fino al
IV secolo. Sul frontone vedevamo Afrodite che
a Venere e si studiava di avvicinare la testa
al suo orecchio. Questa deve ricordare le
sue parolette, i suoi proverbiali seduzioni (Co-
me ve lo vediamo sulla tazza sorrentina (fig. 29),
stare alla destra di Marte quasi fosse mandata
a lui da Venere, così qui pare che porti a
Venere un messaggio di Marte. Quest'ò il
suo ufficio nel gruppo del tempio? Una
cosa è subito chiara. anche qui egli è

all'opera di nascosto. Cosa potrebbe seguire
frenare altrimenti il suo nascondersi dalla
il Cembo del manbello alla Dea? E non
è infetta Gei a scopo furtivo? La spada che
egli solleva alta nella destra a chi può
appartenere se non a Marte che sul frontone
la teneva sul braccio? Ed ora Gei nella
cella non l'ha più; mediante il suo
apparato bellico non tanto più completo. Q-
more guarda la [illegible] battino egli
ne a tornar verso Marte per entri-
mearne il disarmo. Marte ultore
ha ormai compiuta la vendetta per l'a-
ssassinio di Cesare ed ora è la Pace. La
Pace appare anche Gei. Sul frontone
il Dio ha deposto la sua armatura
fino all'elmo e sta in [illegible] pace

Leri sul gruppo del Tempio viene
indicata in modo giocoso la Morte
despotizzare delle armi.

Conscia del suo potere, Venere volge
a Marte lo sguardo e se la paragoniamo
all'immagine del frontone la troviamo
in tutto ad questi simile ad essa. Il
svolger del capo, l'abito (senza maniche) allegato molto in su
sotto al petto, il palleggiamento del Manto
lo, la destra posata sul fianco tutto concor
da e più d'ogni altra cosa, il messaggio
d'Amore indicante come ora che l'armi
sono posate 187 l'amore riacquista i suoi
diritti. L'arte greca cercò già prima di
rappresentare coll'immagini il contratto
della guerra e dell'amore. Lo scudo di
Achille, lo scrigno di Kypselos, le barriere
del trono di Giove olimpico ce ne fanno fede
ampiamente. L'Ares (giacente) Ludovisi poi è ancor
più vicino al pensiero romano

Sulle immagini pompeiane vedesi sovente
le gli amori attorniante Venere e Marte

scherzare colle armi del dio della guer-
ra, come appunto nel nostro rilievo. È certo
il pittore sarebbe poco abile se s'adoperas-
se ad armare Marte invece che a disarmar-
lo: però la composizione di queste pitture
in genere dove Marte e Venere siedono in-
sieme, od insieme si sollevano nell'aria
differisce troppo dal rilievo d'Augusto di
cui ci occupiamo. Non se n'ha che una
la quale mostri inegabilmente il tipo
della Venere del frontone, o, meglio an-
cora, del rilievo ravennate. Questo ci
ammonisca ad considerare singolarmen-
te l'immagine dei due dei.

Per verità la Venere del frontone è ora-
mai riconosciuta come una riproduzione
della genetrice di Archesilao e ciò per opera
del Reifferscheid. Dei dubbi opposti dal
Ketulé niuno ha vero peso ed anche nel
loro insieme hanno poca forza. Il pensiero
di far scrivere Eros quale messo riceuto
ed inviato da Afrodite, era già stato prepara-
to nel quinto secolo ma solo nell'epoca
alessandrina ebbe pieno sviluppo nelle rap-

presentazione di Paride ed Afrodite sulle cui spalle era aggrappato il sussurratore. Se questa immagine collegata di Venere e Amore appare già sulle monete di Cesare, e non una volta sola ma spesso fin da venti o trent'anni avanti che Arkesilao facesse la sua statua del foro di Cesare, ~~[illegible]~~ ecco che piuttosto che disputare dal motivo artistico alla Genetrix, dobbiamo riconoscergliélo. Venere così rappresentata Doveva avere un significato per Cesare e non abbiamo bisogno di aggiungere altro dal motivo le è assai più appropriato di quello preferito dal Kekulé delle portatrice di Vittoria che naturalmente si conviene piuttosto ad una Victrix. È certo non deve esser priva di rapporti con Cesare l'apposizione di un denaro di Cordius, sul quale vedesi ancora il tipo della statua che Arkesilao stava appunto componendo, colla sola variante che la dea invece di appoggiare la destra sul fianco, tiene in essa una bilancia. Ma a fare apparire anche più sicuro il giudizio del Reifferscheid abbiamo che il rilievo dei Medici (Tavola III b

ora VIII) non solo non è più considerato (Bth
come d'antonino ma d'Augusto, ma è già stato
riconosciuto come il tempio di Marte Ultore. Così
dal terzo posto che occupava nella lista del Ke-
kulé sulle rappresentazioni affini di Venere, pas-
sa nel primo, avanti anche al rilievo raven-
nate. In questi due rilievi vedesi chiara-
mente che Venere è rappresentata quale
Genetrix: sul frontone del tempio Mar-
tis fra Marte e Romolo, con Roma ed altri rap-
presentanti di Roma, ed è veramente l'imma-
ginata quale madre originaria non del pri-
mo, ma del secondo Romolo, come ne fa fe-
de la contrapposizione del tempio della Ma-
gna Mater Idae sul fregio della Pace. Nel
rilievo ravennate è Augusto colla sua casa
e certo un tempo egli dovè essere centro dell'in-
sieme. Ma quand'anche non avessimo più
che Tiberio accanto a Livia-Venere, basterebbe
be pur sempre a far capire che la sposa
di Augusto appare accanto al suo Marte nel
le spoglie della Genetrix: la cosa poi di-
viene tanto più chiara per la presenza
di Druso, il secondo figlio, accanto a Tibe-
rio.

Eni Si tratta dunque della Venere di Archesilao, una delle prime opere neoattiche. Essa fu rappresentata dall'artista di Augusto sul frontone del tempio di Marte come era stata esposta ~~fu esposta~~ nel suo magnifico tempio del foro Giulio nell'anno 46 av. Cristo. Si doveva mostrare come Augusto avesse continuato l'opera di Cesare, ed infatti anche il foro di Augusto si annetteva a quello Giulio. Non siamo in grado di giudicare sul valore artistico dell'opera di Archesilao la quale secondo Plinio non era stata ~~perfetta~~ del tutto finita. L'Amore sulla spalla della dea lo considereremo col Kekulé quale un antico pensiero artistico che forse prese forma dapprima in un quadro

Osserviamo ora l'altra Venere del tempio. Quanto essa dipende dalla Genetrix è stato già notato. Le differenze stanno nell'atteggiamento un po' più abbandonato, che forse le deriva dal trovarsi nell'interno della sua casa. Anche questo carattere mostrerebbe l'origine antica e sarebbe facile a provarsi, poichè fra le Afroditi rappresentate in piedi e appoggiate,

Vi fu un'opera graziosissima e a quanto pare molto celebrata sorta verso la metà del quinto secolo. Non sappiamo di che materia fosse formata dapprima, ma non sappiamo nemmeno di che fossero le figure del frontone di Marte e la Genetrice di Archesilao. È probabile che il gruppo di Marte e Venere fosse di bronzo: in ogni caso la supposta statua attica di Afrodite che Reisch vorrebbe considerare come l'Afrodite del giardino di Alcamene, deve aver servito di modello per la statua del tempio - naturalmente modello seguito con libertà di maniera.

Dovette essere altrimenti per le immagini di Marte? Ci occuperemo sopratutto di quella del frontone la quale sotto ogni rapporto, appare anteriore. L'uso di quel mantello era ellenico, a quanto pare, ma particolarmente 190 amato anche in Roma. La testa però - quando per la maggiore grandezza ed esattezza delle forme si rivela più chiaramente che sull'Ara Pacis - porta il carattere dello stile greco del quin-

to secolo; due teste di marmo parea (34
no proprio essere copia dell'originale gre
co. Come si risolve tale contraddizione?

Fu già detto che la testa del rilievo - Tavola
VIII - abbia pure le sue particolarità, e cioè
l'orecchio scoperto e le differenze nella ro
tondità dell'~~elmo~~ e specialmente negli or
nati dell'elmo che in quella capitolino
sono ~~molto~~ più ricchi. La testa capitoli
na più ancora del rilievo di tavola VIII por
ta i chiari segni ~~della~~ della selezione di stili
che la distingue dalle copie degli origi
nali greci del tempio di Fidia e ne fa
un'opera trasformante d'un artista
d'Augusto opinione d'un neo-attico. Nel ri
lievo di Tavola VIII son l'occhio e la ma
gine, la bocca, e i capelli della fronte
e delle tempie che rivelano principal
mente una maniera originale e in par
te lontana dalla fidiaca. Si rigonfi,
che nelle opere arcaiche è forte e sporgen
te, qui è appena accennato; in conseguen
za le guancie appaiono cadenti e l'arco
dell'occhio più grande. L'occhio stesso

è molto incavato specie all'angolo interno, trovasi a notevole distanza dall'attaccatura del naso ha il bulto fortemente arcuato è aperto sì nel senso della larghezza che in quello dell'altezza. Le palpebre appaiono scarse, l'arco delle sopraccilia è appena riconoscibile. Le labbra sono straordinariamente piene ed arcuate, e inoltre la bocca è così aperto che vedonsi entrambe le file dei denti, leggermente separate l'una dall'altra. Data una tale apertura della bocca e degli occhi dovremmo aspettarci su questa testa una potente espressione, ma siamo delusi dal suo aspetto vuoto e quasi addormentato. I ricci della barba sono disposti su tre file arrotondantesi regolarmente l'una sull'altra, i capelli della fronte e delle tempie invece vanno una direzione del tutto diversa. ~~Sono~~ Ciuffi di capelli quasi lisci escono liberamente dall'elmo, come respinti indietro dal vento. Io non saprei trovare una simile disposizione nemmeno nel quarto secolo.

Non è dunque quali copie che dobbiamo riguardare le due teste di Marte e le statue del frontone e della bella e tanto meno la Venere a lui congiunta. Certo gli artisti che crearono queste opere studiarono i maestri greci dei secoli anteriori e li scelsero a modelli cercando di seguirli più o meno fedelmente a seconda del compito loro assegnato; ma appunto le differenze accennate nelle suesposte rappresentazioni, sono prova che essi conservarono sempre una certa indipendenza. Poichè chi potrebbe credere che per ogni variante notata sul Marte del frontone e sul Marte-Augusto di Ravenna e sulla statua della testa capitolina, e sull'arma di Parigi, abbia esistito uno speciale modello? Se la Venere del frontone rappresentava espressamente la Genitrice del Foro di Cesare, le lievi modificazioni nella Livia-Venere del rilievo ravennate erano risultato particolare della riflessione dell'arti-

sta; l'utilizzazione di un altro mo-
dello cagionava in seguito le varianti dalla
dea del foro di Augusto e del gruppo
di Modena che diede occasione al Ketu-
le di pubblicare l'accennato studio. E
del resto parrebbe impossibile che Au-
gusto e gli altri imperatori facessero
eseguire delle copie pei templi de
loro edificati.

L'archeologia quindi, nel compi-
to difficile di determinare le relazio-
ni e l'origine delle culture frammen-
tarie pervenute nei nostri musei, non
avrà solo a che fare con copie del
quarto e del quinto secolo o dei secoli po-
steriori, ma deve benanco aver presente
che in Roma, oltre ai già descritti Mar-
te e Venere, si producevano altre statue
di dei le quali non erano semplici co-
pie d'un originale greco, ma potrebbero
talora trarre in inganno come lo fecero le
due teste del Marte. Finora si presta trop-
pa attenzione alle opere firmate di Apol-
lonio, Cleomene, Glicone, Sosicle ed altri

maestri neoattici; opere quali l'amaz-
zone, il colosso di Ercole in piedi, il Ger-
manico, il torso. Altre a ciò si è dimo-
strata la dipendenza da opere anterio-
ri dei rilievi dei vasi decorativi, dei can-
delabri, degli altari e d'altri oggetti
ornamentali, Riconoscendo però an-
che in essi una certa originalità.

Solamente Wickhoff ha parlato
dei rilievi dell'Ara Pacis - secondo la ri-
ordinazione di Von Duhn - coll'intendi-
mento di far apprezzare degnamente
l'arte di Augusto. Ora che questi rilievi
sono divenuti parte essenziale della ri-
costruzione ideale del monumento, l'A-
ra Pacis istituita dal Senato in onore
di Augusto e della sua opera di Pace,
acquis(a)nuovi diritti alla nostra considerazione
quale opera dell'arte neoattica romana.
Appare chiaro che fu la grandezza della
missione storica che innalzò al disopra
di sè medesima l'arte ellenica introdot-
tasi in Roma. Entri essa, chiamata a ser-
vire lo stato romano, non già il dilettan-

tismo particolare dei privati, abituata a rappresentare i dominatori del mondo, non guerreggianti, ma solennemente sacrati alla Pace, creò un'opera in cui l'arte ellenica si trasforma in arte romana. Basta paragonare i due fregi di Palazzo Torlonia a Roma e di Parigi, felicemente congiunti dal Furtwängler, per comprendere quanto essi siano meno romani e più greci di quello dell'Ara Pacis: Non solo nelle Nereidi e nei Tritoni, ma e in modo più evidente, nella scena del sacrificio che è di pari soggetto della romana. Note la naturalezza dei movimenti, la varietà della posizione, il mostrarsi delle figure per davanti, di profilo e particolare propriamente ellenico — per di dietro con pregevole medesima vivacità; gli inginocchiati civili dedutti a sinistra, i guerrieri in piedi a destra. Ogni figura si dispone diversamente in una maniera speciale. Non si può del tutto dar torto al Furtwängler quand'egli troppo vivacemente esclama: « Quanto

contrasto ~~quello~~ l'animazione di questo fregio con la noia mortale del monumento di Augusto (paragonisti l'Ara Pacis) » Eppure l'Ara Pacis è caratteristica per Roma. Il suo fregio ci mostra i Romani, quello di Parigi, i Greci. Vedansi soltanto i due personaggi principali, il guerriero in piedi a sinistra dell'altare, trascurato e fiero ad un tempo, e il sacrificatore in toga dalla parte destra. Ivi non v'ha traccia del cerimoniale pomposo che fu sempre prediletto in Roma fino ai nostri giorni. Nelle numerose scene di sacrifizio romane il sacrificatore che già tiene la patera levata sull'altare, si volta con una vivacità che lo fa apparire ben più preoccupato dell'affaccendarsi premuroso de' suoi inservienti che non della sacra funzione. Nel rilievo Traiano nemmeno Furtwängler potrà lamentarsi della « noia mortale » però le sue scene di sacrificio sono assai più simili all'Ara Pacis che non al fregio

di Parigi. Il carattere dell'epoca romana d'Augusto si distingue appun-
to pel senso della chiarezza, per la calm-
ma composta, per l'ordine dignitoso
e misurato che spira da tutto l'insie-
me dell'Ara Pacis. L'arte greca aveva
certo carattere più piacevole, più attrae-
te, ma lo sconosciuto artefice che
adornò il monumento di Augusto, eseguì
il suo compito 193 con sentimento ro-
mano, e pose così colla sua opera
la pietra fondamentale dell'arte
romana.

Abbiamo sufficientemente dimostra-
to quanto pur tuttavia l'arte greca
influisca sul fregio esterno dell'Ara
Pacis: come essa abbia servito di svi-
luppo all'arte romana nel suo svilup-
po, ed anche alla traiana che pur nel-
le generali tendenze seguì Pergamo, non
è possibile di spiegare una volo di ac-
cennare. All'arte romana restò sem-
pre la predilezione dei religiosi cerimo-

niali e delle pompe solenni; esso ci offre adunanze e processioni con tutti gli apparati del culto ~~della~~ talora anche con posti di corteo popolare, rappresentazioni di feste di sacrifici nazionali coll'accessione del bue, ed anche offerte private, come per esempio il grazioso voto del cacciatore Traiano; inoltre vedonsi sfondi architettonici con templi particolari di alcuni dei e le creazioni degli imperatori dell'epoca e finalmente gli dei e la folla guardante. Non v'ha alcuno di questi motivi delle opere romane posteriori, che non ricorra all'Ara Pacis. Ed le più vivaci, le più sorprendenti fra le rappresentazioni - come già fu notato pel corteo trionfale di Tito e come devesi riconoscere per il gran rilievo traiano - sono ~~sopp~~ ispirate ad un tal senso di verità che lo spettatore deve credere di vedere la vita medesima scorrergli davanti agli occhi come in una cornice; e tal cosa è stata provata anche per l'Ara Pacis.

Fig. 59 L'Ara Pacis nel suo colonnato -

Supplemento numismatico.

(fig. 60)

Mentre questo libro era già in via di pubblicazione, W. Kubitschek ebbe la cortesia di comunicarmi i migliori conservati fra gli esemplari delle monete rappresentanti l'Ara Pacis, di chiederne il permesso di riproduzione e di metterlé a disposizione di questo supplemento. Risultato delle sue cure è la serie studi. va che riproduciamo a fig. 60. Il Kubitschek stesso poi, presa occasione da ciò per fare uno studio numismatico che apparirà nel prossimo fascicolo annuale dell'Istituto archeologico austriaco ed intanto permise a me di detarne quanto, dal punto di vista archeologico, era necessario per l'interesse imme-

Nella fig. 60 veggonsi riunite no-
ve ~~fig~~ monete neroniane - 1 ~~[illegible]~~ della collezione Bachhofen di Vienna - 2a del Cabinet des medailles di Parigi, 3 ~~[illegible]~~ del British Museum, 4 di Monaco, 6 di Napoli, 7 della collezione del console Weber di Amburgo, 8 della collezione Hunter in Glascovia, 9 e 10 del gabinetto imperiale di Vienna. V'ha inoltre una moneta di Domiziano, 5, di Parigi. Gli esemplari neroniani portano tutti la scritta Ara Pacis, posta sotto all'immagine della costruzione; la moneta domiziana invece porta solo la parola Pacis al disopra.

Le monete di Nerone appartengono agli ultimi anni della sua vita e pur differendo nei singoli particolari riproducono in maniera facilmente riconoscibile, la ~~immagine~~ facciata del ~~Recinto~~ sacro. Sulla base comune s'innalzano quat-

tro pilastri i capitelli dei quali sono
indicati, ~~nella~~ forse, nei numeri 1 e 7
(lo sono di certo sulle monete domiziane)
Dei tre spazi, all'incirca uguali, in cui
si divide la facciata, quello di mezzo è
occupato dalla porta a due battenti,
mentre i due laterali sono ~~rigorosi~~ attraversati
da una sottile fascia orizzontale. Nei
campi superiori veggonsi due figure ala-
te, Roma e la Securitas (non Pax,
come mostra Kubitschek) gli inferiori
sono riempiti da ornamenti a guisa di
palmette: infine sull'intelaiatura oriz-
zontale che termina la costruzione e
che per quattro volta mostra di essere
dentellata, posano gli acroteri d'angolo.
L'intelaiatura e il cornicione somigliano
per la forma alla base.

Quest'ultimo però sarebbe troppo
alto se dovesse rappresentare la base to-
talmente, è dunque certo che essa compren-

de anche lo zoccolo il quale si trova sempre sulle pitture architettoniche murali romane e pompeiane della medesima epoca. (vedi pag. 148) La moneta di Domiziano poi, coniata nell'anno 86 e che io prima conoscevo solo per la breve descrizione del Cohen e non per la vista d'un esemplare, conferma l'esistenza di questa parte architettonica, mostrando un vero zoccolo e su di esso, separato da lui, la base nelle sue giuste proporzioni, visibile più distintamente sotto i pilastri che non sotto alle pareti. Se però questa immagine merita fede sul conto dello zoccolo, dovremo prestarle fede anche per la scala, e in questo caso il suolo interno dell'Ara Pacis doveva trovarsi all'altezza dello zoccolo ossia circa un metro al disopra del livello esterno. Non si può misurare esattamente la differenza di livello sulle monete, ma a causa degli animali del sacrificio, i gradini avrebbero

bero dovuto essere bassi. In ogni caso resta escluso che la porta tegliasse lo zoccolo come era stato messo nella fig. 2,20, 59. Se anche il piano del colonnato si innalzasse al di sopra dell'area del cortile non è possibile di assicurarsi, come è naturale.

La moneta di Domiziano ci lascia incerti anche su di un altro punto; essa mette delle figure anche sui campi laterali inferiori a destra della porta e sopprime le piante. Inoltre a differenza dalle monete neroniane, essa pone due figure per ciascun campo. In seguito a tale affollamento di figure, ottenuto a prezzo della finezza dell'esecuzione, e forse anche in seguito all'insufficiente stato di conservazione, non si possono più riconoscere con sicurezza i particolari della rappresentazione; però nei campi superiori vedonsi chiaramente una figura seduta verso la porta, corrispondente a

360

quella delle monete neroniane e un'altra in piedi vicino alla prima. Nuove sono anche le due figure in piedi, fuori, ai lati dell'edificio nelle quali Kubitschek vorrebbe piuttosto riconoscere delle statue d'imperatori pontefici che non "sacerdoti pontefici" secondo il parere di Cohen. Da tutto il esposto è evidente che il coniatore - nel nostro caso come in altri - ha foggiato i particolari (delle monete) liberamente secondo le esigenze dell'arte sua, e quindi sarebbe altrettanto stolto di voler spiegare le monete secondo quello che conosciamo dell'Ara Pacis, quanto lo sarebbe il voler ricostruire il fregio secondo le monete medesime.

Il numismatico si chiede poi quale motivo abbia potuto spingere a coniare delle monete coll'Ara Pacis nei tempi di Nerone e di Domiziano. La risposta a tale questione non entra nel compito nostro, però non vogliamo

tavere che il Kubitschek, dal paragone di altre monete contemporanee e da una testimonianza letteraria trae la conclusione che già sotto Augusto o subito dopo il suo regno erano stati innalzati altari consimili alla Providentia e alla Salus Augusti e che le monete cercano di esprimere più tardi quello che la fondazione stessa degli altari voleva significare e cioè «che la vittoria imperiale aveva ridonato la sicurezza a provvedo libero varco alle arti della Pace.»