10 . X . 25

Car. Bach,

eccoti gli appunti della tesi ... romanica.

Cordialmente

Tuo

Camillo Rizzi

559

Carmel Rice

ASSR

Cliché

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 ~~apparire~~ ~~penetrare~~ risuonare 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 e all'esterno: per dare consistenza al nuovo dominio bisognava sanare la corruzione interna divenuta ormai troppo visibile. Il rinnovamento morale che una o due generazioni più tardi fu 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 Augusto e sopratutti l'Amico di Augusto e di Mecenate, Orazio che nelle sue poesie segue questa tendenza come quella che ha in mira nello stesso tempo il ritorno dell'arte alla moderazione e all'armonia, ci fanno classica testimonianza di tali idee. I capolavori dei grandi poeti e scultori greci sono i modelli dell'arte dei tempi d'Augusto e della poesia oraziana le quali cercano di rivestire della purezza eletta delle forme greche un contenuto nuovo, romano. —

Orazio sopravvisse di un'anno all'erezione dell'Ara Pacis e non è supponibile ch'egli non abbia visto coi suoi propri occhi un monumento consacrato appunto a quelle medesime idee che egli, il poeta nazionale romano, il Romanae fidicen lyrae, non si stancava di annunziare alla nuova miglior generazione. Dai suoi carmi apprendiamo il successivo stato d'animo generale. Dapprima l'indignazione pel rilassamento dei costumi e della disciplina il lamento dei sacrilegi commessi verso gli dei, dello scomparire dell'antica pietà, dell'abbandono dei templi: quindi la coscienza della necessaria espiazione, della conversione che il poeta

ha sperimentato su sè medesimo e ha confessato. Le leggi non potevano giovare se i costumi non miglioravano. Bisognava tornare all'antica semplicità madre d'ogni virtù e d'ogni valore, bisognava tornare alla castità e alla pietà degli avi. Augusto che dispone della terra come Giove del cielo, ~~è inviato dagli dei~~. Dio fatto uomo egli stesso - è inviato dagli dei per mettere rimedio ai mali: da lui deve venire la salute. Tutta una serie ininterrotta di ~~canzoni~~ ~~poesie~~ odi in questo senso 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 ~~col~~ 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 ~~canzoni~~ odi avverte minacciosa: "Nulla v'ha che i tempi corrotti non guastino; ~~la generazione dei padri fu peggiore di quella~~ nipoti degli avi furono i padri, noi siamo peggiori di coloro che ci generarono e produrremo tantosto una progenie ancor più corrotta di noi". Assai più ricche di speranze, anzi certa del

l'avvenire ~~x~~ di mostro invece la ~~canzone~~ 11 ode che Orazio ~~(1~~ compose pel coro di fanciulli e fanciulle nella alla festa centenaria dell'anno 17 av. Cristo, una festa ordinata da Augusto stesso ~~per~~ dietro consiglio sacerdotale, a significare l'inizio di una nuova era e il ritorno del buon tempo antico. I ~~cantori~~ cantori ~~imperano~~ imperano florida prole da costumati connubi, prosperità di grazie sulle messi e il bestiame, buoni costumi nella gioventù studiosa, pace nell'età mature. Già ~~tenuto~~ i Medi gli Sciti, gl'Indi tennero 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 sprezzate, 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 ~~canzone~~ ode del libro quarto anticipando nell'idea il felice ritorno del Principe gli aggiudica il premio „ che migliore gli dei non potrebbero concedere nemmeno se si ~~fossero~~ 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 indugia 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~~ brama e lo aspetta fedelmente affinchè ~~[illegible]~~ sicuramente ~~[illegible]~~ il bue s'aggiri pei prati e Cerere e il favore del ~~[illegible]~~ benedicano i campi, e il mare pacificato sia percorso dalle navi e la fede bandisca la calunnia e la casa e il matrimonio sian puri e santi. I buoni costumi e le leggi avrebbero incatenato ~~la~~ l'onta e i peccati: la somiglianza dei figli sarebbe il premio delle madri, alla colpa ~~fai~~ seguirebbe tosto la pena; chi mai temerebbe ancora i Parti, gli Sciti, i Germani, gl'Iberi? — Finalmente nell'anno 13 av. Cristo Augusto ritornò. Egli evitò anche questa volta la solennità del ricevimento e rifiutò che gli venisse consacrato un altare al Senato, ma consentì l'istituzione

dell'altare alla Pace intitolato dal suo (6)
nome ~~e pace che fu~~ l'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 ~~un~~ 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 innalzato. ~~Poiché~~ Infatti chi ci dà
così sicure notizie intorno all'Ara Pacis
è 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
~~e ad esso~~ al quale i supremi impiegati dello
Stato, i sacerdoti e le vestali dovevano ogni
anno sacrificare.
Nei calendari e nelle esnerologie 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 dovè 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 tei
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 quelle della
dea Terra con cui la Pace oltre 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, am-
menochè la costruzione del tempio non dia
a questa domanda adeguata risposta.
I calendari succennati non contengono ciascuno 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~~ festo 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 di 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

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

Tre volte almeno ponendo le basi di nuove costruzioni, si dovettero rintracciare e mettere in luce ~~delle parti~~ frammenti 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~~ 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~~ 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 ~~delle~~ figure ~~Se~~ ora ~~appartengono~~ proprietà 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 di essersi accappararati 9 grandi marmi scolpiti su due lati e di volerli far segare per il trasporto. Pare 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- (10
ticamente 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
~~che fu~~
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 vi erano fis-
se, sia per le traccie da quelle lasciatevi;
ma senza cercare più ~~il~~ 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 ul-
time 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 ~~ove~~
dove si conserva presentemente il frammento.

Le parti adorne di ornati con soggetto vegetale vengono indicate con lettere - da A a G. Inoltre nel prospetto delle incisioni posto alla fine del volume trovansi esatte indicazioni 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 adunque disperso nel più strano modo. Una parte era rimasta dapprima al palazzo Peretti-Ottoboni-Fiano, ma poi di là un pezzo venne portato in Vaticano, un altro al Louvre e il resto (trovato ultimamente) fu messo al Museo delle Terme. Un'altra parte è ancora a Villa Medici, una terza più grande negli Uffizi a Firenze e infine sonvi due frammenti dei quali l'uno trovasi a Vienna, l'altro in Inghilterra. Vent'anni dopo l'ultima scoperta ~~fu felicemente~~ cominciate ~~a~~ felicemente a cercar di riunire e riordinare su base scientifica tutte queste membra 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. E quando 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'intimo legame che univa i frammenti fra loro sia stato appunto uno sprone all'acquisto. ~~Uno dei disegni che secondo il costume~~ Il più antico tentativo di riunire in un tutto i frammenti della prima e della seconda scoperta, ci viene rappresentato da uno di quei disegni 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 de' suoi rilievi di figure ed anche oggi esistono quelli di quasi tutte le parti trovate in quella scoperta, i quali disegni son fatti per la maggior parte poco dopo gli scavi e prima dei restauri; tali sono specialmente quelli che Fulvius Ursinus riunì nel celebre Vaticanus 3439. Altri disegni emigrarono in Inghilterra e vennero introdotti in differenti 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 ~~Ri~~ rilievi del Valle ed è in uno di questi che vediamo riunite in tutto incompleto - 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 ~~rimettersi~~ affidarsi ad una riproduzione di S. Bartoli; aggiungendo ch'essa dovesse 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 Mollis egli riferendosi anche al parere dello zio ~~affermò~~ che il rilievo medesimo ~~fu~~ 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) ~~per~~ 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 fa, ~~[illegible]~~ di riunire alle scoperte del 1859, ~~di riunire a queste~~ 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 ~~dal~~ egli stes

so era riuscito a rintracciare, illustrandoli brevemente e con sicuro giudizio affermandoli resti del tempio alla Pace di Augusto. Egli è lo scopritore dell'Ara Pacis Augustae. La sua attenzione per vero non fu rivolta gran che alla parte tecnica ed architettonica del monumento e talora le false misurazioni proprie od altrui la trassero ad fallaci ipotesi e gli fecero ~~gli~~ trascurare anche quanto appariva chiaro di per sè. Egli rinunziò inoltre ad ogni tentativo di ricostruzione perchè, date le condizioni del materiale, esso gli appariva completamente privo di scopo.

~~Partendo~~ Prendendo come punto di partenza l'osservazione dei caratteri tecnici dei blocchi di marmo lavorati con mirabile ~~pre~~ 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 viti dispose 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 stiavo a Roma e pei lavori compiuti per ~~Hülsen~~ e insieme ad Hülsen era divenuto pratico di lavori archeologici. Egli non solo disegnò la ricostruzione ~~così come~~ che io avevo potuto tentare determinandone le misure, ma la rafforzò delle sue proprie osservazioni –

Contemporaneamente apparivo 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. Quello scritto fu causa di potente eccitamento, se non a ricostruire, almeno ad apprezzare degnamente l'importanza artistico-storica dell'Ara Pacis –

O. Benndorf mi additò più tardi un importante frammento di fregio comunicandomi il gesso della ~~sua~~ bella testa d'un dio coperto d'elmo (Tavola VIII) ~~ed~~ stato acquistato nel 1885 da uno scalpellino romano come proveniente ~~sia~~ dal palazzo Fiano ~~nell'anno~~ ~~ed in~~ ~~e~~ ~~nel 1885~~ e ~~che~~ ora ~~era~~ divenuta proprietà privata in Vienna. Benndorf ne aveva riconosciuta l'appartenenza dal l'originale. Questa testa mi ~~tolse~~ d'un colpo tutti i dubbi che io avevo ~~sollevato~~ nutrito in riguardo ad un altra testa ideale (Tavola VII) che veniva conservata nel palazzo Fiano in

sieme ai frammenti dell'Ara Pacis trovati nel 1859 e ad altri oggetti estranei. ~~Io ne~~ ~~Formai una~~ avevo anzi finito coll'escluderla dalla mia ricostruzione ~~in avere finita~~ ~~colla sola anna quarta testa~~ perchè così isolata com'era, non voleva entrare nell'insieme, ed anche perchè ~~le superficie parti rotte di essa mi~~ dalle la superficie micacea delle parti spezzate mi pareva tradire un marmo di qualità diversa. Che quest'ultima obbiezione non fosse giusta diremo più tardi. Quanto alla prima essa ~~cangiò tosto che~~ dissipò ~~subito mi~~ ~~testa~~ mi fu appagata la mia testa rivolta nella direzione contraria così come contrarie erano le direzioni dei due cortei, e una vivida luce si schiarò d'un tratto il punto essenziale di tutto il pregio.

Quando nella chiesa del Gesù si volto 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 ~~infatti~~ che anche i due altri rilievi della collezione Valle al pari dei tre già da tempo riconosciuti, dovevano appartenere

all'Ara Pacis; e tal cosa infatti si confermò pienamente in seguito all'esame degli originali. - (VII e XIII della tavola III)

Mi ricordiamo solamente le maggiori o minori riproduzioni della mia descrizione fatte da Lanciani, 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 ~~rappresentazioni~~ rappresentazioni del fregio tante stravaganze campate completamente nell'aria. Eppure a pag. 861, riproducendo una delle suaccennate monete coll'Ara Pacis, rileva non senza giusto di criteri ch'essa conferma la mia ricostruzione. Io avevo conosciuto quella moneta ed un'altra simile coniata sotto Domiziano per mezzo della descrizione di Cohen (Nerone 27 ff. Domiziano 338) ma non avendovi riconosciuta alcuna concordanza col monumento di Augusto così com'io credevo di ricostruirlo, non ne avevo fatta menzione alcuna. ~~Poi sia~~ Ora sono in grado di riparare a questa mancanza ~~colla~~ riproducendo ~~delle~~ le copie delle migliori monete conseguibili le quali mi furono favorite ~~dal~~ per le cortesi premure di R. von Schneider e specialmente di W. Kubitschek. Il materiale numismatico raccolto da quest'ultimo sarà discusso da lui in

un supplemento. Notiamo solamente che non è tanto la ricostruzione dell'Ara Pacis che trova conferma nelle monete, quanto il contrario. Per mezzo della ricostruzione, che possiede in sè medesima le migliori garanzie di sicurezza diviene certo che l'immagine della moneta neroniana al pari di quella domiziana riproducono veramente l'Ara Pacis Augustae quand'anche con qualche licenza di cui dobbiamo rimettercene all'incisore. In un punto solo le minuscole immagini possono forse offrirci un'indicazione.

Giudicando il procedere delle indagini negli ultimi lustri, dobbiamo rimanere sorpresi del rapido buon esito col quale si potè consistenza all'Ara Pacis il cui materiale attraverso i secoli era venuto in luce fra tanta incuria, e con tanta incuria era stato disperso. Questo materiale è però ancora così frammentario e inoltre così disparato e difficile a raccogliere 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 colle necessarie particolarità, do qui una sommaria descrizione

del monumento così com'~~era~~, secondo ogni probabilità, ~~dev'essere~~ ricostruito. Ad illustrare col l'immagine la descrizione scritta tornano efficacissimi i due schizzi di Giorgio Niemann in cui ~~le particol~~ 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 scavati 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 ~~altro~~ 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 presso a poco uguali. Lo spazio mediano della parete di fronte era occupato dalla porta agli stri

piti della quale corrispondevano due pilastri della parete di fondo. Gli altri spazi, due stretti nella parete di fronte, due ampi nelle pareti laterali, tre stretti nel fondo erano divisi ~~per mezzo~~ da una fascia ~~orizz~~ orizzontale in due parti delle quali la superiore era alquanto minore dell'altra. Questa scomposizione delle pareti per via di pilastri e di fascie era la medesima all'interno e all'esterno, diversi però ~~eg~~ erano gli ornamenti che colmavano gli spazi di dentro e di fuori. L'esterno era ~~sopratutto~~ straordinariamente 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, ~~la~~ i campi inferiori avevano un semplice ornamento a fascie i superiori festoni di frutta 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.

Cliché

Fig. 3. Veduta interna dell'Ara Pacis. disegno di J. 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~~ si potrebbero prendere per tagli di commessure: esse presentano inoltre l'aspetto micaceo 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 membra tura dell'edifizio 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 nascondere 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 ... è probabilmente ora il caso che solo dissi~~ 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 ~~p~~ 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) ~~Nei capite~~

Nei capitelli dei pilastri sia per economia o per sicurezza si segue uno speciale processo. ~~Affinchè~~ Di non dover aumentare il volume dei grandi blocchi costituenti i pilastri ~~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 differenti pezzi~~ venivano scolpiti ~~in~~ 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 levigata. (Vedi fig. 24 ed anche ~~il rilievo~~ 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 poteva penetrare nell'apertura anteriore. Perciò pare che questi capitelli si componessero di due pezzi che venivano incastrati l'uno dopo l'altro e fissati in modo speciale. Nessuno di questi capitelli interni ed esterni si è conservato, e questo certo a causa della loro poca stabilità. I capitelli che abbiamo derivano dalle parti più elette del monumento ed erano eseguiti in altro modo 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~~ ~~ma~~ ~~uno~~ margine di 0.03 m. della superficie d'origine. Da quest'orlo si sollevava con rapida curva il piano del rilievo come possiamo vedere anche oggi dal blocco ~~del fregio~~ non segato del fregio VIII (fig. 25). I campi delle figure e dei festoni di frutta possiedono questo margine a tutti e quattro i lati sopra, sotto, a destra e a sinistra mentre i campi dell'ornato a tralci non lo hanno che sopra e sotto. Non so vedere la ragione 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 ~~questi completamenti~~ che nei frammenti di Villa Medici come in tutti quelli della collezione Valle sono di stucco, ~~mai~~ in quelli di Firenze e del Vaticano sono eseguiti in marmo. Basta guardare la sezione della figura 25 per comprendere precisamente quelle parti del marmo dovessero essere colpite dalla mala sorte. Nello stesso tempo però ci diremo che presumibilmente ~~forse~~ ~~con~~ ~~di tali~~, 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 ~~rimasto~~ al di sotto della brutta intonacatura di stucco.

È certo che anche i rilievi del nostro monumento ~~alpari~~ 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~~ ancora 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; ~~ed~~ io lo dichiarai già da ~~tempo~~ 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 ~~dell'~~ architettoniche di Priene nel museo di Berlino. Poichè ivi lo strato del colore è conservato in tutto l'insieme ~~ma~~ mentre ~~la~~ 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 i rilievi come ~~potettero conservarsi~~ dalle scoperte pareti di marmo ~~e~~ 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 ~~nella mente~~ 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 ~~una~~ cella si stendeva il tetto del tempio mentre nella corte la luce del cielo pioveva sull'altare e sulla sua immagine. ~~Nella~~

Nella mente del lettore si presentano quindi successivamente ~~formanti~~ le fila di blocchi di marmo occupanti le pareti; il fregio - sia pure il nome poco appropriato - nella parte superiore e l'ornato a tralci necessariamente di sotto perchè 27 cm. più alto del fregio.

L'indipendenza della costruzione e la relativa integrità di queste due parti principali, almeno per quanto è finora pervenuto nelle nostre mani, implicano di necessità ~~necessariamente~~ che il piano, pur essendo eguale 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 ~~parti~~ membra sovrapposte della parete, a seconda del suo ornamento principale indicandola colla iniziale e designerò le parti conservate con cifre o lettere; così la base andrà da 1 a 9, l'ornato a tralci 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 porta. ~~Le~~

La costruzione era posata su d'un pavimento di lastre di marmo bianco, e noi l'immaginiamo, anche senza averne testimo-

mianza speciale, elevata su ~~di~~ esso di qualche gradino. L'altezza dei gradini necessariamente dovè essere minima, date le limitate proporzioni dell'altare intero, ~~della~~ quale presto ~~parleremo~~ avremo la prova. Sopra i gradini per le regole generali dell'analogia di cui parleremo più oltre, dobbiamo supporre uno zoccolo formante ~~un~~ la parte inferiore dell'~~edificio~~ 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 far provare che ~~essi esistono~~ tal base esistera 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 fra 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 guardandola 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.

Cliché

Fig. 5. Base 2 di un pilastro mediano.

Cliché

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~~ esterno della costruzione era ornato ben più riccamente dell'interno poichè ~~mentre~~ le medesime parti della base, cuscinetto e ondulatura, all'esterno sono adorne di reticolati e di foglie, all'interno son liscie.

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

3. Parte inferiore della parete e fascia a mezzadri a lei sovrapposta - esterno ed interno.

I blocchi adorni del ricco ornato e tralci di cui più frammenti ci danno l'altezza completa in m. 1,82 ~~si~~ posavano senz'alcun dubbio ~~su~~ immediatamente sulla base al pari dei pilastri. Questi ultimi, pilastri d'angolo e pilastri mediani li vediamo sorgere ai lati delle differenti parti in cui si smembrava la parete. Nel frammento F. (Fig. 7 in piccolo, di prospettiva - Fig. 8 più in grande, geometrica)

Cliché

Fig. 7. Frammento dell'ornato a tralci F con pilastro d'angolo in prospettiva diagonale

il pilastro si trova allato di un campo dell'ornato a tralci; entrambi sono incompleti nella parte inferiore, nella superiore però, dove il campo dell'ornato si chiude regolarmente coll'orlo ~~della~~ descritto, 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, e X, XI della tavola III vediamo i pilastri unitamente ai capitelli terminare in alto ~~col~~ insieme fregio medesimo. Per conseguenza i pilastri debbono concordare inferiormente coll'altezza dell'ornato a tralci, oppure con un'altra parte della parete anche più bassa di ~~quel~~ quest'ultimo.

Di una simile parte intermedia tra la base e l'ornato nulla fu rinvenuto, e due ragioni positive ~~ci~~ 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 tralci; 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 l'ornato a tralci come si svolgono da possenti ~~[illegible]~~ 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 ~~[illegible]~~ anche per l'ornato. I blocchi dell'ornato a tralci 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 riticci 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. conservatosi vicino ad un pilastro d'angolo, (fig. 13) si connetterono due altri frammenti E e D; tutti e tre ap-

partenevano alla metà superiore del blocco e il terzo frammento D ~~oltre all~~ non solo mostrava superiormente ~~manchava sinistra~~ al pari di E le tracce dello strato ~~su~~ sovrapposto, ma conservava ~~conserva~~ 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 C. che già al palazzo Piano era stato composto di due frammenti, ~~come~~ può riunirsi ai primi come la fotografia lascia apparire. Si veggano l'aspetto esterno delle fig. 12 e 13 completate dai meandri e coll'aggiunto del fregio conservatosi. Non si pensi già che la coincidenza

Cliché

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

Cliché

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. Lui 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 si domanda come si comportino l'un (34
l'altro il secondo grande blocco C che a sinistra (nella fig. 10 veduta dall'interno - a destra) ~~non hanno~~ ~~si può~~ ~~ne si può~~ ~~ricongiungere~~ ~~solo~~ ~~alla 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 uno 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 posati~~ escono dalle foglie grandi e s'incurvano dai due lati verso lo stelo principale. Al 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 ~~ed~~ e il sinistro. (vedi piano fig. 9)

Clichè

Fig. 11 sezione della figura 10.

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 ~~blocco~~ frammento B segni il limite del blocco C oppure appartenga ad un blocco più avanti. Nel

primo caso la lacuna sarebbe insignificante, nel secondo considerevolissima. Il minimo richiesto a colmare l'intervallo sarebbe dato dalla foglia laterale di acanto e dal primo tralcio necessariamente rivolto in basso. Misurando questo spazio ~~sul~~ regolandoci sugli esempi di G. ed H I K, troviamo anche pel secondo blocco una lunghezza di circa m. 2,60. che come dicemmo è la misura del primo. Questo è una chiara conferma di quanto già la vicinanza dei blocchi allorchè furono trovati, aveva fatto supporre che cioè l'intervallo fra B e C fosse di poca entità. Quattro grandi blocchi simili sarebbero bastati per tutta la parete; e poichè la metà di essa può essere valutata a 2 X 2,60 = m. 5,20 - 0,23 (ciò che ancora si conserva dell'acanto centrale nel blocco C) possiamo dire in cifra tonda che la lunghezza della parete doveva essere di 10 m.

Cliché

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

Cliché

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

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

Questo calcolo della metà della lunghezza laterale della costruzione, viene confermato da un simbolo poco appariscente ma pure importante, il quale è introdotto nel mezzo dei tralci senza per avere con essi alcun contatto ~~è~~ da parere fanzi esistente di per sè sulla parete, cosicchè dobbiamo attribuirgli un significato proprio. È questo una corona d'alloro simile a quelle ~~portate~~ che si veggono nel corteo solenne, formata di due ramicelli portanti bacche insieme congiunti. Questa corona, visibile nelle fig. 12 e 13, si trova nel mezzo del taglio che divide i blocchi C e D ed è conservata solo nella metà di sinistra. Nella ricostruzione della mezza parete formata dai due blocchi B.C e D.E.F la coronaca de appunto nel centro ~~del~~ di essa; 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 riferiscano ai due paesi, la Spagna e la Gallia nei quali Augusto aveva ricondotto l'ordine? Dalla medesima corona si può dedurre un'altra conseguenza egualmente logica. Essa non si trova nel mezzo fra l'orlo superiore e l'inferiore del ~~blocco~~ rilievo, ma notevolmente più in basso. Quando il blocco trovavasi

(Cliché)

Fig. 14. Cippo d'acanto. 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 ~~[illegible]~~ della base la corona non arriva a livello dello sguardo, si taccia 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 vizzi dell'acanto svolgentesi 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 ~~[illegible]~~ ininterrotta e non una parete di fronte avente porta.

Molto diversa si presenta invece la parete che, probabilmente, con quella suddescritta ebbe comune il pilastro d'angolo e che puossi ricostruire con le lastre esistenti dell'ornato a tralci. Qui abbiamo dapprima la gran lastra fiorentina C. Tavola I trovata già nell'anno 1768. Alcune parti per vero sono restaurate ma dalle antiche emerge tosto il fatto che essa ~~[illegible]~~ contiene circa la metà di un siste-

sno di tralci completo. E poichè essa misura m. 1,15 di larghezza, l'intero dovè essere di circa m. 2,10, ~~essendo~~ Infatti osservando il taglio della commessura 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 tralci non sono mozzati in alcun punto 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 margine arrotondato. (confronta pag. . . .) Or dunque senza ulteriori riflessioni possiamo supporre anche qui un pilastro presso il lato destro della lastra G. ~~ed~~ naturalmente un altro a sinistra presso la metà di completamento. ~~Se~~ Uno di questi dovè essere certamente un pilastro d'angolo ~~ed~~ con altrettanta certezza ~~ne~~ 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 questo campo dell'ornato è quanto risolveremo subito. Il campo corrispondente dell'altra ~~metà~~ ~~del~~ mezza parete, che consisteva di un solo blocco è conservato per la massima parte. Nel palazzo Fiano erano già stati riuniti esattamente tre grandi frammenti

di esso (fig. 9 H) un quarto, più piccolo, si era stato aggiunto, solo che ~~[illegible]~~ 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 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 suffi-
cienti per riconoscere il contrasto di questa metà
destra del campo con la parete di sinistra e di quest'ul-
tima colla lastra fiorentina la quale inve-
ce si trova concordare fin nei più piccoli parti-
colari 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 de-
stro della parete mentre la lastra fiorenti-
na G che mostra intera la metà destra del
campo dovè appartenere alla mezza parete
di sinistra. Il taglio diagonale di I e la com-
messura destra di K (entrambi riuniti in K nel-
la fig. 9) provano inoltre che il pilastro d'an-
golo venne lavorato nel primo blocco della parete
di coincidenza. La qual-
cosa avvenne anche dall'altra parte se il pila-
stro d'angolo F fu bene applicato al campo
sinistro. (vedi fig. 9)

Dei frammenti di parete orna-
ti a tralci, oltre a quattro pic-
coli pezzi che per ora non è
possibile di mettere a posto,
se ne trovarono ancora due
muniti del caratteristico
cigno. Il primo, A (fig. 16)

Cliché

Fig. 16. Frammento
d'ornato A.

fu trovato nel 1859 e messo dapprima ec-
roncamente 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 ~~appartenere~~ attribuire
alla parte superiore sinistra di
un piccolo campo d'ornato di un lato fron-
tale. ~~Dell'quella che è già stato~~ del campo già ri-
strutto manca per verità un cigno, ma non
è possibile introdurvi questo a causa del to-
glio di commessura destro il quale non po-
trebbe mai coincidere con quello sinistro
di G. Dobbiamo concluderne 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 quivi la
testa del cigno è rivolta a sinistra, si potrebbe
dedurne essere questo il frammento corri-
spondente ~~del~~ quello romano A, cosa che an-
che ~~qualche~~ le parti ~~di~~ antiche ~~di~~ conservate dei tralci
parrebbe confermare! (1) Esso potrebbe appar-
tenere però anche ~~anche~~ al campo della mede-
sima parte e non è escluso ch'esso possa tro-
var posto in una delle pareti laterali.

---

(1) Raccolta III pag. 161 di Amelung in Abergs-Nuovi
annali 1900 pag. 509 - Sarà colpa del disegnatore la
testa rovesciata del cigno. I fiori e gli uccelli sono
senza dubbio ~~un~~ rifacimenti moderni — Mi-
chaelis - Anc. marbles pag. 775 - Da il frammento come intro-
vato:

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 parte~~ 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 conserva 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 possiamo 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 il loro costume si muovono fra viticci, foglie e fiori colla naturale ~~indisciplina~~ irregolarità. I cigni per contro, al pari delle corone d'alloro sono simboli significativi sono 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.

~~Ancora~~ 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 e di questo ~~[illegible]~~ perchè ci pare ragione sufficiente ~~[illegible]~~ di ~~[illegible]~~ rotti di ~~[illegible]~~ importanza (di essi conosciuti), mentre di un numero maggiore nulla fu trovato. Sulla parte media mancante siamo informati ~~[illegible]~~ 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 ~~[illegible]~~ si collega naturalmente ai due membri massimi della costruzione, l'ornato in basso, il fregio in alto. Che il posto dei meandri ~~[illegible]~~ sia veramente quello da noi assegnato trova conferma

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

Il frammento principale di questa
membratura intermedia M 1 (fig. 19) è
certo il più importante dei ~~pezzi~~ tutti per la ri
costruzione; 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 so

Cliché

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

no egualmente ripartiti; ma lavora
ti diversamente: mentre l'uno mostra
in parte degli ornamenti, l'altro è qua
si completamente liscio: entrambi si rico
noscono nel profilo del piano a fig. 19, il pri
mo in alto, il secondo in basso. Il lato ador
no, come nella base, appartiene alla parte
esterna quello liscio all'interna. ~~Da questo~~
~~lato gli esterni sono assai più decorativi le~~
~~stucate gli interni entrambi~~

Delle quattro ripartizioni, che esternamente appaiono assai più definite che all'interno, tre sono tagli ad angolo per l'incastro di membrature verticali; il quarto a destra (veduto dall'esterno) è il principio del meandro che determinava l'altezza della fascia formando il suo principale ornamento. Gli altri quattro pezzi trovati hanno anch'essi l'ornamento a meandri eseguito plasticamente all'esterno su formelle e gole. Nell'interno a causa della distruzione non si riconoscono che le formelle e le gole. Non è probabile che anche ivi il meandro sia stato plastico. Al meandro scontrasi dapprima il taglio di un pilastro mediano, il 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 all'interno e in alto 6 mm. più larga che in basso (il basso e l'alto vengono indicati dall'ornamento del pilastro) Questa differenza vien subito chiarita dalla quarta ed ultima parte la quale consiste di una travatura a tre fascie poggiata sulla fascia liscia. Eretta sulla base all'altezza di m. 1,82 essa rappresenta senza dubbio la cornice della porta ed ha una pendenza di 6:331. Or dunque la stretta parte esterna distrutta era una parte dell'intelaiatura della porta.

Questo frammento adunque non appartiene ad una parete laterale ma ~~alla~~ una parete di fronte e poichè esso fu trovato insieme 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 ~~pezzo~~ ~~mutato dalla fascia~~ taglio verticale che ~~fiancheggiava~~ fiancheggiava la sinistra (il profilo del frammento della base B 2 (fig. 5) quel taglio ~~dovera~~ non può indicare che l'incastro della fascia liscia che parte ~~attiguamente~~ 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 ~~mostra~~ 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 mediaeistente fra i piccoli campi d'ornato e i pilastri mediani che limitavano i campi internamente. Ammettendo secondo i principi esposti che non esistessero altri smembramenti 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 derivano limitati da quei due pilastri mediani di cui vediamo conservarsi un frammento nel M 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+1
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. 9, 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 dell'ornato

quantunque ne derivi una disparità di mem- (48
brature.

Dopo ciò prendiamo a considerare l'interno della corte. ~~La~~ Il dietro dell'ornato non è completamente liscio come il profilo della base e dei pilastri ma è ~~assai~~ pur sempre semplicissimo. Imperocchè fra pilastro e pilastro non si succedono che delle fascie lisce 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 ~~fissate~~ 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 ~~porte~~ ~~in~~ in difesa delle case, o delle provvigioni ammonticchiate, 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, si è che in questi ultimi le liste trasversali di congiunzione non si trovano alle estremità inferiore e superiore 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 ~~quella~~ forma prescelta, riproducesse ~~incorniata~~ nel solenne edifizio l'aspetto invariato della vita quotidiana. Si potrebbe anche pensare ch'egli per es. avesse preferito la forma alternata delle fascie sporgenti simile a triglifi o affine ad antichissimi ornamenti a taskie e rientranti a causa dell'effetto di luce, specialmente poi se esse dovevano venir colorate. Oppure egli trovò ~~d~~ in qualche cancellata 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 ~~imitano~~ nelle particolarità dell'esecuzione ~~sono non~~ vengono più o meno artisticamente i tetti di legno delle abitazioni, ne' quali lo spazio intermedio fra le basse pareti e l'alta impalcatura centrale è riempito alternamente con assi ~~sporgenti~~ rilevate ed altre ~~rientranti~~ rientranti. Or dunque qui abbiamo la medesima alternativa di indubbia imitazione dal legno e parimente ~~poi~~ ~~del pari~~ facile o difficile a spiegarsi. Diversa è solo la direzione, obliqua ~~nel~~ del tetto delle tombe

verticale in quella 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 due~~ le quali furono due tomba di due ceretane ed hanno un rivestimento a fascie di creta dipinte 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 nell'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 esso appaiono i lotta-

tori dei differenti giochi situati dirimpetto al giudice, su d'un palco la cui parte anteriore è adorna delle note fascie verticali sporgenti e rientranti. È facile l'intendere come una 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 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 nelle fascie interne e nel ricco ornato esterno a tralci 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 sacrifizio 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 ~~tante~~ crani 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 ~~[illegible]~~ 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 veggono 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 stendeva 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 da' suoi stipiti lisci. Nè poteva essere altrimenti per la ~~parte~~ membratura superiore della parete poichè la porta come lo dimostra la pietra 111, ~~tagliata~~ s'incideva in essa ~~sulla membratura superiore~~ sì da lasciare appena appena spazio sufficiente per ~~Nè~~ ~~non chiudeva~~ ~~più spazio che~~ una inquadratura superiore al disotto del cornicione ~~non esiste~~ 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 que-
la posteriore, ossia, accoppiandoli, due la-
terali, due davanti, due dietro corrispondenti
tesi 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
trovansi esattamente riposti i resti di due lunghi cortei mo-
ventesi in ~~opposte~~ direzioni contrarie; ve-
diamo quindi due piccoli quadri evidente-
mente corrispondentesi, ed un terzo appar-
tenente al 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~~
~~ma~~ accennato e vedremo che 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 è
già da un pezzo provveduto. Rigettato dap-

prima completamente dal prospetto di von Duhn, quindi accettato a controvoglia, ma pur sempre considerato a parte dagli altri, esso ebbe il ~~suo proprio~~ posto spettantegli nella mia prima ricostruzione, ed è infatti la pietra singolare di esso. (X, XI Tavola III)

Non parliamo ancora della composizione e del concetto di questo quadro, ma ci limitiamo a considerarne le ~~figure~~ misure e i conseguenti dati riguardanti l'edifizio. 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 parte posteriore, cosa che viene confermata con incalzante evidenza dalla 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. Così 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 ribisco centrale e i pilastri vicino alla porta con dei secondi pilastri della parete posteriore. Lo spazio che separa i doppi pilastri corrisponde alla superficie liscia che si trova fra i pilastri anteriori 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 e 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 ricamente ornata di quella inferiore col suo Tablinum 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~~ ~~[illegible]~~ ~~[illegible]~~ nei monumenti contemporanei vediamo gli stessi festoni rappresentati a colori sia che pendano da crani di bue sia da colonne[1]. Ivi, ~~[illegible]~~ mercè l'effetto delle luci e delle ombre ed il colore della superficie, si tenta di dare alle frutta tutta l'apparenza della verità. ~~Con maggiore~~ Per più 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 ~~t~~ 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 ~~l'edifizio~~ lo spazio ~~[illegible]~~ e ~~[illegible]~~ tutto l'edifizio ~~portano~~ ricevono l'impronta del sacrificio religioso ~~[illegible]~~ 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 Moscioni 4284) o nella Villa di Boscoreale - vedi Barnabei - La villa pompeiana di P. Fannio Sinistore pag. 31 e 41 -

munita della cornucopia potevano venire offerte convenientemente.

Così tutt'intorno, di pilastro in pilastro, ~~l'altra~~ 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 cui 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 ~~Rome~~ a destra e ~~Nella~~ a sinistra. L'uno di essi è riprodotto 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 ~~a~~ una delle pareti laterali della corte. Sono questi appunto i festoni che il Cardinale Ricci fece segare dai trionfi (vedi supplemento) ~~a~~ per l'esattezza delle misure quel doppio festone che si trova murato ~~a~~ nella Villa Medici a sinistra, mostra di appartenere ai blocchi del fregio destro, conseguentemente l'altro paio ~~dove~~ dovrà appartenere ~~a~~ ~~quello~~ alla parete sinistra. Qui le misure non coincidono perfettamente perchè nell'adoperare i frammen-

ti quale ornamento della parete si tron-
corono semplicemente le parti del festone
a destra e a sinistra che parevano esser
di troppo. Il posto preciso di ciascuno dei
doppi festoni viene inoltre indicato dalle
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 tradisce una riempitura di mattoni scendente sino a m. 0,47 tradisce l'incavo a forma di cassetta che serviva all'incastro del capitello le cui foglie spiccanti 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 prenò l'angolo apparirebbe minore della prossima se fosse di misura pari ad essa 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. 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 il mezzo cranio dell'orlo liscio e il mezzo pilastro. In una parola il pezzo d'angolo del fregio colla finale sinistra di una

fila di festoni, e di nuovo il mezzo festone d'angolo è m. 0,01 più lungo. Il suo posto nella corte si determina da sè; è l'angolo sinistro del ~~fastr~~ 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 combaciantì 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 adattarla alla tomba. ~~Da~~ 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 ~~riconoscere~~ 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:

~~le due pareti laterali m 0~~

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 Cliché

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. ~~Oltre~~

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 ~~all'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 rivelì 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 disegnato per isbaglio un pilastro d'angolo invece di uno mediano.) come se ne sono solo nelle pareti di fronte. Uno sguardo al piano della fig. 22 lo in due punti il ~~xxx~~ cranio può avere vicino a sè a destra un pilastro mediano, e cioè a sinistra del campo ~~xxx~~ centrale della parete posteriore, o a sinistra della porta nelle parete anteriore.

Clichè

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

che insegna che un festone d'un mezzo

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 ~~xxxxx~~ 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

l'ampiezza di questa parte del fregio è all'in-
terno di m. 1,82 e all'esterno, secondo la pag. 41 E
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 oltante con essi non è possibile di raggiungere
l'ampiezza necessaria della parete anteriore poichè quivi
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 ~~fag~~ fascia. Così
soltanto vediamo corrispondersi perfettamen-
te le ripartizioni della parete anteriore e della

posteriore. Poichè i secondi pilastri coincidono cogli stipiti e le fascie liscie fra loro.
Possiamo ora seguire la via opposta di ciò che fu fatto finora: bisogna aggiungere m. 1,45 per uguagliare la lunghezza totale delle parti sicure già calcolate (m. 8,71) ~~[illegible]~~ Ed è appunto questa misura che danno gli stipiti della porta e le fascie ~~[illegible]~~ 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 ~~è nel più alto grado pro~~ 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 ~~due dei quali~~ 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 mie mani 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 ~~che~~ non abbiano appartenuto alle scoperte del 1568. In ogni caso essi esisterano già ~~nel~~ nel momento in cui la Villa

fu ornato.

Ciascuno dei due pilastri appaiati ~~mostrano~~ ~~dressoro~~ 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 diversità delle misure 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 veggono il pilastro sinistro del paio sinistro e il destro del paio destro. I pilastri del paio sinistro (ossia quelli posti presso al rilievo 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 rilievi ~~sono~~ in grande accordo coi blocchi dell'ornato a tralci della membratura inferiore. Sono del medesimo marmo ed eseguiti con pari ~~fi~~ 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 ~~fogliolette~~ brattcole dalla punta ricurva, nella svariata forma dei fiori ed anche nella loro direzione che ci mostra il calice talora diritto talaltra obliquo e talaltra anche completamente rivolto; si somigliano anche nella maniera fantastica in cui si fanno ~~sorgere~~ spuntare nuovi fiori i quali sorgono su di un lungo stelo sottile fra la brattcola e lo stelo principale per posarsi quindi intorno ad esso. Abbiamo inoltre gli animaletti fra i tralci. Essi mancano nell'unico fusto conservatosi del paio destro, ma nell'altro paio esistono in abbondanza. Sull'alto del pilastro destro vediamo un uccellino che imbecca il suo piccino e più in basso uno scorpione arrampicantesi ed una farfalla, sull'altro pilastro vediamo ancora un uccello ~~xxx~~ con un insetto nel becco, una piccola civetta ~~xxxxxxxx~~ che batte colle ali un serpente avvolgentesi nelle sue reti, e più in basso un'aquila assisa sulla lepre predato. Anche nella scelta e nella diversa ripartizione degli animali i pilastri concordano 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 della parete anteriore, e solo un uccellino isolato trovasi sulle diramazioni estese della parete 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 4 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. Al l'interno invece dove la verticale dominava nelle pareti inferiori e più ancora nel tabulinum non si aveva alcuna ragione di erigere i tralci ricurvi sui pilastri. Spiegammo già che la semplicità interna in paragone 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. I quattro pilastri riccamente adorni, 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 delle porte, quale cornice interno, l'altro paio, quale cornice esterno dello spazio destinato all'immagine sacra. I pilastri ornati adunque dovevano servire a distinguere ~~lo spazio~~ il santuario propriamente detto, in contrapposto a quelli lisci cui stavano dirimpetto. ~~Mentre~~ L'immaginare delle colonne dinanzi ad esso, come avevamo 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 poteva sì curamente restare anche libera senza il riparo di un'edicola.

Così scomparve il perchè un difetto della prima ricostruzione apparsomi fin dal principio, e cioè che la monumentale ghirlanda scolpita nel marmo ~~rimanesse~~ si stendesse tutt'in giro alla corte senza arrivare fino alla cappella della ~~[illegible]~~ statua, immaginata allora con due colonne. Appunto perchè ~~di~~ ciascun ~~due~~ doppio pilastro l'uno apparteneva alla cappella e l'altro per la sua corona si ricongiungeva al resto della parte interna, essi poterono più facilmente ~~venir~~ separarsi gli uni dagli altri, cosa che difficilmente sarebbe avvenuta se ~~si~~ fossero trovati all'esterno. Noi vediamo ~~[illegible]~~ la parte centrale del fregio esterno collegarsi al ~~disopra~~ le due laterali per di sopra ai ~~due~~ doppi pilastri, ciò che nella parte interiore ~~in maniera~~ fu pur ~~tentato~~ ottenuto in modo più appariscente per mezzo di una ~~sirni~~ uguale sistema di tralci. Ora vediamo l'unità del concetto interno. ~~Tutti~~ I quattro ~~i~~ pilastri mediani formano un tutto ~~[illegible]~~ ~~che si staccava~~ rilevato per la sua ricchezza da quanto era intorno, ma non separato dai festoni

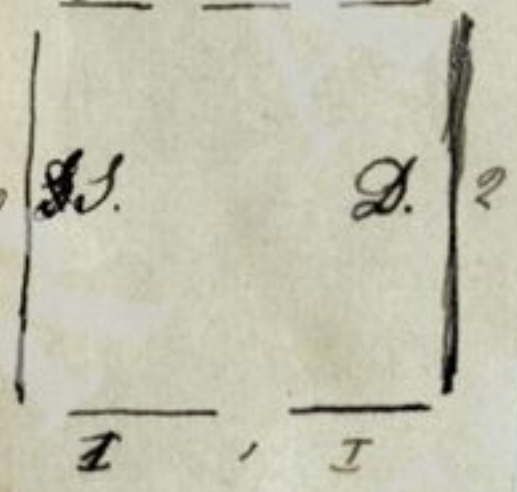
del pregio che anzi parevano staccarsi dal (22
lo spazio dell'immagine.

E non dovrebbe anche questo spazio aver
ne avuto il suo festone? ~~Sarebbe~~ Questa do
manda e la ricerca delle sue risposte so
rebbero doverose anche se il Cardinale Ricci
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 ~~anche~~ preden
do alla lettera le sue parole anche il
pregio che si trovava ~~tosi~~ fra i doppi pilastri
e costituiva il rilievo centrale, aveva un
festone, poichè come vedremo più tardi
i due blocchi che lo compongono ~~appunto~~
provengono appunto dai nove del cardina
le. È difficile però che il festone destina
to ad ornare lo spazio ~~dedi~~ che si riser
bava all'immagine, fosse della medesi
ma specie di quelli che circondavano
la corte. E questo ~~anche~~ perchè i doppi
pilastri separavano dagli altri il festone dello spa
zio centrale, ~~ma~~ anche perchè come lo

litamente i fregi venivano composti di festoni di frutta appesi a crani di bue così altrettanto regolarmente si soleva coronare di alloro lo spazio ~~[illegible]~~ festivo dell'R santuario. ~~Questo~~ Così vediamo per esempio, pur nel fregio esterno dell'Ara Pacis una corona d'alloro appesa all'altare dei due dei e a quello della terra; ~~[illegible]~~ Fra il tempio dei Penati e il santuario della Pace esiste certamente la differenza che l'uno è ritratto e l'altro è vero: dovremmo però concluderne che alla festa della dea non una corona doveva essere appesa d'alloro imitata, ma una vera? Diciamo adunque, e solo per riguardo alle parole del Ricci lasciamo adito alla supposizione) che dietro alla statua si trovasse ~~[illegible]~~ scolpita una corona d'alloro (~~[illegible]~~ nell'apparenza) fissata ai capitelli dei pilastri, e munita di due ~~[illegible]~~ nembi pendenti che scendevano fra i due doppi pilastri come si può vedere nel disegno di Niemann a fig. 3. L'alloro che tutti i componenti il corteo portano intorno al capo e talora anche in mano, ~~[illegible]~~ non è certo ornamento indegno della dea Pace.

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

Il fregio esterno si presenta assai più completo 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 com'esso si smembri in sette parti, ~~che~~ quali si corrispondono a tre a tre formando il principio, il mezzo e la fine, o più propriamente le lunghe pareti laterali e i brevi tratti anteriori e posteriori 1 e 3. Il tratto centrale posteriore resta solo, ma serve di congiunzione fra le due metà della stessa parete. Più forte però di tale congiunzione è la rispondenza e l'intimo rapporto che collega fra loro il principio, il mezzo e la fine dei due opposti cortei, non solo nelle lunghe pareti laterali che non si potevano abbracciare con uno sguardo solo, ma ~~da~~ ~~[illegible]~~ ~~laterali~~ nei due fianchi delle pareti anteriore e posteriore. Per questa ragione non possiamo cominciare a descrivere e a spiegare ogni corteo singolarmente procedendo dal davanti al didietro o viceversa, ma dobbiamo considerarli entrambi a un tempo e procedere progres-

sivamente dall'estremità posteriore, come quella che viene la prima in ordine di tempo. Prima di ~~ognitutto studieremo~~ 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 i preparazioni~~ 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 parte 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 son conservati 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 ~~tutto~~ è velata solo dalle pieghe che l'abito forma specie intorno al seno, e ricorda alquanto l'Hera dei Barberini o la così detta Genitrix. Un ampio manto si posa sul grembo e sulle gambe montando intorno al lato destro ~~fino sul capo~~ a coprire ~~[illegible]~~ 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, mele, noci, 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 e una pecora pascola. È la dea della

Terra. ~~Ge~~ ~~xeter~~ chiamata in greco (47
Ge meter e in latino Tellus ossia Terra ma-
ter, cioè la madre terra, madre e nutrice ogni co-
sa vivente piante ~~vanissira~~ animali e uo-
mini. Questi ultimi vengono rappresen-
tati da bambini per meglio rendere il concetto
della maternità della dea. La Terra si mo-
stra 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-
vato in Cartagine e per quanto si può ri-
conoscere esatta in ogni parte delle figure
centrali. In questo rilievo vediamo
il bimbo di sinistra seduto e non inginoc-
chiato come ~~fu falsamente restaurato~~
lo rappresenta 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 corrispondono per-
fettamente nell'atto e nella posizione. En-
trambe vengono portate lontano dalla figura
centrale, ma siedono sui loro portatori ri-
volte il corpo verso Tellus e 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 sono riconoscibili. Entrambe siedono su creature viventi e qui, se non nella corona, è notiamo il contrapposto. La donna di sinistra è rapita 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 alate alto sull'acqua verso l'esterno, ossia 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 sul quale la Terra è seduta non dovrebbe raf-

figurare una costa a picco. È certo che (29
la terra ferma vicino al mare ha un termi-
ne, ma la parte sinistra del quadro ci mo-
strà che l'intenzione dell'autore era special-
mente di far 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. Quivi
conosciamo piante paludosi giun-
ti 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 di natura che suo-
le regnare in tali luoghi paludosi non calpestati
dal piede dell'uomo. Questo quadretto colle sue folte piante acquatiche
crescenti confusamente, rivela la medesima

gioia della natura che vediamo sugli ampii affreschi della ~~casa~~ villa di Livia nei folti cespugli che circondano ben tenuti sentieri del parco. L'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 più 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 dette?

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 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. Quando 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 distingueva non era già in esse ma nei loro portatori, e che questi a lor volta uscivano dall'elemento rappresentato al 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 loro vera divisione sul nostro globo. Dalle acque però sia dolci che salse, sorgono dei vapori, le aure e i venti carichi d'acqua, 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.

« Doni 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 ~~Ter~~ terra e i suoi abitanti.

I versi di Orazio erano stati cantati quattro anni prima della ~~fondazione~~ fondazione e otto prima della consacrazione dell' Ara Pacis. Vantando la magnificenza di Roma con parole superbe e solenni essi ~~del~~ dovettero ~~essere conservati~~ divenir popolari in Roma da[1]

Pensiamo ora a quanto è giunto fino a noi spez-

---

(1) Vedi Orazio. Ode IV 6. dove la sposa si glorie ancora di aver cantato da fanciulle il coro della festa centenaria sì gradito agli dei. Il nome di Orazio, come ben ricorda Hülsen si trova negli atti secolari: carmen composuit Q. Oratius 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 tuum est.

zato e staccato, e ricostituendolo nella sua primiera unità, non potremo dubitare che l'artista il quale ornò di questo fregio 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 fregio, per poter supporre ch'essa sia imitazione di un'opera anteriore. La dea Terra ~~sarà~~ ~~sarà più~~ seduta come qui, o più adagiata come sulla corazza di Augusto di Primaporta, può essere pure una invenzione greca. ~~Altrettanto~~ ~~[illegible]~~ ~~[illegible]~~ Anche le Ninfe o le altre dee trasportate sull'acqua 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'<u>auras velificantes</u> cui ~~Pli~~ 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 Auras 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 non pare che le Aure siano 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 ~~xxx~~ posto ~~xxxxxxx~~ 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
~~xxxxxxxxxxxx~~ che si rileva anche maggiormente
~~xxxxxxxxxxxx~~ ~~xxxxxxxxxxxx~~
~~xxxxxxxx~~ nelle due Aurae, senza pur di-
minuire l'unità del quadro.

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

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

nistra quella del fregio destro. Tellus siede rivolta verso la prima e dov'essa dirige i suoi sguardi, noi dirigeremo i nostri. Per fortuna ci occorrerà il 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; ~~[illegible]~~ 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 ~~stesso~~. 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 ~~non più~~ mai nelle altre parti del fregio nemmeno intorno ai templi e ai santuari che vi sono rappresentati.

Su di una collina vediamo un tem-
pio ~~che~~ ritratto in minime proporzioni
ad indicare la sua distanza; ~~ma che~~ del resto
per la sua piccolezza pare essere più u-
na cappella che un tempio. Agli ango-
li su di un ~~alto~~ basso zocolo stanno
dei pilastri che arieggiano lo stile coriu-
zio - ciò che qui solamente troviamo -
~~ed~~ sostengono ~~un~~ tetto e ~~un~~ cornicione relati-
vo ad essi. La parete laterale ~~fra~~ i 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 appog-
giato internamente al pilastro. A questo
stipite ed al suo corrispondente che a cau-
sa della ~~pro~~ prospettiva non è dato di vedere
appar~~ere~~ assicurata le cancellata che,
quantunque chiusa, per la sua bassez-
za permette allo sguardo di penetrare
fin nell'interno del tempio. Si vedono
ivi due dei l'uno accanto all'altro, en-
trambi col busto ignudo e il manto in-
torno al corpo, entrambi colla sinistra
sollevata ~~fino~~ alto sull'asta - se lancia
o scettro non è possibile di riconoscere - nel
la mano protesa tengono la consueta taz-
za 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 pure riconoscere una cosa, che cioè, questa ~~dua~~ ~~bità degli~~ coppia di dei deve avere una certa relazione colla cerimonia religiosa che ci precede ~~colla festa~~, non solo perchè essi sono ~~erano~~ qui rappresentati, ma anche 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 ~~pilastro~~, invece del contrario; inoltre le foglie della corona sono così grandi da superare ogni proporzione

A destra presso all'~~ta~~ commessura della lastra, s'eleva il tronco d'una quercia destinata ad ombreggiare ~~il tempio~~ l'altare. Quest'ultimo non è ~~lavorato~~ già scolpito artisticamente, ma foggiato nella pietra grezza quasi 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 ~~[illegible]~~ posteriormente in una piccola trec-
cia ed appuntati in alto. Il ragazzo è a pie-
di nudi ed 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~~ ulterior
nte 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 alquanta
barba sulle guance ed anche dai tratti più
marcati del viso appare meno giovine del
compagno. Da questo e dalle spalle denudate
e dalla ~~sua~~ occupazione, esso viene caratteriz-
zato come appartenente ad una classe inferiore.
Lo vediamo ~~molto da~~ star fermo o muoverti
~~un atto molto~~ tenendo la persona chinata fortemente e con tipico
modo guida i passi dell'animale da sacrifi-

care ponendo la mano destra sulla ~~sua~~ spalla ~~destra~~ di quello e la sinistra sul la sinistra. Lo 'animale medesimo dal primo che ne fece menzione - Pellegrini - fu ritenuto essere un ariete; ma ~~dalla~~ osservandone la testa si riconosce benissimo ch'esso è un maiale e ~~dalla~~ la 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 sacrifizio. L'animale che veniva sacrificato alla madre terra - ma nelle terza notte della festa centenaria ~~fu~~ nelle due feste (di gennaio e di Luglio) che per la loro data concordavano quasi con quelle della Pace, come fu notato a proposito dei versi Orazianì a pag. ... - era appunto una scrofa pregna. Prima che principiasse il raccolto delle messi veniva festeggiata la porca praecidanea una delle sacra popularia (dedicate specialmente a Tellus e Ceres ma che si collegavano anche a sacrifici ed offerte a Giove ed a Giano. La ~~vera~~ festa invernale - festa mobile - è ~~fissata~~ indicata da Ovidio ne' suoi Fasti I 655 - ~~colla ricorrenza~~ 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 riferiscono 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 il sacrificio de-
ve trovarsi dirimpetto 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
versava nella maniera caratteristica le libazio-
ni sulle frutta che già posavano sull'alta-
re. Il di lui sguardo doveva essere rivolto

a Tellus e così la dea benigna-
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 ricon-
duce tuttavia al luogo dov'esso trovavasi
ed era le Cprinae presso al punto dove ora
sorge la chiesa di S. Pietro in Vincoli.

Chi sono i due dei di cui il tempio era
situato su di una collina tanto vicino a
quello della Terra? È Dionisio di Alicarnasso (I 68) che ce lo dice «Non lontano
dal Foro sulla retta via che mena alle Carinae» dove appunto trovavasi il tempio
di Tellus — «oscuro per la collina sovrastante
giaceva sulla Velia il piccolo tempio dei Penati. Essi erano 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 scavi in molte 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 ~~erano~~ 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 considerandone anche il valore ideale del significato. eadem deum Penatium in Velia pri. mon. Aug.

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 ~~veniano~~ si esponevano gli eroi, guerrieri di Roma con alla testa Romolo stesso, e che si trovava sulla via 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-Capranica passati in possesso dei Medici, F XIII e VII dovevano essere appartenuto all'Ara Pacis. E questo non solo a causa della loro origine ma specialmente perchè su di essi erano rappresentato due templi costruiti o rinnovati da Augusto e cioè il tempio di Marte Ultore e quello della Magna Mater. Che questa idea di Hülsen fosse giusta lo vediamo dalla sua convenienza sotto ogni rapporto: ed essa è nuova testimonianza in favore della mia prima ricostruzione, imperocchè i nuovi frammenti vi trovarono, posto senza il minimo sforzo. Prova superficiale ma evidentissima fu l'eguaglianza delle misure, specie dell'altezza, e la concordanza del materiale e dell'esecuzione specie nella testa destra del tempio di Marte. Brunn non potè giungere a tale risultato ma bisogna dire ch'egli studiò le rappresentazioni cinquant'anni fa e su modelli in gesso. Le due lastre da ultimo riconosciute dimostrano corrispondersi così manifestamente nelle loro rappresentazioni, che anche nell'ordinarle nel Palazzo Valle dapprima, nella Villa Medici poi, si tenne conto di questa loro rispondenza. Siccome disegni architettonici

o di paesaggio sono esclusi quasi completamente dai lunghi cortei delle pareti laterali (94
questi due rilievi non possono essere altro che i quadri corrispondenti della parete anteriore o di quella posteriore. E siccome poi l'uno dei ~~questi~~ templi quello della Magna Mater ~~Marte~~ 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 propriamente a destra presso al sacrifizio di Tellus, era il tempio di Marte come quello che più dell'altro trovavasi ~~presso~~ vicino al santuario della Terra. Per queste disposizioni ~~E~~ aveva inoltre un'altra ragione esistente più nell'aspetto dell'in~~ora~~zione ~~posizione~~ che nel suo concetto intimo. Il tempio di Marte, avendo fra sè e Tellus il sacrifizio ad esse ~~collegatore~~ riferentesi e ~~malgrado~~ 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 de' templi ne' quali ~~si conservano~~ per fortuna, dell'uno si conserva la parte interna e dell'altro l'esterna. Nel tempio di Marte, dalla parte destra vedesi una figura ferma o moventesi non sappiamo; ~~in quello~~ nel rilievo della Magna Mater invece vediamo ~~una~~ a destra del pari una figura sul davanti: completando quest'ultimo rilievo colla figura relativa (dietro a sinistra) ~~del dietro~~, e il rilievo primo con quella destra sul davanti: così vediamo ~~la~~ 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. (Tavola III)

L'estensione delle ~~lastre~~ 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. La posizione davanti al tempio è, come abbiam visto, qualcosa 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 specialmente in basso

la sporgenza della scala terminate 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 o toga. Un po' al disopra della sua, accanto alla colonna, dovè 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 si dirigono obliquamente verso 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 presso 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. Nell'ampia sua scala d'antico non resta che una piccola parte che ~~ta~~ scende ~~dal~~ fino all'ottavo gradino di tredici che sono. Probabilmente la lastra è rovinata tutt'intorno ~~in basso~~, solo ~~esta~~ all'esterno e nell'interno si conserva ~~pano~~ intera, e forse ~~perciò~~ la scala fu prolungata di tanto onde colmare la lacuna. Le proporzioni del giovane situato dietro al tempio ~~parebbero disparabbero~~ e quelle ~~dell'ara~~ ~~[illegible]~~ della parte inferiore della ~~scala~~ colonna delle scale ci condurrebbero a far cessare la scala medesima là dov'essa ossia m. 1,40 si arresta 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 di dentro, si dovrebbe del pari andare contro l'uso proprio di lasciarne aperta solo una parte.

L'acroterio mediano non poteva levarsi all'altezza spettantegli. Dalle due parti del culmine del tetto vedesi una breve superficie, che però non porta traccie di rotture nè di anteriori incastri 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 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 ch'ella 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 ~~lungo~~ dalla spalla e dal braccio sinistro mentre l'altro passa intorno al ~~le spalle~~ 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 ~~stringe~~ la lancia ~~posata al suolo~~ si appoggia alla lancia all'altezza del capo. Nel braccio sinistro ~~tiene~~ ha la spada ~~nel fodero~~ rinfoderata di cui ~~tiene~~ serra l'elsa con la mano. Intorno al viso ha la barba, come ~~si~~ da poco tempo fu provato come ~~spirò~~ 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'ultima 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.

[1] Vedi Gsell - Les statues du temple de Mars Ultor à Rome. Rev. archeol. 1899 I pag. 37. Tavola II = Rilievo di Cartagine - Marte Ultore nel mezzo. Venere e Amore a sinistra, il divus Gulii (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 ~~[illegible]~~ in ~~una~~ figura piccolissima aggrappato alla spalla sinistra di Venere, quasi ad indicare la sua derivazione da Marte. ~~Attratto~~ Il capo della dea attratto dalla mano del bimbo si china verso di lui che si 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 tetto 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 ignude le gambe 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 frontone dell'esempio 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 dello vestimento, Enea certo apparirebbe armato. Chi dunque resta se non Anchise o Romolo che abbia relazione e con Roma, e con Venere, 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 criteri in favore di 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

Tiz. 27. Frontone del tempio di Marte

Clichè

64

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 Brun abbia ben designate le due figure nominandole 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 stato finito esternamente circa l'anno 10 av. Cristo, non sarebbe potuto apparire fra le rappresentazioni del fregio. L'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. Santuario di Vesta (?) e tempio della Magna Mater. (Tavola III a sinistra e fig. 28-31) (104

Disgraziatamente quanto ci resta del fregio finale del lato ~~destro~~ posteriore ~~destro~~ sinistro è assai meno ~~che~~ di quello del lato destro. Non abbiamo che una lastra col tempio di sinistra anch'esso incompleto. Manca la figura ~~nas~~ 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 ~~dappertutto~~ 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 ~~&~~ ~~[illegible]~~ specialmente in alto presso al destro acroterio che è antico fin su e presso al quale a destra e a sinistra appare ~~[illegible]~~ molto stucco (fig. 28) ~~[illegible]~~ Quest'ultimo non è limitato da una congiunta traversa e lo

vediamo subito battendo alquanto lo stucco ~~dell'originale~~. ~~Il~~ 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 Marte, 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 su ~~la quale~~ cui s'inginocchia la moderna figura di stucco, ossia a m. 1,50 sotto la parte superiore del ~~frontone~~ destro cosicchè resterebbero ancora 5 cm. per l'orlo della lastra sopra e sotto insieme.

A sinistra la linea del marmo corre così verticalmente ~~dal cornicione~~ attraverso il fronte e il cornicione a lato della porta e traverso la scala che ci pare di dover considerare come un taglio di commessura. L'ampiezza della lastra da questo taglio ~~lungo~~ traversando il ~~pronaos~~ portico fino all'limite del marmo a destra della testa dell'uomo togato,

ammonta a m. 0,87. Aggiungiamo a questi, cm. 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 iniziure precedenti, dovè essere in origine alto il doppio di adesso. ~~Così come~~ ~~[illegible]~~ ~~[illegible]~~ Così la scala i gradini della ~~[illegible]~~ quali 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. ~~È notevolissimo~~ Lo 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 i ripiani della scala. Qui dove essi mancano ~~i ripiani~~ 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: dal fatto poi che ~~da~~ queste ~~differenze~~ 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 anch'essa 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 son riprodotti plasticamente, però è facile riconoscerlo per un coribante dalla contorsione ~~[illegible]~~ del suo busto nell'estasi con cui egli batte la ~~[illegible]~~ breve spada sull'esterno dello scudo. Nel mezzo del frontone è un trono senza braccioli; le sue gambe hanno all'incirca la forma di quelle che si veggono nei troni e nei letti con detti mobili raffigurati sugli ~~[illegible]~~ antichi vasi e rilievi greci. Sotto al trono è un oggetto che per la sua forma parrebbe una cassetta, e per il posto occupato ~~[illegible]~~ sgabello. Sopra il trono è un pezzo di stoffa che pendendo ~~[illegible]~~ solamente a sinistra non a destra - e terminando in una punta dove sorgesi ~~un~~ 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

incavo appare come una corona murale (109
rotonda sul cui lato anteriore fra le torri coro
nate di merli trovasi una porta ad arco
rotondo e finemente 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 gallic. 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 cinture, 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'essa viene nomata sull'iscrizione del tem
pio che fu costruito sul Palatino ~~[illegible]~~ 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 di 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. ~~Dall'La rappresentazione~~ Il 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'altra se confrontiamo il rilievo coi resti del tempio Palatino attribuito alla Magna Mater e se i resti medesimi sono giustamente ripartiti. Nella parte superiore delle fondamenta 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'opera di Augusto poiche altrimenti egli non avrebbe potuto dire di avere ricostruito il tempio. Quest'ultimo nelle ~~riproduz~~ 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 ~~un~~ racchiusa ~~tra~~ tai i ripiani; tal cosa è certo molto consigliabile ma ~~che~~ non sappiamo se sia conforme a verità poiche nè sul rilievo nè fra le rovine vi sono tracce che la comprovino. Dell'ricco ornamento superiore a palmette, come delle figure del frontone non si è trovato che poco o nulla, ma esse meno di qualun

Dunque altra cosa potrebbero essere libera in-
venzione dell'autore del ~~[illegible]~~ rilievo. (111)

Che cosa possiamo fare ora per colmare la
lacuna fra questo tempio e il rilievo centrale
di Tellus? Non può essere che ~~gravi~~ l'imperato-
re ~~si~~ sia rappresentato una seconda volta nel-
l'atto di volgersi verso Tellus. La simmetria
e l'equilibrio dei due lati richiedono piuttosto
che ~~qui~~ presso al tempio della Magna Mater
siavi un secondo santuario corrispondente
a quello dei Penati. Non abbiamo nessun pun-
to d'appoggio per determinare questa suppo-
sizione: il ~~[illegible]~~ capriccio del caso toglie qui a si-
nistra quel che possediamo a destra, ossia ~~la~~
~~figura~~ ~~l'atto~~ ~~il~~ sacrifizio propriamente detto
mentre conserva qui quanto là è andato
perduto ossia, la figura di colui che celebra-
va il sacrifizio. Una buona idea di Hülsen
ci viene di nuovo in aiuto. Egli si domanda
se qui non ~~si troverebbe~~ sarebbe a proposito Vesta che
al pari della Magna Mater era molto affi-
ne a Tellus e veniva particolarmente ono-
rata da Augusto, con doni ripetuti, com'egli
stesso ci fa sapere. Hülsen accenna ~~specia~~
colarmente alla base sorrentina rappresentante
l'insieme degli dei venerati in ispecie modo da Augusto e dalla
sua casa, e così al rilievo delle vestali ricono-
sciuto da Sauter, il cui tipo di poco modificato
viene riprodotto del pari sulla base sorrentina e
attribuito all'epoca di Augusto. Entrambi sem-

brano derivare da un modello celebre ~~pari~~ 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 mostrati inoltre palmente ispirata ai concetti di un'arte contemporanea, che non dobbiamo trascurare di farne menzione. Heidemann, giudicando dalle proporzioni dell'insieme di cui si conservano cinque parti principali, 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 ~~un lato~~ quello stretto - anche qui come nell'Ara Pacis - quale il lato anteriore. Su quest'ultimo (fig. 29 e) davanti alla domus ~~Augustana~~ 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, c) si

vede Vesta ~~sed~~ assisa nel proprio santuario 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 ~~VI~~ X.

la Magna Mater, anch'essa rivolta verso la fronte, e ai lati del suo trono, se vogliamo completare la parte sinistra sulla destra – siedono i suoi leoni e stanno i corybanti battendo sugli ~~tre~~ scudi: dietro ad 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. Apollo citaredo fra Artemide colla face e Leto collo scettro, a' piedi dell'quale siede la Sibilla le cui profezie erano nascoste sotto la base dell'immagine degli dei.

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

di Hülsen: gli dei rappresentati sono i pro-
tettori della casa Giulia. Noi aggiungiamo un altro
argomento. La casa Giulia originaria dell'Orien-
te passata poi nell'occidente, era per questa
medesima ragione chiamata a ricongiunge-
re le due parti in un tutto. La Gran Madre
del monte Ida, quale madre degli dei è l'ava
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 Giu-
lii. Le Letridi al pari di Marte e di Vene-
re sono i protettori di Troia e di Enea «il
pio» che emigrato nell'occidente non sinun-
ziò ai templi della sua città natale ma
li portò con sè nel paese straniero facen-
dosi così principe e sacerdote ad un tempo.
Le sue dignità furono poi ripartite fra i suoi
discendenti finchè Augusto le ricongiunse di nuo-
vo nella sua persona divenendo «Pontifex
maximus» ~~l'anno il~~ il 6 Marzo dell'an-
no 12 dop. Cristo, un'anno cioè dopo la fonda-
zione dell'Ara Pacis. Vesta e il suo Santua-
rio appaiono poi sulla base sorrentina per
chè Vesta in certo ~~qualor~~ 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 dominio di Roma. ~~Tale~~ Era ~~il~~ sistema in queste idee, che venissero rese in vivo concetto dai versi dei poeti, specie Virgilio ed Orazio e dalle rappresentazioni figurate dell'arte romana contemporanea.

Sull'Ara Pacis non ci siamo ancora mai scontrati in Apollo e Diana: solo i cigni del primo erano a quattro a quattro sulle pareti del recinto. Il tempio di Marte invece nel frontone con la figure di Venere ~~nel frontone~~ accanto a quella del dio, e quindi il tempio della Magna 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 affinità che esiste fra quest'ultima e i Penati e nota inoltre che il posto vuoto allato di Tellus è appunto quello corrispondente ai Penati medesimi non troverà infondato che si possa supporre nella lacuna 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 circa m. 1,15. Si può parlare di un tipo quantunque nella base sorrentina la dea seduta e le ancelle in piedi siano situate l'una di

rimpetto alle altre, e nel secondo rilievo tanto la dea che le ancelle stanno situate dirimpetto ad un terzo che sarebbe l'imperatore medesimo. Poichè ~~[illegible]~~ 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 nel rilievo dove la dea e le ancelle si trovano dirimpetto 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 modello abbiamo completato il sacrificatore dell'altare di Tellus presso al tempio di Marte. Però, ~~questa testa~~ è possibile

che quella testa barbuta appartenga ad (117
Augusto? È possibile sopratutto l'esistenza 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 ~~fregio~~ 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 mo
ti dati in favore di un monumento di
Augusto. In una parola, il rilievo appar
tiene all'Altare della Pace, ebbe posto alla
fiancata sinistra del fregio posteriore e la fi
gura togata presso al tempio non può sal

73

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 di mensioni. 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 ~~ha~~ è rasa ed ha una breve barba ma quest'ultima è conseguenza di un rifacimento. Dalla linea del cranio sul fondo del rilievo vediamo chiaramente che ~~per questo processo~~ durante il rifacimento le proporzioni del capo ~~si mise~~ diminuite di qualche millimetro e che la breve barba fu scolpita nelle guancie liscie di prima a piccoli 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 ~~sotto~~ 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 bag-
le, l'nè 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 probabi-
lità che in origine la figure rappresen-
tasse Augusto diviene a ~~to~~ un tratto
tanto grande ~~quanto~~ prima appariva mi-
nima. Poichè un tale unico in tutto il pregio rifacimento su
di un monumento pubblico, ~~di~~ eseguito in un'epo-
ca 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 im-
magine nel posto di quella di Augusto.
~~Quale~~ Chi sia stato questo imperatore
non so; è facile comprendere che la so-
miglianza 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 ~~avvenisse~~ un tale ~~[illegible]~~
lavoro.

Resta sempre da spiegare perchè i tratti di
Augusto furono modificati 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 ~~sa~~ trovantesi sul fre-
gio medesimo – Tavola VI e fig. 34. E poiqua-
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 tat-
ti?

Proviamo ora se una rappresentazione di
Vesta simile alle accennate potrebbe essere
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 ch'egli
qui è rivolto dalla parte opposta. Samter die-
de il nome di sacrifizio 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 su di 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 parla a compagna coll'altra 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. 30 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 qui venuto per compiere una cerimonia religiosa, lo deduciamo

anche dal fatto ch'egli non porta il costume sacerdotale, il quale ben presto impareremo 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 circa la metà sopra al gomito. Contro ogni consuetudine il restauratore immaginò il sinistro proteso, mentre esso dovè essere del tutto passivo, poichè se ~~di solito~~ i gesti vengono di solito attribuiti alla mano destra, con tanta più ragione lo saranno le azioni. Se dunque la sinistra 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 destra è esagerato, un vero proprio porgimento dell'oggetto, non ha luogo. Non vi sarebbe differenza essenziale se nel rilievo 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 ad 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 pratermitano 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 ivi solo momentaneamente e non per trattenersi. Di più le Vestali appaiono quasi in processione, come se fossero in procinto di seguire l'imperatore. Queste 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 ~~[illegible]~~ Magna Mater e Tellus, anch'esso al pari del sacrificio di Tellus ~~[illegible]~~ rappresenterebbe un atto prepa-

ratorio della festa della Pace. L'im- (124
peratore e sommo pontefice si presenterebbe a Vesta per pregare la dea di permettere alle sue ancelle di prender parte al corteo solenne ed al sacrificio. Il rotolo conterrebbe 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 palermitano mostra di avere gli abiti pontificali del corteo. Non sarebbe però contrario ai criteri dell'arte antica di spiegare per mezzo di una specie di prolepsi il contenuto delle parole imperiali e del rotolo, ~~mentre~~ indicando lo scopo della sua venuta colla ~~posizione~~ atto delle vestali già riunite in processione.

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

rilievo, l'altra in bassorilievo. e questa ultima un po' più avanti della prima. Delle due coppie la seconda dovrebbe apparire a lato e al disopra della dea seduta. Così ~~sono~~ presso a poco ~~infine~~ sono ordinate anche nel rilievo palermitano e Sauter già notò 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 ~~oltre~~ ~~colle~~ pel quale i templi stessi ~~hanno~~ sono in relazione ~~vicinanza~~ con Augusto, il figlio di Giulio Cesare, ~~ne~~ 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 stazioni della processione, per quanto la successione del tempo non potesse essere la medesima di quella del luogo; bisogna aggiungere poiche 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 partivano già o si preparavano a partire da un solo capo di esse ma dai due capi insieme, per due fiumi dove vano svolgersi e procedere. Dobbiamo però ammirare la mente dell'artefice che seppe conciliare entrambe le esigenze che abbiamo.

Magna Mater 3 - Vesta 2 - Tellus 1 - Penati 2 - Marte 3

la Magna Mater e Marte - Vesta e i Penati corrispondentesi fra loro; Ottimamente Tellus trovasi nel mezzo dorso a dorso con la Pace poichè da lei dovevano partire i cortei, 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 delle due pareti laterali facendogli intendere cioè ch'esse rispondono a due contrarie esigenze. L'una di completarsi a vicenda ed-

essere perciò differenti, l'altra di corrispondersi in tutto fra loro e coi fregi anteriori e posteriori secondo i principi della simmetria e dell'equilibrio. Dei due rilievi della parete anteriore si può dire con certezza ch'essi rappresentarono la medesima cerimonia in due diversi momenti l'uno prima, l'altro dopo di essa. Dagli esempi che abbiamo sulla parete posteriore non possiamo dedurre quale ~~sia~~ abbia preceduto. Infine ~~Ai~~ i due cortei ~~che~~ i quali naturalmente non formano che un solo, non debbono venire considerati come ~~due~~ metà l'uno anteriore e l'altro posteriore, poichè non può essere avvenuto due volte nel medesimo corteo che alternamente si ~~ass~~ assegnano prima gli uomini poi quindi le donne e i fanciulli. In conseguenza di che dobbiamo considerare i cortei come quadri corrispondenti per quel che somigliano e come parti completantesi, per quel che differiscono.

Cliché

Fig 31 - Fregio esterno della parete posteriore

9. Il corteo della parete laterale sinistra.

(Tavola IV e fig. 32, 33)

Il corteo 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 corteo 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 spezzate, è completo e del mezzo manca solo un piccolo frammento che si distrusse ~~perchè~~ dopo la scoperta e si conserva nel disegno. (Fig. 33)

Già 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 ~~prima~~ 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 m.) 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, e dà contro all'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 andata perduta la lastra interna, ~~è impossibile~~ il calcolo delle misure rende impossibile distaccare il blocco F' VI da V, come si può vedere gettando uno sguardo sul piano della fig. 22. Dal fregio sinistro oltre al piccolo pezzo di F IV non mancano che m. 1,095 ~~x~~ ciò che è troppo poco per un blocco speciale. E poichè a sinistra di VI manca pure qualcosa, dobbiamo aggiungere qui tutta la parte mancante poichè fra V e VI a causa del taglio di commessura non può venire introdotto alcun frammento. Del resto l'unità dell'insieme delle lastre da III a VI viene 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 le vittorie, è in sè alquanto monotono. Quelle che stanno a destra sono in alto rilievo e mostrano intera la figura, di quelle di sinistra

vediamo solamente la testa e talvolta il

piede e talvolta il principio della gamba. Però qui come nelle lastre delle parti posteriori il margine superiore e inferiore è alquanto logoro perciò le teste e i piedi di questo frigio a sinistra sono poco conservati. e le teste in gran parte moderne. Sulle varie lastre i rifacimenti sono diversamente eseguiti da mani diverse cosicchè si potrebbe dire che le teste della lastra vaticana III sono restaurate secondo il gusto e lo stile romano e quelle fiorentine IV, V e VI secondo il toscano.

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

Dalla prima fino alla 34ª figura del corteo ~~fig.~~ vedonsi solamente uomini; dalla 35ª e 43ª anche donne e bambini. L'uomo nella parte mancante (fig. 6) potrebbe aver posto 4 o 5 persone, un quarto del corteo circa è formato dall'elemento più libero che in questa ~~maggiormente più~~ maggiormente di arte

In questi cortei non si vedono fasci né nemmeno dignitari riconoscibili dai distintivi del loro ufficio; non abbiamo che due littori con 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 poi è molto raro per non parlo apparire si pertinenza alla festa. Ricordiamoci del rotolo che l'imperatore porgeva 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 essere senatori. Anche i littori ed altri partecipanti minori del corteo portano

un anello nel quinto dito. Un ornamento di feste
è invece l'alloro portato da tutti come
ghirlanda intorno al capo (mentre il
29. La corona consiste di due ramicelli
legati davanti e dietro: cosa che in alcuni li
riconosce molti distintamente. Oltre a ciò
molti portano un ramo di alloro nella
mano sinistra, ma questo non viene
portato dalle persone più maggiori. Tutte le teste conservate di questi ultimi
sono senza barba; i più giovani hanno
spesso un po di barba sulle guance in
alto presso le orecchie e questi a quanto
pare appartengono alla classe inferiore
come di macellai e di lettori; più
anche il console (o ~~cos~~ console ~~finito~~
destra ha un po di barba.

Le dignitose figure procedenti a passi misurati specie nella prima parte del corteo offrono poca varietà: alcune sembrano soffermarsi, altri allungano alquanto il passo; alcuni guardano da un lato verso le spettatrici che dobbiamo immaginare fra le ~~porte~~ folle, che faceva ala al corteo, altri indietro verso quelli che seguono. Le maggior parte sono motivi apparente tanto 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 non si ripete più nel corteo. Il braccio sinistro ~~pende~~ sorregge di regola lungo la toga: alcune volte la mano porta un rotolo più spesso un ramo di alloro. La destra pende lungo il fianco o

si posa ~~sulla toga~~ sulle pieghe della toga sul petto. La toga giunge solo alle sole del piede. Poca varietà nell'adattamento della toga, meno sulle spalle. Le spalle e la parte superiore del braccio che ordinariamente sono libere qui non sono che raramente (L. 1, 6, 10, 13, 30, 32) Molti hanno tirate la toga molto in avanti sulle spalle, alcuni ne hanno coperto il petto; uno ha perfino ravvolte le mani, parecchi se ne sono coperto il capo. Anche le donne mostrano la stessa tendenza a coprirsi. Possiamo dall'orlo della tunica e della toga spesso riconoscere che sono di stoffa doppia foderata. Si chiaro che questo corteo non procede sotto i raggi del sole di luglio dal Palatino

82

fino al limite di Campo Marzio:

anzi allianco a pag. 4 le prove che la festa di gennaio era la più solenne. Il libro 34, che è meglio medo non prova nulla, ne sono prove contrarie le foglie sull'albero delle giacinte; perchè le spiccate vicine mostrano che qui come in altri casi l'albero viene disegnato nel suo aspetto tipico nè il realismo ~~non copia~~ si spinto al grado di variare l'aspetto secondo le stagione. Nè meno l'allora manca delle buone cose che onte la stagione delle feste non farebbe con-cessa. Sopra la breve pingole descri-zione notiamo una volta per tutte che lo stato di conservazione varii dato nel suo insieme lasciar per lastra

Quelli che aprono il corteo sono littori e forse anche il 2 e il 4, ai cui fasci non potevano esser ~~fare~~ riferibili. Il legamento dei fasci in 1 e 3 sono alquanto diversi e solo in quello di 1 pesso il fermo legamento orizzontale fatto fuori una linguetta che fa un'ascia oppure un ceppio. Che che questi littori, come quelli del frgm. destro 7, 8, 10, 11, 12 e del frgm. destro (tav. VII), i quali non avevano consenti nel corpo, dovevano esser di aspetto giovanile.

Il lettore che procede, ha davanti a lui un po di spazio libero fino all'orlo della lastra. Evidentemente dovevano stacarsi sul fondo in alto rilievo, e perciò le due 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 po' evidentemente per meglio mostrare il Camillus e gli utensili 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 po' 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 sediamo 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 segni 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 sacrifizio, 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 sacrifizio; sul lato stretto si vedesi un suonatore di flauto, sull'altro un toro. L'atto fiero e il passo fermo 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 solleva la destra, simile al supposto Arat delle monete di Solos, più per ~~esprimere~~ seguire un tacito pensiero inespresso che non per accompagnare un discorso. Fu certo intenzione dell'artefice che mentre nelle prime coppie l'ordine della processione non pare ancora molto ben stabilito, nel centro del corteo maschile essa proceda regolarmente per cinque coppie, le figure di destra ~~tutta~~ (15, 17, 19) tutte colla mano al petto, poco visibile nel 15 e 17, del tutto ravvolta in 19. Il 17 guarda ~~verso~~ gli spettatori, il 20, il compagno ~~che gli~~ cui parla con gesto vivace. In queste coppie si bene ordinate la maggior varietà si mostra nei piedi, come sono posati e mossi e come sono rivestiti. Entrambi i piedi sono conservati, se anche non di ogni singola figura, cosicchè al restauratore non doveva essere difficile l'opera: tuttavia esso trovò modo di sbagliare nella figura 15.

Il calzari sono qui di tale importanza

che non sarà male di fermarci un po' sopra senza tener conto di poche 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 patrizie, la lunula, spiegata in sì diversi modi, qui non si rinviene nè a destra nè a sinistra del fregio: eppure qui non dovrebbero mancare coloro che erano autorizzati a portarla, ossia i senatori patrizi; inoltre per espressa testimonianza avrebbero ~~portato~~ 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 quadrupla fasciatura che corrisponde appunto al calzare patrizio.

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

scano; e forse il gesto vivace ~~dell'~~ della figura 21 cui non manca il ramicello, è qui rappresentato appunto per maggiormente rilevare il contrasto ~~fra~~ 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 sul fregio 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

Cliché

Fig. 32. Forme di calzari.

cui sopra, era naturalmente assicurata 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 ~~riporto~~ mostrato esternamente dal ~~sa~~ 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 correggiuole. Come di solito, anche qui le correggine superiori ~~talvolta~~ sono trattenute sotto a quelle inferiori talaltre no. Prese singolarmente queste rappresentazioni sono insufficienti e schematiche, e raramente è dato riconoscere la ~~fo~~ vera formazione del calzare e delle sue legature, che nemmeno da Mau fu sufficientemente descritta. L'aspetto interno delle altre scarpe fu

86

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

Questi secondi calzari, ~~portati dai pati~~ sacerdoti del corteo destro e ~~dai~~ pochi uomini riuniti in gruppo di quello sinistro, vengono portati da tutti gli altri, littori e camilli, e uomini dignitari del corteo, specie quelli che nel corteo destro sembrano costituire un gruppo di spiccate personalità - ed anche dai compagni dei tre patrizi 15, 17, 19. Questo fatto, che non viene ~~[illegible]~~ 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 tunica un panno a guisa di grembiale annodato sui fianchi. Come il Camillus di F 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 mostra un tripode e accanto un animale da sacrificio, a sinistro un suonatore di flauto. Nella destra porta l'anfora relativa alla patera del Camillus 7. Come già fu notato qui si scorge più chiaramente che nel 7, come il Camillus dovesse procedere non nel corteo ma allato di esso. Solo che all'artefice che compose il corteo o allo scultore che lo eseguì, riuscì difficile di far concordare l'insieme di tre figure in rilievo con le due consuete del piano. Non si vede subito che il 22 è il destro della seste coppia 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 diede il restauratore. Dalle pieghe conservate della toga che dovè avvolgere il capo vedesi che questa figura dovè avere un rilievo alquanto maggiore di quella di sinistra, e che il capo circa come nel 17, dovevà essere voltato verso gli spettatori, sì che riesce facile di appaiarlo col 24. Poichè ancora non sta

terminata la regolare processione a due a due, ma fu solo distrutta dall'opera del Cardinal Ricci o dei suoi scalpellini. Non curandosi di conservare l'insieme delle lastre e volendo solo incorniciarne alcune in ispecial modo, la mezza figura finale della quarta lastra, e l'altra mezza della quinta, furono considerate come ingombranti e così la prima fu distrutta a colpi di martello per una larghezza di m. 0,8, e dell'altra fu staccato il rilievo in rozza maniera. Per fortuna il disegnatore dell'Ursino le aveva già ritratte prima della distruzione e pare quasi ch'egli lo abbia fatto presago di quel che si preparava. Nella figura 33 qui unita

Cliché

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

veggonsi riunite le due parti delle lastre da lui separatamente disegnate. Forse il frammento sinistro dovrebbe essere situato 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 sito di 25 il rifacimento moderno si stacca dal mento ~~antico~~ e dal labbro inferiore antichi. Questo riso era rivolto direttamente a destra quindi la mano ~~destra~~ levata di 26, che portò correttamente nella sinistra il ramoscello d'alloro, doveva essere indirizzata a 25. Il dorso colle pieghe quasi verticali della toga - simile alle figure 19 e 21 - è ritratto dal disegnatore prima della distruzione e l'ultima piega verticale 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 31~~ figure 31 e 42 del corteo medesimo. Nella copia vicina il rifacitore fu determinato nel dare la giusta direzione alla testa dal piccolo retto del collo e dalla linea delle pieghe della toga di 27, le quali pieghe, come in 19, sono tirate nel 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 (147
stanno a fianco. Anche il suo vicino guardava diritto e aveva in mano un piccolo rotolo.

Tanto più mossi appaiono i seguenti e prima di tutto la coppia 31 e 32 rivolte indietro con opposta direzione. Anche qui l'artefice ha lasciato un po' di spazio fra le file per meglio far risaltare 31 che si volta a sinistra mostrando tutto il dorso. 32 ha la mano sinistra ravvolta e posata indietro. La destra col rotolo è moderna. Anche 33 ha la testa voltata. Procede a sinistra ma è in rilievo più alto del consueto perchè a destra presso di lui non v'è che il bimbo da lui condotto per mano. Quest'ultimo, vestito di una breve camicia di cui la manica destra è sfuggita dal braccio, tenza ghirlanda ma ornato d'una collana, alza i suoi sguardi bramosi verso il suo conduttore o verso il 32.

In ordine leggiadro seguono le donne verso le quali abbiamo veduto voltarsi gli ultimi uomini. La prima, 35, si conserva in piccola parte sulla lastra fiorentina V e pel resto su quella di Parigi VI. Un malaugurato e per fortuna unico restauro, la sfigura applicandole una barba di stucco. Il suo viso

però non era già voltato verso il corteo, (148
ma, con giusto criterio, verso la folla come
un lieve contorno conservatosi sulla 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 ~~puro~~ romano puro dell'epoca d'Augusto.
Nella prima riga trovasi un ~~bambino~~ ragazzo
adolescente 37, che forse malgrado i capelli ne
ri, è una fanciulla in tunica succinta fin
sotto alle mezze maniche vedesi l'orlo. Da
la sua spalla sinistra pende un panno fran
giato. Evidentemente il suo sguardo è
diretto verso il bambinello che precede. Se
guono due donne, forse la madre e la non
na. Quest'ultima 38, nel fondo, ha tira
to 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 di
strutto. La madre invece 39, sulla riga
davanti, lascia intravvedere di sotto al man
to le forme fiorenti del seno e del braccio de
stro. La mano sinistra porta l'alloro ed è
scoperta. Segue il padre 41, che si china al
quanto in avanti sulla figliolette minore

minata nel posto che deve occupare per 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. 4,12, abbiamo ancora il frammento F XVIII rimasto a Villa Medici e lungo poco meno di m. 2; ma quest'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 questi frammenti ci fu indicato dalla rappresentazione medesima. Perciò dobbiamo cominciare la descrizione particolareggiata dalla fine posteriore. I calcoli delle misure faremo ivi: cioè più avanti.

La fine posteriore del fregio sinistro concorda con quella del destro in due punti principali: ~~[illegible]~~ a), il libero ordinamento del corteo,

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 pel suo procedere diritto e l'atto rigido 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 Livia, 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 sono tenissimo 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 ricidi svolazzanti, ma i lembi del nastro che legava la ghirlanda come nella Tavola VI in figura 36. Il 4 3 è una donna.

10. Corteo della parete laterale destra.

(Tavola VI e fig. 34)

Anche la maggior parte del fregio destro dalla lastra XIV alla XVI, viene defi=

b) in stretta relazione con il precedente punto, la diversa distribuzione delle persone poichè anche qui donne e bambini si trovano nel corteo con gli uomini. Questi due ~~punti~~ caratteri cessano entrambi nel corteo destro sulla lastra XVI. Nella parte inferiore le figure appaiono molto danneggiate, ma nelle superiori in compenso si conservano meglio. Tutte le teste esistono ancora e hanno perduto solo le piccole parti, specie il naso. ~~Soltanto il 2° e il~~ ~~sono molto danneggiati~~ ~~2° e 3° hanno anche la testa~~ Uno sguardo sulle figure degli adulti ci mostra subito una cosa che in origine doveva certamente notarsi anche sul fregio di sinistra, e che fu eliminata dall'opera dei restauratori; questa è l'ineguaglianza d'altezza nelle teste. Su le tre lastre che possediamo non si sono due figure l'una accanto altra, che abbiano la medesima statura.

Al taglio di commessura destra si vede una
parte del braccio e della parte destra del 39, come
nel 28 della statua ~~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 panno
convengono più alla palla femminile che
alla toga. Vicino ad una testa giovanile
con naso restaurato (38 jeff.) appare chiusa verso
39 ed ha aspetto maschile a giudicare dai ce-
pelli tagliati. In basso però al di sopra della
commessura si vede ancora un resto di una
palla femminile che poteva appartenere solo
mente al 38 e non al 39: e infatti la
mano sinistra è situata più in basso di quel che
gli uomini con soglion fare nel tenere la toga.
Come qui a Velanto pare due donne pe-
cedevano a coppie, così anche le due
seguenti: a sinistra, cioè nella riga
esterna, è un giovane dalla toga

alquanto breve (39) passa ad un altro, vecchio (36), con profonde rughe sulla 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 bimbi che lo precedono verso cui dirige anche l'avambraccio destro elevato ad un altezza eccessiva ed ha le dita restaurate. Qui pare veramente che si dividano due famiglie imparentate, l'una composta del nonno (36) del padre (37) della madre (34) e della figlia (35); la seconda di una coppia ancor giovane, il marito (31) e la moglie (28) che si rivolge verso lei per guardarlo e condurre per mano il più piccolo dei bimbi, che ~~abbrac~~ si tiene all'indice della madre, mentre un altro bimbo alquanto maggiore si tiene alla toga paterna. La testa di quest'ultimo

ora restaurata, fu resa secondo l'ori-
ginale dal disegnatore dell'Urbino: essa
era rivolta verso la bimba più grande che
guarda e che noi possiamo considerare come
figlia delle seconde coppie o come sorella
dei due ragazzi, poiché al sorriso gentile
con cui essa li guarda è chiaro che si conve-
niva. Più personale del viso è l'atteggia-
mento ricordevole di queste persone nello
sguardo e il gesto del braccio di 39
un 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 tre persone che lo seguono si 92
stringe anche per il suo aspetto
esteriore.
Al pari del fratellino porta la toga e intorno al
collo la bulla, ma egli solo fra tutti i

bambini posti anche in origine le ghirlande
di alloro come i grandi e persino il rotolo
nella mano sinistra e l'anello nel quarto
dito: di che fa fede il disegnatore, me stesso
furono questi particolari trascurati nep
pure dal disegnatore. Pieno di dignità
egli si guarda intorno e le fanciulle si-
gnorile con un sorriso che vuol dimostrare
al regno la sua ammirazione. Alle fan-
ciulle (35) pende sul petto a una
catenella un amuleto in forma di
mezzaluna. Anche in lei il palandamento
della palla somiglia ad una toga, specie
per i lembi pendenti, che non possono esser
stati alterati dal restauro, mentre il piede
e lo stivale sono molto mal riusciti,
come nella maggior parte delle figure. Nei
due fanciulli anche il lembo della toga

è mal restaurato.

Vediamo ora quel che si può dedurre ~~senza~~ da un'osservazione libera

di preconcetti in queste relazioni famigliari per averne una base, certo insufficiente, di designazione

La matrona (34) che posa la destra sulla spalla del piccolo figlio tenendo con la sinistra il mantello che le ravvolge il braccio. Alquanto innanzi a lei s'intra mette tra le due coppie, una giovane donna (32) dai capelli sciolti, sulla fronte e dietro sciolti, un tralcio di edera e ornati di ghirlanda. Fra le teste della coppia anteriore guarda un altro volto femminile (30) quasi completamente di prospetto, come il 38, all'inizio, del corteo sinistro, solo che il 30 non è di donna anziana. Il manto che le ravvolge il capo le dona una grazia speciale, ella ne ripiega liberamente da un lato e posa sulle

labbra l'indice della mano completamente 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 maggior parte dei componenti il corteo procede ~~infatti~~ silenziosa, ma qui forse l'ammonimento non era fuor di luogo, poichè in alcuna parte del corteo i rapporti personali fra due persone sono così vivacemente resi come in questa coppia che, se non rappresentava dei coniugi, doveva però ritrarre due persone in intimo accordo tra loro. La presenza de' bambini però prova chiaramente che la coppia personifica l'amore e la felicità coniugale, e la graziosa figura ravvolta li ammonisce intanto di non dimenticare lo scopo sacro della processione. I due giovani sposi si distinguono anche per la bellezza dell'aspetto. L'uomo è l'unica figura in profilo. Può questo spiegare ~~anche~~ unitamente al sollevamento dell'a-

23

rambraccio, l'apertura della toga così 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, malgrado 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. Per ciò

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 sulle spalle destre e per rendere liberi i movimenti delle braccia si soleva farlo scivolare sulle spalle come qui appunto 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 individualizzato 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 si è assicurata anche dal rilievo oltre che dalle ragioni accennate altrove. Una piccola parte mancante della testa 27 — e propriamente del lato posteriore, colla corona — si trova indicata sulla lastra XIV; e viceversa una piccola parte del ~~del~~ braccio superiore destro, ed un'altra parte alquanto

più grande della gamba di 28 trovan-
si sulla lastra XV. Quest'ultima per
vero è villanamente sfigurata e trasfor-
mata in una gamba maschile da un enor-
me calzare di stucco, ed un vestito privo di
pieghe, di stucco del pari. La verità si rico-
nosce 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. Quati dello stesso
aspetto si mostrano 27, a destra, e 26 alquanto
più avanti, a sinistra, entrambi con la allora
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. Al 24 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 Di Orsino. Solamente il
viso, il collo ed un riccio vicino al collo re-

no coperti. Ai tempi di Ulrino si conser- (159
vava ancora 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 si 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-
mano. Pare quasi che l'artefice abbia
voluto rappresentare la donna in quel
l'atteggiamento, appunto per mostrar-
ne l'insolita 95 acconciatura, per la
quale a dir vero non sappiam 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 ulpiniano, e che termina sul dinanzi in due nodi; oltre a ciò ha la tunica consueta e i comuni calzari. Il vecchio (20) per via del fanciullo che si tiene alla sua toga 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 accenna forse più che copre 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 di egli non (151)
sia una spiccata personalità la quale
per le sue relazioni famigliari è con-
giunta alle persone che seguono e pei do-
veri dell'ufficio a quelli che lo 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 tempietto,
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 se-
cerdozio. Per primo — ossia formante
la coda del gruppo, vediamo un giova-

ne (18) che porta sulla spalla un'ascia dal lungo manico, e comprendendo di attirare l'attenzione della folla guarda lungi di fianco. Anche il suo costume è rituale, che certo non può venire esattamente descritto a causa delle parti invisibili. Pare tuttavia che sia una toga, il di cui lembo sinistro pende come di consueto davanti alle gambe destra; essa è quindi tirata sul braccio sinistro intorno al capo e alle spalle; non si vede però se essa ricada sopra o sotto il braccio destro. Da ultimo secondo il solito è gettata di nuovo sulla spalla e il braccio sinistro. Quivi ella si arricchisce di tante pieghe a causa del braccio sollevato. È questi il portatore della sacena la quale era più un distintivo che non un istrumento d'uso, e si distingueva dall'ascia dei vittimatori per la sua forma artistica. Accanto al giovane havvi di nuovo una figura di complemento (17) colla toga ma senza distintivi. Davanti stanno due uomini nella medesima costume e sono le figure più notevoli di

tutto il corteo. Il 16 ha l'aspetto giovanile e si trova dalla parte sinistra quindi 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, ricordandoci che tutte le figure, anche il 26, sogliono portare il ramicello nella mano alquanto sollevato. 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 correggine 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 quì si forse un ornamento della cappa medesima. Sul cocuzzolo trovasi una specie di disco — a giudicarne dal profilo — dal cui centro si 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 drappo 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. ~~Di~~

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 XVI ~~sed~~ 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 98 rappresentato su almeno una lastra mancante potremmo ~~ora~~ cercare di dedurre in seguito quando

avremo imparato a conoscere tutto quanto in verità possediamo. Essa si compendia ~~Stoq di tutta~~ nella lastra XVIII (Tavola II) di Villa Medici che fece un tempo parte della collezione Valle-Capranica, e divenne poi proprietà ~~dei~~ Medicea. Von Duhn constatò 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 all'altra. Sarebbe però un'altra cosa se ad ~~altro~~ un libero partecipante del corteo 6 appartenente alla classe, che noi gli attribuiremo, venisse incontro un altra figura non appartenente al corteo. Lo stesso nel restauro le figure 5 e 6 nel punto più stretto ha le fra ~~in due frammenti e larga 50~~ dimensioni di 8 centimetri. Probabilmente esse era ancor più grande e poichè ~~f~~ completando il tratto tra 5 e 6 e l'altro a sinistra fr. 1. non si avrebbe una lastra di dimensioni troppo grandi,

in tron dopo ~~alcuni~~ un po' dubitato
che queste parti del fregio dovrebbe
formare una sola lastra e non due. Il vero
che finora non fu trovato alcun blocco
del fregio spezzato a metà, ma tal
volta è toccato più volte ai blocchi
dell'ornato che pur non erano men
grossi. 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 supporre
che si seguano. Il 9 si volge a parle-
re col 13 e il gesto della sua destra è co-
sì eloquente che ciascuno deve conside-
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 piutto-
sto ch'egli volga le spalle a 9 anzichè

dirigersi a lui: questo non reso dalle parti antiche. ~~Tale~~ cosa forse si spiega da ciò che se anche 6 avesse rivolto la detta parte del corpo invece 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 sporge 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 coridentissima 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 conti-

derare le tre figure in alto rilievo, come componenti una sola riga; e in conseguenza di ciò anche le i cinque giovani che si trovano dietro debbono essere considerati come aggiunti ~~posti~~ agli altri. Onde rendere tal cosa evidente, pur nel piccolo spazio riservato ad essi, l'artefice li rappresenta nell'atto di guardarsi ~~tra loro~~ tra loro, due a sinistra e tre a destra. I due 8 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 dei primi tre uomini e ~~quindi~~ l'altra dei 5, si spiegano ~~facilmente~~ l'una l'altra. I cinque sono facilmente riconoscibili come lottori dalle teste munite di alquanta barba sulle guancie, e in modo anche più sicuro dai fasci che si veggono sulla spalla 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 sua predilezione pel vecchio 20, potè farsi di riconoscere 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 può restare 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 colle proiezioni e specialmente 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 ~~sac~~ sacerdoti più sopra descritti. La Toga gli posa sulle braccia nella stessa maniera

Clichè

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, ~~qua~~ 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; essa differisce da quella dei sacerdoti in due sole cose: la prima ch'essa è ornata d'alloro, ~~che~~ la seconda che l'apex è di forma diversa e pare ~~fia chi~~ 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 consacrazione dell'Ara Pacis. L'alloro posato sulla cappa sacerdotale dovrebbe significare in lui la gloria del guerriero unita a quella del sacerdote, la potenza temporale e la spirituale insieme.

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 si trova

ancora sui frammenti conservati.

Davanti al console 6 abbiamo una lacuna ma le figure seguenti ci dicono che non molto è andato perduto. Esse rappresentano tre uomini di diversa età il più avanti (5) è di età media ~~[illegible]~~ ~~[illegible]~~ ha la barba, è ~~togato~~ rigonfi sporgenti; porta la toga e mostra ~~[illegible]~~ 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 il 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. Del Nessuno dei tre è imghirlandato, ma tutti e tre sono rivolti verso il coltro 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 degli spettatori. ~~Lasciate~~ L'introduzione di questo elemento, che ~~durante~~ per tutto il fregio destro e sinistro dovemmo sovranamente immaginare, è notevole pel carattere di quest'opera d'arte romana, e ci prova inoltre che il frammento in questione non può trovarsi molto lontano dall'altro frammento della lastra XVIII. Poichè è naturale che gli sguardi della folla si rivolgano principalmente sul Principe e sui consoli. ~~Oltre~~ Oltre uomini hanno trovato posto al disopra della figurina del fanciullo (3) che non è cinto d'alloro ma di una benda, e sopra la tunica porta un mantelletto ricadente dal di dietro su entrambe le braccia. Il ragazzo ~~precedevano~~ 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 frammento di un altro corteo che si conserva in Laterano. I Lari però vanno sempre a due a due; sul frammento Lateranense

102

vedesi ancora la figura del secondo Camillo nel medesimo atteggiamento del primo, - la statuetta è andata perduta - Così nel fregio dell'Ara Pacis non può essere mancato il secondo Camillo con la seconda statuetta, e la sua presenza dietro al primo viene indicata da più circostanze.

Prima di tutto a sinistra del Camillo conservato, mi sembra i resti di una figura grande (1) sotto una gamba, in alto presso alle spalle di 2 una sinistra levata; secondariamente, anche se i Lari venivano portati l'uno allato dell'altro, essi però dovevano trovarsi in quei rapporto di simmetria e di rispondenza sempre finora notati: ossia la mano del ~~[illegible]~~ rituale ~~[illegible]~~, all'esterno, sollevata, la mano portante la patera, dalla parte interna più bassa. Così il Camillus dalla statua nella mano sinistra doveva stare a sinistra, l'altro, dalla statua nella destra doveva stare dalla parte destra. Così veggonsi anche nel frammento lateranense. In conseguenza il Camillo che si conserva

sul nostro fregio (3) e tiene levata la mano destra dovendo trovarsi a sinistra e per l'altro di destra non resta più altro posto che l'intervallo fra 5 e 6, dove egli doveva coprire colle ~~parte~~ proprie persone una parte del console e un'altra 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 ~~che~~ ~~distanza~~ quale anche la sua fronte 35 del corteo sinistro, volge il viso dalla parte opposta a quella degli uomini rivolti verso di lei. Nella ~~stato~~ nuova congiunzione dei frammenti la parte delle lastre XVIII di sinistra è stata un po' troppo rialzata sì che le teste 2, 3, 4 e 5 formano una zona pendente a destra. Abbiamo cercato di riparare l'inconveniente nelle riproduzioni delle nostre Tavole.

Siamo così giunti alla fine delle parti conservate. A quale figura apparten

gano i resti di 1 è difficile dire essendo molto insata anche in questo corteo soltanto 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 un dei littori che non dovevano mancare avanti il corteo, ma qui non si può trattare della sinistra di un littore perchè non v'è traccia 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 sul rilievo ~~Ara~~ desimo si trovasse un 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 marmo per vero, ma sulla ~~parete~~ anteriore di sinistra, e poichè sulla ~~parete~~ ~~trasc~~ di destra non trovasi alcun esempio d'architettura corrispondente, dobbiamo credere ch'esso fosse rimandato alla fine del fregio laterale sinistro. La causa di questo sarà chiarita ben tosto spiegando il rilievo. Per ora basti ricordare che non di rado le rappresentazioni in rilievo dell'arte greco-romana, si

chiudevano con disegni architettonici più accennati che eseguiti, e specialmente con delle porte. L'arco di Tito ci offre un eccellente esempio in proposito, nel suo celebre rilievo interno, dove vedesi ~~una~~ da una parte il corteo trionfale dell'imperatore senz'ombra di disegni architettonici, e dall'altra dirimpetto, la corda del corteo medesimo 125 sul punto di passare sotto all'arco di trionfo chiudente la rappresentazione. Il corteo trionfale dell'arco di Benevento si sa posteriormente da un arco e davanti giunge ad un portico. Una porta trionfale trovasi anche all'estremità sinistra del gran rilievo traiano dell'Arco di Costantino, l'unica rappresentazione architettonica di tutta la fila. È noto che anche sui sarcofaci una porta forma sovente la chiusa delle scene rappresentate. Così è probabile che alla fine sinistra del corteo laterale destro si trovasse una prospettiva raccorciata dell'ingresso dell'Ara

Paris, ed è tanto più probabile se consideriamo una circostanza non ancora accennata. Nei cortei trionfali il trionfatore soleva formare la coda della processione; in questo ~~vece~~ corteo religioso invece Augusto si trova a capo di esso preceduto solamente dagli dei famigliari della casa dello stato. Quest'ultimo si è divenuto una cosa sola col principe, tanto che spesso egli si trova rappresentato insieme ai Lari.

Dobbiamo accennare ad un altro pensiero che ci ispirano i reoti della fig. 1; non potrebbe essa rappresentare Roma che procede davanti ad Augusto, come davanti a Tito sul di lui arco, e davanti a Traiano sull'Arco di Costantino? In entrambi gli esempi la dea sta mezzo rivolta verso l'imperatore, ed anche la fig. 1, cui appartiene la mano sinistra conservatosi, potrebbe aver avuto tale atteggiamento. Non saprei però spiegare nè il gesto della sinistra colla quale non è possibile di fare

dei ~~certi~~ ragionevolmente — ~~che~~ è i resti della breve fascia 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 le lacune e di colmarle contemporaneamente; e a questo fine non sarà inutile di da-

re un'altra occhiata all'insieme del corteo.

Gardthausen opinava che, a causa dei bimbi, questo non potesse essere un corteo religioso; ma solo la rappresentazione di tranquille masse popolari ~~che~~ aspettanti l'arrivo del principe della pace, il quale non sarebbe ancora arrivato. Chi però vuol guardare senza preconcetti, non può più disconoscere la presenza di Augusto; gli spettatori esistono, ma è lor riserbato un piccolo spazio, e servono a rilevare anche 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 chiudere gli occhi. È vero che anche il corteo panateneico del fregio del Partenone fu spiegato da C. Bötticher per tutt'altra cosa che per

un corteo solenne. E perchè mai (183
da una processione fatta in onore
della Pace avrebbero dovuto essere escluse
le donne e i bambini? Eirene,
la greca dea della pace, veniva rappre-
sentata dai Greci in atto di sostenere materno un
bambino (in bronzo), 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 scorgemmo figli e
figlie procedere insieme al padre e alla ma-
dre. Ma in modo 105 ben altrimenti evidente
vediamo effettuati i desideri di Orazio
nel gruppo di destra n. 28 a 34 dove il padre
e la madre vanno accompagnati da tre
figli fiorenti, mentre i genitori stessi

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? Se perciò 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. ~~Dalle fi~~ È possibile anche che vi ~~siano~~ 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 ~~anteriore~~ 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 ritratto – vale a dire almen
no un anno prima, si conoscesse con
certezza quali sarebbero stati veramente
i partecipanti del corteo. Ne deve essere se
guita per certo una tal quale indipendenza
dalla esatta verità la qual cosa si rive
vela anche dai caratteri ~~delle teste~~ con
servatesi ~~[illegible]~~ così poco specializzati
fra loro. Al bisogno speciale di questo
caso, aggiungevasi la tendenza generale
dell'arte del tempo, quindi una dom
inazione sicura delle singole perso
ne è quasi impossibile. Il più sicu
ro punto di partenza ci verrebbe dato
da 31, seppure l'abito che lo riveste è
vero un paludamento. Nessun atti
all'infuori di Bruto – che già prima fu
visto in tale costume – dovrebbe aver
il diritto di apparire in vesti di guer

riere, 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 delle sue 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 3ª dovrebbesi riconoscere Tiberio, fratello di Druso. Così qui Druso, il beniamino 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 raffigurato nel bimbo di mezzo (33). È un po' più difficile invece di riconoscere nel bimbo davanti (a) Claudio, il futuro imperatore (nato il 10 av. Cristo) e nella fanciulla ~~Ant~~ Livilla, figlia di Druso e di Antonia. Non si può certo trascurare Livia, la po-

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 Vitrasia.

E qual nome si potrebbe dare all'altro personaggio (20) che dopo Augusto occupa il posto più eletto 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? E questo sarebbe veramente una prova notevolissima di quella libertà seguita dall'artefice nell'ordinamento dei cortei: poichè non solo sarebbe trascurata l'unità del tempo ma anche quella del luogo. Agrippa infatti morì tre anni prima della consacrazione dell'Ara Pacis ed ~~anche~~ pare ch'egli

non abbia potuto assistere nemmeno alla festa della fondazione, nell'anno 13 av. Cr. Chi altri però più di lui avrebbe meritato di venir celebrato a fianco di Augusto quale restauratore della pace e dell'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 fatiche e le cure della vita l'ultima malattia e la morte seguitane potevano forse autorizzare l'artefice a ritrarlo — se lo ritrasse — in quell'aspetto. Forse la cupa ruga del volto 108 voleva rispecchiare le penose esperienze della sua vita, e il manto che ricopre il capo, significava la separazione dell'anima dal corpo, secondo il ben noto simbolo.

Il bimbo 22 potrebbe essere il figlio secondo di Agrippa, Lucio Cesare, che allora doveva essere circa sette anni. Se ~~[illegible]~~ l'artefice, incurante genialmente dell'unità di tempo, avesse qui raffigurato

Agrippa - fosse per desiderio dello stesso Augusto - ~~[illegible]~~ l'infedele sua consorte Giulia potrebbe essere la matrona 34 ritratta, secondo la verità dell'anno 10 av. Cr. - quale moglie di Tiberio cui si era unita fin dall'11. Altri però preferisce di riconoscere nel 34 Livia in mezzo ai suoi figli e Giulia invece 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'ufficio loro. Tali i supremi dignitari, i sacerdoti e le Vestali. I supremi dignitari, ossia i due consoli li abbiamo già veduti in 6 e 13 ai lati di Augusto. Nè dovevano mancare i membri del Senato ~~ingrati~~ perchè, sebbene non riconoscibili nel fregio, se non nominati

ti insieme agli altri avevano loro spon-
taneamente decretato la fondazione dell'Ara
e del suo culto. Essi debbono trovarsi nel-
la parte anteriore del corteo sinistro là do-
ve sono i littori. Dalla lora dei calzai
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 uomini 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-
marasi dapprima solo la punta di legno
sporgente dal cuzzolo, poi venne co-
sì chiamata tutta la cappa. - Il
flamen Dialis, ossia il sacerdote supre-
mo 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 vediamo 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 solo degli altri. Oltre al Flamines e al rex sacrorum, dovevano 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, se è giusta la ricostruzione della scena dell'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,[illegible] dacchè 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 ~~do~~ vettero essere le ultime e forse procedevano alla testa subito dopo il Pontifex Maximus Augustus.

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

Occupiamoci ancora del lato destro cercando di completarlo col frammento finale del fregio anteriore a destra dell'ingresso. Per fortuna qui possiamo determinare 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 veggono benissimo le linee di connessione della lastra; desse veggonsi 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 incurvarsi; ma come d'ordinario fu eliminato quanto non entrava nello spazio destinato al rilievo, o contrariava i progetti di restauro che qui speciale

mente acquistano proporzioni tastiste (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 ~~quantunque~~ e non è antico quantunque ne imiti lo stile. A sinistra vediamo un'altra delimitazione che non può essere fatta a caso dacchè un paludamento, un corno del bue, un braccio, un ginocchio ed un polso vengono tagliati in linea retta. Sotto, all'interno, veggonsi tracce che son forse 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 inginocchiato (?) ed anche il piede sinistro (fig. 36) stanno tutti quasi sulla medesima orizzontale. Al disopra del piede del suonatore di flauto l'altezza della parte antica è di m. 1,48 cosicchè mancano soli cm. 7. A destra poi il termine della lastra, indicato già all'incirca dalla composizione, fu più esattamente determinato allontanando leggermente lo stucco che si posava 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 ve-

samente una commessura, il blocco relativo dovrebbe essere tagliato diagonalmente dalla parte destra, e 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, nell'uno, a sinistra, d'aspetto meno giovanile ~~di quelli che non siano~~ 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, von Duhn 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 quarto dito della mano sinistra porta anch'egli l'anello. Il suo aspetto è poi

sto per dire, più borghesemente distinto di quel che non sia il tipico rifolatore 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'accia sta per colpirlo sul fa nuca ci porge l'occasione di nuove 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; ~~tipparente~~ 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 fregi dei tempi; esso ha la punta spezzata. Il culter ~~vorlta~~ 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 ~~figurettine~~ testi di diverse figure che adesso, privi delle parti superiori 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 ~~[illegible]~~ popa che in piedi, dietro alla testa dell'animale retrocede di un passo per vibrare il colpo. Oltre al piede sull'altro si conserva di questo vittimario se non forse le pieghe notate sopra il corno destro che potrebbero appartenere alla tunica di lui. La sua figura è però nota per altre simili rappresentazioni.

Fra le immagini dei cortei laterali e il quadro suddescritto havvi un grande contrasto. Il procedere regolare del corteo destro qui si arresta ad un tratto. Su di esso scorgevasi a mala pena che lo scopo della processione era un sacrifizio, e ne facevan fede solamente i Camilli di sinistra e il portatore della sacena di destra. Solo qui sulla parete anteriore vedesi l'animale del sacrificio, ed è esso che forma il centro del quadro e attira su di sè gli sguardi generali. S'intende che il sacrifizio non poteva venir celebrato all'esterno, ma all'interno del tempio: quindi pare che fra il corteo 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'essa dovrebbe trovarsi
non havvi posto: lo zufolatore toccava colle
spalle l'orlo della lastra: presso alla sua mu-
ca 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 una 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 nece-
sario alle due figure in cm. 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 fugu-
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 sin ultra
fa le quali paiono essere di una figura rivolta
a destra - che si trovasse fra i littori ed il pozzo.
A lei forse appartengono il lembo e le pieghe
d'abito che si veggono al disopra del bue. Sa
rebbe ardito di voler determinare la figura
su questi pochi resti; possiamo però dire
con certezza una cosa ed è che l'abito
che vediamo ~~fa~~ davanti e dietro alle gam
be della figura - certamente maschile - è
un paludamento a guisa di mantello ma
non è una toga, perchè se ciò fosse il
~~lat~~ lembo dovrebbe necessariamente pendere
all'interno della gamba sinistra e non al
l'esterno. Di tal cosa chiunque non sia
pratico di toghe, può convincersi guar
dando le altre figure del fregio. Speriamo
di chiarire ~~questo~~ il problema offertoci da
questo abito, considerando il fregio della
parete anteriore sinistra. Data la simme
tria che deve regnare ~~nelle questa~~ due parti
corrispondenti ~~della questa~~ 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 sottoal piede sinistro del portatore d'ascia, il qual piede si conserva per intero. ~~Grass~~ Staccandosi dal fondo del rilievo apparentemente, non in realtà, esso ~~portabile~~ sorpasso il limite sinistro della lastra, il quale pe corre per una linea retta quasi ininterrotta fino oltre all'entaso orizzontale 116 che forma il culmine dell'edificio, al disopra della terza fila di quadrelle. 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'edifizio poi, non è antico che fino al terzultimo quadrello di de

stra; più oltre il limite corre irregolarmente, dapprima quasi verticale attraverso il tetto del cornicione, poi obliquo dietro al capitello (moderno) quindi orizzontale fra i tagli dei quadrelli: A destra poi quantunque più irregolarmente che a sinistro, 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 ~~la terza~~ all'altezza delle lastre preso dal piede sinistro del portatore d'asia, ~~a~~ i ~~te~~ 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 dovè certo continuare su di un'altra lastra poichè senza contare l'esistenza di ~~di~~ un nuovo frammento che ~~sono~~ può trovar posto ~~solo~~ 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. 2,438 non è suppo-

nibile ch' essa 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 ~~questo~~ 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 sino al limite della lastra. Eppure il taglio a sinistra di questa composizione potè tutt'al più essere solo nell'intenzione prima e quindi modificata dell'artefice. La lastra III (tf. g. 22) 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 qui al di sopra del rilievo bassissimo del toro dovessero trovarsi rappresentati altri addetti al sacrificio. E infatti 118 accanto ai due che qui vediamo — il popa coll'ascia e il victimarius — dovremmo vedere il ultrarius e inoltre il suonatore di flauto già esistente a destra. Con ciò non sarebbe dimunita la poca rispondenza 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'orecchio destro) Nè il breve mancapo della ricca benda intorno al corpo visibile si chiaramente sulle barre

del foro e frequente anche altrove. Un capo di esse vedesi pendere presso alla gamba destra del popa.

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, mentr'egli 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 conduce 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-
vi della colonna traiana. L'energico procede-
re dell'uomo contrasta 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 appariscente motivo, spiegheremo il
contrasto con l'intenzione dell'artefice
di mostrare questa figura principalissima
del corteo, nel momento più efficace,
facendola corrispondere a quella di destra
già descritta, e ritratta nell'istante di
vibrare il colpo.

Dietro alle figure dell'animale e dei
suoi conduttori, vediamo 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.

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

appena riconoscibile al disopra dell'alto e ampio scala. Per dare consistenza a tutta questa costruzione si dovè alzare il tetto di più della metà. Un tetto basso come l'antico sia 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 ~~[illegible]~~ nelle sue proporzioni è simile al tempio di Marte alla fine del fregio sinistro; ma il tetto di quest'ultimo è di tanto più alto sebbene la distanza fra le colonne sia solo la metà di quella che vedesi qui 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 trovassero delle colonne? ~~Ed~~ Sul dorso del toro vedesi un capitello (riprodotto anche sulle Monumentenfafeln ~~[illegible]~~) quand'anche esso sia ~~sol~~ più disegnato che rilevato. Questo capitello però è corinzio e non appartiene ad una colonna ma ad un pilastro. Nella riproduzione di von Duhn non vedesi però che sull'alto zoccolo, fra

le gambe del victimarius, sono incise, (207
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 suindicato. 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, stacca si
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 qui si mostra più ~~[illegible]~~ evidentemen=
te ancora la specialità di simile prospetti=
va. La sporgere dell'intelaiature al di sopra
della parete ~~quadrilat~~ 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
progressiva sporgenza doveva arrestarsi

all'incirca sulla colonna moderna perchè l'altezza massima del rilievo è di m. 0,15 ed è quindi impossibile che la sporgenza continuasse ad aumentare fino alla fine della parete quadrigliato. Un'altra prova che l'angolo doveva trovarsi veramente là dove ora è indicato dalla colonna moderna, sta nella disposizione delle commessure verticali dei quadrelli: esse tagliano a destra le file impari degli strati (1, 3, 5, 7 ecc.) mentre a sinistra della colonna tagliano le file pari (2, 4, 6 ecc.) le file pari di destra e le impari di sinistra non sono divise. Questo può significare solo la riproduzione cosciente o no dell'incontro alternato di due pareti formanti angolo. Sull'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 innanzi sulla parete; ed è pienamente certo che questo pilastro d'angolo non aveva davanti a sè una colonna come vedesi talora in altri luoghi (1) Disgraziatamen

(1) Vedasi il rilievo adriano col tempio di Venere e Roma (Röm. Mitt. 1895 Tavola I. oppure Vom alten Rom - Petersen Fig. 41) ove sono 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 temperino, fu possibile di riconoscere in tre diversi punti che la colonna copre l'intaglio di un canale ~~che~~ il quale sebbene appaia all'interno bianchissimo di colore, non può certo essere opera del restauratore. Così, fino a che i rilievi non vengono liberati del loro indegno rivestimento, dobbiamo credere che, simile ai capitelli dell'Ara Pacis [2] e verosimilmente anche ai quattro pilastri interi che racchiudevano l'immagine ~~sacra~~ ~~Pace~~, anche codesto piccolo pilastro fosse lavorato separatamente e quindi introdotto nella costruzione: e questo non già per risparmio di materiale, ma probabilmente perchè avendo prima indicato semplicemente questo pilastro, al pari dei due capitelli e delle due teste di cui più sopra, si era poi riconosciuto che l'angolo richiedeva una maggiore evidenza nella rappresentazione del pilastro.

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

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

13. Il fregio anteriore nelle due parti rimanente - Gli Dei. (Tavole VII (I e XIX -) Tavola 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. Tra parti mancanti e conservate abbiamo:

	sinistra		destra	
mancano delle lastre	III	m. 0,41	lastre XIX	m. 1,17
"	II	" 1,275	" XX	" 0,53 (victimarius 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 victimarius

inginocchiato, e in alto dal Pope vibrante la (211
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 ~~[illegible]~~ delle supposizioni derivanti dalle cose già considerate. Lo spazio libero del fregio ~~[illegible]~~ di sinistra conferma, come era da aspettarsi, che ~~la~~ 122 quanto trovasi ~~[illegible]~~ alle estremità del fregio, ossia alla fine dei due cortei, deve essere ~~[illegible]~~ approbato da questi; e noi ~~[illegible]~~ 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 pel loro significato che solamente qui ~~[illegible]~~ possono ~~[illegible]~~ trovar posto: e il caso, doppiamente favorevole, 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 Lavagna, di eguale grandezza e proporzionate alle dimensioni del nostro fregio; entrambe forme

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 dell'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 ~~dell'eroe~~ e i brevi riccioli de' ~~tutti~~ capelli nell'una, le lunghe anella sulla nuca e alle tempie e, in origine, anche sulla fronte come nelle teste di Alessandro, e inoltre la corona copia nel braccio sinistro, di cui veggonsi ancora alcuni resti nell'altra, ci fanno sicuri che le teste medesime appartengono a Marte e al Bonus Eventus. Entrambi ~~dovendi~~ dovevano essere rappresentati in piedi poichè raggiungono tutte l'al-

123

terza dell'orlo della lastra, e dovevano guardare l'arrivo del corteo o l'inizio della cerimonia del sacrifizio. Romus Evandus 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 di 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 havvi il taglio di commessura; dunque la testa non può appartenere alla lastra mancante XX ma alla prima della precedente XIX presso alla medesima commessura che taglia più sotto il braccio del secondo cultrarius inginocchiato e senz'alcun dubbio, il corpo del popa vibrante l'ascia. E

non 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 insieme 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 popolo ma dietro di lui, ed ora comprendiamo anche perchè tutte le persone raffigurate nel quadro 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 tal cosa ci viene offerto dal Partenone. Simile, se non perfettamente uguale la troviamo così. Nei rilievi degli imperatori Romani vediamo talora gli dei scendere a contatto immediato con essi e in questo caso non invisibilmente; 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 appaiono invisibili 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 ingiunocchiato. Poiché 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 trascurare il solo aiuto positivo portoci e cioè le monete di Nerone nelle 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. Ma ~~non~~ è ~~forse~~ veramente credere che il coniatore 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 alle porte 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 nemmeno ~~questo~~ può essere stato sull'originale che la Pace ~~sedesse~~ di rimpetto a Roma

quale sua pari, poiché ella esisteva solo per opera di Roma e di Augusto. ~~Roma~~ e non poteva venir ~~stata~~ separata da Roma nelle rappresentazioni del fregio. Esse inoltre non ~~potevano trovarsi~~ mancavano di essere ritratte né l'una né l'altra, dalla parte destra del fregio, la Pace, là dove le veniva celebrato il sacrifizio; Roma nel corteo destro prima di Augusto. Roma, anche nei tempi posteriori, suole salutare il corteo trionfante o religioso dell'imperatore; ~~con~~ tanta maggior ragione alla doveva recarsi incontro ad Augusto con cui era legata nelle 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~~ doveva certo tenersi in piedi vicino a Roma seduta.

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

destro) inoltre, che almeno una di esse era ritratta seduta e quindi che Roma doveva trovarsi a destra.

Dobbiamo ora comparare il luogo raffigurato o supposto dei due quadri finali della parete anteriore. A destra anche senza il segno che vediamo all'angolo superiore sinistro dietro alle figure, comprendiamo subito che gli uomini celebranti il sacrifizio e gli dei sogguardanti; si trovano nell'interno dell'altare. Dove si trovavano gli dei del quadro sinistro? Lo difizio intorno al quale stanno per voltare i conduttori del bue alle teste del corteo ci mostra due lati. La parete quadrigliata 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'edifizio nel quale gli dei dovrebbero trovarsi. Questi ultimi avrebbero potuto trovarsi al massimo sull'uscio di esso ma allora è chiaro che non è possibile la pre-

senza di una figura seduta. Qui adunque si vede più chiaro che altrove che come fu già detto, il fregio sinistro e il destro contengono 126 le medesime e pur diverse 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 vie? E dove? Quale può essere l'edificio intorno all'angolo del quale il corteo è in procinto di voltare e sulla di cui porta fra vanzi gli dei aspettarti? Non può essere altro che l'Ara Pacis stessa. Le sue dimensioni non possono certo venir calcolate da questa riproduzione a poco in prospettiva. Essa però nella maniera della costruzione è simile al nostro Altare. Dapprima uno zoccolo, poi una parete ripartita per mezzo di pilastri i di cui capitelli arieggianti lo stile corinzio, sono simili in tutto all'unico che ci resti di quelli del mo-

mumento di Augusto, e, quel che è di maggior importanza, nemmeno sulla parete anteriore ci sono colonne ma pilastri. Non trascuriamo però le differenze: non ~~[illegible]~~ ma di quella che deriva dall'essere su questo edifizio nella parete laterale solamente ~~[illegible]~~ 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. 79. Inoltre come già note Bernndorf, gli acroteri che nelle monete sono posati immediatamente sulla cima della parete, escludono assolutamente l'esistenza di un tetto. Ed anche come ~~potev~~ mai quella monotona parete quadrigliata poteva rappresentare le membrature e la ricchezza dell'ornato a tralci, della fascia meandrica e delle figure del fregio?

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

secondo recinto il quale doveva principalmente 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'edifizio 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 giuiello. Specialmente notevole appare il tetto: troppo basso per avere un frontone, esso deve essersi 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 si erano spinti. Ma come possiamo immaginare che un tal tetto si chiudesse all'interno? Non essendo alto esso può avere avuto solamente un'ampiezza mi-

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

Un graziosissimo capitello dell'epoca di Augusto, da me fotografato nel palazzo Fiano, dovrebbe appunto provenire dal colonnato interno. (vedi figura 39)

La sua altezza è di m. 0,305 quindi è impossibile che convenisse all'edicola da noi prima immaginata a protezione della statua della Pace: mentre le colonne del portico debbono certo essere state più basse dei pilastri. Il piccolo capitello ha comuni coi capitelli dei quattro

Cliché

Fig. 39. Capitello tratto da palazzo Fiano.

pilastri a. trafori della parete posteriore interna la palmetta di mezzo e i viticci dei fiori che la sovrastano, solo che questi si rivolgono all'esterno invece che all'interno: le foglie di acanto sono più basse ma più chiare che nei quattro capitelli maggiori: esse stanno su di una fila, e soltanto ai quattro angoli vedonsi due alte foglie di specie diverse.

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'edifizio circa m. 8 per lato: così tutta la superficie occupata dal santuario doveva essere di circa un jugero.[1] Secondo

---

[1] A questo proposito Bülsen fa l'osservazione che tutte le misure da noi indicate possono facilmente ridursi in misure romane: Costa doverosa e necessaria pel controllo. Così abbiamo:

lunghezza della parete m. 10,18 con sporgenza della base (vedi fig. 4)	=	piedi 36	(m. 10,645)
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	=	" 1 1/4	(m. 0,369)
altezza della base m 0,30	=	" 1	(m. 0,295)
" del capitello m. 0,45	=	" 1 1/2	(m. 0,444)

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

tre campi centrali di piedi 8 ciascuno	=	piedi 24	
sei pilastri " 1 1/4 "	=	" 7 1/2	
due doppi pilastri e " "			
due spazi intermedi " " 1 1/4 "	=	" 2 1/2	
sporgenza della base " — — —		" 2	
distanza del portico (piedi 30) e		totale piedi 36.	
sua profondità (piedi 12) = piedi 42 × 2	=	" 84	

m. 35,48 = 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,
voltasse 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, derivano
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~~ sui altri di-
adorni pilastri dell'interno, e forse anche per
la maggiore sporgenza, davano ricetto 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.

128

Quale aspetto potesse avere la statua della Pace non sappiamo dire con certezza, imperocchè da Augusto in poi per tutto il primo secolo, si ebbero contemporaneamente sulle monete diverse rappresentazioni della Pax. Sotto Augusto è la Pax o la Pax perpetua ed anche la Pax Julia che ~~sono~~ viene rappresentata, ~~dalla~~ 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 ~~le~~ sono comuni con quelli dell'una o dell'altra dea a lei affine nel significato.

Lasciamo da parte quelle immagini che ritraggono la Pace in azioni simboliche quali per esempio il sacrificio sul tripode, o la ~~incendio~~ 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~~ 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 di 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 supplemento annesso di Kubitschecks) e così vorremmo pensare che fosse ritratta l'immagine del

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

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 il più esattamente possibile, quelle notizie che si riferiscono alla loro origine.

La collezione del Cardinale Andrea della Valle, raccolta sui principio 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 facilita dalla descrizione di Aldrovandi e inoltre da un inventario fatto nel 1584 all'epoca della vendita della collezione, e da un incisione del cinquecento opera di un tal Hieronimus Cock dell'anno 1553. Lungo le pareti laterali di un cortile scoperto nella parte superiore, al di sopra di una fascia ornamentale, trovavansi di qua e di là 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 ch'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 lor 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 dò i numeri romani 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 monumento 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'intimo rapporto di essi riconosciuto forse per la vicinanza di luogo comune dove erano stati scoperti, forse per mezzo della riflessione e pro-

bolilmente 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, ~~4~~ i numeri 4, 6 e 7 vengono indicati col nome di Sacrifitio; i primi due erano racchiusi fra 5 e 8, i templi) ben adatti ~~relativi~~ (alle ~~ric~~ ~~che~~ processioni o ai sacrifizi rappresentati dagli altri rilievi, e questo giudizioso ordinamento viene attribuito al Lorenzetto. 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 ~~essa~~ tal cosa derivi dalle osservazioni fatte all'atto delle scoperta, 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 ~~fa~~ venire in possesso di questi rilievi. I palazzi

della famiglia Valle giacciono troppo lungi dal luogo del monumento perchè ~~si~~ sia potuto trovare alcuna cosa durante la loro costruzione. La supposizione che il nipote di Andrea, Ottaviano della Valle, nella sua qualità di maestro delle strade abbia potuto trovare quei frammenti ed impadronirsene, non è ~~ac~~ accettabile poichè i rilievi dovettero esser trovati ~~già~~ prima della costruzione di Lorenzetto, che il Vasari attribuisce al 1527, 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 fralci dell'ornato. Non è facile di provare 132 tale imitazione poichè nella collezione Valle nulla esiste che ricordi quelle parti del nostro monumento; ~~è~~ è impossibile però che i cinque frammenti del fregio summominati non fossero stati trovati col festoni di frutta della lor parte posteriore quand'anche ora più non si conservino. Dell'ornato a fralci non si può parlare nello stesso modo;

Il frammento Covacappi (fig. 17) fin 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 segati, è quindi presumibile che la scoperta fosse stata fatta l'anno innanzi (vedi pag. 95) - ~~Stranieri~~ Questi grandi blocchi erano in tutto nove

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

«per la qual preda vi erano molti
cani per comprarle» come si esprime il
reverendo Signore, ma avendo pagato
grassamente, gli riuscì di impadronirse
ne. Per facilitare l'imballaggio e il
trasporto il cardinale fece segare i pezzi;
ma egli lo fece anche perchè essi avev-
no due lati sull'uno la rappresenta-
zione di trionfi, ossia cortei, sull'altro
certi festoni. Il Cardinale probabil-
mente aveva già in idea di adoperare
le tavole figurate e i festoni quale orna-
mento 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 Cardina-
le e cioè quale origine avesse il mar-
mo. Esso era stato tenuto dapprima per
greco, quindi segandolo avevano ri-
conosciuto che era di Carrara; così egli
scrive nella seconda lettera del 19 Marzo;
il 27 Maggio però, quand'egli annun-
cia di aver fatto segare tutti e nove i pez-
zi, - annunzio inesatto perchè il 16 Giugno

si continuare ancora a segare – egli di-
ce che una parte dei maestri crede siano
marmi orientali, mentre un'altra li giu-
dica Carraresi. 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 Cardi-
nale voleva mandare al Granduca il
gran rilievo centrale, affinchè ne facesse
volè 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 ~~[illegible]~~ 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. (Cf. 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 bramò 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 tale 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 Ottoboni e prima ancora Peretti, - si è che due frammenti di quella scoperta (Fregio III e IV) disdegnati 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 nella sua prima lettera 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 maggiore fu trovata sotto un arco antico. L'arco in questione non può essere che quello così detto del Portogallo che fino al 1882 vedevasi immediatamente accanto al Palazzo Peretti. F. Blondus nella sua Roma instaurata l'aveva menzionato ~~varitas~~ insieme al palazzo medesimo 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 ancora che nel CXIX chiama la lastra « un sacrificio di Marte trovato di marmo nel Campo Martio circa l'arco che hoggidì si chiama di Portogallo. »

Nell'anno 1584 Ferdinando de' Medici che da cardinale abitò la Villa del Pincio fatta costruire dal Cardinale Ricci di Montepulciano, acquistò la più parte della collezione Valle ~~fro~~ nella quale trovavansi i cinque frammenti dell'Ara Pacis. Tanti resti insieme di questo monumento 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 Principe.

L'ultima scoperta infine avvenne nell'estate del 1859. Nel restaurare le fondamenta di Palazzo Fiano 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 via Flaminia sarebbero indicate come il vero posto dove giacevano i blocchi di marmo, m 5,50 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, ~~ossia~~ il consueto sottostrato 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 si è curamente 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 Z. 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 così diversi che è lecito 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 parti posteriori 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, VI, 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 ch'essi furono segati o martellati da X e da XI ed ora è stato provato che ~~fu~~ anche il VI fu segato perchè H. de Villefosse ha constatato lo spessore minimo delle lastre, la quale però è provato al sufficiente appartenere all'Ara Pacis poichè fu disegnata dall'Ursinus insieme alle altre della sec.

perta. Il solo III manca. Abbiamo dedotto che anche questa lastra facesse parte della scoperta del 1668 perchè essa rimase nel palazzo Ottoboni finchè non fu portata in Vaticano: e poichè essa era colà murata, dobbiamo supporre che al pari delle altre fosse stata fatta segare. La supposizione divenne certezza, quando fu scoperto il lato posteriore: l'iscrizione 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 appartenessero al fregio e che anche nella seconda epoca degli scavi non si estraessero quasi altro che dei blocchi del fregio, mentre invece nella terza appariva un solo blocco insieme a un gran numero di blocchi dell'ornato, a parecchi frammenti della fascia a meandri, e ad alcune parti della base delle pareti e dei pilastri, e infine il bianco pavimento di marmo e le fondamenta. È evidente la successione ordinata delle parti dell'edifizio, dall'alto al basso,

e dobbiamo concludere che quando (242
per la prima volta ci si scontrò nella co-
struzione dell'Ara Pacis, essa ~~stettero~~ stava an-
cora diritta fino alle sue parti superiori
intravatura e cornicione. Per certo furo-
no lettrazzie 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 o 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 ~~tagli~~ 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.

138

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 moneta d'Argento di Augusto (fig. 44) dell'anno 28 av. Cristo ossia 15 anni prima della fondazione dell'Ara Pacis. Una donna d'aspetto assai semplice con intorno al corpo un pezzo di stoffa in vece di cintura, sta rivolta tranquillamente 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 corona d'alloro. La cesta col serpente ~~parlano~~ testimoni di la sua origine da una zecca dell'Asia minore, ma la bacchetta del messaggio, l'antico distintivo di Hermes ed Iris, fa fede della sua derivazione greca. Anche delle monete di Locri mostrano „Eirene" colla bacchetta del messaggio in mano, seduta su di un basso gradino, forse di un altare. Eirene, congiunta ad Atene come Pax a Tellus, ~~aveva~~ prendeva parte cipa alle feste della Synoikia e aveva un altare proprio; a lei venivano offerti dei sacrifizi sanguinosi senza pur macchiare di sangue l'ara dedicatale. Se noi non sappiamo determinare per Roma simili circostanze, ignoriamo però per Atene dove

139

si trovasse l'altare di Eirene, se in un recinto speciale o presso alla sua immagine nel Prytaneion. È probabile però che esso 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 Pax Augustae fu il termine della guerra civile. L'Eirene di Kephisodoto veniva ritratta in piedi, come di solito la Pax 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 usavano 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 ~~sul~~ riunita ad un gruppo, o separatamente collocata, ~~partecipare~~ era congiunta ad Hestia che noi supponemmo di vedere 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 nemmeno 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 od anche gl'Italici preferivano la quadrata, trattandosi 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 Atatri hanno presso 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 in Selinum, quand'anche il colonnato circondi tutto il tempio, le 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 sua qualche ricerca, ma per l'analogia di due costruzioni imperiali, l'Ustrinum Antoninianum 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 dell'inferni, 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 spazio necessario che doveva separare l'edifizio ornato dal portico a colonne, e per l'ampiezza del colonnato medesimo, esse raggiungono quella vecchia misura agraria dell'opera giornaliera, il *jugerum* o *actus quadratus* corrispondente a 120 piedi quadrati: e possiamo domandarci 141 se questo sia semplice caso. Ci basti di ricordare l'affinità, o meglio le relazioni dirette esistenti fra la festa della Pace e quelle di Tellus, 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. Eguale Tibullo (I 10, 45) esprime l'ardente desiderio della Pace dicendo:

interea Pax arva colat. Pax candida primum
Duxit araturos sub juga panda 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 chorte* come Varro chiama le corti campestri in contrapposto

alle pergole dei giardini cittadini. Anche queste parole di poeta, già da tempo universalmente conosciute, non poterono forse avere influito sulla ~~formazione~~ idea fondamentale della costruzione? In ogni caso le parole di Tibullo ci danno il diritto di determinare le misure dell'edifizio nella grandezza precisa di un jugerum.

Ora il paragone della costruzione dell'Ara Pacis con il grande altare di Pergamo può farsi in maniera molto più chiara di prima. Non era possibile di paragonare i due altari finchè trattavasi solo del piccolo recinto di marmo di 10 metri quadrati, ma ora anche l'altare romano col pari dell'altro mostrasi circondato di un colonnato colla differenza che in esso le colonne sono interne, mentre nell'altro erano esterne. Anche le misure sono quasi concordi se, come crediamo, il jugero può venire ammesso. Il piano dello Schraders nel suo Jahrbuch 1900 pag. 100 da le dimensioni dell'Altare di Pergamo, compren

dendovi i gradini che non sono computati in quelli
romano, ma che pur potrebbero essere: le misure
sono m. 36,20 x m. 33,60, ossia la sua parte
circa 70 cm. N. più e sale 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 circo-
scritto adorno con le ara di dentro. Con-
tinuare nel paragone è inutile: ricorde-
remo però più tardi il fregio di
Telephos (Telefo)
Nell'Ara Pacis possiamo riconoscere

142

una seconda particolarità dei templi ita-
lici. Si usò italico appoggiare la cella o
edicola al muro di cinta con la sua parte
posteriore: così nel tempio di Marte nel
Foro di Augusto e nel tempio di Minerva
nel Foro 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 suppose che anche nell'recinto della Pace si trovasse un'edicola, d'esempio migliore d'essa, date le proporzioni, era il santuario nel Foro di Pompei attribuito dal Mau a Vespasiano. È questa una corte quadrata di m. 15 x m. 15 abbondanti, al cui recinto nella parete posteriore si appoggia una piccola edicola con quattro colonne e posata su d'un alto podio. Ha però che alla riconosciuto nell'altare di Augusto l'esistenza di quattro filetti ricettizzi che stavano due per parte all'imme gine della Pace, non più possibile ammettere delle colonne.

Noi avevamo quindi solo un'edicola apparente, come, secondo l'antica teoria e pratica, si abbia dei portici apparenti. Ed l'immagine della Pace doveva essere davanti e non fatto questo pseudo-prostasis o edicola d'apparenza Come poi siamo noi immaginarci questo punto centrale del santuario? Poi siamo farcene un'idea, che offra qualche di verità?

3: Edicola apparente delle Pace

I quattro pilastri a fralci (Tavola II) che, non solo per la loro ricchezza, ma per essere appoggiati si distinguevano dagli altri pilastri della parete interna, costituivano nel loro insieme un'unità piena di significato. Ma come si comportava questa unità nella parte superiore e come era trattato lo spazio racchiuso fra i pilastri? La membratura della parete era la medesima che altrove? In questo caso la fascia dei meandri, che certo nella parte esterna, sotto a Tellus, non dovè mancare, 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 possibile di accertarlo, ma è probabile che ci fosse e di alloro, ossia di altra specie

come di diversa lunghezza dagli altri. Lor (254
namento a fascie invece, se veramente
voleva simbolizzare una stecato - e di ciò
avremo ben presto nuova prova - dovrebbe cessare
presso all'edicola ossia alla casa
della dea. Se non è troppo ardito far sup
posizioni prima che la terra ci renda tutti
i resti del monumento di Augusto, vorremmo
appoggiare le nostre idee sulle ana
logie che ci offrono gli altri monumenti
di Augusto.

I monumenti conservati non ci danno,
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 orizzontale; ma non ci danno alcuna risposta 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 composizioni di fantasia, ma non ismentivano

nelle singole reminiscenze, la loro idea primitiva, che appariva chiara nei primi tentativi di questa maniera di decorazione, e consisteva nell'imitazione dei veri edifizii. 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 ~~quantunque~~ parti di esso non siano finora trovate. Ma ~~le~~ quelle architetture dipinte lo zoccolo non manca mai, ed infatti noi lo vediamo nella riproduzione esterna del santuario, che credemmo di riconoscere sul fregio sinistro della parete anteriore (Tavola VII sinistra e fig. 37 pag. 116) paragonisi anche le monete di Domizione nel supplemento numismatico)

144

Al disopra dello zoccolo stanno le pareti nelle quali senza tener conto dell'aerea costruzione superiore, troviamo la nota divisione orizzontale in campi inferiori e superiori, ~~quelli intermedii~~ 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 viene 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.

Cliché

Fig. 45 Acroteri d'angolo del 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 vuol già essere il compimento di un tetto, ma riposa come un diadema sulla linea orizzontale del soffitto. Son questi sempre due fortelli di pianta che, partendo contemporaneamente 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 Lapidario. Essi hanno piano angolare perchè destinati agli angoli e sono in tutto simili a quelli che servivano ad ornare gli angoli monumentali degli altari, e che vediamo riprodotti nelle monete.

Cliché

Fig. 46 Ornamento frontale tratto dalla Villa Ludovisi.

Se, regolandoci secondo le monete dell'Ara Pacis (vedi Supplemento) ponessimo tali Acroteri sugli angoli del nostro monumento, dovremmo anche porre l'acroterio di mezzo corrispondente nel centro della parete posteriore, quantunque esso manchi nelle mo-

mete medesime poichè 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. 67. Parete di una casa presso la Farnesina.

tina. 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) solo 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.

~~Unite~~ 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 potevano trarsi delle analogie per l'edicola della Pace.

Questi campi centrali delle pareti murali però differivano 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 principii di approfondimento della prospettiva cui s'ispirava 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 vogliono significare cose dello sfondo, ci sarà data dalla considerazione di una

fase più antica di questa decorazione (161
murale. La cosa però è facilmente deducibile dal principio esposto, e più convincente di qualunque riflessione è la vittoriosa del quadro e della maggior parte delle altre rappresentazioni laterali ed anche superiori. Il solo campo centrale della fig. 47 fa eccezione, poichè in esso vediamo 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 statuario 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 parere ritratti in una cella marmorea. La poca determinazione del luogo è una nuova ragione di affinità fra questa pittura e la parete posteriore dell'Ara Pacis. Insieme a queste molte altre pitture murali portano nel loro centro l'immagi-

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

Quest'apertura finta della parete segnò però certamente la prima apparizione dei disegni murali. Probabilmente essa era già comunemente nota ai pittori decorativi del tempo in cui fu costruita l'Ara Pacis, ma doveva continuare allora in altra forma appartenente ad una fase anteriore di questo stile pittorico. Poichè di esse esistono ancora numerose reminiscenze in 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 ~~ora~~ fa non molto a Boscoreale, ci chiariscono intorno 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 verosimilitudine delle singole forme e dei motivi è qui molto più comprensibile che altrove.

Cliché

Fig. 48. Pittura murale di Boscoreale.

Nel grande triclinio, che distingue vasi 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 (26h
non costituiscono un vestibolo e il soffitto a cas-
settoni che sostengono si distende da un capo
all'altro della parete. Lo zoccolo è del pari
semplice e diritto, senza sporgenze né rien-
tramenti e così 149 la parete non ha
interruzioni e prosegue con pari altezza. Da
basso al alto questa parete non si mostra
divisa, e corrisponde solo alla parte inferio-
re dell'Ara Pacis e delle altre pitture. Al
pari di esse porta in alto la stretta fascia
ornamentale che nell'Ara Pacis è a mean-
dri, qui invece a triglifi. La parte superio-
re della parete invece, più che coll'Ara Pacis
concorda ~~colle~~ per le proporzioni colle pittu-
re romane e mostra alquanto delle sale
e dei colonnati che le stanno di dietro. Ad a-
gni ~~X~~ lato della sala che aveva all'incirca la
grandezza dell'Ara Pacis (7,50 × 8,00) si ri-
produce abbastanza esattamente la stes-
sa ripartizione che ebbero le pareti fron-
tali del monumento di Augusto: ogni pa-
rete divisa verticalmente in tre parti, orizzon-
talmente in due più lo zocolo e l'intelaia-

tura. Quest'ultima parte è qui rappresentata dal fregio a trifoglio. 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 ~~into~~ aperta in alcun luogo — e non già come statue, ma come esseri viventi, soli od accoppiati, in piedi o a sedere. Soltanto Venere con in braccio Amore (fig. 48) nel disegno in cui la vedi mo fa quasi l'effetto di una statua che si potrebbe paragonare colla Pace.

Come mai queste pitture architettoniche possono venire considerate come una preparazione della pittura decorativa posteriore romana colla nuova costruzione centrale a colonne, ci viene dimostrato dalle reminiscenze che si trovano dappertutto in questa ~~posteriore~~ maniera; e la ~~sala~~ di Boscoreale nel piccolo fregio a triglifi chiudente la bassa parete, ci mostrano l'eredità dello stile primitivo. Altre stanze della Villa ci mostrano altre de-

corazioni, le une, quelle del cubicolo, simili a quelle del Palatino, le altre, quelle del triclinio ordinario o estivo affini a quelle del grande triclinio. Queste insomma costituiscono il passaggio fra la maniera antica di Boscoreale e la posteriore delle case romane. Una cosa però si conserva su tutte le pareti della Villa ed è che la parte inferiore delle pareti è ancora

Cliché

Fig. 49. Pittura murale di Boscoreale.

ininterrotta per tutta la sua estensione; solo per disopra ad essa lo sguardo si stende su paesaggi, santuari o quartieri cittadini. Le proporzioni dell'altezza possono essere cambiate, la decorazione superiore può essere diventata 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 am-
piezza. 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 151 si conviene per ren-

Cliché

Fig. 50. Pittura murale del Museo di Napoli.

derla variata e animata, e nella mag-
gior parte dei casi - cosa principalissima - a-
vrà nel mezzo l'immagine di una porta.
Codesta porta è chiusa, ma basta aprirla
perchè invece della parete ininterrotta do-
minante in Bisoreale, si abbia l'apertu-
ra incorniciata del vestibolo a colonne che
vedesi nelle due case cosmane. Così il
contrasto delle parti interne ed esterne delle
rappresentazioni invece di trovarsi come pri-
ma ~~nella disposizione~~ al disopra della parete,

vedesi a fianco di esso.

Il confronto di una ~~parete~~ pittura di Boscoreale con un'altra delle Campania, ci mostrerà anche più chiaramente che il passaggio di una maniera decorativa all'altra si compie appunto in questa guisa. Nella fig. 49 (Centro = Barnabei Tavola IX) vedesi al disopra della grande porta d'un edifizio un tempio rotondo a colonne. Nella fig. 50 (Man 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.

152

Ricordisi ora 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'asnata seduti sul divano e a destra Dionisio avvantentesi colla sua schiera. Al disopra della parete, nella parte superiore appariono ~~degli~~ edifizi che si trovano dietro ad esso. Lo stesso contrasto si ripete

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

L'affinità delle vedute architettoniche colle scenari, da me altre volte 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 Sbeaktes, perchè esso più chiaramente dei rilievi suddetti riunisce i principii della pittura murale Romana e campana colle tradizioni dell'arte ellenica. 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 qui terminata da meandri come nell'Ara Pacis, e le architetture sorgenti al di là di esse 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 tagliate e barriere 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 teatrali 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 non contraddittori.

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

esse dovevano essere visibili per quelle di sotto come le figure che appaiono 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'Hermons. Fu dia un ~~sarg~~ sarcofago di legno del IV secolo proveniente dalla Russia meridionale, sulle cancellate che sbarravano gl'intercolunni erano situate delle figure intere. Kol dewey 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 tabulinum che abbiamo visto fra i pilastri dell'Altare della Pace. Anche nella Cella del tempio di Giove in Olimpia rimanevano traccie di barriere di pietra (?)

fra le colonne dalla terza alla quinta, 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 cui sopra.

Le gambe del 151 trono quadrate a causa delle Nice che sostenevano, trovavansi agli angoli come quattro pilastri del piano generale quadrato anch'esso: e le barriere introdotte fra gamba e gamba impedivano di penetrare nello spazio interno. Queste barriere erano divise in tre parti, come le pareti frontali del monumento di Augusto, e si chiudevano con tre immagini di Paraitnos. Si potrebbe insomma

immaginare queste barriere simili a quelle del tempio di Selinunte con tre campi rientranti fra fascie di separazione a guise di pilastri. Su queste pareti a barriere dipinte il cui aspetto - non considerando le differenze di stile - potrebbe paragonarsi colle pareti tagliate di Boscoreale - trovavansi i catenacci che passavano da una gamba all'altra come ~~simili~~ alla fascia ornamentale dell'ara Pacis e delle pitture murali passava da pilastro a pilastro. E se sopra i catenacci del trono di Giove trovavansi delle figure, così le pareti 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 sostenevano il sedile del ~~[illegible]~~ 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: tripti

ci ~~[illegible]~~ maschere, ceste, vasi ed anche statue, queste ultime per lo più quali cariati di ricongiungentesi con delle membrature della costruzione superiore. Nella ~~[illegible]~~ 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 diversivano la cosa principale: le colonne nondimeno, com'è facile a capire, rimanevano visibili e Pausanias ce lo dice chiaramente.

Quanto veramente è comune alla costruzione vera del trono e a quella imitata 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 Selinunt, 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 egregiamente giudica no i colossali Atlanti dell'intercolonnio del tempio di Giove in Akragas, quantunque siano scolpiti in alto rilievo sulle pareti per ragioni ~~tettoniche~~. In basso vedonsi alte barriere fra le colonne, al di sopra di esse un'ideale apertura ~~in cui~~ - efficacissimo pensiero dell'antica arte architettonica - stanno i 38 giganti, ~~in~~ piedi dell'altezza di m. 7,50, a sostegno dell'intravatura.

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

6. Notizie sul fregio dell'Ara Pacis.

Ma, dirà forse qualcuno, è possibile pensar seriamente che il fregio dell'Ara Pacis non ~~sia rappresentato~~ debba essere inteso come la finale adorno di una parete, sia come una cornice riempita di figure e di festoni?

Ricordiamoci prima di tutto che l'idea di un recinto chiuso del santuario viene espresso chiaramente nella parte inferiore della parete di marmo, per mezzo di un ornamento nell'Italia meridionale (tabulinus) 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 accennata più fortemente all'esterno che all'interno ma l'uguaglianza è stabilita da ambe le parti.

Al disopra sono appese internamente delle ghirlande di frutta che hanno tutta la plasticità del vero, quasi pietrificate ~~ed~~ ed eternate le passate corone

colle quali il santuario era stato ornato. Ma non si pensi ch'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~~ vengono ~~tenuti~~ tenuti 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 prediletti festoni sono dipinti quasi senza eccezione nell'intendimento di farli apparire sospesi. Fra tutti gli esempi pubblicati ne trovo uno solo (Bartrabei p. 41) dove la corona sia veramente appesa ad una parete. Altrimenti ovunque appare un festone il pittore è sopratutto preoccupato di far rilevare la sua distanza dal muro. Nei mo-

gnifici festoni della casa palatina, 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 anche i festoni dell'Ara Pacis non debbono essere intesi come ~~un~~ motivo artistico ma come sensibile rappresentazione dell'aria libera che penetrando dagli spazi aperti, carezzava i festoni e scherzava coi nastri.

Un confronto istruttivo coi festoni dell'Ara Pacis ci viene offerto dal gran peristilio della Villa di Boscoreale, le di cui vere colonne si trovano in faccia ad altre corrispondenti dipinte sulla parete: queste ultime sono riunite in alto per mezzo di festoni di frutta dipinte, di grande effetto, ~~ingrati~~ e in basso per mezzo di barriere dipinte, mentre nell'ultimo intercolonnio d'apparenza, vedesi rappresentato un tavolo coperto di vasi e di altri oggetti: così anche qui abbiamo uno spazio chiuso al disotto, e uno spazio aperto al disopra dove, per maggiormente rendere l'idea dell'aria

libera circolante, si 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'accurazione delle torchie è abbandonata alla fantasia ed esse possono essere sospese come oscillo mentre i crani di bue possono apparire ~~sono~~ 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 nè in basso nè in alto come appunto sarebbe l'Ara Pacis, secondo le idee esposte.

157

7. Notizie sul fregio esterno.

Ora per la giusta comprensione del fregio esterno, ricordiamoci che non solo le figure umane ma anche tutte le altre derivazioni pittoriche di paesaggi, 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. ~~Dunque~~ Ne viene di conse-
guenza che lo spettatore, secondo l'in-
tenzione dell'artista, doveva 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 quadri, 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 scopo ~~nel~~ è raggiunto dall'Arco di
Tito con maggiore efficacia che dall'Ara
Pacis - ogni epoca ha le sue proprie pie-
tre di paragone - ma ~~non~~ nè per questo, nè

per altri riguardi sonvi differenze essenziali fra l'arte di Tito e quella di Augusto, come Wickhoff vorrebbe. I rilievi del sepolcro 158 giulio di S. Remy, anche più di quelli di Tito hanno la pretesa di rappresentare un frammento di verità incorniciata. Poichè ivi l'idea dello spazio libero nell'interno della cornice, viene ancor rafforzata dalle ghirlande che gli amori ~~portano~~ sostengono al di sopra delle teste dei lottatori; e questi rilievi che pel loro carattere pittorico sembrano più ellenici che specificamente romani, sono anteriori all'epoca di Augusto.

Parlando delle prospettive architettoniche nelle pitture murali, ho detto come appunto per lo spazio della parete che nell'Ara Pacis è occupata dal fregio, fra la parte superiore dei pilastri e l'intelaiatura esistesse (e fosse prescelta) l'idea di uno spazio vuoto. Abbiamo già provato che ad essa era ispirato il fregio interno a festoni, lo proveremo ora per l'interno col mezzo di un paio di fregi disgiunti dall'epoca di Augusto.

Cliché

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 Odisseo viene riprodotto con sfondo di paesaggi quasi alla medesima altezza dal suolo, e nelle medesime dimensioni (m 1,60 contro 1,55) che del fregio dell'Ara Pacis e non diversamente da questo viene racchiuso fra pilastri dipinti. Questi 159 pilastri insieme al quadro e alla parete inferiore - di cui disgraziatamente non si sa nulla - formano una cornice attraverso la quale, - ripetiamo, 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 e i 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 ~~continuansi~~ vogliono comporre un insieme ininterrotto ~~che i pilastri~~ la di cui vista è tagliata dai pilastri. È chiaro che questi sfondi visibili attraverso l'aperte pareti 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. ~~Alla~~ Appunto perchè quelle vedute erano troppo alte per lo sguardo, si portarono poi ~~dall'alto~~ più in basso ~~e invece~~ praticando invece di una apparente apertura superiore, una o più aperture verticali alla giusta altezza dello sguardo.

Il Mau, ~~aveva messo~~ insieme ai quadri dell'Odissea aveva messo una parete di una piccola stanza della Villa di Diomede (fig. 52) Lui 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 la base dei pilastri così non possiamo dire ch'essa si conservi in tutta la sua altezza. (Nella figura 52 è anche più tagliata)

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 paragonabili all'alternarsi delle fascie del nostro tabulinum. Anche i due grandi tralci fioriti che s'innalzano dai pilastri del quadro pare ~~stiano a~~ vogliano indicarci la loro provenienza da forti piante esterne rampicantesi ai pilastri medesimi. In ogni caso essi debbono servire al pari dei festoni e delle maschere appese, a rendere più sensibile l'idea dello spazio libero-aperto. Anche qui del resto abbiamo il contrasto fra i pilastri esterni di colore oscuro e lo splendore della natura, l'azzurra superficie del mare sul quale le Nereidi

p scherzano, portate da delfini e da ippopotami.

Il fregio dell'Ara Pacis ha sulla 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 151 fregio rappresenta in gran parte processioni che non si possono immaginare lontane come Odisseo e le Nereidi. Anzi la consuenza 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 venire inteso in altro luogo. La fantasia dello spettatore era sempre libera di immaginare i cortei e le altre scene come effettuantisi all'aperto, anche ~~[illegible]~~.

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'Odissea e delle Nereidi. Per una parte di esso e cioè per Tellus e le Aurae, niuno vorrà porlo in dubbio; ma le ragioni favorevoli a Tellus debbono valere anche per il resto; i sarcofagi 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 tralci.

Il recinto ~~de~~ marmoreo dell'Ara Pacis viene dunque ~~pervia~~ 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. 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? E certo ~~un~~ ~~parentesi~~ debbesi riconoscere un forte carattere italico anche nei tralci 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 con 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 sicurezza di gusto che faceva ritrarre così fedelmente le svariate frutta dei 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 trattecle delle diramazioni, allo scanalamento degli steli alle palmette e alle altre forme floreali, erano già stati trovati nel quinto secolo av. Cristo dalla pittura e dalle plastica greche, e ripetutamente erano stati riprodotti su vasi, corone di templi, stele e fregi. Questi ultimi favorivano 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 il 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 Pulchero 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 sui manichi greci di vasi, anfore e idre. Lui i tralci sono 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 Tcherkomlik 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 ci qui dell'ara Pacis, posano sui tralci colle ali distese. Queste ricche ornamentazioni a tralci, sono ereditate dai grandi vasi greci. Lui essi conservano il vecchio stile, ma poichè divengono 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-

Cliché

Fig. 53 Frammento di rilievo – Cagliari

come prima le palmette lo erano per le anse: anche queste continuano a fiorire e più riccamente di prima. Non è possibile di dubitare sulla comune origine delle due specie. Ai nuovi tempi, e più ancora, il nuovo suolo italico, diè agli antichi tralci uno sviluppo ancor più ricco e rigoglioso. Ora il motivo dominante è un calice centrale coronato da una testa o da un'intiera figura, quest'ultima per lo più alata, per non far apparire troppo carichi gli steli ondeggianti.

Allo stesso tempo e allo stesso stile appartiene un frammento di rilievo proveniente da Teglie, ~~ed~~ da qualche anno divenuto proprietà Nervegna (fig. 53) Esso è in pietra calcare, è alto m. 0,58 e largo m. 0,47. La lastra completa dovè avere almeno un metro di larghezza e altrettanto di ~~lunghezza~~ altezza, e la sua sottigliezza la fa apparire destinata a un rivestimento. Il grazioso lavoro può venire attribuito

al quarto secolo, considerando la finezza non ancora infantile di Eros. Lieve e grazioso egli si è appoggiato su una delle spirali la cui caratteristica prospettiva ci mostra tutta la loro ampiezza. Certamente a questo Eros corrispondeva un altro dalla parte opposta. Il ~~Ba~~ calice ~~centrale~~ di mezzo cresce dall'acanto centrale 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 oblique, e tutto lo sviluppo della pianta coi grandi ornamentali greci apparirà dal confronto coi tralci dell'Ara Pacis. Questi ultimi dovevano coprire grandi superfici, richiedevano quindi uno sviluppo differente. Essi non poterono più derivare tutti da un solo calice come nei vasi ornamentali e nel rilievo di Berlino - per quel che di esso possiamo giudicare. L'artista greco-romano fece spuntare nell'usata 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 tabulinum, egli lasciò fantasticamente crescere tralci da tralci e perfino fiori da fiori. Anche in ciò, per vero, altri l'avea preceduto, e lo mostrano i vasi di Taranto. Erote, e creature di fantasia sono bandite, solo i cigni di Apollo ci fanno ricordare le alate figure dei vasi ornamentali. Oltre ad essi vedonsi serpenti, lucertole, uccellini, e, se consideriamo anche i pilastri, aquile e civette collo loro preda: essi però sono rappresentate come viventi e in tutto il loro aspetto si mostrano tanto naturali quanto invece i cigni sono simbolici e convenzionali. Da questo contrasto si rivelano due principi che si ritrovano anche nei tralci. L'uno è l'eredità greca, la forma fantastica regolata da rigide leggi di stile, che per vero nel corso del tempo avevano già co-

minciato a conformarsi meglio secondo natura — l'altro 165 l'osservazione immediata della natura, il tentativo energico di trasformare le piante stilizzate nel naturale germoglio o almeno di amalgamarla con le forme fedeli della verità.

Non fa duopo accennare alle parti stilizzate: quanto più sfugge all'occhio sono i caratteri veritieri delle piante, malgrado il fantastico che le attornia: gli stili centrali dei fiori innalzantisi con irregolari curve, i fiori penduli da lunghi, sottilissimi steli che, quando non si tratti di necessità di spazio, vengono portati da tralci più robusti; le svariate forme dei fiori e specialmente il loro volgersi liberamente in alto, in basso, obliquamente, o diritti, o rovesciati. Le corone d'alloro erano stilizzate e in tiene naturali. La cosa più notevole di tutte è il piccolo viticcio fiorito che si avvolge non si sa come, pari a un parassita, intorno al forte stelo del blocco C (fig. 13), lui abbiamo fantasia e verità collegate in maniera efficacissima.

9. Il fregio del Partenone come modello.

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

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 ~~ripetuto~~ su entrambi i lati a partire dalla parete posteriore non era interrotto in alcun punto da membrature architettoniche. Siccome il tempio voltava la parete posteriore all'ingresso della rocca, il corteo doveva arrivare da ultimo alla parete di fronte e colà fermarsi. Sulla parete posteriore esso adunque dividevasi: ma non nel mezzo; la sua separazione si matem

deva in un angolo del tempio. Sul davanti invece, si vede benissimo che trattasi di un doppio corteo ~~che~~ stesso viene genialmente adoperato per formarne una simmetrica composizione. I cortei svolti come un nastro tutto intorno al tempio si riuniscono ora sulla fronte di esso formando un gruppo entrante nella cella. I primi fra gli altri componenti il corteo intanto aspettano tranquilli il ritorno di quelli, e fra gli uomini entrati e gli aspettanti siedono gli dei, spettatori invisibili: essi formano due gruppi che l'occhio senza fatica riunisce in un solo, tanto più che ogni parte contiene, sto per dire, 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 l'affresco; davanti e dietro. E inoltre anche avendo posto degli dei sulla parete anteriore quali spettatori invisibili, egli fece sì 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 insieme un'unità.

Quanto era stato impedito sulla parete di fronte a causa delle disposizioni architettoniche fu raggiunto dall'artefice in quella posteriore, nuovamente secondo l'ispirazione fidiaca ma 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 Aurae 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 delle loro essenza 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 cortei 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,

~~il tipo del~~ non possiamo giudicare sicuramente dal rilievo che abbiamo creduto derivasse dall'Ara Pacis: presso a lei stanno le ancelle. Poi, dietro a magnifici templi cominciano ~~a spuntare~~ si nascondono quasi gli ultimi dei cortei che passando presso alle case divine si divisero per ~~occupare~~ occupare le due pareti laterali e costituire tutto il resto del fregio.

I piccoli quadri di congiunzione, così come sono usati, ~~sono~~ sono cosa del tutto nuova e debbono essere stati inventati per questo santuario, ~~quale~~ in sostituzione della ricchezza della pompa pacatea che malgrado la sua lunghezza, appariva così variata ed esente da monotonia. Solo una piccola parte delle lunghe pareti laterali è occupata dai dignitari personaggi dell'Evandria: e quante maggiore varietà è portata nelle file dal contegno naturale degli uomini, come ben nota Wickhoff. Si paragoni invece la dignità dei cavalieri e senatori romani, dei quali niuno osa ~~raddrizzare~~ 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 inalterata dignità, e ci si può (307
anche chiedere se veramente gli Arconti e
i grandi Ateniesi, quelli specialmente che
stavano alla testa del corteo, si condus-
sero con tanta disinvoltura. È probabile
~~però~~ invece 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 ~~[illegible]~~ 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 volge-
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 insieme, 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~~ seguire la verità, 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 rimessa ripetuta 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 qui 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

se rilievi della fronte anteriore: a sinistra vedesi il ~~cavallo~~ bue che s'avanza tranquillamente, a destra invece è già minacciato dal colpo mortale. ~~Barbaricia~~ Fu notato inoltre che al principio del corteo sinistro il movimento e l'ordine delle coppie aumenta, quindi diminuisce; e anche questo fu piuttosto imitato dal capolavoro ateniese che non dalla verità romana.

Il fregio romano nel ~~la disposizione~~ trattamento dei rilievi si addimostra inferiore all'ateniese dove una vita meravigliosa passa attraverso le lunghe file, sì da farle apparire 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. In quello ateniese invece per semplice effetto del disegno, che siuno meglio di Conze ci insegnò a comprendere, veggonsi di cinque, sei e più figure procedere insieme senza che il rilievo si stacchi dal fondo più che se fossero una sola. Così nel fregio romano, la maggiore consistenza plastica delle figure fu acquistata a prezzo del movimento e della vita dell'insieme.

10. I modelli delle parti minori del fregio.

Nel Partenone per tutta la lunghezza delle pareti laterali è evitato espressamente - forse ad eccezione d'una volta - ogni carattere storico di luogo, ogni aggiunta architettonica o di paesaggio, riserbandole pei piccoli quadri della parete anteriore dove essi debbono riempire le lacune fra i vari gruppi liberamente congiunti: il paesaggio del resto non manca nemmeno nelle metopi e sul frontone. L'Ara Pacis e l'arte di Augusto hanno 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, dava 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 esclusivamente appartiene a tali elementi. Però talora l'azione richiedere la presenza di cose inanimate, come l'albero e la sorgente nel frontone occidentale del Partenone, o rocce od alberi nelle gesta di Teseo o Ercole, ma questo non costituisce una vera eccezione. Sola 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 Thescion. La prora della nave 170 e la Tropaio ~~[illegible]~~ no delle balaustra di Nice possono contare quali particolari necessari: l'accenno al Santuario invece – disgraziatamente ridotto irriconoscibile – sarebbe una libera aggiunta da paragonarsi al fregio destro 3. Sul monumento di Lisicrate questi 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'ami-

missione di tali disegni supplementari.

L'arte orientale greca, dalle opere di Prassitele 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 Pinaro. Hanno la medesima patria anche il Nilo e il Toro farnese con le scene dalle base, 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 al livello dello

sguardo (m. 1,36) quindi più basso dell'altro quasi la metà; questo però solo perchè sotto ad esso mancavano la zocolo e la base e la parte inferiore della parete era più basse (m. 1,38 invece di m. 1,82): sopra di esso inoltre trovavasi solamente 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 troveremmo 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 membratura 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 della parete anteriore possono invero considerarsi come incorporati coi corti laterali; non così il sacrificio di Pellens

e la scena del tempio di Vesta. Il minimo 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 ~~tutto~~ altro punto di vista, a pag. 158. In entrambi i casi dobbiamo fare con rappresentazioni continuate come le chiama Wickhoff o con rappresentazioni illustrative come altri vuole. Il fregio di Telefo doveva essere certamente veduto 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 sorvola sui piccoli spazi intermedi. Nei due fregi romani, quello di pinto 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 disegnati nelle loro singole foglie come la quercia di Tellus e infine santuari. 172 Tuttavia è da notare una importante differenza che non scompare nemmeno nelle opere posteriori. L'artista greco si cura più della divinità che del tempio, ~~Sovente~~ 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 sono chiusi e i frontoni solamente ci offrono un qualche compenso per l'assenza degli dei. I templi 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 tempi e che rimane poi sempre all'arte romana a danno dell'~~effettivo~~, si è la cura di rappresentare chiaramente tutte le particolarità che riguardavano ~~in~~ specialmente ~~o~~ l'artista, o colui che aveva dato la commissione del lavoro, o il popolo romano; tal cosa a scapito dell'armonia generale. Esempi sono i due gran templi con le paretiquadrigliate 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 maggioranza dei sarcofagi di pietra e di terra, domina nel rilievo lo stile greco posteriore che ritroviamo in Roma prima di Augusto sul fregio di Parigi-Monaco e sulla sepolcro di Eurisace. Pel fregio dell'Ara Pacis, data la necessità di rappresentare delle persone procedenti sulla medesima riga, ~~si diede all'uno il basso rilievo~~ delle quali l'una doveva apparire sul fondo, l'altra presso allo spettatore, dà rilievo ~~il rappresentazione~~ contrasto alquanto convenzionale dell'alto e del basso rilievo. Nei quadri minori dove le condizioni sono diverse, questo difetto scomparisce o quasi, come per esempio, sul l'altro rilievo di Augusto, a Ravenna, dove le figure sono situate l'una a fianco dell'altra, tutte nel medesimo rilievo. Dove predomina l'altra maniera, come nei fregi laterali, si potrebbe credere che i due diversi

173

stili di rilievo, quello del Partenone e quello di Pergamo, si trovano insieme congiunti. Però anche in quest'ultimo non tutte le figure hanno il medesimo 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 e 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. Lui 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-

tro se non entrambi da un terzo.
Più innanzi io tenni il ~~rilievo~~ rilievo cartagi-
nese per una riproduzione modificata del
romano – in questo caso non si poteva
avere nulla a prova dell'originalità del quadrupedi
fino, se non un favorevole ~~giudizio~~
preconcetto – e più sopra ~~confessai~~ confessai che
nemmeno le parole di Schreiber ~~mi~~
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 ~~tutto~~ nel rilievo cartaginese e ~~tra~~
nel ~~l'altro~~ romano che le parti mancanti dell'u-
no poterono essere completate dall'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 cessano di somigliare. Nel rilievo romano ~~vedesi~~ il contrasto delle sorgente o del fiume colle acque marine appare rilevato dalla presenza degli animali, il cigno e il drago, per scomparire quindi ~~[illegible]~~ nelle Aurae. Nel rilievo di Cartagine invece, il contrasto è maggiore e dominante: l'essenza personificata a sinistra, in alto, è femminile; quella di destra, in basso, è maschile. 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 ~~che [illegible]~~ ~~è~~ visibile del pari solo per metà del corpo, ma la di lei figura appare al di là di una fascia orizzontale a disegno ondulato che certo può significare solamente nuvole o terreno montuoso, non certo fuoco. Questa eli-

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 ~~stava~~ era gettato un mantello armato di cui ancora si veggono i resti, – portava 175 in mano una face e non potrebbe essere ~~[illegible]~~ 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 sovvertre la dea colla face trovasi tanto in alto. ~~Alla~~ Quante altre circostanze però restano 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 si accuratamente ritratta, se la dea superiore è la luna o la notte? E non è una sconcordanza 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 moto? Il dragomarino non fa che aumentare la stranezza della cosa poiche di simili mostri, se la rappresentazione ci appare chiara, sogliono servirsi le deità femminili, non le maschili. Ma ~~[illegible]~~ più strano ancora

è il manto completamente disadatto per un demonio ma ~~[illegible]~~ è l'energia del moto. Ma qui 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 figura isolata di Tritone vedesi in Parma, un gruppo di un Tritone e una 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 com'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 mo e delle

Cliché

Fig. 55. Dal fregio delle Nereidi di Monaco

Fig. 56 Sarcofago pisano

tratteneva colle mani il mantello gonfiato dal vento al pari di una vela. Un simile gruppo appare anche sul sarcofago pisano delle Nereidi (vedi fig. 56). Nel rilievo romano fedelmente che in quello cartaginese vediamo conservato la dualità delle figure, e forse tosto vedremo per qual ragione il tritone venne trasformato in un drago marino.

Domandiamoci ora: quali grandi creature possono avere animato le acque dolci a sinistra di Tellus nell'originale del rilievo? Un dio fluviale o una ninfa addormentati 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 esservi di più concorde coll'insieme del quadro, di quel che vedesi sul rilievo romano: presso alla gru in riposo, un cigno sollevantesi e portante una fanciulla sul dorso? Quest'ultima porterà naturalmente il mantello 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 ~~può~~ ci mostra in alto la dea colla face, ma dopo quanto abbiamo detto non parrà impossibile ch'essa sia stata raffazzonata dalla fanciulla del cigno. Nella parte sinistra si sarebbe ~~tagliata~~ soffocata la creatura portante come si era ~~avvenuto~~ fatto a destra ~~con~~ quella portata, invece delle ali aperte del cigno tagliantì il corpo quasi orizzontalmente l'artista aveva rappresentate 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 ~~da~~ pur sull'immagine originale e che nel rilie-

ro cartaginese venisse messa da parte la dea della sorgente al disotto, come a destra ~~in~~ ~~vece~~ si era trascurata 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 essi.

In tal caso l'originale sarebbe stato la rappresentazione del cosmo concepito in guisa sensibile e personale ad un tempo. Basta ricordare la corazza di Augusto, di Prima porta, perchè a ciascuno si presenti un quadro simile dell'~~artefatto~~ romano: Tellus in basso ~~al disotto~~, il Cielo in alto ~~sopra~~, sotto adorno il Sole nel suo carro preceduto dall'Aurora e dalla rugiada. ~~Un~~ La famosa tazza farnese è un'opera alessandrina che non è ancora il modello originale, ma che pur lascia indovinare i modelli ellenici delle opere romane. Sull'orlo interno vedesi Isis la Tellus egiziana, appoggiata ad una sfinge; alla sinistra è un albero presso al quale siede il maestoso Nilo colla cornucopia; alla destra due fanciulle quasi in

grande munite di cornucopia e di spi-
ghe sorgenti, le dee della fecondità sia
che le chiamiamo Hore od Horae; in al-
to poi si librano le Etesie propizie delle
sponde del Nilo. Ma la più importante
concordanza fra 178 le due opere, si è che
nel mezzo di queste concezioni cosmiche, ~~del~~
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
~~to~~ nominare una lunga serie di monu-
menti a dimostrazione del come si sviluppò
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 spesso
avviene, mostra che il supremo vien cer-
cato di raggiungere tosto, al principio. Una
delle prime immagini precorritrici di Telluy

e le Aurae e il ~~pretaro~~ 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. Ne-
la stessa schiera di concezioni cosmiche
si distingono inoltre le grandi opere fidia-
che sulla storia della religione attica: la
nascita di Atene sull'Olimpo, sulle ai
pendici bagnate dall'Oceano s'accampano
al mattino Dionisio, alla sera Afrodite, il
primo rivolto verso Elio che sorge, ~~qu~~ la
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 Fetonte dal carro del Sole, Prometeo creante l'uomo sono altrettanti esempi di tali concetti, e sulle scene dei sarcofaghi, che non furono certo invenzione romana, ci mostrano la rappresentazione della natura in forma ognor più ricca e personale. Non troviamo più solamente Tellus, o meglio, Gaia, Oceano Thalassa, le deità fluviali, le ninfe, Urano, Elio, Selene coi Dioscuri, Vento ed Aura, ma persino il fulmine; il giudizio di Paride ed anche l'originale del rilievo cartaginese-romano di Gaia provano che non si dimenticavano nemmeno le rappresentazioni della natura materiale, roccie, alberi ecc.

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 importante ~~di cui la scena~~ che doveva essere centro della scena; il centro è Tellus-Gaia medesimo. Non bisogna dimenticare

però che nei 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 deità 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 ~~stessi~~ ~~non~~ ~~nè~~ nella scena religiose che le si compievano 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, ~~[illegible]~~ 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 esse non erano rappresentate quali Aurae ma vicendevolmente l'una come Nereide, l'altra come Ninfa e furon probabilmente le parole di Orazio che - come già fu detto - cagionarono nel quadro tale cambiamento: ma non è facile di provarlo ~~Io oserei~~ Vorrei affermare solamente che la trasformazione del tritone in un drago è avvenuta a causa dell'equilibrio simmetrico che doveva esistere fra le due ancelle dell'aria.

12. La rappresentazione d'uomini e di dei.

L'artista del monumento di Augusto, pei suoi uomini e pei suoi dei, come pure la composizione del fregio intero, e per la sua divisione ~~sulla parete di~~ fronte* le in piccole scene susseguentesi in ordine 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 meno 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 questa individualizzazione 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 della guancia e dell'occhio, e nello spettatore di destra (5 - Tavola VI) e così nel suonatore di flauto ex nel littore più anziano, i rozzi zigomi sporgenti e le forti mascelle; notasi inoltre una forma diverso 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 ~~varia~~ 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 (detta 36, 37)

od un grido, (sinistra 34) richiamano un'espressione alquanto più animata sul viso degli adulti. L'età avanzata non si rivela che in tre uomini di destra (15, 20, 36) nello spettatore (dex. 4) e in una donna (sinistra 38) Nelle donne la mancanza di tratti caratteristici aumenta sempre più, ma essa 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: nel giorno della festa della Pace era il natalizio di Livia e la vigilia era quello di Antonia; l'una di esse od anche entrambe dovè certo 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 ed anche dell'iride e della pupilla che notasi in quasi tutte le teste, e che continuò

ad essere praticata ~~seguita~~ ~~anche~~ dall'arte romana fino ai tempi di Adriano. Però siccome non vedesi su alcuna delle figure della lastra XVIII, ci può dunque ~~si dichiarano pei~~ dare se l'aver trascurato tale indicazione negli dei (Tellus, Aurae, Marte, Bonus Eventus) e nell'imperatore ed anche nelle teste finemente lavorate della lastra XIII, non debba essere considerato come una distinzione. Ma pare piuttosto ch'essa debba essere ~~fosse~~ un segno convenzionale pei 181 pittori, che poteva venir dato o tralasciato a seconda dello scultore che eseguiva il lavoro: esso quindi non sarebbe che una regola scultoria dell'epoca anteriore, già vicina a sparire.

Il desiderio di dare un nome alle varie persone rappresentate non è favorito ~~[illegible]~~ 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 atteggiamenti e perfino l'eliminazione

dei caratteri individuali siano derivati 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 partecipanti del corteo od anche degli dei ~~ai quali~~ che l'autore dovè trattare con più libera mano.

Qui ci troviamo ad avere innoramente pretta imitazione greca, e non ~~solo~~ di uno stile e di un'epoca soli, ma di più come già vedemmo per la composizione generale del fregio. 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 ~~[illegible]~~ della tavola ~~[illegible]~~ VII (sinistra) ed anche il vittorioso inginocchiato della medesima tavola a destra. I brevi capelli ricciuti, le anella 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 popo anzi si ricongiungono la formazione del capo di Skopas con l'atteggiamento del corpo di Policleto. Nelle teste degli dei questa scelta di stili è ancor più appariscente e il nostro concetto del carattere eclettico dell'arte di Augusto cambierebbe poco o nulla se si potesse provare che gran[di] l'immagine 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 Libiren; egli non porta nemmeno spighe e papaveri come 182 nell'immagine

di Euphrosyne 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 sinistra (7.) 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 esser molto lontano. Vedansi le molle forme del suo viso quasi in perfetto altorilievo. Il cerchio dell'occhio si vede tra profonde ombe; le labbra ondulate e le anelle i capelli cadenti lungo le guancie ed il collo. In molte altre teste, non su quelle di Eubuleo, vedasi anche due riccioli anelle che al centro della fronte ricadono sulle parti

(cliché 57)

testa di marmo del museo capitolino

Il Marte (tav. VIII) si rivela diverso in ogni tratto (332
non differisce molto dalla testa
del Partenone per le pieghe del profilo e il
poco rilievo. I riccioli intorno alla fronte e alle
tempie somigliano a quelli del Parthenos, inve-
ce i fitti riccioli della barba, alla barba di Pericle. Le
sopracciglia e le palpebre, a giudicare dal gesso, sono delicate
te nettamente. Le guance sono poco rilevate
l'occhio moderatamente incavato, il bulbo
tra le palpebre poco arcuato. In una parola somi-
glia ad un opera attica del V secolo. Nel cose
riere confermate anche per altra parte, per
quanto stare siano le supposizioni che se
ne possono dedurre. La figura 57 mostra
una testa di marmo del museo capitolino,
che io paragonai al Marte di Vienna
183
Il Fürtwängler l'aveva già prima ritenuto
insieme ad un'erma di Parigi come un'o-
pera fidiaca. Amelung in seguito mise
in dubbio l'attribuzione a Fidia, ma non l'ori-
gine della metà del V secolo. Entrambi

giudicavano senza conoscere le teste di Vienna; in ogni caso senza averle fatte con gesso. È necessario dire quanto le forme delle due mani con la visiera e la parte che protegge la nuca concordi nelle due teste, quella di Vienna, cioè e quella di Roma. Anche la cresta dell'elmo dove esser della medesima altezza e simili erano gli ornati della parte posteriore, lo stile del viso e sopratutto i ricci della barba e i ricci che sporgevano al disotto dell'elmo.

La maggior differenza si è 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 quest al Giove Fidiaco. La parte superiore del mento è piena di barba in tutte tre le teste. Le queste concordanze sono sufficienti per ammettere un modello comune, pare che del rilievo dell'Ara Pacis, nel quale vedesi ~~unite~~ una piccola parte del corpo di Marte si possano trarre altri dati. Il particolare paludamento del mantello che si può ancora riconoscere sulle figure del fregio, lo fece subito paragonare (pag. 123) al

Marte del frontone del Templum Martis Ultoris, il quale porta sull'elmo un triplice pennacchio, altro semplice come ~~nelle tre teste~~ nelle tre teste. Presso al Marte del frontone possiamo mettere l'Augusto del rilievo di San Vitale, ora nel Museo di Ravenna, il quale anch'esso differisce nei singoli tratti, ma è uguale nei principali. Esso è rappresentato nuovo quale Giove con lo scettro, ma come Marte con la lancia nella destra. Nella sinistra, probabilmente aveva la spada, come il Marte del frontone, e la sposa Livia gli sta appresso non come Giunone, ma come Venere. Anch'essa somiglia in tutto alla Venere del frontone. Porta un'ampio il mantello, porta la destra sul fianco e piega il capo verso Amore che le sta dietro le spalle. Le differenze si spiegano facilmente e dipendono in parte dalle mutazioni eseguite sul Marte - Augusto. La posizione delle gambe in entrambe le figure di parallela che era è divenuta divergente da come di Livia è in contrapposizione delle cosce di Augusto e poiché

lo scettro nel d'lei braccio sinistro si fa (335
sebbe intanto nelle braccia dello sposo, essa prende

184

con la sinistra Amore come Venere della pitture-
ra murale di cui parleremo più sotto.
Secondo Fürtwängler e Amelung i pen-
ti cimeni di queste opere paragonati dovrebbero
derivare da un modello greco, come fu riconosciu-
to per la Vittoria sul Tempio di Marte; i
frontoni che differiscono dovrebbero attribuirsi
all'arte di Augusto. Lind. emulazioni pos-
sano dedurre anche paragonando altri monu-
menti; poichè Marte e Venere non si trovavano
solo insieme sul fronte del Tempio, ma anche nel-
la cella. Lei probabilmente più tardi, non molto
prima della consacrazione del tempio (anno 2 av. C.),
mentre il frontone era stato fissato fino dell'anno
16 av. C. - Il tipo di Marte era già stato ricon-
osciuto dal Fürtwängler, quando lo Gsell
lo riconobbe anche su di un rilievo trovato in
Cartagine. Lei era rappresentata anche Venere.
Per queste statue di Marte fu presupposto

del pari un originale greco. Ciò però sarebbe del IV secolo, mentre quest'altra pittura di Marte sarebbe del V. Quest'ultimo vedesi nella figura 27, il primo nella figura 38 (336

(Clerch. 38)

Ritiene si marmo di Cartagine

Qual grande è la differenza tra l'una statua e l'altra di Marte? Lo atteggiamento generale è in entrambi eguale: tutti due sono poggianti sul piede destro, spingono alquanto il sinistro appresso 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 sulla colla porta la mano sinistra sull'orlo dello scudo. La corazza con la tunica e le gambiere sono pure aggiunte estranee dell'immagine del tempio e così l'elmo corinzio, invece dell'attico, è una semplice differenza esteriore. Facendo astrazione dalle forme

18

della testa, di cui non abbiamo dati sufficienti,
la differenza principale fra i due dei si
fonda nel mantello. Il mantello non gettato
in avanti sulla due braccia nel Marte della cella è
è uso comune dell'arte greca. I manti comuni
a Roma non si portano in tal guisa, ma anche
il Marte del pontone non porta un mantello
romano e nemmeno le due figure laterali
dei ciliei. Augusto a Cartagine e a Ra-
venna. Quindi si vede sempre il pallio greco. Per
un severo rispetto di convenienza o di verità del
l'arte augustea il Marte del pontone, che non
aveva abiti sotto, non poteva portare il
pallio nella maniera del Marte tunicato del
tempio. O viceversa, secondo la successione di
tempo delle immagini il Marte coperto di
tunica poteva avvolgere il mantello molto
più liberamente di quello del pontone cui man-
cava 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 disposizione del man-
tello più romane che greca.

Non è possibile però di giudicare le figure di Marte, che abbiamo per Cos pas-
sate, senza porre al medesimo ste-
me le figure di Venere. Il legame di Marte e di Venere è infatti un momento impor-
tante per la questione dell'origine. Vogliamo far derivare l'una dall'altra immagine di Venere quella delle celle e quella del pronaos, oppure vogliamo dare ad entrambe la medesima ori-
gine o supporre anche per esse due originali del IV o del V secolo ar. C.? come per quelle di Marte?

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

si appoggia ad un pilastro. Invece dello
scettro nella ~~sig~~ sinistra tiene un lembo del
mantello. Eros non si arrampica sulle
sue spalle, ma sta al ~~suolo~~ terra. Eppure lo
cerchiamo di comprendere il pensiero dell'ar
tista, le relazioni tra i due gruppi e il
santuario che li circonda mostreranno le
tracce degli originali che risalgono fino al
IV secolo. Sul frontone vedevamo Amori che
rafforzano una parte del suo corpo d'intor
a Venere e si studiano di avvicinare la testa
al suo orecchio. Questo deve ricordare le
sue paroline, i suoi proverbiali superni (Co-
me noi lo vediamo, sulla tafa sorrentina (tg. 29 E),
stare alla destra di Marte quasi fosse marito),
a lui da Venere, così qui pare che porta a
Venere un messaggio di Marte. Qual'è il
suo ufficio nel gruppo del tempio? Non
così è subito chiaro. Anche qui egli è

all'opera di nascosto. Cosa potrebbe segui-
ficare altrimenti il suo nascondersi sotto
il lembo del mantello della Dea? E' non
è infatti qui a scopo di 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 qui nella
cella non l'ha più, nell'atto suo
appunto bellicoso tanto più completo. Q-
uale guarda la madre trionfalmente
e le porge il piccolo battino e gli dispo-
ne a tornar verso Marte per conti-
nuarne il disarmo. Marte Ultore
ha ormai compiuta la vendetta per l'af-
fettuosa di Cesare ed ora è la Pace. La
Pace appare anche qui. Sul frontone
il Dio ha deposto la sua armatura
fino all'elmo e sta in atto tenuta poi
pia

Lui, nel gruppo del Tempio, viene indicato in modo giocoso le stesse deposizioni delle armi.

Conscia del suo potere, Venere volge a Marte lo sguardo e se la paragoniamo coll'immagine del frontone la troviamo in tutto o quasi simile ad essa. Il volger del capo, l'abito senza maniche allegato molto in su sotto al petto, il palpitamento del Manto, la destra posata sul fianco tutto concorda e, più d'ogni altra cosa, il messaggio di Amore indicante come ora che le 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 vedonsi sovente gli amori attorniante Venere e Marte

scherzare colle armi del dio della guerra, come appunto nel nostro rilievo. È certo il pittore sarebbe poco abile se l'adoperasse ad armare Marte invece che a disarmarlo: però la composizione di queste pitture in genere dove Marte e Venere siedono insieme, od insieme si sollevano nell'aria differisce troppo dal rilievo d'Augusto di cui ci occupiamo. Non ve n'ha che una la quale mostra immegabilmente il tipo della Venere del frontone, o, meglio ancora, del rilievo ravennate. Questo ci ammonisca ad considerare singolarmente l'immagine dei due dei.

Per verità la Venere del frontone è ormai riconosciuta come una riproduzione della genetrix 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 servire ~~Marte~~ Eros quale mezzo riceuto ed inviato da Afrodite, era già stato preparato nel quinto secolo ma solo nell'epoca alessandrina ebbe pieno sviluppo nelle rap-

presentazione di Paride od 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 e fin da venti o trent'anni avanti che Archesilao facesse la sua statua del foro di Cesare, ~~[illegible]~~ ecco che piuttosto che disputare tal motivo artistico alla Genetrix, dobbiamo riconoscergliélo. Venere così rappresentata doveva avere un significato per Cesare e non abbiamo bisogno di aggiungere un tal motivo se è assai più appropriato di quello preferito dal Kekulé della portatrice di Vittoria che naturalmente si conviene piuttosto ad una Victria. E certo non deve esser priva di rapporti con Cesare l'apparizione di un denaro di Cordius, sul quale vedesi ancora il tipo della statua che Archesilao 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 Reifferschied abbiamo che il rilievo dei Medici (Tavola III b

otta VII.) 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 liste del Ke-
kulé sulle rappresentazioni affini di Venere, pas-
sa nel primo, avanti anche al rilievo ravem-
nate. In questi due rilievi vedesi chiara-
mente che Venere è rappresentata quale
Genetrix: sul frontone del tempio alla sta-
fra Marte e Romolo, con Roma ed altri rap-
presentanti di Roma, ed è veramente 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
è 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 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 d'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 ~~perfett~~ 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 differisca dalla Genetrix è stato già notato. Le differenze sono 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,

~~Fu~~ 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 Genetrix 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 nell'Ara Pacis - porta il carattere dello stile greco del quin

to secolo; due teste di marmo pareva (347
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
fondità dell'elmo e specialmente negli or
nati dell'elmo che in quella capitolina sono ~~molto~~ più ricchi. La testa capitoli
na più ancora del rilievo di tavola VIII por
ta i chiari segni di una selezione di stili
che la distingue dalle copie degli origi
nali greci dei tempi di Fidia e ne fa
un'opera trasformante d'un artista d'Augusto oppure d'un neo-attico. Nel ri
lievo di Tavola VIII son l'occhio e la sua re
gione, la bocca, e i capelli della fronte e delle tempie che rivelano principal
mente una maniera originale e in par
te lontana dalla fidiaca. Così rigonfi, che nelle opere arcaiche è forte e sporgen
te, qui è appena accennato; in conseguen
za le guancie appaiono cadenti e l'ca
vo 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 ed è aperto sì nel senso della ~~larghezza~~ lunghezza che in quello dell'altezza. Le palpebre appaiono scarse, l'arco delle sopracciglia è appena riconoscibile. Le labbra sono straordinariamente piene ed arcuate, e inoltre la bocca è così aperta che vedonsi entrambe le file dei denti, lievemente 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 tempia invece mostrano una direzione del tutto diversa. ~~E sono~~ Ciuffi di capelli quasi lisci escono liberamente dall'elmo, ~~quasi~~ 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 121 di seguirli più o meno fedelmente a seconda del compito loro assegnato; ma appunto le differenze accennate nelle successive rappresentazioni, sono prova ch'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 della
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 da
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 ora 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 ci potrebbero
talora trarre in inganno come lo fecero le
due teste del Marte. Finora si prestò tro-
pa attenzione alle opere firmate di Apol-
lonio, Cleomene, Glicone, Sosicle ed altri

maestri neoattici; opere quali l'amazzone, il colosso di Ercole in piedi, il Germanico, il torso. Altre a ciò si è dimostrata la dipendenza da opere anteriori dei rilievi dei vasi decorativi, dei candelabri, degli altari e di altri oggetti ornamentali, riconoscendo però anche in essi una certa originalità.

Solamente Wickhoff ha parlato dei rilievi dell'Ara Pacis - secondo la riordinazione di von Duhn - coll'intendimento di far apprezzare degnamente l'arte di Augusto. Ora che questi rilievi sono divenuti parte essenziale della ricostruzione ideale del monumento, l'Ara Pacis, istituita 192 dal Senato in onore di Augusto e della sua opera di Pace, acquista 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 introdottasi in Roma. Quindi essa, chiamata a servire lo stato romano, non già il dilettan-

tismo particolare dei privati, chiamata 352
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 roma-
na. Basta paragonare i due fregi di Mo-
naco e di Parigi, felicemente congiun-
ti dal Furtwängler, per comprendere quan-
to 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 sacrifizio che
è di pari soggetto della romana. Noti-
si la naturalezza dei movimenti, le
varietà delle posizioni, il mostrarsi
delle figure per davanti, di profilo e - particolare
propriamente ellenico - per di dietro sem-
pre colla medesima vivacità; gli im-
piegati civili seduti, a sinistra, i guer-
rieri in piedi, a destra. Ogni figura
si dispone diversamente in una ma-
niera speciale. Non si può del tutto
dar torto al Furtwängler quand'egli
troppo vivacemente esclama: « Quanto

contrasta ~~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 rumoroso 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 appunto pel senso della chiarezza, per la calma composta, per l'ordine dignitoso e misurato che spira da tutto l'insieme dell'Ara Pacis. L'arte greca aveva certo carattere più piacevole, più attraente, ma lo sconosciuto artefice che adornò il monumento di Augusto, eseguì il suo compito 193 con sentimento romano, e pose così colla sua opera la pietra fondamentale dell'arte romana.

Abbiamo sufficientemente dimostrato quanto pur tuttavia l'arte greca influisca sul fregio esterno dell'Ara Pacis: com'essa abbia servito di modello all'arte romana nel suo sviluppo, ed anche alla traiana che pur nelle generali tendenze seguì Pergamo, non è possibile di spiegare ma solo di accennare. All'arte romana restò sempre la predilezione dei religiosi cerimo-

niali e delle pompe solenni; esse ci offre adunanze e processioni con tutti gli apparati del culto ~~sba~~ talora anche con parti di corteo popolare, rappresentazioni di feste di sacrifici nazionali coll'uccisione del bue, ed anche offerte private, come per esempio il grazioso voto del cacciatore Traiano; inoltre vedonsi sfondi architettonici coi 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 ricordi l'Ara Pacis. E le più vivaci, le più sorprendenti fra le rappresentazioni — come già fu notato pel corteo trionfale di Tito e come deveri 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 meglio conservati fra gli esemplari delle monete rappresentanti l'Ara Pacis, di chiederne il permesso di riproduzione e di metterli a disposizione di questo supplemento. Risultato delle sue cure è la serie illustrativa che riproduciamo a fig. 60. Il Kubitschek stesso poi, prese occasione da ciò per fare uno studio numismatico che apparirà nel prossimo fascicolo annuale dell'istituto archeologico austriaco ed intanto permise a me di detrarne quanto, dal punto di vista archeologico, era necessario per l'interesse immediato

di ato della nostra pubblicazione.

Nella fig. 60 veggonsi riunite no-
ve ~~fig~~ monete neroniane - 1 ~~una~~ della colle-
zione Bachhofen di Vienna - 2 del
Cabinet des medailles di Parigi; 3 ~~tre~~ 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 impe-
riale di Vienna. V'ha inoltre una mo-
neta di Domiziano, 5, di Parigi. Gli
esemplari neroniani portano tutti la
scritta Ara Pacis, posta sotto all'imma-
gine della costruzione; la moneta domizia-
na 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 ~~riquadrati~~ attraversati da una sottile fascia orizzontale. Nei campi superiori veggonsi due figure sedute, Roma e la Securitas (non Pax, come mostra Kubitschek) gli inferiori sono riempiti da ornamenti a guisa di palmette: infine sull'intelaiatura orizzontale 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 solamente, è dunque certo ch'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 alla parete. 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 360
caso resta escluso che la porta ta-
gliasse lo zocolo come era stato sup-
posto nelle fig. 2, 20, 59. Se anche il
suolo del colonnato si innalzasse al di-
sopra dell'area del cortile non è pos-
sibile di assicurarsi, ~~come~~ è naturale.

La moneta di Domiziano ci lascia
incerti anche su di un altro punto; esse
mette delle figure anche sui campi late-
rali inferiori a destra della porta e
sopprime le piante. Inoltre, a differen-
za dalle monete neroniane, essa po-
ta due figure per ciascun campo.
In seguito a tale affollamento di fi-
gure, ottenuto a prezzo della finezza
dell'esecuzione, e forse anche in se-
guito all'insufficiente stato di conser-
vazione, non si possono più ricono-
scere con sicurezza i particolari della
rappresentazione; però nei campi su-
periori veggonsi chiaramente una figura
seduta verso la porta, corrispondente a

quella delle monete neroniane e un'altra in piedi vicino alla prima. Nuove sono anche le due figure in piedi, fuori, ai lati dell'edifizio nelle quali Kubitschek vorrebbe piuttosto riconoscere delle statue d'imperatori pontefici che non „sacerdoti pacifici" secondo il parere di Cohen. Da tutto il esposto è evidente ~~come~~ 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 aprendo libero varco alle arti della Pace.»