

Punti fermi e spunti di discussione sull'arte romana nell'Italia Settentrionale

La VI Biennale d'arte antica, raccogliendo proprio nei locali monumentali dell'Archiginnasio diverse centinaia di opere d'arte e d'artigianato dell'Italia del Nord ha inteso fare il punto della situazione in un ancora assai dibattuto settore di studi e presentando quelle opere nella più obiettiva seriazione geografica ha costituito un punto di partenza per ulteriori sviluppi della problematica. Tutti, a cominciare da quanti hanno avuto parte più o meno diretta nella preparazione e nell'allestimento, hanno avuto modo in questa occasione di rivedere più o meno radicalmente le posizioni precedenti, di trovare conferme a punti precedentemente stabiliti o di persuadersi dell'insufficienza di altri.

A mostra terminata resta quello che di più vivo ed utile può restare, l'apertura problematica rinnovata e integrata, il ripensamento critico d'insieme o settoriale di una materia vasta e complessa. La rivista che dall'Archiginnasio prende nome, inizia la discussione con piena coscienza di questa esigenza e di questo dovere scientifico, con l'augurio che la discussione si dilati e si prolunghi nel tempo e segni un'attualizzazione di problemi che non sono affatto locali o provinciali, ma si integrano su tutto l'orizzonte della civiltà artistica dell'età romana, proprio in quanto localmente ne esemplificano la fenomenologia e le vicende.

Siamo lieti che il nome di Bologna e del suo antico e presente centro di studi si leghi ad un avvenimento scientifico di portata così vasta, che anche contribuirà a definire dell'antichità e della civiltà romana, fuori di ogni enfasi retorica, purtroppo ancora presente nella vulgata culturale, una dimensione più specificatamente storica e quindi umana.

I.

DOPO LA MOSTRA: DATI, CONSTATAZIONI E SUGGERIMENTI

Questa che presento non è la relazione della mostra da parte di un componente del Comitato scientifico e di quello esecutivo di essa, e tanto meno pretende di essere una nuova impostazione, per molti aspetti ancora prematura, del problema dell'arte roma-

na italo-settentrionale, come risultato scientifico della mostra stessa. Si tratta, come è detto nel titolo, di una esposizione di dati e di una enunciazione — certo incompleta — di punti che, riesaminando a mente fredda materiali e questioni, mi sono parsi meritevoli di essere proposti all'attenzione della critica, oltre a quelli già toccati nelle introduzioni al primo e al secondo volume del Catalogo e, per parte mia, anche ad introduzioni settoriali, sull'arte colta e sull'architettura e urbanistica, temi sui quali in questa sede non vorrei ritornare, per limitarmi al problema centrale, della genesi e della precisazione delle forme specifiche norditaliche. Tralascio deliberatamente anche gli altri problemi, che i diversi Colleghi, con specifica competenza, hanno trattato nelle introduzioni particolari del Catalogo, il quale è destinato, di conseguenza ad essere per molti anni ancora uno strumento base di lavoro e sempre più un punto di riferimento per questi studi (*).

Se si prescinde dall'arte colta e da certi settori dell'artigianato come la ceramica e dati sostanzialmente episodici come il seppellimento del tesoro di Marengo, i punti fermi di cui si sentirebbe più viva la necessità, cioè quelli cronologici, sono piuttosto rari nella documentazione dell'arte Cisalpina. Considerando il campo della scultura locale, i monumenti databili con una certa approssimazione sono limitatissimi, se una traccia inequivocabile per stabilire una seriazione cronologica cerchiamo negli elementi epigrafici. Dai quali si dovranno estrarre come riferimenti sicuri, quelli che contengono annotazioni esplicite, senza formalizzarsi troppo sugli elementi paleografici. Le notazioni esplicite sarebbero sempre riferimenti alla cronologia assoluta dell'eponimato consolare, che invece troviamo del tutto assenti per quanto riguarda il tema che ci interessa. Occorre quindi limitarsi a dati meno circostanziati, cariche rivestite o funzioni esercitate in determinate circostanze storiche, flaminati del culto imperiale, onorificenze ricevute, appartenenze a corpi militari, e così via, sulla linea già seguita da diversi studiosi esteri, da Arnold Schober a Lothar Hahl.

(*) Al catalogo (*Arte e civiltà romana dell'Italia settentrionale, dalla repubblica alla tetrarchia*, I-II, Bologna, ed. Alfa, 1964) e soprattutto alle tavole si riferiscono i rimandi fatti in parentesi nel corso dell'articolo. Dalle tavole è agevole risalire alle schede, che riportano la bibliografia. Questo mi ha permesso di non corredare il testo di un apparato di note, che sarebbe stato enorme. Spero si potrà pubblicare, in un tempo abbastanza prossimo, una rassegna bibliografica completa su questo tema.

Nel corrispondere al cortese invito rivoltomi dal Direttore dell'« Archiginnasio », desidero ringraziarlo caldamente, per la sensibilità con cui ha aperto la Rivista alla discussione di questi problemi.

Così uno dei più antichi monumenti datati con un accettabile margine di verosimiglianza sarà quello sarsinate di Verginius Paetus, tribunus militum a populo, che ci riporta intorno all'epoca proto-augustea. Segue la modesta stele ravennate, ora al Museo di Torcello, di Artorius, veterano della Legione XVIII, una di quelle distrutte nella Variana clades e mai più ricostituite. Il personaggio dovrebbe essere stato congedato prima di quel disastro, quindi, con un ragionevole margine di elasticità cronologica, la stele potrà assegnarsi agli ultimi tempi dell'impero di Augusto o al più all'impero di Tiberio. Un po' più antica dovrebbe essere la dedica dell'arco dei Sergii di Pola, giacché il principale titolare di esso era un veterano di Azio, ma anche in questo caso non ci si irrigidisce troppo sulla coincidenza, mancando anche nelle iscrizioni, in entrambi i casi, l'età del decesso. Per il monumento aquileiese di Oetius Rixa (n. 273) che fu procurator Ti(beri) Claudi Caesari Augusti, si arriva come ultimo possibile termine all'età dei Flavi. Ma Aquileia costituisce anche sotto questo rispetto un caso a sè, perchè i monumenti databili secondo questo criterio sono parecchi, ma si tratta di una cronologia valida per la sola Aquileia, essendo quei monumenti, affatto tipici per la forma e per lo stile, inconfondibili con quelli di altri settori. Questo ha infatti di particolare la produzione padana, che ogni settore ha uno svolgimento proprio e che una seriazione valida per Aquileia, ad esempio non lo è più per la Lombardia o per il Piemonte, quando nella stessa produzione di una determinata città, Bologna per esempio, o Ravenna, non si trovano tali differenze di gusto, di stile e di tipologia di rendere una seriazione praticamente impossibile. Si può aggiungere che la maggior parte delle stele con sculture e ritratti ha testi epigrafici estremamente sobrii e in genere limitati ai soli dati anagrafici ed alle linee di parentela dei personaggi. Questo dipende da un particolare atteggiamento, di cui la Cisalpina largamente partecipa, o meglio partecipano gli strati sociali ai quali appartengono le stele, il disinteresse cioè a vincolare il monumento funerario e quindi i personaggi rappresentati ad una cronologia assoluta ma a lasciare gli uni e l'altro per così dire in una cronologia interna familiare, preferendo, per gli estranei, specificare se mai la condizione sociale o la professione.

È per questo che nei monumenti di militari, magistrati o funzionari si specificano quegli elementi che a noi indirettamente servono per la determinazione cronologica. Nel monumento aquileiese dell'ufficiale Etuvius Capreolus, un galloromano di Vienna, morto ad Aquileia (e quindi stabilito forse in precedenza) si

indicano l'età (sessant'anni) e la durata del servizio (quaranta), date fornite di ordinario insieme anche nelle stele renane e danubiane. È quindi questa convergenza il riflesso di un costume estraneo, come è la caratterizzazione del defunto come militare in pannotia, per esempio nelle stele gemine del monumento dei Sertorii di Verona, uno centurione l'altro aquilifer della stessa legione XI Claudia Pia Fidelis. La congettura del Ritterling che collegò queste stele con la permanenza della legione in Dalmazia fino al 69-70 porterebbe, pur non essendo tassativa, a fissare la cronologia del monumento in età flavia. La stele mutinense di Maternius Quinctianus, veteranus ex praetoriis, è collegata, ma in maniera esteriore e generica, con le vicende delle coorti pretorie, senza che dall'indicazione si ricavi una cronologia approssimata.

Le stele onoraria veleiate di Sulpicius (n. 239) è databile per motivi analoghi in età antoniniana (il personaggio commemorato era flamen divi Hadriani) ma si tratta di un tipo abnorme e quindi la precisazione cronologica ha valore solo in se stessa.

Le stele aquileiese dei militari balcanici della legione XI Claudia si datano alla fine del III secolo per ragioni storiche. In parte, come quella di Aurelius Aulucentius o quella anepigrafe presentata alla mostra (n. 285) sono stele più antiche riutilizzate. La determinazione cronologica serve quindi per i ritratti e le figurazioni, ultimo, e ben spiegabile riflusso della Soldatenkunst, non per le tipologie dei monumenti, a blocco fastigiato nel primo caso, a pseudoedicola nel secondo.

Altri elementi ma anch'essi non suscettibili di puntualizzazioni strette, sono offerti dai formulari, in ispecie dalle varie forme della più comune (dis Manibus) abbreviata o no, della presenza o meno del cognomen e della sigla della tribù (quest'ultimo elemento valevole solo per i monumenti dei cittadini maschi, che non sono la maggioranza).

Molto spesso si è ricorso e si ricorre ad altri elementi antiquari esterni come l'acconciatura specialmente muliebre. In qualche caso si possono avere risultati abbastanza approssimati: i due busti inferiori della stele riminese di Egnatia Chila (n. 198) hanno acconciature del tipo in uso negli ultimi anni della repubblica e nei primi tempi dell'impero (cosiddetto tipo-Ottavia) oppure le altre, esemplificate in parte dal ritratto in bronzo di Velleia, n. 237), a due bande, con o senza crocchia sull'occipite (cosiddetto tipo-Antonia). Seguono le acconciature a due masse simmetriche e boccoli cadenti lungo il collo. Ma le varianti di queste, abbastanza riconoscibili nel ritratto ufficiale (tipi Agrippina maior e minor) si uniformano nelle trascrizioni provinciali fino a confondersi.

Qui entrano in gioco anche altri fattori: il gusto personale, la conservazione di mode sorpassate, una specie di standard artigianale dovuto al fatto che tali acconciature furono in uso per oltre mezzo secolo. Per altro verso, le acconciature flavie (tipo Giulia-Domizia) e flavio-traianee con posticci di riccioletti resi a trapano, sono estremamente rare nei monumenti cisalpini, compaiono nell'ara aquileiese di Arria Trophime e in un modestissimo monumento claternense, di Ulpia Psyche, ad Aquileia anche in un busto di età traianea. Le stele della regione del Delta di Atilia Primitiva reca nel piccolo busto un'acconciatura di tipo antoniniano. In questo caso la cronologia è ulteriormente avvallata dal contenuto del corredo funerario (con una moneta di Faustina minor) e dal titolo del marito della defunta, Herma, Aug(ustorum) verna, la cui nascita dovrà porsi non prima dell'inizio della correggenza di M. Aurelio e L. Vero, quando comincia ufficialmente la menzione di Aug(usti). Acconciatura severiana ha il ritratto femminile di Aquileia n. 225. Da questa sommaria elencazione tralascio naturalmente gli esemplari del ritratto colto. Ulteriori dati sono offerti, come si è già visto nel caso della stele di Atilia Primitiva, dal materiale dei corredi funerari, e questi sarebbero davvero elementi preziosi, se fra la massa dei monumenti cisalpini non fossero molto pochi (e oltre Sarsina quasi soltanto, anche in questo caso, di Aquileia) quelli per cui si posseggono dati di scavo esaurienti, che vadano oltre il rinvenimento dell'elemento più vistoso, la stele o il cippo. Ma occorre sempre avvertire che il rinvenimento in un corredo o in un'area funeraria di materiali datati, come e specialmente le monete, non può costituire che un terminus post quem rispetto alla coniazione, poichè vecchie emissioni restavano circolanti fino ad esaurimento e forse non è infrequente il caso di utilizzazione per il seppellimento di monete già alquanto deprezzate per consunzione. Nè d'altra parte converrà prendere come termine di cronologia l'intacco delle pupille nella scultura in marmo, che si trova anche molto presto, come imitazione dell'occhio smaltato dei bronzi (e forse come traccia per l'imposizione del colore) o come residuo di un vecchio espediente coroplastico.

Ho elencati a scopo di orientamento questi principali riferimenti per avvicinarsi ad una seriazione cronologica, base indispensabile per costruire qualsiasi tentativo di profilo storico, senza tacere i loro limiti. È naturale che tutti dovranno al caso essere sperimentati, ma nessuno dovrà esser preso in modo unilaterale, deterministico ed esclusivo. In conclusione si arriverà sempre ad un punto, che per tracciare una cronologia, di valore generale o

limitata a singoli settori, gli elementi esterni resteranno sempre tali, collaterali o di rincalzo e che in una situazione come la nostra la via più giusta per quanto ardua e opinabile resterà sempre quella di studiare l'opera in sè, di ricostruirne — anche nei casi di espressioni più modeste — il processo genetico, di trovare le ragioni d'essere di un determinato linguaggio, in un determinato ambiente e in un determinato tempo, la via critica, in una parola, analizzando le componenti di ciascuna espressione locale e vincolando quindi caso per caso la cronologia locale a quella di serie monumentali più note e meglio sistemate. Allora anche la ricerca assumerà il suo significato più pieno, rinunciando alla cronologia fine a se stessa e inserendo davvero le manifestazioni locali nel respiro più vasto della civiltà artistica del mondo romano, quali che esse siano qualitativamente; ma in definitiva sarà anche scarsamente utile affaticarsi intorno ad opere artisticamente nulle, per concentrarsi invece sulla ricerca dei positivi valori del linguaggio artistico locale, appunto relativamente alla più larga proiezione di cui si è detto.

In sostanza una cronologia dell'arte italo-settentrionale romana è ancora da stabilire e bisogna essere, si può dire, preparati a tutto: ad apparenti anticipazioni come a conservazioni, che non sono il vero e proprio « ritardo provinciale » di cui s'è detto e che dovranno essere esaminate a fondo per comprenderne la ragion d'essere storica. Il vuoto che si profila, secondo i sistemi tradizionali, a partire dell'età dei Flavi, potrebbe in parte esserne colmato, mentre motivazioni storiche, ideologiche come economiche potranno trovarsi per spiegare un rallentamento della produzione, comunque evidente.

Richiamo per un momento quanto ho scritto già a p. 16 del I volume del catalogo, circa l'inveterato errore di visuale implicito in una frase di Ermanno Ferrero, quello che ha portato spesso a datazioni basse per una considerazione superficiale del linguaggio locale. In effetto sarebbero numerosissimi i casi in cui si sarebbe portati a pensare al tardo-antico o peggio ad attribuire a scultori e scalpellini provinciali profetiche qualità di anticipatori di un linguaggio accreditato a distanza di secoli. Questo complesso di fenomeni va dimensionato storicamente: è accaduto all'arte provinciale quello che è accaduto all'arte etrusca ed italiana, appunto di ricevere l'attribuzione di miracolistici precorritivi, che erano soltanto irrazionali e momentanei risultati di sensibilità figurative portate all'immediata leggibilità, all'espressione rapida e facile, quando non a semplici ripieghi e adattamenti compositivi nella trasposizione di un cartone classico ad una de-

corazione architettonica o di oggetto. Si tratta in effetto spesso di analogie di situazione e di finalità, che hanno portato anche all'equivoco di sopravvalutare la componente etrusca e di ravvisare misteriose sopravvivenze etrusche, non meno fantastiche e deterministiche delle anticipazioni e dei precorriti.

In realtà l'arte cisalpina, per restare al nostro tema, anche se si escludono i più comuni paralleli transalpini del campo culturale, non rientra che in gran parte nella categoria dei succedanei dell'arte colta. Se non esistono o quasi statue di culto di arte locale (eccetto certe serie di immagini ed immagini devozionali e votive) vuol dire che alle esigenze del culto provvedeva l'arte colta, così come alla maggior parte della statuaria celebrativa e ufficiale. L'esigenza del succedaneo interveniva specialmente nella sfera funeraria, così come nel piccolo artigianato interveniva nella ceramica, nelle lucerne, più raramente nella piccola bronzistica decorativa. Esiste tuttavia un limite oltre il quale anche questa riserva cessa e il prodotto locale, meglio il gusto locale si accreditano in quanto venivano a corrispondere ad una esigenza diffusa e ad un orientamento estetico che in essi si riconosceva: i prodotti colti si rarefanno rapidamente dal II secolo in poi, eccetto certe serie di sarcofagi attici o di oggetti preziosi e semipreziosi, argenterie, orficerie, certi tipi di vetri, ordinariamente importati come cose di lusso, a lato dei prodotti locali, ambre e gemme in ispecie.

Il ritratto funerario, come alternativa accessibile del ritratto colto, per nulla sconosciuto alle officine norditaliche (valgano gli esempi di Aquileia e di Brescia) ne diventa automaticamente l'interpretazione locale. A proposito di esso (e di altri aspetti come il rilievo decorativo) si è parlato spesso di ritardo provinciale, ritardo che spesso esiste nelle costruzioni degli archeologi allo stesso modo delle anticipazioni. Occorre anche per questo aspetto un esame analitico delle singole opere, per distinguere dove c'è stretta contemporaneità e dove invece la routine artigianale ha dato luogo a ritardi. La cultura e l'aggiornamento tecnico dello scultore della stele dei Varii da Cotignola (n. 214) difficilmente farebbe presupporre un ritardo, tutto al contrario depone per un allineamento sincero con il ritratto ufficiale tiberiano-claudio, se mai con quei riecheggiamenti del realismo repubblicano avvertiti largamente nella ritrattistica urbana della prima metà del I secolo d.C. e attestati specificatamente, fra l'altro, nella stele ravennate dei Marii. Invece i ritratti della stele dei Concordii da Boretto costituiscono formalmente un ritardo, non perchè conservano le acconciature claudie, ma perchè lo stile appare come un

tentativo di rendere l'illusionismo flavio, come accade anche in ritratti bresciani (p. es. il n. 353 della mostra). In realtà anche la stele dei Concordii, scolpita in botticino, è con ogni probabilità opera di scultori bresciani ed è affine stilisticamente a molti ritratti di Brescia. Qui si riconosce la situazione di un artigianato formatosi e consolidatosi nella tradizione del classicismo augusteo-tiberiano e del plasticismo claudio per oltre settant'anni, per il quale l'illusionismo, in parte ritorno colto e intenzionale ad esperienze italiche, poneva problemi difficilissimi anche nell'ordine tecnico. Per questo la tensione delle superfici si frammenta, disintegrando la consistenza formale. È ovvio che questo problema si ponesse in maniera grave per i bresciani, poichè Brescia ebbe proprio in età flavia uno dei momenti più intensi di attività edilizia ed artistica, mentre altrove — e anche nella colta Aquileia — la crisi passò quasi inosservata. Ripercussioni si ebbero a Verona e a Bergamo, ma non con caratteri di fenomeno diffuso, eccezionalmente altrove e forse in ritardo come a Ravenna (stele di Phalaeus, n. 216). Per quanto sia numericamente poco documentato, il ritorno allo strutturalismo nell'età di Traiano dovette essere accolto come una specie di « ritorno alle origini », anche se tornava ad imporre la precisa caratterizzazione fisionomica, che l'esperienza augusteo-tiberiana aveva in parte fatto perdere di vista.

Anche il problema del ritardo provinciale (che non si pone affatto, per esempio, per i mosaici) va dunque posto circostanzialmente e non può costituire una pregiudiziale per un tentativo (che — non possiamo nasconderci — è ancora estremamente provvisorio ed opinabile) di tracciare i lineamenti dell'arte cisalpina.

* * *

Uno dei problemi più stimolanti e insieme affaticanti — concernenti l'arte padana è senza dubbio quello della sua formazione, per cui si sono messi in discussione avanti tutto i substrati locali. Già vi si è accennato nel capitolo introduttivo del primo volume del Catalogo (pp. 10, 16, 17) a proposito delle diverse reazioni alla teoria dello Schober. Il discorso fatto qui si risolve, in fondo, negativamente, prendendo alla lettera le istanze dello Schober stesso e, ripeto, l'arte della Cisalpina è, nella sua quasi totalità una smentita alla teoria accennata. La tradizione locale, sappiamo, è stata cancellata in maniera massiccia dall'organizzazione romana, che ha approfittato soltanto, modificandolo, dell'embrionale tessuto

stradale e poleografico (vol. I, pp. 34 e segg; 57). Sono sopravvissute, insieme ad elementi linguistici (vol. I, pp. 73-79), moltissimi elementi religiosi (vol. I, pp. 93-96), veneti, retici, celtici, liguri e sincretistici, ma a parte il materiale votivo veneto, non sembra abbiano dato luogo altrove a manifestazioni artistiche. E anche in età romana, nella elevata frequenza delle testimonianze epigrafiche di culti e di figure divine interpretati, le immagini di culto di riaffioramento sono affatto sporadiche, comunque sensibilizzate nelle forme dell'iconografia ellenistico-romana (l'Aponus, il cosiddetto Genio dei battellieri di Brescia). Bisognerà analizzare le stipi sacre, oggi specialmente che è emersa quella importantissima di S. Giorgio di Valpolicella, nel centro dei culti retici (esempi ai nn. 388-492) dalle quali possono emergere elementi preziosi. È esclusa una continuità del sottofondo etruscoide del VI-IV secolo, non ravvisabile in nessun caso, resta la ricerca di sopravvivenze celtiche e venete, le prime di estrema rarità (mostri divoranti, ma non documentati in Valpadana prima dell'età imperiale, *têtes coupées*). A proposito della quale arte celtica e della sua possibile influenza sullo strato romano, noi dobbiamo fare i conti con la precisa circostanza di fatto che documenti dell'arte celtica, paralleli all'imponente sviluppo dell'arte La Tène I-III nella restante Europa, in Italia non esistono. Le poche eccezioni (oreficerie delle Marche, falere di Manerbio) (n. 93; Tav. V, 10) sono troppo isolate per servire a qualche cosa, tanto più che resta sempre la possibilità di una importazione, già in epoca celtica. Estrapolare dall'arte celtica continentale per qualsiasi deduzione, mancando le prove di corrispondenti italoceltici, è un grave rischio, come anche cercar paralleli negli esiti posteriori dell'arte galloromana, non ancora sistemata per intero e sempre suscettibile di fenomeni di convergenza. D'altra parte non si deve escludere, nell'indiscriminata circolazione dell'età imperiale, una serie di prestiti diretti dalle aree di antica cultura celtica. Forse un caso simile è rappresentato dal Silvano di Concordia (n. 275). L'enunciazione delle difficoltà non escludono che la ricerca si debba fare e possa anche portare qualche frutto. Ma non si può farsene una pregiudiziale e parlare di celtismo ogniqualvolta un'opera esce dai canoni più noti. Io stesso ho cercato di mettere in evidenza gli elementi che mi parevano giustificabili (*Actes du VII Congr. Int. arch. class., i.e.d.s.*).

Il fatto che possiamo conoscere bene l'arte veneta preromana — il che vuol dire che solo i Veneti ebbero un'esigenza di espressione figurativa — ci porta però ad una conclusione anche più esplicitamente negativa. Non saprei indicare un solo esempio, nel-

le manifestazioni del Veneto Romano, che attesti una continuità di sensibilità e di indirizzo, nel predominare delle correnti italo-centrali e specialmente ellenistiche di cui è sostanziata l'arte veneta di età romana. Se l'area veneta, in senso lato, è la più colta, la più produttiva e la sola che abbia elaborato uno stile regionale definibile — pur se, ripeto, con eccezioni — ciò può dipendere in parte da una tradizione culturale, appunto dal continuarsi di esigenze espressive in senso artistico, non che l'arte veneta preromana abbia lasciato qualcosa, dalla fine del I secolo a.C. in poi e che il suo ciclo non fosse già precedentemente chiuso. Il massiccio apporto per via delle relazioni adriatiche mi par sufficiente a spiegare l'indirizzo delle manifestazioni artistiche veneto-romane. Vedrei se mai una continuità in altro senso, nell'affermarsi, come ho già accennato, di un decorativismo raffinato, ma insistente e minuzioso, che è un parallelo di quello dell'arte locale delle situle, ma non di più. L'apporto della romanizzazione — che non è soltanto immissione di elementi italici, ma circolazione universale — è un fenomeno di portata tale da annullare possibili affermazioni locali, prive spesso di una effettiva forza di tradizione. Benchè antichissima e dotata di una continuità interna, l'arte veneta era un'eredità troppo circoscritta e troppo priva di agganci esterni, troppo legata alle chiuse frontiere del *Venetorum angulus*, per non essere travolta. E la stessa superiore cultura dei Veneti si spiega meglio con il loro inserimento nel sistema romano, che ne vitalizzò e potenziò le risorse materiali — e così quelle spirituali — inserendole in un'apertura che in passato non avevano conosciuta. Dalla parte opposta è indubbio che il Piemonte appare come la regione meno aggiornata, romanizzata più tardi ed a rilento, ma è proprio per questo perdurare di condizioni arretrate e perchè, nonostante le vie transalpine, quel mondo rimase a lungo più chiuso degli altri. Pure le manifestazioni artistiche piemontesi furono quelle che furono. In questo senso è legittimo parlare di circostanze ambientali, senza ipotizzare substrati liguri o celtoliguri, che non conosciamo e per i quali dovremmo documentarci in altri ambienti. Si tratta quindi, nel caso dei Piemontesi come dei Veneti, come di tutti gli altri, di gradi di cultura, di condizioni che permettessero alla cultura di diffondersi e di affermarsi, della diversa maturazione di *milieux* sociali che esprimessero da sé una validità di espressione artistica. Quando si parla di romanizzazione ripeto, ciò non vuol dire solo immissione di elementi romano-italici. L'Emilia-Romagna, l'area di colonizzazione più intensa e metodica, quella in cui meno dovrebbero esser rimaste tracce del substrato gallico e misto preromano (nul-

la o quasi in effetto resta nel patrimonio religioso, salvo che ai margini nordoccidentali) è una delle zone percentualmente più povere di documenti artistici e di aspetto culturalmente meno evoluto, eccezion fatta per i centri marittimi, Rimini e Ravenna. Le varietà, le disparità percentuali e qualitative, sono quindi assai chiaramente imputabili a cause interne allo stesso percorso storico della romanizzazione, che non a possibili riaffioramenti di etnie persistenti, che hanno influito sulla lingua e sulla religione, poco o male sull'arte, dove per gran parte sono stati affatto improduttivi. Siffatti riaffioramenti sono invece ben riconoscibili fuori d'Italia, dove le masse allogene ed alloglotte sono convissute con gli elementi introdotti dalla romanizzazione in maniera più compatta e con un ruolo storico diverso. Ma anche qui si dovrà evitare di riconoscerli, sic et simpliciter, fatti razziali o strutturali, sibbene diversità di condizioni storiche, ambientali, in qualche caso anche contingenti.

Il secondo e più importante punto del problema formativo riguarda l'apporto italico entro il quale bisognerebbe ovviamente fare delle distinzioni, ancora evanescenti.

Gli inizi dell'arte padana sono — credo ormai indiscutibilmente — connessi con lo sviluppo artistico romano-italico. Si tratta di episodi isolati nello spazio e nel tempo, di un fenomeno generale, dalla metà del II alla metà del I secolo a.C. Se vogliamo risalire indietro nel tempo, anche se non si tratta ancora di arte romana, potremmo citare gli addentellati italomeridionali delle più tarde stele paleo-venete, esclusive di Patavium e ignote ad Este dove peraltro affiorano elementi italici nelle panoplie dei guerrieri rappresentati in bronzetti e sbalzi della stipe di Reitia e lo stesso relitto dell'immagine della dea si allinea con la coroplastica italica. Un fenomeno italo-centrale è l'aes grave di Rimini, nei simboli rappresentati oltrechè nella figurazione del Gallo che è una recezione ellenistica. Le terrecotte architettoniche di Rimini nella fase più antica si allineano con le terrecotte italiche e tardo-etrusche. Se consideriamo il frammento (n. 201 del catalogo) con Dioniso e Menade (o Arianna) vediamo che la recezione ellenistica, barocca, è già fermata da un vincolo classicista che annulla il dinamismo nella frontalità, per cui si dovrà pensare all'orizzonte delle terrecotte di Luni, piuttosto che a quello di Talamone; il fregio perduto di Rimini era, per la tematica, vicino ai frontoni di Civitalba (n. 113). Il più popolare Gallo (n. 200) che sembra recare un bacile sulle spalle, potrebbe interpretarsi come una recezione incolta e bozzettistica del fregio di Civitalba (n. 113), mentre la grande testa taurina (n. 199) torna a riportarsi

ad una visuale classicistica, comune poi a tutte le altre terrecotte figurate riminesi della fine del I secolo a.C., certamente fabbricate a Rimini come attestano i marchi delle fornaci (nn. 204 - 205) e, in senso un po' diverso, alle terrecotte bolognesi da Via Indipendenza a quelle piacentine, di cui sono esposti alcuni saggi (nn. 199 - 201). Terrecotte decorative imolesi, sempre del I secolo a.C., sembrano appartenere, per la dissociazione della logicità architettonica, ad un orizzonte meno colto. Strettamente connesso a tipologie e al gusto centroitalico occidentale e campano è il frammento fittile di un fregio a teste femminili di Aquileia (n. 117; Tav. LXXI, 140). Ritengo un elemento architettonico anche l'Erote arciero da Claterna (n. 227, Tav. XXIII, 51) parallelo locale di numerose trasposizioni italiche dall'arte ellenistica. Durante il I secolo a.C. si costruivano grandiosi monumenti in forme tipicamente laziali: restano a prova i capitelli di Milano, forse il più antico di tutti (n. 364), quelli italo-corinzi dal Riminese (n. 136) e di Aquileia (un esempio al n. 254), il fregio a festoni del primo capitulum di Brescia (n. 349; Tav. XCIV, 211) e le versioni in pietra, poco più tarde forse, di elementi fittili italici, di Aquileia, e di Concordia (nn. 243-244), continuate ancora nel coronamento dell'edicola dei Volumni da Monselice e nella cimasa di un monumentino di Este (n. 249).

Parallelo, per quanto meno documentato è lo sviluppo del ritratto quasi la sola manifestazione figurativa nota, a cominciare dall'imgo fittile da Bologna (n. 228; Tav. XXVI, 56) per cui i paralleli etrusco-laziali hanno appena bisogno di essere citati. La corrente del realismo analitico, che ricercava la caratterizzazione individuale nel rendimento puntuale delle accidentalità fisionomiche, addirittura esasperate nella testa di Osimo, del 70 a.C. circa (n. 119) e fatta già più colta e plastica nel ritratto di Este (n. 245; Tav. XXXVII, 77) si riconduce a tradizioni meno educate nella maschera funebre di Aquileia (n. 290; Tav. LXV, 125), nell'altra testa qui esposta (n. 291) e nel più noto ritratto aquileiese di vecchio; in tutti l'analisi subisce un processo di semplificazione che riduce i dettagli e li fissa in formule: volto smagrito, zigomi sporgenti, rughe sulla fronte, chiusura della bocca fra i rilievi zigomatici. Lo stesso avviene nella testa piacentina risalente al tipo Coelius Calvus (n. 240, Tav. XXXI, 67) già schematizzata nella fissità astratta dello sguardo e nella simmetrica architettura delle sopracciglia. Un processo analogo subiscono gli esiti locali del ritratto repubblicano ellenizzante, come nel caso di una testa riminese (n. 197; Tav. XIII, 35) riconducibile al filone pittorico-patetico. In mancanza di ritratti colti al pe-

riodo, vien fatto di pensare che la routine artigianale locale si valesse dell'indirizzo realistico semplificato per i soggetti scarni e di quello pittorico-patetico per i soggetti più carnosì e molli, giacchè un sostanziale eclettismo è già alla base di questi ritratti cisalpini, che rappresentano soltanto adattamenti del ritratto urbano. Nel corso della seconda metà del I secolo a.C. ad Aquileia si avverte già una svolta: ne costituisce la prova il togato n. 285 (Tav. LXII, 119), tipico per la dissociazione (che si spiega con antefatti italici, specie campani) della organicità strutturale, per la rottura delle proporzioni nella figura allungatissima, di cui il panneggio sottolinea l'impianto instabile e la tortilità accennata pur nel frontalismo, coerentemente conchiusa dalla piccola testa; i tratti individuali sono raccomandati più al contorno, alla carenatura del cranio calvo, all'emergere dei piccoli occhi globulari. Così lo scultore ha superato la formula ed ha superato anche l'estraneità, consueta alle figure di togati, fra corpi meccanicamente ripetuti e teste individuate. Qui il corpo partecipa del carattere individuale appunto per quella sorta di disossata longilineità che abbiamo rilevata e perchè corpo e testa sono definiti insieme da un coerente contorno lineare, entro il quale si svolgono i ritmi contrastanti del panneggio a creste secche, che afferma il volume della veste senza mettere in evidenza la struttura del corpo rivestito, appena avvertibile nel duplice risalto del ginocchio destro e dell'anca sinistra. Le pieghe non sono episodi esteriori, ma sembrano emergere dalla massa allungata e fluida della statua. Della stessa officina, se non della stessa mano, ritengo la stele del timoniere (n. 302; Tav. LXIV, 122) per la formula identica della testa e la volumetria del mezzo busto. Un altro esempio mi pare utile citare, la stele di Octavius Corniela (n. 301; Tav. XCVI, 195), vicina per il ritratto agli esemplari aquileiesi nn. 290 e 291, e per il panneggio al togato precedentemente esaminato, sebbene con altro spirito. La mezza figura, con le sue masse violentemente affermate si costituisce come elemento preponderante nel contesto del monumento e sembra erompere dall'esile inquadratura architettonica, finita da palmette simili a quelle dei capitelli repubblicani di Milano (n. 364) e di Rimini (n. 136) e ricorrenti anche nella stele modenese di Sex. Allius, una delle più antiche della regione. Più raffinata nell'esecuzione rispetto a quella di Corniela, la stele frammentaria n. 300 (Tavola LXXII, 142) appartiene allo stesso orizzonte, richiamando anche i ritratti citati e la stele del timoniere. Lo stile locale, o popolare, che dir si voglia, comincia qui a farsi linguaggio personale, sulla scia delle tradizioni italiche proprio nel tempo in

cui la Cisalpina assisteva alle prime recezioni dell'arte colta, veniva a partecipare cioè di quel dualismo che è di tutta l'arte romana fino alle soglie del tardoantico. Del resto nella statua di Aquileia, come negli antefatti italici accennati (ad esempio la statua di Pignataro Interamna) l'allungamento e la dissociazione dell'organicità si spiegano con la rottura dei canoni proporzionali e con le stilizzazioni manieristiche dell'ellenismo tardo.

L'apertura della Cisalpina all'arte colta (un solo esempio della quale è databile con una certa approssimazione intorno alla metà del I secolo a.C., la statua di Kleomenes III trovata a Piacenza n. 432 (Tav. CXLVIII, 313), ma suppergiù contemporanea dev'essere la Musa di Milano, n. 430 (Tav. CXLIV, 307; cfr. del resto pp. 423 e segg. del secondo volume del catalogo) è senz'altro preparata da quel grandioso movimento di cultura che portò la Cisalpina stessa a dare, fra l'età di Cesare e quella di Augusto, alcuni dei più formidabili ingegni alla letteratura di Roma.

Anche se la documentazione della cultura artistica non regge al confronto con l'alto livello della cultura letteraria, non è tuttavia possibile scindere la precoce maturazione intellettuale dall'adesione al verbo artistico della capitale. L'arte cisalpina, preparata da esperienze italiche, si è trovata allora alla svolta decisiva, non solo per la recezione di opere colte, ma per gli sviluppi locali. La prima rappresenta non soltanto un indice di un aggiornamento del gusto, ma l'immissione di punti di riferimento suscettibili di seguiti e di interpretazioni, sicchè va considerata non esteriore, ma intrinsecamente legata ai secondi, considerando che il filone colto non comprendeva solo copie dai classici e rielaborazioni accademiche, ma ritratti e rilievi ufficiali, nei quali il movente romano veniva in diversa maniera a combinarsi con le tradizioni ellenistiche. La cultura letteraria cisalpina si era mossa da presupposti ellenistici, aveva anzi scoperto per la cultura romana la lirica, la didascalica, la bucolica e l'epica dell'ellenismo. Una congenialità dunque esisteva e potrebbe forse invocarsi con qualche ragione per spiegare la percentuale assai bassa che nell'inventario delle opere colte hanno le copie dirette da originali classici al confronto con la decisa prevalenza delle varie specie e sottospecie di elaborazioni accademiche ed eclettiche. Che queste siano poi, nella maggioranza, svolte nel segno del classicismo, ciò dipende dal clima dominante quando l'immissione dell'arte colta si verificò, per la mediazione romana e dalla natura dei rapporti, estranei a quella mediazione, che uniscono all'Attica e al bacino dell'Egeo la Venezia orientale, la cui produzione, dai tempi di Augusto in poi, è la più nettamente sostanziata di neo-

classicismo ellenistico. Le forme delle are circolari a ghirlande, altre tipologie monumentali, la stessa forma stringata del linearismo si spiegano con queste recezioni dirette attico-eggee, dove nel I secolo a.C. già si avvertivano forme semplificate del ritratto. La statua di togato seduto di Prà di Este (n. 247) che forse non sarà del I secolo a.C., ma che nemmeno c'è ragione di datare al II dopo, si può richiamare come un esempio istruttivo a questo punto, non per la sua interna incoerenza, ma per la cadenza arcaica delle pieghe della parte inferiore e del risvolto centrale, la quale ci riporta a considerare (cfr. vol. I, p. 13) l'importanza che all'esperienza arcaistica deve attribuirsi non nella genesi, ma nell'affinamento del linearismo e che può spiegare la statua di Prà e certi suoi dettagli come il piegone e i piedi allungati e sfinati. La genesi sta indubbiamente nell'arte italica: le pieghe della toga di una statua funeraria del Bolognese (n. 222) si distinguono sulla massa compatta e tesa come nelle figure coroplastiche, in cui erano materialmente aggiunte o « pizzicate ». Il confronto con il togato n. 285 di Aquileia, già citato, è assai istruttivo per rilevare due modi d'espressione differenti, anche se il togato bolognese è più canonico nell'impianto arieggiante l'iconografia ufficiale. Le cadenze e i motivi del panneggio della scultura augustea si sentono riecheggianti non di rado nel Nord: nella già citata stele n. 198 di Egnatia Chila il gusto per le stoffe velificate rimesse in onore dal classicismo fidiacizzante (ma qui evidentemente confuse con quelle di statue ellenistiche tipo Cleopatra di Delo, se non più antiche, col risultato di un insieme inorganico). Nella stele bolognese dei Cornelii si ha una vera e propria traduzione nei termini del linearismo della sequenza di figure drappeggiate nel fregio della processione dell'ara Pacis. La recezione più forte che tuttavia si avverte per l'età protoimperiale, con la quale coincide l'infittirsi della produzione cisalpina, è nel campo del ritratto. Il ritratto ufficiale di Augusto e dei suoi (Ottavia di Bologna n. 676) s'impondeva dapprima nei termini più stringati della corrente plastico-idealistica con una semplice struttura che influenzò fortemente l'iconografia funeraria cisalpina (che già abbiamo visto portata alla semplificazione) perchè facilmente traducibile nei termini del linearismo. Inoltre gli esiti seguenti del ritratto ufficiale verso l'idealizzazione, la proiezione fuori della contingenza umana, l'esigenza di forzare a scopo di propaganda dinastica somiglianze inesistenti oltre la realtà individuale, accreditarono largamente un tipo di ritratto, tale solo entro certi limiti, se si continuasse a ritenere emblematica per il ritratto romano la rassomiglianza fisionomica. Questo indefinito fisionomico, che nella

ritrattistica ufficiale costituisce da un secolo e mezzo l'angoscia degli studiosi di iconografia, si deve considerare in parte come segno d'accettazione di un'interpretazione idealizzata e, in certo qual modo, eroica, dell'individuo, in parte più modestamente come mezzo pratico per eludere la tremenda difficoltà di affrontare ogni volta un nuovo problema individuale ed umano appunto col ricondurre le fisionomie a tipi e per questo mezzo appoggiarsi a tradizioni sicure e a modelli presenti, che davano già il problema risolto, appunto la ritrattistica ufficiale.

Non saprei indicare miglior esempio di quelli della stele dei Cartorii (n. 252; Tav. XLI, 85) — databile agli inizi dell'età imperiale anche per l'acconciatura della donna e le foglie acantine del timpano — dove la stessa formula è ripetuta sei volte, per marcare la rassomiglianza familiare, pur differenziando gli individui col variare delle pettinature. Analogamente il ritratto si riduce ad una formula nella stele patavina di Lucanus (n. 251; Tav. XLI, 84) evidente per la profilatura degli occhi e il linearismo dei capelli; nella lastra imolese di Caesius Camerri (n. 221; Tav. XXV, 54) e ad una specie di rappresentazione astratta nell'edicoletta atestina di Nerantus (n. 249; Tav. XL, 82) sottolineata dal simmetrico svolgersi delle pieghe lineari della veste. Per questa via si giunge più tardi alla fissità dei busti della stele modenese dei Novii (n. 230; Tavola XXVIII, 63) e alla riduzione dei volumi in forme geometriche in quella dei Caesii dal Delta (n. 243). Nella stele dei Novii si vede chiaro, accanto alla dipendenza dal ritratto colto delle teste muliebri, l'eco del realismo analitico repubblicano in quelle virili. In effetto il filone, che potremmo dire augusteo, della ritrattistica non è esclusivo, ma convive, alternandosi anche negli stessi monumenti e interferendo con la tenace sopravvivenza della tradizione repubblicana, anche prima che le riesumazioni e le copie di ritratti repubblicani nell'arte colta urbana, ne riproponessero all'attualità le forme e lo spirito, il che avvenne particolarmente dalla metà del I secolo d.C. in poi, specialmente per motivi interni delle famiglie, forse più che come affermazione delle correnti repubblicane di opposizione nel primo secolo dell'impero. Se n'è già fatto cenno ed è inutile riprendere l'argomento a questo punto. Piuttosto è interessante considerare alcuni esempi ancora della recezione dell'esperienza augustea. Una testa di personaggio velato, talmente spersonalizzata da non potersi capire a prima vista se si tratti di uomo o di donna (n. 293; Tav. LXVIII, 133), ma certamente un giovane in abito sacerdotale, segna il riflesso della svolta di cui si è detto nel principale centro di genesi artistica del Nord, Aquileia. La chiarezza nella definizione dei volumi, quasi geo-

metrizzati, la profilatura linearistica, metallica, delle labbra, degli occhi, dei sopraccigli, delle ciocche virgolate palesano già una coscienza del valore di questi mezzi formali. L'insegnamento del ritratto colto della prima generazione augustea è veramente acquisito perchè non se ne risente l'imitazione. Per confronto si potrebbe citare, come diverso esito, da un fondo culturale comune, una testa di Este (n. 246; Tav. XXVIII, 78) che ha un tono più provinciale nel contrasto fra elementi plastici e linearistici che non riescono a comporsi in una visione coerente, fra la tentata struttura tettonica della testa, e il disordine casuale delle ciocche a fiocco, trasposte da una concezione decorativa della chioma, di cui partecipa, conforme ai propri ideali classicistici, il tardo ritratto augusteo.

L'interpretazione delle forme colte nei citati ritratti ci riporta ad una considerazione: non si deve dimenticare che l'arte provinciale non è, almeno in molti casi, una forma di primitivismo, ma essa stessa un fatto intellettualistico e di cultura: l'artista o artigiano lavora sui modelli, non si propone ancora una propria *Naturwiedergabe*, semplifica, modifica, traduce in termini comprensibili a sé prima che agli altri. L'arte provinciale è un fatto di atelier, anche quando ha cadenze più specificatamente popolari o vernacole, documenta il livello, la maturazione di gusto popolare in quanto gli artisti siano di questa estrazione; gli aspetti incolti veramente primitivi, escono dalla possibilità di valutazione artistica. Senza l'enorme e pesante tradizione vecchia e nuova dell'arte colta davanti a sé, l'arte principale non sarebbe mai stata, nelle forme che conosciamo.

Il presupposto del ritratto aquileiese testè citato è rimasto paradigmatico; troveremo nel successivo percorso, più volte gli echi di questa impostazione. Qui mi limito a citare, per prossimità di tempo, la testa femminile (n. 295; Tav. LXVIII, 131) opera di uno scultore riconoscibile anche da altri ritratti: alla stringata semplificazione della testa velata è succeduta, sull'esempio del ritratto claudio, una forma amplificata, un interesse a far vibrare le masse dei capelli; ma molti termini si ritrovano: definizione dei volumi, incontri metallici di piani, taglio linearistico dei particolari. In più le guancie infossate e gli zigomi sporgenti attestano un rinnovato interesse per la tradizione del realismo, che nemmeno ad Aquileia si era mai spenta: lo provano la stele del timoniere (n. 302) e l'altra stele con coppia di ritratti (n. 300) protoaugustea e vicinissima alle teste aquileiesi repubblicane e alla stele di Octavius Cornicla; lo prova inoltre la stele, di altra mano e d'altro gusto, di Faustus e Procula (n. 300). Alla corrente rappresentata da questa appartiene anche il ritratto virile n. 293 (Tav. LXV,

124) più orientato verso la tettonicità e il plasticismo, benchè non del tutto coerente. L'arte aquileiese è d'altra parte multivoca e comprende una vastissima gamma di sfumature dalla recezione alle varie interpretazioni più o meno autonome. Quasi nello stesso tempo si scolpivano le Aurore del monumento dei Feronienses Aquatores (nn. 282 - 283; Tav. CLI, 317-318) e i leoni del maggior monumento funerario conosciuto, spinti fino all'espressionismo nell'elaborazione del tema classico, le vibranti aquile (una n. 287; Tav. LXX, 138), la statua muliebre n. 288 (Tav. LXIII, 120) che traduce un tema comune del pannello tardoellenistico cancellando ogni levità delle stoffe e riducendo le pieghe a partiti lineari che esteriormente movimentano la massa, intenzionalmente tenuta nei termini del blocco di pietra, il togato frammentario n. 286 (Tav. LXIV, 121) che associa poco coerentemente la traduzione linearistica del pannello urbano, l'interpretazione decorativa del rotolo desunto dalla tipologia muliebre, il risvolto a matassa tenuto dalla mano, desunto dalla corrente Octavius Cornicla - Togato di Buttrio. A completare il quadro di questo mondo così vario converrà non dimenticare l'inserito egiziano del ritratto in basalto ora a Trieste (Tav. LXV, 126).

Spostandoci ora da Aquileia alla Venezia propria, si potranno fare non meno interessanti constatazioni. Mentre uno scultore attivo ad Altino rivela negli anguipedi acroteriali una precisa recezione culturale del barocco pergameno, la serie degli altari rotondi si allinea con l'Attica e l'Egeo; ma presto queste are rotonde si trasformano, sostituendo, in modo particolare a Oderzo, alle maschere e ai bucrani di sostegno dei festoni, teste ritratte (n. 273; Tav. LIV, 109) uscenti da cespi tagliati, busti (n. 272; Tav. LIII, 108) inseriti su esili caulicoli, fino a teste isolate, mentre tutto il corpo del monumento si ricopre di volute ed elementi vegetali, di anthemia. Non sono alieno dal riconoscere in queste teste un affioramento delle *têtes coupées* celtiche, in un contesto diverso dall'originario. Il fatto che il fenomeno si sia prodotto in area di tradizione veneta e non di tradizione celtica non contrasta; niente fa supporre compartimenti stagni invalicabili, a distanze del resto esigue.

In realtà questi monumenti sono fra i più sorprendenti dell'arte veneto-romana, sia per il magistero tecnico e il gusto colto delle decorazioni vegetali, che richiamano i pilastri prismatici di Altino (n. 752; Tav. XLIX, 99) (e che non bisognerà affatto sottovalutare come elementi secondari, ma porre in prima linea nelle ulteriori ricerche) sia per l'esigenza di svolgere largamente motivi ornamentali, nella quale si potrebbe ravvisare un rivivere del

decorativismo veneto dell'arte delle situle, sia per il puntuale adeguamento della decorazione alla tettonica del monumento.

I richiami fatti in proposito ad esperienze preromane, *têtes coupées* celtiche, arte delle situle, vanno presi naturalmente nel senso giusto; le prime si vedono riemergere altrove in aree romanizzate, la seconda indica un parallelismo di reazione e una convergenza di gusto di fronte a sollecitazioni esterne; nè voglio insistere troppo su questo punto. Altri e, in riferimento al tempo di esecuzione delle are venete, assai più consistenti elementi di spiegazione vanno ricercate nei fregi a protomi umane italici, conosciuti anche ad Aquileia, attraverso uno squilibrio di volumi che esalta le teste e fa recedere i cauli vegetali e quindi trasforma profondamente il tessuto decorativo dei fregi fittili. La motivazione di tale esito è da ricercarsi, credo, nella esemplificazione pittorica decorativa specialmente del cosiddetto « terzo stile ». La « incongruenza » che dal tempo di Apaturio di Alabanda aveva accesa la polemica sui tessuti architettonici, decorativi e figurati, si concreta qui nell'uscire delle teste da corolle e dal loro costituirsi in centri di raffinati partiti decorativi, alla cui calligrafia non sembra estranea nemmeno la toreutica.

Le esperienze venete sono penetrate lungo la pedemontana subalpina e hanno determinato gli altari funerari di Brescia e Bergamo frontalizzati con la rappresentazione dell'edicola e le « basi » di Bergamo e di Erbusco (Tav. CIX, 210) con complesse e ancora non spiegate simbologie. Gli altari opitergini dovevano sopportare una cimasa forse conica, e per questo verso si può riallacciare ad essi la serie atestina delle are-ossuario n. 250 (Tavola XL, 83) che combinano la funzionalità del cinerario con la tipologia dell'ara a ghirlande e con il significato del monumento cuspidato e degli animali protettori o simboli della morte divorante. Molti elementi, anche del passato protostorico e di recezioni esterne all'Italia hanno confluato nel determinare questa serie di piccoli monumenti, fra i quali si potranno agevolmente riconoscere diversi temperamenti di scultori.

Non è facile determinare la data dell'elemento residuo di un grande monumento (funerario?) opitergino (n. 270; Tav. LII, 107) probabilmente anch'esso abbastanza antico: entro una nicchia estradossata resta la metà superiore di una figura muliebre nuda, interpretata già come Cerere o Menade, ma probabilmente una Hora dell'estate, per la presenza delle spighe. Questi elementi appaiono enfatizzati, ma resi con lo stesso naturalismo che informa i frutti dei festoni delle are cilindriche. La testa è forse un ritratto; il nudo arido rivela la difficoltà di fronte ad un tema inconsueto.

Le piccole stele funerarie opitergine marciano per lo più la fedeltà alla tradizione del realismo analitico, volto più che altro alla caratterizzazione di tipi: la coppia di vecchi coniugi (n. 266; Tavola LIX, 115), il rilievo di Calpurnius Calavo n. 265 (Tav. LIX, 115), di stile linearistico e stringato la prima, di un determinato plasticismo il secondo. Non molto dissimile è un elemento trevigiano, frammento di stele n. 261 (Tav. LVIII, 113), mentre gli altri elementi della zona sono più allineati con il ritratto colto. Il classicismo tiberiano di una stele a tre busti (n. 252; Tav. LV, 110) è molto simile a quello della testa del togato appartenente al grande monumento cilindrico di Altino, mentre il panneggio si allontana dal linearismo veneto per assumere compiaciuti motivi curvilinei ricorrenti. I tipi dei monumenti anche rivestono speciale interesse; l'ispessimento che porta talora ad una struttura quasi cubica, con cui si accorda dimensionalmente il busto (cippo di Acutia, n. 262; Tav. LVII, 112) e all'utilizzazione di lati minori per figurazioni a rilievo o svolgimenti di elementi decorativi e vegetali. È in fondo la stessa trasposizione dell'architettonico al decorativo che caratterizza gli altari di Oderzo, e che nelle stele direttamente interviene su un tessuto architettonico, a sottolinearne appunto la solo apparente funzionalità. Dalle molteplici tendenze convergenti e incrociantisi nell'area veneta dipende uno dei pezzi più impressionanti della mostra, la testa in bronzo di Zuglio (Tav. LX, 116). Non saprei dire ancora se questo problematico ritratto si possa o meno mettere in rapporto con i frammenti di una grande statua togata pure in bronzo, della stessa provenienza e conservati nello stesso Museo di Cividale. Occorrerebbe una più approfondita analisi, certo questa è evidentemente una testa da inserire in una statua, ma la ritratterei da sovrapporre ad un'erma come il busto da Cappella Picenardi, di cui diremo fra poco. L'impianto della testa sul collo grosso e massiccio richiama il c.d. Calpurnius Pusio delle Terme da Roma di età tardorepubblicana, ma la risoluzione tutta di superficie, senza substrato tettonico strutturale interno (con passaggi e raccordi quali la bronzistica italica presentava fin dal cosiddetto Bruto del Campidoglio e dall'Arringatore) fa pensare seriamente ad opere come il Norbanus Sorex, non molto posteriore al 27 a.C. Il rendimento delle sopracciglia è coloristico, in contrasto con il serrato e metallico decorativismo delle chiome, dove la ripetizione amplificata del motivo a tenaglia dipende dalla ritrattistica ufficiale augustea e postaugustea (da confrontare qui il principe della casa Giulia di Verona (Tav. XXV, 54), interpretata con mentalità locale. Versioni come quelle della lastra imolese di Caesius Camerrio (Tav. XXV, 54) delle teste maschili

della stele dei Varii (Tav. XXIV, 52), della più antica testa di Piacenza (Tav. XXXI, 67), della stessa testa atestina (Tav. XXXVIII, 78), della stele dei Cartorii (Tav. XLI, 58), delle teste aquileiesi (Tav. LXVIII, 133 e LXV, 124), possono indicare la via per cui si è formato l'eclettismo dell'artista che ha fuso questo ritratto, con grande sicurezza d'impianto e padronanza della tecnica. Non vedrei quindi di poterlo datare fuori della metà del I secolo d.C., con riserva di ulteriore approfondimento. Che sia tardo-antico è impossibile; per quanto vincolata alla visione unica la testa non lo è assolutamente alla frontalità, manca, della concezione tardoantica, la impostazione stereometrica e troppi elementi lo avvicinano al naturalismo e alla caratterizzazione fisionomica del tardo ritratto italico. La testa di Zuglio, tentativo locale di affiancarsi al ritratto colto, nella materia nobile dell'iconografia ufficiale, il bronzo, è comunque un punto d'arrivo, la cui interpretazione stilistica investe tutto il problema della genesi del linguaggio artistico italo-settentrionale. Per altro verso, è rimasta inascoltata la lezione del naturalismo, recata di nuovo agli inizi del I secolo d.C. dalla raffinata testa da Cappella Picenardi, presso Cremona (Tav. XVII, 216) — per quanto già qualche decennio prima si avesse del naturalismo un'interpretazione locale nella testa di Velleia (Tav. XXXIII, 70) —. Questa interpretazione, certamente intellettualistica, del naturalismo non si confaceva ormai più alla cultura di base generalmente accettata della media valle padana.

Già si è detto e ripetuto che Emilia-Romagna e Lombardia presentano una certa uniformità di caratteri, che le distinguono dal Veneto. Il quadro dell'arte emiliano-lombarda nei primi decenni di svolgimento presenta delle tinte quanto mai dissonanti. La carenza di monumenti riminesi c'impedisce di valutare la consistenza di questo centro, che sempre più rivela una posizione di speciale importanza. La stele di Egnatia Chila (Tav. XIV, 36) resta quindi un episodio, come le posteriori stele dei Murrucii. Dell'eclettismo che ha prodotto la stele di Egnatia si è già detto (v. p. 60) le altre arieggiano il ritratto colto. Ma neanche a Ravenna, che pure presenta una documentazione ben più ampia, non si può parlare di uno stile locale. Meglio, se facciamo il parallelo con Aquileia, manca la possibilità di riconoscere delle correnti e un'articolazione storica interna dell'arte ravennate se non attraverso singoli episodi, rappresentati da non più di un monumento. Ed anche nei monumenti singoli si notano discrepanze: il superstito realismo del ritratto di Longidienus è scomparso nei busti dell'ordine inferiore per un adeguamento al ritratto colto. I due elementi coesistono anche nella stele dei Firmii e dei Latronii

(n. 215) e qui è il ritratto muliebre, eccezionalmente, a risentire della tradizione realistica. Nella stele dei Marii c'è uno scadimento qualitativo dal registro superiore agli inferiori, meglio avvertibile nella stele degli Arrii. Meno la stele di Longidienus, tutte le altre sono della metà del secolo ed è probabile che questo sviluppo della stele monumentale coincida a Ravenna con i programmi architettonici di Claudio. Riterrei tuttavia ravennate, anche se un po' più antica, la stele dei Varii (n. 214; Tav. XXIV, 52) singolare per l'equilibrio delle parti, l'interpretazione degli elementi pseudoarchitettonici, la consistenza plastica dei ritratti, completamente allineati, come i festoni della base, con la scultura colta. La stele dei Varii rimane per questo aspetto un unicum per tutta la Cisalpina e non è in effetto espressione locale se non per il tipo e il significato (aveva un grande acroterio a forma di sfinge). L'entroterra presenta una sintomatica carenza di monumenti figurati dal Cesenate al Faentino, ma il territorio sarsinate, culturalmente romagnolo-adriatico, ha avuto all'inizio dell'impero un particolare momento di vitalità con i grandi monumenti a cuspide cui si connettono ritratti virili di tradizione realistica e colta e statue femminili d'impianto ellenistico. Solo le sfingi acroteriali di uno dei monumenti e i rilievi dell'ara di Caesellia Gazza hanno un carattere non colto. Del resto dovunque compaiono, sfingi e animali funerari sembrano avere un carattere comune, indicativo di una tradizione indipendente degli altri elementi figurativi. Tali sono le sfingi venete (Tav. XLVIII, 96) e anche quella di Piacenza (Tav. XXXI, 66) che presenta il compiacimento decorativo arcaistico delle ali a voluta e, come le sarsinate, accentua nel volto il carattere mostruoso. Questa accentuazione è estranea alle sfingi venete ed a quelle di Bologna (Tav. XXVIII, 62) acroteriali di uno dei monumenti e i rilievi dell'ara di Caesellia che ha un'acconciatura quasi ritrattistica (nn. 257 - 241 - 224).

Questo gruppo, che ha valore artistico assai scarso, è interessante concettualmente: il mostro, nella sua accezione di portatore di morte, è indubbiamente affine al Cerbero di Genova n. 125 e alle sfingi a rilievo sulla stele ravennate dei Firmii; ma in luogo di una testa sola ha sotto la branca una figura intera, specificata nel caso speciale come miles. Nell'Emilia-Romagna si ha inoltre un numero rilevante di leoni funerari: fra i più antichi uno di Modena, è molto simile ai due del grande monumento di Aquileia, quello di Imola ha una grandiosa composizione decorativa nella criniera, a ciocche virgolate piatte, quello di Correggio è dei tre il meno definito dal punto di vista stilistico. Vicine alla testa del leone d'Imola sono le protomi leonine decorative della Beverara dal

caratteristico taglio metallico, provenienti da un monumento a cuspide contemporanea a quello di Sarsina. Chi abbia presente qualsiasi protome leonina di età classica o ellenistica, non potrà non avvertire a prima vista la visuale per cui l'organicità si risolve in una definizione autonoma dei singoli elementi plastici, mentre il naturalismo della criniera si traduce negli esemplari della Beverara in una disimmetria che tende al decorativo, ad Imola in un partito decorativo grandioso e sfruttato al massimo. La scoperta delle protomi della Beverara conferma l'assegnazione e la cronologia del leone d'Imola, l'uno e le altre essendo manifestazioni di un medesimo gusto.

L'arte di Bologna è pure inegualmente documentata. Una cimasa di stele n. 226 (Tav. XXVI, 55) ha per lo stato di deperimento, un interesse soltanto ormai tipologico e compositivo. La ninfa di fonte (Tav. XXIX, 64) per la traduzione linearistica e negativa del panneggio aderente velificato documenta lo stesso processo esemplificato dalla stele riminese di Egnatia (Tav. XIV, 36): la dissoluzione del rapporto dimensionale ed organico nella figura dipende anche in questo caso dall'interpretazione del manierismo tardo-ellenistico. La già citata stele dei Cornelii associa una derivazione esplicita dal rilievo ufficiale tipo processione dell'ara Pacis a ritratti ancora di tradizione realistica, mentre la stele degli Alenii attesta l'aderenza al ritratto colto in termini artigianali. Il togato, appartenente ad un monumento a cuspide da Maccaretolo già citato, partecipa ancora nella testa della corrente del realismo. Oltre a qualche rappresentazione di attività lavorativa (stele del battiloro (?), stele del mandriano) l'arte locale bolognese non presenta altri elementi interessanti, più che di livello mediocre si può parlare di scarsa partecipazione personale. Press'a poco lo stesso può dirsi di Modena, dove si sono recuperate numerose stele figurate con ritratti, anche qui senza possibilità di seriazioni. La stele dei Novii (Tav. XXVIII, 63) conservata nella metà superiore, associa il persistente realismo dei ritratti virili alla dipendenza colta di quelli femminili. Nei primi la fissità frontale, nei secondi l'osservanza alquanto pedissequa, l'accumularsi disordinato degli attributi e degli elementi episodici (il tentativo di fondere nicchia e campo con il particolare della bimbetta che giuoca con gli uccelli) tradiscono una cultura incoerente e una scarsa capacità di dominare gli elementi acquisiti. Nei ritratti dell'ordine di mezzo e della nicchia inferiore l'arcatura delle sopracciglia costituisce un elemento costante, che manca nella accentuata irregolarità del ritratto superiore, il più legato al realismo analitico. Si può pensare al ritratto, modellato su di una imago familiare, del

membro più illustre della famiglia, decurione della città. I panneggi portano linearismi gratuiti, i fianchi della stele sono decorati a rilievo piatto con candelabre, ma senza una precisa inquadratura, dato che la stele è scorniciata, non a pseudoedicola. Il dettaglio è quindi diverso dalle stele del gruppo altinate-trevigiano. Il più interessante monumento modenese è ora certamente l'altare di Tullius (n. 229; Tav. XXX, 15). La scena di sacrificio, ridotta a tre elementi essenziali, occupanti ciascuno una faccia (il sacrificante, Tullius stesso, presso l'ara, il vittimario col toro, una assistente al sacrificio con la suppellettile della libazione) è notevole per l'enfatizzazione delle teste, intenzionalmente ritrattistiche, la riduzione delle dimensioni del toro, peraltro dichiarato nella massa del corpo, impicciolendo la testa, la prevalenza in altezza della figura del sacrificante. Questo particolare, oltre al tipo della toga, potrebbe suggerire una datazione un po' meno alta di quella che si dovrebbe a prima vista, pensando al fregio di Susa, che è sempre il confronto meno lontano. Il monumento ha carattere, in certa maniera, ufficiale, in quanto Tullius è specificato come mag(ister) vici o pagi. L'acconciatura della ragazza assistente richiama da un lato quelle romane della fine del I secolo a.C., ma dall'altro quelle norico-pannoniche. Il Reggiano e il Parmense partecipano della stessa indeterminatezza stilistica, per cui ogni opera rimane un unicum. Così a Reggio la grande stele di Pettia Ge e il più antico rilievo coi busti di due coniugi (Tavola XXVI, 57) con panneggi incoerenti e ritratti allineati tipologicamente con quelli protoagustei, con spunti linearistici, non lontani, in certo senso, dalla lastra di Caesius Camerri (Tav. XXV, 54). A Parma, la stele del purpurarius è senza una qualificazione stilistica, accanto al plasticismo della stele dei Munatii e ad altri elementi scarsamente caratterizzati. Nel Piacentino, oltre il ritratto n. 240 e la sfinge n. 241 già ricordati quasi non esistono documenti di arte figurativa. L'unico elemento che si distingue accanto agli altri due è un frammento di figura seduta di togato, di chiara impostazione di masse e di efficace linearismo. Neppure esiste plastica locale a Velleia, salvo forse il cosiddetto Giove Ligure, più probabilmente Marsia. Nella regione basso-padana diverse stele appartengono alla prima metà del I secolo d.C. È interessante la convergenza di forme e tipologie venete (stele di Aneros e del medico Pupius Mento, stele di Festio n. 242) e una partecipazione al linearismo veneto (stele di Pupius Mento) insieme a recezioni di forme ravennati-emiliane. I ritratti della stele dei Caesii presentano una stilizzazione geometrica che è cer-

tamente un modo di esprimere e ridurre le forme del ritratto colto, un unicum nella valle del Po.

Al di là del Po, sempre per quanto riguarda il periodo augusteo-claudio, le cose sono sensibilmente diverse non foss'altro per l'imponente documentazione di alcune città, come Verona, Brescia e Milano. Il rilievo con busti entro nicchie arcuate ora a Lecco, di tradizione realistica, è strettamente simile a rilievi urbani dell'inizio dell'impero, ma a Cremona esiste una lastra policronica di stile linearistico che documenta l'interpretazione locale dell'apporto centrale. Al pari di quello di Lecco, è vicinissimo all'arte urbana funeraria il rilievo veronese di Ponte Rofio, che di locale ha solo il gusto della minuziosa decorazione dei pilastri, degli estradossi e dei pennacchi.

L'arte figurativa del Piemonte nella prima età imperiale (non esistono monumenti figurati repubblicani) ha un capostipite di particolare valore nel fregio di Susa, nel quale si sono volta a volta riconosciuti caratteri romano-italici o emersioni di un substrato indigeno, che del resto non conosciamo. Il progetto dell'arco venne certamente da fuori e così probabilmente le indicazioni per il fregio: è difficile che un monumento di tal sorta potesse farsi senza precisazioni normative ufficiali. C'è da domandarsi perché si sia rinunciato, eccezionalmente, al ricorso a maestranze colte; una domanda destinata a restare senza risposta. Certo è che se maestranze non urbane — e che non è poi tassativo fossero locali — affrontarono il grave tema, ciò significa che esse si sentivano non disadatte. Il fregio è equilibrato nei rapporti compositivi (suggerimento dell'architetto?) e non sprovvisto di echi di cartoni classici (i giovani coi cavalli alle estremità dei lati maggiori, di lontana origine partenonica) in un contesto che classico non è né poteva essere, l'antefatto iconografico essendo di tradizione recente. Il concetto informatore è quello stesso della processione dell'ara Pacis: non narrazione continuata, ma circostanziata rappresentazione di un evento fissato nel tempo. Se l'arte colta in Piemonte sembra più che altrove distaccata e lontana, allineamenti, anche poco numerosi, non sono mancati. Il rilievo di Fulvius Philologus e dei suoi (n. 367; Tav. CXVI, 236) risente senz'altro del ritratto colto; si tratta di forme filtrate probabilmente attraverso la Lombardia. Due rilievi con coppie di coniugi (nn. 364 - 365; Tav. CXV, 234) approssimativamente contemporanei fra loro e rispetto al monumento di Fulvius, hanno forme più distaccate dal ritratto colto: l'amplificazione delle teste appiattite nell'uno (n. 365), con il singolare affiancamento del rendimento lineare dei capelli nella donna (da confrontare la

lastra da Caesius Camerrio e la stele dei Cartorii) e dei riccioletti a chiocciola nell'uomo, nell'uniforme trattamento del panneggio e nell'affermazione volumetrica delle mani, sono chiari segni del fondamentale eclettismo di queste opere.

* * *

Gli ultimi decenni del I secolo d.C., cioè, in termini latini, l'epoca flavia, non portarono quel radicale mutamento che parve inizialmente al Furtwängler (vol. I, pp. 8-9). Piuttosto è meno facile tracciare un quadro completo sul piano dell'intera Cisalpina. Ad Aquileia continua praticamente la tradizione del linearismo, che si può seguire attraverso i grandi altari a cuspide, alcuni dei quali scendono, con caratteri stilistici indifferenziati, fino ad epoca traianea. La tradizione stabilita dalle are di Maia Severa e di Julia Donax resta invariata. Si arricchisce invece la decorazione non come tematica od estensione nell'economia del monumento, ma come enfaticizzazione plastica e chiaroscurale, come evidenza insomma, fino ad imbarocchirsi come nella balaustra del recinto funerario degli Statii.

A Brescia si datano forse nello stesso momento alcuni rilevanti monumenti funerari con ritratti, di tipo e stile abbastanza uniforme. Non mi par difficile pensare ad un atelier bresciano specifico per una serie di blocchi e lastre. Si tratta di sculture ben definite nel campo, chiaramente impostate, di forme ampie, ma di una plasticità alquanto esteriore e vuota. Alcune, come quella qui esposta (n. 353; Tav. CIII, 209) e un'altra di trasparente dipendenza dal ritratto claudio neroniano possono essere anche più antiche del 60-70 d.C., ma nella dilatazione delle forme, nel disfacimento delle superfici in quanto definizioni della forma plastica, nelle vibrazioni delle chiome (anche nell'esemplare esposto in mostra), vedrei un tentativo dell'artigianato locale di accostarsi all'illusionismo sviluppatosi sotto i Flavi, ma già in formazione ai tempi neroniani, forma espressiva cui non era estranea una rinnovata sensibilità italica, ma che gli scultori locali cisalpini, ripeto, abituati ad una tradizione sostanzialmente classicistica, quella del ritratto augusteo, dovevano sentire assai poco congeniale. In effetto, l'illusionismo, lo abbiamo visto ad Aquileia ed anche a Verona, si è manifestato soprattutto negli elementi decorativi. Per questo abbasserei all'età flavia i pomposi acroteri delle stele tipo Casalmoro-Boretto, nella seconda delle quali il motivo si accompagnava ad un modellato dei ritratti e dei rilievi particolarmente sfatto e indirizzato a ricerche luministiche. Il mo-

numento di Boretto, in botticino, è certo di un maestro bresciano; il recinto a prismi posti di spigolo è dello stesso tipo di quello del monumento aquileiese degli Statii e di un monumento figurato su una delle lastre del sepolcro degli Haterii. Solo che nella rappresentazione romana e ad Aquileia il recinto è soltanto tale, a Boretto è centralizzato dallo spostamento della stele, dove si riconoscono elementi recanti ai lati le imposte per la balaustra. Ma il fatto che l'illusionismo non fosse sentito come espressione unica e determinante, è provato dall'asciutto linearismo del panneggio della Vittoria in bronzo, la più celebre opera di scultura cisalpina. Né la scultura funeraria, né la Vittoria rappresentano del resto tutta l'arte bresciana di epoca flavia: i capitelli e i fregi del nuovo capitolium e della basilica (la cosiddetta curia) e alcune delle are con putti e festoni indicano la presenza di ateliers perfettamente all'unisono con la scultura urbana. Questi ateliers colti erano attivi in Brescia già da qualche decennio e con essi può esser messa in rapporto la stele aniconica del sevir augustale Antonius Agilis, dove restano leggibili ancora i nastri che legavano i festoni e i fasces laureati, insegna della dignità rivestita ed ostentata. Tardo-claudia, se non già anch'essi di epoca flavia, sono gli elementi di un fregio a ghirlande rette da bucrani, lungo nella parte superstite (e già riutilizzata in antico) una ventina di metri. Le ghirlande sono meno corpose che nelle are e i nastri più piatti. C'è un gusto del pieno, che estende la fluttuazione dei festoni delle are. Per quanto resa ancor più indefinito dalle intemperie, mi pare non si possa spostare dall'età flavia il rilievo della lastra del sevir Anteros Asiaticus, che rappresenta con ancor maggiore ostentazione la cerimonia di elevazione di Anteros stesso al sevirato. L'autocelebrazione analoga a quella descritta ironicamente da Petronio nell'episodio di Trimalchione, è qui svolta nella fronte del monumento sepolcrale, con un gusto narrativo e bozzettistico estremamente vivo e libero, pur nell'osservanza di un criterio compositivo ineccepibile. Lo stesso gusto narrativo si trova in alcune serie di stele funeraie, a Brescia in quella di Magius (gruppi di animali) a Verona nella doppia stele di Viriatius Zosimus (n. 343; Tav. CII, 204), nel frammento col carro agricolo (n. 345) e nella stele del Ficarius, con la scenetta del venditore ambulante. Ad Aquileia si trovavano già prima (basamento con cesta e vasi, n. 310; Tav. LXXVI, 151; frammento di urna a canestro col carro tirato da un bue n. 311; Tav. LXXVI, 152, poi nella cuspide dell'anforaio n. 312; Tav. LXXV, 147-82) e così a Bologna ed a Este (rilievo del calderaio). In linea percentuale queste figurazioni, considerate un aspetto del realismo italico-romano.

sono molto meno frequenti di quel che si creda, specialmente all'inizio della produzione cisalpina. Il motivo è che il realismo romano entra fino ad un certo punto ed occorre che si siano maturate determinate condizioni economico-sociali, con i loro riflessi psicologici, perchè tali figurazioni (non di repertorio come l'ordinaria simbologia funeraria) acquistino una ragion d'essere, si formi cioè la coscienza della nobiltà e dignità del lavoro e si affaccino nel tessuto economico-sociale quelle classi che appunto il lavoro rappresentavano.

Questo non sarà tuttavia sufficiente a spiegare il fenomeno in quanto figurativo, senza il ricorso ai precedenti nell'arte popolare italo-centrale-meridionale e, alla base dell'una come dell'altro si dovrebbe vedere, io credo, anche in questo caso, una componente ellenistica. Anche per l'arte italica il passaggio dal semplice bozzettismo alla composizione di scene di lavoro e di vita non si può ritenere estraneo il particolare indirizzo dell'arte ellenistica verso i soggetti di genere, quello che si diceva *rhographia* e che nonostante lo scarso apprezzamento della letteratura artistica ufficiale ebbe una diffusione vastissima e polarizzò spesso l'attenzione dei collezionisti. Questo naturalmente riguarda il substrato iconografico-compositivo soltanto, perchè l'ellenismo ha guardato i fatti della vita vissuta e del lavoro con distaccato atteggiamento intellettualistico, il mondo italico con spirito episodico e talora ironico, quello romano con puntualizzazione documentaria, poi anche con valore simbolico e, sia pure misuratamente, celebrativo.

Il tema dell'episodio è ripreso nei sarcofagi e in una delle tarde stele ravennati esistenti a Padova (Tav. XLII, 86, di Valerius Diodorus) che reca alla sommità lo pseudoclipeo affine a tarde stele aquileiesi (Bassilla, Aurelius Aper); lo stile, nell'impianto e nel netto stagliarsi delle figure, fa pensare a certi rilievi treveri senza escludere anche i più vicini (nello spazio e nel tempo) rilievi di sarcofagi architettonici. L'altra stele ha la nicchietta con figura intera in basso come in altre stele tardo-ravennati (Scaevina Procilla, nn. 253 - 254).

Ciò all'inizio avvenne sporadicamente e per iniziativa individuale, in seguito, senza diventare un fenomeno endemico, i casi si moltiplicarono, in Piemonte anzi la sostituzione del ritratto con la caratterizzazione dei commemorati attraverso le loro attività professionali diventa quasi la norma nella produzione della seconda metà del secolo. Tale addensamento non si riscontra altrove e sottolinea le connessioni dell'area più interna e chiusa della padania con la provincia transalpina, dove figurazioni del

genere assumono uno sviluppo enorme e anzi danno luogo ad espressioni di una originalità artistica reale. Il frammento col pastore (n. 370); Tav. CXVII, 238) notevole per la disposizione a più piani e la cura nell'evitare la ripetizione degli schemi, la stele del fabbricante di ruote Minicius (n. 368; Tav. CXVIII, 241), quella di Veiquasius Optatus con il computo del vino (n. 369; Tav. CXVIII, 242), associano alla ripetizione del tema di genere una dignità formale che non è nei più corsivi e veramente popolari esempi di Verona e Brescia, i quali tuttavia possono indicare il percorso e la linea di diffusione di quei motivi. La stele bresciana di Magius porta nel timpano il tema della figura recumbente, che nell'accezione del banchetto è abbastanza comunemente associato anche nelle stele piemontesi al tema della rappresentazione della vita quotidiana. L'unico esemplare con questo tema a Sud del Po è nella stele di Maternius a Modena, molto più tardo. Eccezionalmente in Piemonte compare in una stele una scena mitica, l'episodio di Filottete, unico esempio di narrazione mitologica in tutta la valle del Po, da connettere forse con le prime importazioni di sarcofagi attici e certo più vicino all'orizzonte renano-danubiano che a quello cisalpino. Il rilievo dipende da un cartone colto, ma è difficile indicarne la provenienza.

Si nota, e resta ancora da spiegare, perchè la maggior parte delle stele piemontesi con soggetti quotidiani (oltre la citata con Filottete) siano fra le più corrette dal punto di vista del magistero tecnico e formale e dell'iconografia in tutta la Cisalpina. Come in qualche caso ad Aquileia (n. 311; Tav. LXXVI, 152), sembra evidente il ricaleo di cartoni colti e, in ogni caso, la presenza di maestranze artigianali di ottima preparazione, che mantengono anche la produzione di stele e segnacoli abbastanza vicina al livello colto. Ciò è forse da mettere in rapporto con la percentuale, numericamente piuttosto bassa, dei monumenti figurati del Piemonte, di fronte alla produzione vastissima di altre zone e quindi il ricorso, per una domanda abbastanza scarsa, a produttori qualificati potrebbe spiegare in parte il rilievo che si è fatto. Occorrerà ad ogni modo conoscere meglio anche tutto il materiale artigianale minore del Piemonte per poter risolvere il quesito. Noto per incidenza che il Piemonte ha comuni certe forme artigianali con l'alto Ticino, zona assolutamente sprovvista di scultura figurativa.

In Cisalpina sono più frequenti i semplici simboli artigianali o professionali, senza che le qualificazioni sociali, pur affermate, si sensibilizzassero narrativamente molto spesso. Nell'ordine cronologico sembra comunque spetti ad Aquileia una priorità nella

introduzione sia delle scene di attività quotidiana, sia del tema, meno comune, del convito funebre. La cosa è da vedersi comunque non tanto in linea di priorità cronologica o in linea di direttrici di diffusione, quanto nell'affiorare un po' dovunque, saltuariamente in senso di tempo e di spazio, di questi spunti realistici e da riportare alla circolazione di idee e di concetti, in ultima analisi anche all'elemento soggettivo, meno coercibile nei vincoli di un'asistemica, ma sempre da tener presente nella casistica vastissima dei monumenti commemorativi romani.

Può datarsi alla fine del periodo claudio, se non già più avanti, un rilievo veronese, parte di base di un monumento funerario (Tav. CIII, 208) che la presenza dei littori in pose simmetriche ma variate nell'atteggiamento avvicina al rilievo di Concordia. Ma qui la scena è conchiusa in sé e i due personaggi affiancano la monumentale sella curialis magistratuale (o forse soltanto sevirale, perchè posta su uno zoccolo in cui sono rappresentati simboli professionali, squadro, regula, compassi; si tratta di un architetto o marmorario). L'enfatizzazione dimensionale della sella rispetto alle figure umane introduce già un rapporto ed un'astrazione che fanno pensare da un lato ai rilievi neattici con i troni vuoti (come quelli esistenti a Ravenna, di verosimile, ma non accertata provenienza locale) dall'altro agli esiti nel tardoantico. Simboli magistratuali sono frequenti in monumenti commemorativi (nel monumento di Verginius a Sarsina, nella stele modenese di Paccius per fare degli esempi) ma in questo caso è proprio la rottura del rapporto di dimensione naturale fra l'oggetto-simbolo e gli uomini a indicare già gli sviluppi verso situazioni maturate più tardi. Certo non si tratta dell'invenzione del marmorario veronese e il problema va proiettato in una ricerca più larga, che investe la stessa concezione del potere imperiale da Nerone a Domiziano, con i riflessi, che sempre ci sono stati, fra monumenti ufficiali — e loro concetti informativi — e monumenti privati (n. 340).

A mutamenti d'orizzonte nel clima spirituale della Cisalpina fanno pensare anche altri elementi, pure non molto comuni, ma non eccezionali. L'altare ora a Verona con un aquilifero in uniforme sulla fronte principale (n. 348; Tav. CII, 205), la stele bresciana con una mezza figura di militare entro clipeo, e particolarmente le stele gemelle del monumento veronese dei Sertorii, forse già di età flavia anch'esse, sostituiscono all'ordinaria tipologia del civis rappresentato in toga (generalizzata anche per liberti e servi) quella specifica del militare, ufficiale e soldato. Non è difficile vedere in questi esempi un'eco della Soldatenkunst delle zone di confine, che non può essere affatto di origine padana, perchè nelle

province d'oltr'alpe comincia almeno mezzo secolo prima della sporadica comparsa in Val Padana di figurazioni similari. La Cisalpina ha dato ai corpi legionari moltissimi elementi fra soldati, sottufficiali e ufficiali, come è amplissimamente documentata dalle testimonianze epigrafiche: alcuni di essi, ritornando ai centri d'origine ha conservato lo *habitus* acquisito nel lungo periodo di ferma ed ha affermato nei monumenti il proprio passato militare. Riflessi della *Soldatenkunst* e affermazione della propria attività lavorativa fanno parte di mentalità affini, della stessa mentalità anzi, tendente a sostituire la qualificazione professionale a quella politica. Una statua di Brescello, unica rappresentazione statuaria cisalpina di un uomo in abito quotidiano, insieme a rarissime figure di cucullati nei rilievi funerari, possono appartenere a questo periodo, certo appartengono allo stesso ordine di idee, come isolati debiti, quanto alle tipologie, che la Cisalpina ha avuto verso i territori transalpini, dove quei tipi costituiscono la norma. In genere però gli ambienti cisalpini si mantengono in una linea strettamente conservatrice.

La rarefazione della produzione dopo gli inizi del II secolo è sensibile soprattutto nelle stele e nei segnacoli funerari. In effetto questo stato corrisponde ad una programmazione architettonica di elevata intensità e che investe parecchi centri urbani. Vi si può scorgere un prevalere delle intraprese pubbliche sulle possibilità di realizzazione private, ma anche un complesso di mutazioni d'ordine ideologico, che qui sarebbe troppo lungo esporre, anche perchè bisognerebbe scendere ad una casistica minuta, in quanto il fenomeno si avverte in maniera ineguale. La perdita totale dei monumenti funerari costruiti ci impone una forte limitazione nella valutazione dei fatti e il problema non potrà essere affrontato prima di aver compiuto nei musei un censimento preciso dei residui architettonici e decorativi che non possano attribuirsi all'edilizia pubblica delle città. Si potrà fare anche, in questa occasione, qualche passo avanti per ricostruire la storia del rilievo decorativo, dato che capitelli e trabeazioni ordinariamente rivelano assenza di caratteri locali. La maggior parte delle espressioni locali cessa a partire dal II secolo o si limita ad aspetti di valore artistico affatto secondario nella maggior parte dei casi. La riduzione di formato delle stele porta alla moltiplicazione di ritratti e rilievi quasi in miniatura, con scarso interesse per i dettagli e la caratterizzazione (stele dal Delta di Atilia, citata; stele di Batonia Candida a Mirandola).

Dal II secolo, accanto all'importazione di sarcofagi attici, su scala notevole si intensifica la produzione di un tipo par-

ticolare di sarcofagi che ha i suoi epicentri in Emilia-Romagna e nel Veneto, con ramificazioni specialmente in Lombardia. In questi sarcofagi sulla fronte, talora anche sugli altri lati, domina un partito architettonico per lo più inorganico, con pseudoedicolette a timpano e ad archivolto accostate, tre d'ordinario; le due laterali contengono ritratti a figura intera. Il motivo più che dalle fantasiose architetture a colonnati sovrapposti, appunto per l'inorganicità, sembra derivare dalla pittura e dall'arte decorativa. Le scene figurate che si svolgono dovunque sui lati minori, talora con ampia stesura sulle fronti posteriori (Modena, Belluno, in entrambi i casi di caccia) sono un riflesso periferico dei sarcofagi colti a rilievo, salvo che in questi monumenti settentrionali si tende a configurare il sarcofago come un piccolo edificio: la copertura è sempre a spioventi con acroteri. Gli acroteri molte volte (Modena, Ferrara, Aquileia) si incavano a nicchie e contengono dei ritratti (Tav. LXXI, 139, da Aquileia) ultime espressioni dell'iconografia funeraria. Non solo le forme e la decorazione, ma i rilievi di questi sarcofagi hanno caratteri comuni, di un'arte che non ha più accenti o specificazioni regionali. Non si tratta quindi soltanto della diffusione di un tipo, come accadeva in passato per le stele e il problema è da impostare in termini diversi (n. 308).

Nel II secolo si riconoscono ormai, per quanto riguarda la scultura, soltanto pochi centri. Aquileia, Brescia e Milano. L'arte di Aquileia si muove in parte su una linea di coerenza rispetto ai suoi presupposti ormai secolari. Un ritratto d'uomo (n. 296; Tav. LXVIII, 130) continua le forme slargate del volto, sottolineate dall'ampiezza degli occhi e della bocca. Ma la scultura assume a contatto del ritratto colto un nuovo valore tettonico e l'espressività accentuata dall'obliquità dello sguardo. Le persistenze lineari assumono un nuovo significato, non più fine a se stesse, ma assimilate in un contesto coerente, nel quale sono ancora l'accidentale carenatura della testa e il taglio delle mascelle a concludere la costruzione, subordinando a valori di tono la barba e la chioma. Così anche in una testa di donna (n. 295; Tav. LXVII, 129) dove lo sguardo non è obliquo, ma diretto in avanti, ciò che non astrae la figura, ma impone il rapporto con l'osservatore; l'architettura dei capelli alla radice, temperata però da naturalistica asimmetria conclude una costruzione tettonicamente salda improntata alla sobrietà del modellato propria della tradizione locale. Su questa esperienza l'arte di Aquileia ha continuato fino al tardoantico: nel ritratto di uomo barbuto, spiegabile in parte con recenti esperienze asiatiche (n. 299; Tav. LXVIII, 132) il superstite linearismo si carica di valori drammatici, come il particolare

taglio degli occhi slargati e della bocca piccola e serrata. Tutto l'effetto converge verso gli occhi e la fronte, concludendosi ora con un deciso valore plastico nell'architettura dei capelli, per cui la testa sembra proiettarsi avanti, seguendo la direzione dello sguardo. Sono certamente più antichi di questa estrema manifestazione del ritratto stilisticamente impegnato di Aquileia, le stele degli equites della legione XI Claudia, ultimo e diretto riflesso della Soldatenkunst, anzi unico esempio in Cisalpina della Soldatenkunst in senso pieno, motivate come sono dalla presenza di militari allogeni, nella nuova contingenza per cui Aquileia riprese la funzione di avamposto fortificato d'Italia. L'interesse iconografico individuale è definitivamente scomparso di fronte alla caratterizzazione della qualità di militare, ciò che poteva bene accentuarsi nella mentalità dei milieux militari della fine del II secolo, ma che è sensibilmente in contrasto con la ricerca di personalità del ritratto pretetrarchico, colto e non colto. In qualche caso (n. 305; Tav. LXXV, 150) il nuovo monumento è ottenuto riutilizzandone uno antico, del I secolo, il che significa che non esistevano preoccupazioni di coerenza fra i vari elementi del segnacolo e si faceva prevalere la semplice ed immediata funzionalità.

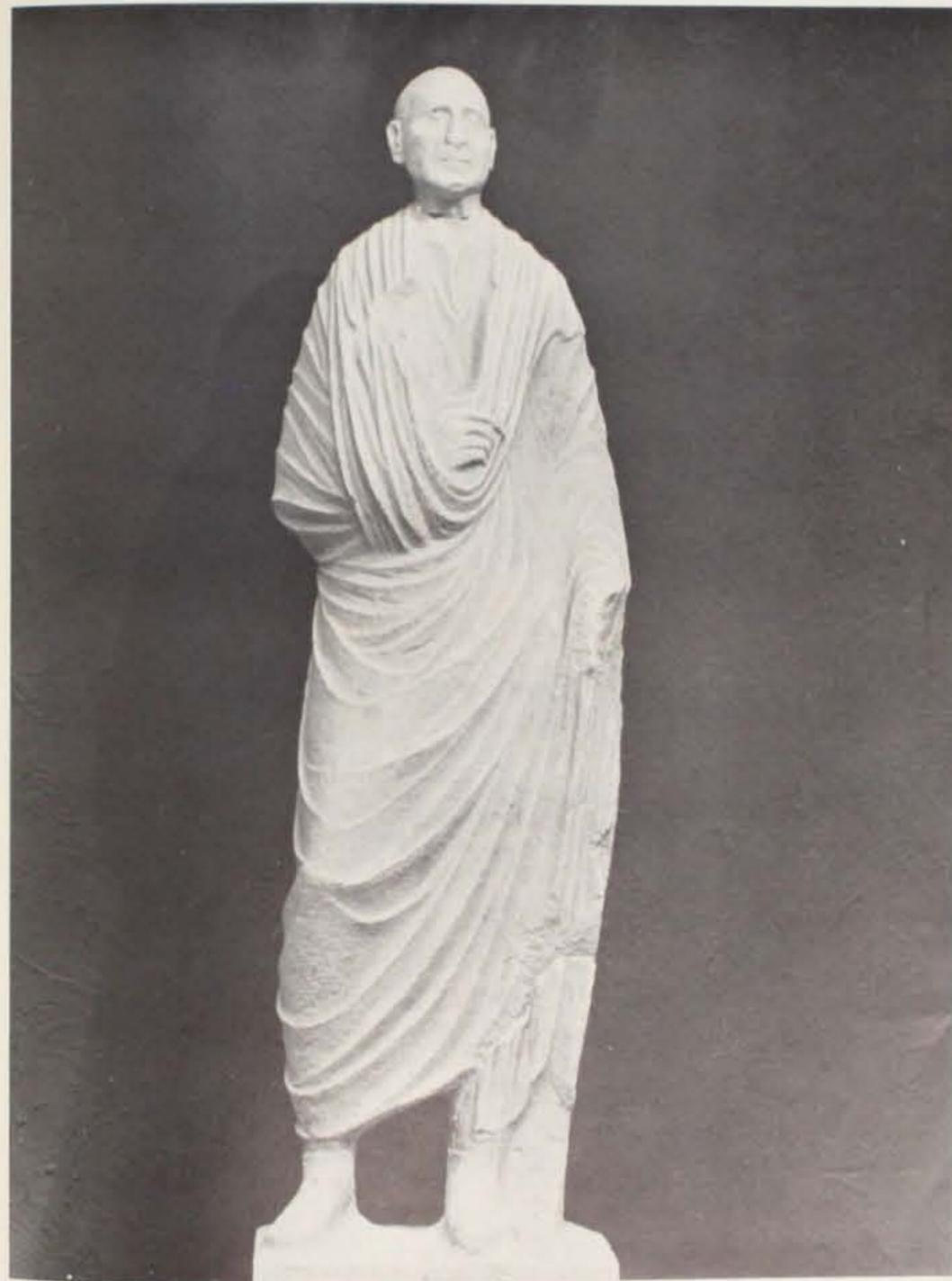
GUIDO A. MANSUELLI

ELENCO DELLE ILLUSTRAZIONI

Il corredo fotografico esemplificativo che presento concerne solo in piccola parte opere esposte alla Mostra, la cui fotografia è reperibile nel I vol. del Catalogo; per queste mi limito ad indicare il numero della scheda del Catalogo stesso.

- Tav. I - Cat. n. 285 (Fot. Bettini, Bologna).
- Tav. II - 1. Togato, da monumento romano. Buttrio (Fot. Soprint. Antichità d. Venezia).
2. Stele di Pupius Mento, dal Delta; Ferrara, Pal. dei Diamanti (Fot. Mansuelli).
- Tav. III - 1. Frammento di altare alle Matronae. Da Angera; Varese, Museo Civico (Fot. Soprint. Antichità d. Lombardia).
2. Cat. n. 229 (Fot. Bandieri, Modena).
3. Susa, Arco di Augusto, part. (Fot. Soprint. Antichità d. Piemonte).
- Tav. IV - 1. Leone funerario, dai Ponticelli; Imola, Museo Civico, part. (Fot. Mansuelli).
2. Formella di monumento funerario, dalla Beverara, Museo Civico (Fot. Villani).
- Tav. V - 1. Stele funeraria dei Concordii, da Boretto; Reggio Emilia, Giardino Comunale (Fot. Soprint. Ant. d. Emilia).
2. Rilievo funerario, da Brescia; Brescia, Museo Romano (Fotografia Soprint. Ant. d. Lombardia).
3. Stele dei Concordii fig. 1, part.: rilievo cin le stagioni (Fot. Soprint. Ant. d. Emilia).
- Tav. VI - 1. Altare - Brescia, Museo Romano (Fot. Soprint. Ant. d. Lombardia).
2. Altare - Brescia, Museo Romano (Fot. Museo).
- Tav. VII - 1. Recinto di monumento funerario della necropoli di Aquileia (Fot. Soprint. Ant. d. Venezia).
2. Altare funerario di Secundus, liberto di Claudio - Aquileia, Museo Nazionale (Fot. e. prec.).
- Tav. VIII - 1. Ara di Julia Donax; Aquileia, Museo Nazionale (Fot. Soprint. Ant. d. Venezia).
2. Ara funeraria. Aquileia, Museo Nazionale (Fot. e. prec.).

- Tav. IX - 1. Stele funeraria, dal Veneto; Wien, Kunsthistorisches Museum (Fot. Museo).
2. Rilievo di ara funeraria. Aquileia, Museo Nazionale (Fot. Soprint. Ant. d. Venezia).
- Tav. X - 1. Stele dei Cornelli, da Gavasseto; Bologna, Museo Civico, part. (Fot. Museo).
2. Stele dei Novii, da Modena; Modena, Museo Lapidario Estense, part. (Fot. Mansuelli).
3. Rilievo funerario, da Altino; Antiquarium altinate (Fot. Soprint. d. Venezia).
- Tav. XI - 1. Cat. n. 262 (Fot. Museo Civico, Treviso).
2. Stele funeraria, dal Delta; Ferrara, Pal. d. Diamanti (Fot. Soprint. Ant. d. Emilia).
- Tav. XII - 1. Cat. n. 252 (Fot. Museo Civico, Padova).
2. Stele funeraria, Verona, Museo Maffeiiano (Fot. Soprint. Ant. d. Venezia).





2



1



1



2



3



51



52



2

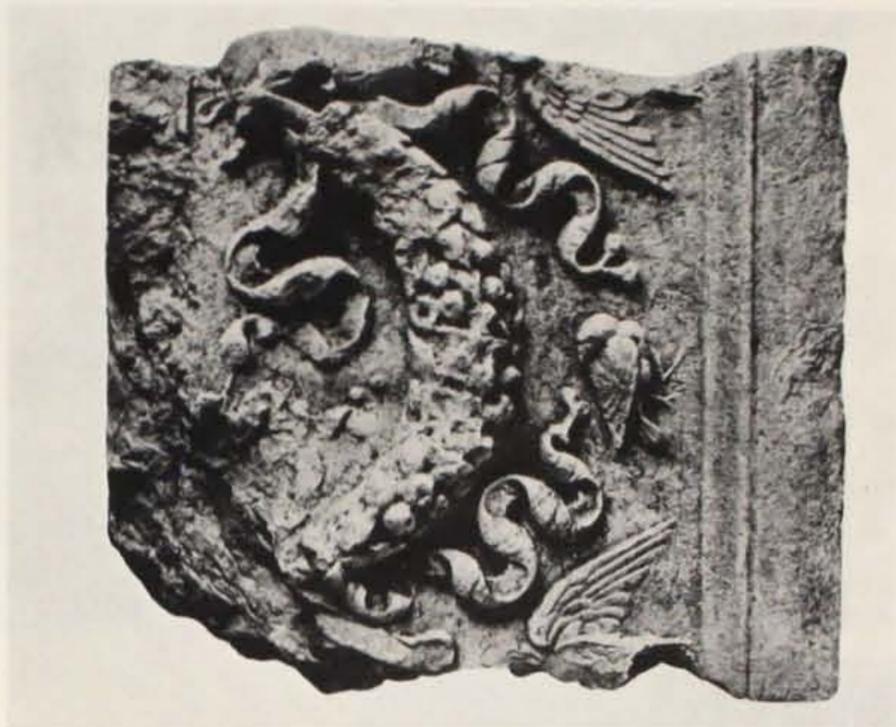


3



1

CCONCORDIO
 BRITILEPRIMO
 VIRAVGRDD
 CCONCORDIO
 RHENONIMIRO
 AVVSTALVIRO
 CONCORDIAEG
 FESTAE FILIAE
 MVNATIACET
 RVFILLA
 V F



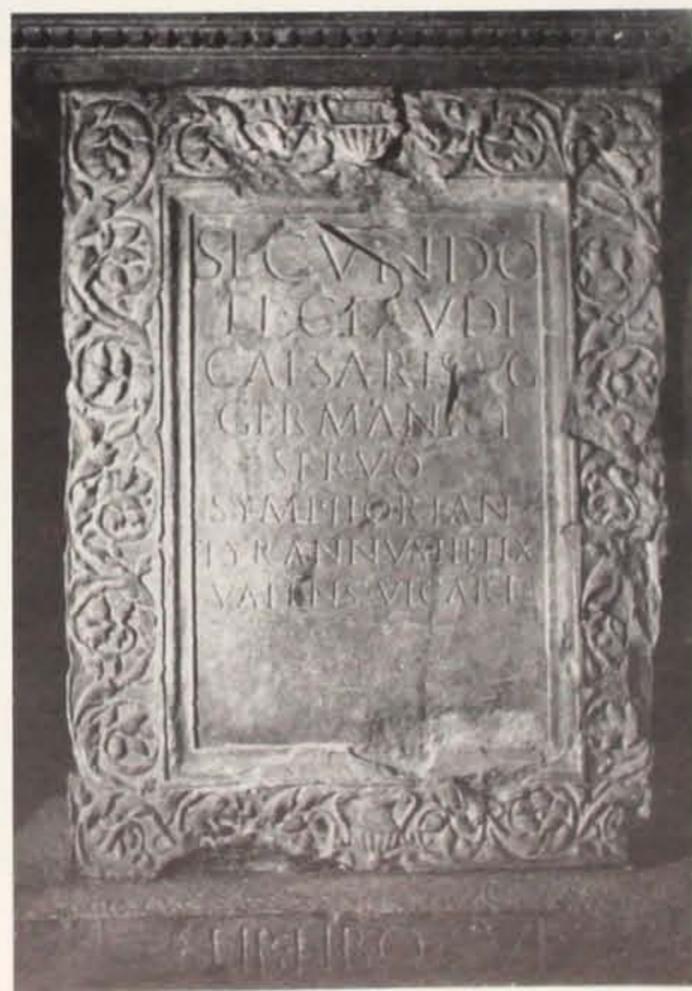
21



1



1



2



2



1



1



2



3

