

CAPITOLO SECONDO

I SARCOFAGI

+ +

archiviocederna.it

SARCOFAGO DI IULIUS ACHILLEUS dalla Via Imperiale.

(Museo delle Terme)

(v. P. E. Arias in "Le Arti", anno II°, fasc. I°,
ott. nov. 1939. + Idem in Jahrbuch des Archaeolog. In-
stituts in Rom, 1940; Arch. Anzeiger 1940, pag. 448. -)
Manca nel Gerke e nel Wilpert.

Dopo il coperchio nel Giardino del Museo
dei Conservatori, è molto probabilmente il più an-
tico sarcofago a scena pastorale che ci sia stato
conservato. A favore di ciò parla anche la composi-
zione dell'insieme. La divisione in due della fron-
te mediante una striscia di terreno orizzontale ub-
bidisce a quella legge della "sovrapposizione" (Staf-
felung) in senso verticale dei piani, che riscon-
trabile per la prima volta sulla colonna antonina,
e poi sull' Arco di Settimio Severo, nel III° seco-
lo diventa a poco a poco essenziale mezzo espressi-
vo, nelle sue due forme più frequenti : I°) la so-
vrapposizione in senso verticale delle figure, sen-
za indicazione dei piani e del terreno (es. il sar-
cofago di battaglia Ludovisi) ; II°) la sovrappo-
sizione dei motivi e figure mediante una striscia
di terreno che divide nettamente in due orizzontal-
mente la scena (come per es. sulla fronte del Sarc.
Sud. nella parte col motivo pastorale , e compita-

mente sui fianchi del sarcofago dionisiaco nel giardino della Pigna al Vaticano e in quelli del sarcofago delle Nereidi a Pretestato, ecc.) - procedimento che fa la sua prima comparsa nella fronte di un sarcofago nel sarcofago di Auletta (I) al Museo Nazionale di Napoli, nel quale la linea è però ancora interrotta dalla figura di Arianna giacente :
e che sarà adottato sui nostri sarcofagi a scene pastorali, e tramite loro, passerà sui sarcofagi costantiniani a due zone distinte, a due serie di scene bibliche. Oppure se la figura giacente al centro si rizzerà, avremo il sarcofago a due zone tipo A.O. Valeriano al Laterano, con il defunto al centro che dirige i lavori che gli si svolgono intorno. Ma qui la divisione in due del campo non è ancora così rigida, nè la fronte ha ancora assunto il suo aspetto per così dire canonico che assumerà attraverso il I50 Lat. nella lastra di S. Callisto, S. Domitilla, Scuola Francese, Villa Doria, con Orante o Buon Pastore al centro, (pastori ai lati. Qui non solo manca la figura al centro (che del resto mancherà ancora nel posteriore Later. I50),

(I) Olga Ellis, in Riv. Istituto Archeol. e Storia Arte, 1931, fasc. I-II°, pag. 56.

ma manca un elemento verticale ai lati che abbracci e concluda con la sua statura entrambi i piani che qui rimangono distinti pure quell' albero sovrapposto alla capanna, a sinistra, e quei due alberi sovrapposti a destra, preannunciano già le grandi figure laterali che incontreremo in seguito.

A questa mancanza di unità compositiva della fronte contribuisce anche la leggera obliquità verso l' alto (da s. a d.) della striscia di terreno, e la mancanza di una quarta figura di pastore che faccia da pendant a quello a sinistra seduto con falchetto e ramo in mano, sì che, anche per quel marcato guardare verso destra degli animali e rampare delle capre, ^{e ariete} la composizione resta sovrappesa, l' occhio scivola verso destra, esce dal rettangolo, insoddisfatto nella sua esigenza di armonica conclusione. Mancanza quindi di unità compositiva in generale, e in particolare tra i due piani, aumentata anche dal suddividersi a sua volta l' inferiore in quelle due file di pecore sovrapposte, che riempiono troppo lo spazio loro riservato e ingenerano monotonia e pesantezza: i piani nella parte destra soltanto sono quindi in effetti tre, il che pure, a volere insistere sulla sola composizione e avendo in mente l' ordine che vi sarà poi portato, è elemento di disarmonia.

Il metodo di narrazione continua, specifico dell' arte romana, predomina qui ancora sulle esigenze della composizione.

Anche il fatto che la scena pastorale sia insita tra i due leoni che sbranano la preda è in favore dell' antichità del nostro sarcofago, perchè questo motivo poi non comparirà più, e sarà così abolito il contrasto tra quelle fauci spalancate e la serenità della scena; essi indicano la persistenza di un motivo decorativo tanto frequente nel III° sec., e insieme sembra che qui lo scultore abbia preso un sarcofago destinato a rappresentare scene di caccia al leone o di battaglia, e lo abbia adottato per una figurazione pastorale, lasciando intatto quell' elemento tradizionale che erano i leoni ai lati. (Ma un nesso di ordine spirituale è pur sempre mantenuto , in quanto essi alludono alla morte e la scena con la sua pace e raccoglimento allude manifestamente alla pace oltretterrena).

Alla disarmonia della composizione corrisponde una non pienamente raggiunta soluzione decorativa. Carattere decorativo che mi pare del resto esplicito : ogni figura è sentita come motivo che vale per le sue linee e forma, per la sua capacità di movimento, di luce, di ombra, e pare che lo scultore abbia accuratamente eliminato ogni eccessivo tratto di naturalistica vivacità, di impressionismo disegnativo, di rapidità di annotazione, e che si sia invece compiaciuto di distribuire le forme

secondo un piano prestabilito, rendendole uniformi e costanti quasi compiacendosi di accostamenti e aggruppamenti e contrasti : ne risulta un effetto come di tappeto e le proporzioni tra animali e uomini sono liberamente sforzate. Così i due arieti cozzanti serbano un che di araldica fissità, le due ^{capre} sopra affrontate si corrispondono regolarmente, e così le altre a due a due (curioso l' atteggiamento della capra accanto alla pecora - la cui lana è però lavorata come quella delle capre - che vien munta), così i due gruppi triadici di puledri e buoi, così quelle due capre e ariete in alto a destra composti e rispondenti pur nei loro diversi atteggiamenti; così quelle foglie grandi stilizzate ed uguali separate una dall' altra. Non vedo quindi come l' Arias possa lodare a più riprese la " spontaneità e vivacità ", " la animazione e la varietà degli atteggiamenti ", " la modellazione plastica fresca e sentita "; quando è invece proprio ^{per} il contrario che la scena è piacevole, proprio cioè per quella mediatezza di esecuzione per cui, pur ingenuamente, ogni forma vien depurata da ogni naturalistica accidentalità in un sfera più genericamente decorativa. Ma come si è accennato, nemmeno questo diffuso intento decorativo è in sé pienamente risolto : perchè non ci si può sottrarre a una vaga impressione di monotonia, specie nella zona bassa troppo zeppa di pecore (precoce horror vacui), e nella zona alta con quei tre scomparti regolari e quelle fronde che si ripetono, monotonia aumentata anche dalla mancanza di un qua-

lunquò centro di attenzione, di una parte cioè più significativa intorno a cui convergono concordemente gli altri elementi, si dà essere indotti a credere che lo scultore (quanto a disposizione delle figure) poteva procedere all' infinito per metri e metri di marmo ripetendo quei motivi che si avvertono uno staccato dall' altro, senza reciproca connessione, isolati. A questa monotonia ~~mi~~ pareva che contribuisse anche la uniformità del rilievo, alto e profondo dappertutto nella stessa misura, ugualmente arrotondato e liscio con quei contorni sempre curvilinei (e v. anche ad es. quelle incavature nella striscia di terreno, che sembrano colpi cauti di pollice sulla creta), quando, rivedendo a distanza di un mese il sarcofago in un altro ambiente, in più felici condizioni di illuminazione, ossia non più violentemente illuminato di faccia, ma con una luce diffusa che scendeva dall' alto, mi accorsi che se la composizione e l' impostazione decorativa in sé non erano bastate a conferire unità stilistica all' insieme, questa era raggiunta da un altro elemento, che si giovava di quella monocorde sensibilità plastica : la luce. Prima, infatti, in cattive condizioni di luce come era il sarcofago, quel rilievo arrotondato e costantemente uguale non offriva nessuna possibilità al contrasto di luce e ombra, il chiaroscuro non trovava dove incidere e far presa e tutte

le figure si confondevano insieme nell'occhio dello spettatore che durava molta fatica prima di poterle distinguere e realizzare pienamente, ed era facile che alla prima veduta d'insieme si ritraesse stanco da quel generico complesso di forme non bene determinate. Ed avevo concluso nella maniera che mi pareva logica, che cioè quegli squilibri erano dovuti (e questo l' Arias almeno in via di ipotesi poteva notarlo) allo stato attuale del sarcofago, ossia alla perdita quasi completa della colorazione, che nei suoi avanzi si manifesta vivacissima e a grandi contrasti (foglie auree, rami e contorni azzurro cupo, fauci leonine, narici degli animali, anfrattuosità del terreno rosso vivo insieme al giallo vivo) : che cioè questo sarcofago era stato scolpito in vista della sua colorazione, la ^{soluzione} ~~base~~ plastica subordinata a quella coloristica, irrealistica e violenta, la quale avrebbe senz'altro rimediato e volte anzi a nuovi significati le deficienze della composizione e della distribuzione decorativa, e portato la valutazione su tutto un altro piano.

Ma con la più felice illuminazione la scena si era animata singolarmente : la luce pioveva diffusa e moderata dall'alto rivelando e rilevando ogni minimo particolare, mettendo in evidenza i più tenui rialzi e incavature, penetrando e posandosi ovunque. Così prese forma un bellissimo con-

trasto di luce e ombra tra le lucide e arrotondate superfici dei volti, delle foglie e dei tronchi, dei puledri e dei bovi e quelle, non bene prima notate, scabre e incise dei capelli, della capanna, della lana delle pecore e delle capre, dei fogliami, tutte a loro volta così individuate e espresse nel loro valore decorativo; le scappellature a fiamma delle capre, quelle a squame irregolari delle pecore; cosicchè dalla luce piena e sfumata che si posa sulle superfici lisce si passa alla vibrazione sottile di chiaro-scuro su quelle incise, alla ombra che si raccoglie nelle cavità da cui emergono con lenti trapassi le forme, siano essi i corpi sfumati dei tre tori o le pecore accoccolate che fasciate dall' ombra delle cavità del terreno, a questa contrappongono la loro vivace e minuta qualità di chiaro-scuro. E la luce conferisce alla composizione nuovi centri e nuovi limiti non più mediante elementi figurativi, ma mediante zone di luce e ombra armonicamente distribuite nel loro valore ora di diffusione ora di concentrazione; anche l' impostazione decorativa si specifica nei suoi componenti che acquistano più individualità e capacità di connessione : infine anche il rilievo che sembrava uniforme (tale resta plasticamente e assolve la sua funzione di smorzamento del dato naturalistico) d' altra parte diventa vario, con-

tinuamente mutevole, ricco di nuovo chiaroscuro; e in questa vibrazione luminosa, ora compressa ora diffusa, ora dispersa ora concentrata sta l' unità stilistica e insieme l' attrattiva singolare del nostro sarcofago. Tanto più notevole se si pensa che è stata raggiunta indipendentemente dalla colorazione; che si può ^{adesso} forse pensare come un " in più " , una cosa posteriore, e non veramente intrinseca all' esecuzione dell' opera.

+++++

L' Arias attribuisce il sarcofago al periodo anteriore alla tetrarchia, e precisamente lo colloca intorno al 270. Più genericamente in esso è ben riconoscibile lo stile che prevale in questo ultimo quarantennio del secolo e che il Gerke chiama "ottico-illusionistico *spuntillistico* " ; e che siadi una fase precedente e più ricca di lieviti classici che non gli, altri sarcofagi pastozali, indicano certe particolarità della tecnica e certe accuratezze che poi scompariranno. L' occhio del pa-(f.I,2) store è ancora ricco di piani, il globo è ben distinguibile, la pupilla (un buco di trapano) è o nell' angolo interno o al centro sotto la palpebra, due più piccoli buchi sono negli angoli.

La palpebra è rilevata tra due sottili incavature, e il sopracciglio è negativamente segnato con un' incisione. L' occhiaia è leggermente impressa. (Come si può ancora notare sui fianchi del sarcofago delle Grazie alle Terme). Ben diversamente dalla scanalatura tra due buchi, o dai tre buchi in fila o dal buco solo che sarà frequente verso l' 80 (secondo la successione cronologica data dalla Gütschow) come si può vedere sulla lastra di Elia Afanasia a Pretestato. Così pure la bocca (f. 3) consta ancora di una sottile scanalatura tra due rilevamenti, terminante in due buchi, come pure da un buco è segnata la fossa sotto il

labbro inferiore; in seguito non si vedranno che i ^{due} buchi laterali. L' orecchio è rilevato e internamente scavato, non è ancora un mero foro come diventerà poi.

L' impiego del trapano è ovunque ormai assai diffuso: oltre ai punti già detti, nelle narici, nelle dita, nei capelli, nella lana delle pecore e capre. Gli occhi degli animali hanno qui la forma (f.4) che incontreremo quasi sempre in seguito (v. lastra a S. Domitilla) : triangolo dal contorno inciso, i vertici segnati da tre buchi.

Ma sono trapanature non prodigate indifferentemente e passivamente, ma tratte e significative. Così la lana delle pecore è trapanata irregolarmente (come tarlata) in un senso solo, e si accompagna a sottili incisioni, sì che l' effetto di insieme è plastico e chiaroscuro. (E non è una massa a ~~apparenti~~ squame o buchi o scalfitture come diventerà poi). Invece sulla lana delle capre il trapano corre con altra sensibilità come lingue di fiamma che accompagnano i movimenti e suggeriscono i rialzi e gli abbassamenti. Canali di trapano corrono tra foglia e foglia. Caratteristico è il trattamento dei capelli con ben disposti buchi a forma irregolare collegati con incisioni. La barba è più rialzata che incisa. La sensibilità dello scultore

è attenta e sicura, niente è lasciato accennato o non detto : ed è sensibilità designativa nella cura con cui son sottolineati gli intrecci del cesto rovesciato e della capanna, i fori dei calzari, le fascie dei gambali, i pèli della pellegrina, le venature delle foglie, la criniera dei cavalli, la differenza degli zoccoli, quelli fessi dei ruminanti e quelli interi dei puledri; ed è ancora classicamente plastica nella spalla rotonda e levigata del pastore che munge, nei tronchi torniti, nelle forme piene e lisce dei puledri e buoi. Certo il senso plastico in questa seconda metà del secolo va rapidamente perdendosi, ma qui le pieghe degli abiti non sono ancora del tutto negative, almeno sottolineano ancora i movimenti del corpo e lo coprono bene senza scalfirlo eccessivamente come sul sarcofago a S. Domitilla o Palazzo Farnese. Il trattamento del terreno è ondulato come sul Lat. 150 (parte sinistra), e non a piccoli vortici irregolari, come su quello a Palazzo Farnese, o aspro come quello a S. Domitilla. La prospettiva scompare (già è risolta con la sovrapposizione) ma ne rimane un accenno nei tre puledri e tre buoi, dove è ancora visibile uno sforzo dà dare a ogni piano una sua pur minimamente diversa altezza, mentre il corpo degli animali posteriori (dei bovi però resta poco più della testa) scompare del tutto, come volume, in quello anteriore, ~~un~~ un gran bell' effetto decorativo fanno le due capre e ariete sovrapposti così abilmente. (Il plastico sovrapporsi dei tre bovi sul coperchio severiano ai Conservatori non può qui più ripetersi). Buonissimo è ancora il disegno con

quelle tre pòse di pastori così perfettamente rese e sapientemente semplificate, con quel semicerchio del pastore seduto in cui così tenue si inserisce il movimento della braccia e da cui diverge la testa, quella schiena curva del pastore che munge accompagnata e resa più intensa dalla curva della capanna, quell' angolo retto del pastore che sgrossa il ramo, reso più fisso e attonito dal ripetersi delle due arcate della casa rustica. E ancora vanno notate alcune libertà compositive, come quell' albero che quasi continua la capanna, quella capra che li unisce e quell'altra che sta fuori del quadro, quell' improvviso alzarsi del terreno a destra; e quel girare lento delle teste dei pastori verso lo spettatore e guardar fisse e aspirare al tutto; e quella compiaciuta sensibilità *accademica-paesistica.*

Confrontare quindi il nostro sarcofago con la lastra di El Afanasia a Pretestato (I) come fa l' Arias, mi pare assurdo quest' ultima è manifestamente opera più tarda, o anche se

(I) Gütschow. Das Museum des Prätetstet-Katakomben, in Att: Pont. Accad. Arch.-Memorie IV°, pag. 157.+

contemporanea, di tutt' altra fattura, altrimenti ispirata, ben più avanzata nel dissolvimento della forma e insieme più abile nella composizione, e con nessuna tendenza decorativa. Anche il confronto con il sarcofago da Auletta a Napoli è appena possibile se si pensa alla folla di eroti e figurine che là gravitano attorno ad Arianna distesa, in continuo e irrequieto movimento. Come pure mi pare assai arriachiato affermare che è per "la prima volta che si riscontra una fusione così armonica tra i due motivi : la caccia e la vita pastorale " : non riesco a vedere che idea di caccia abbiano in sé i due leoni, che considero elementi della pratica decorativa specie dei sarcofagi di caccia tragica e battaglie, qui solamente con valore simbolico e insieme decorativo, per scomparire sui sarcofagi cristiani. Anche mi pare inesatto affermare che su questo sarcofago "la novità della scena non sta nei dettagli, già noti altrove, ma nella composizione e nella fusione di motivi già noti" : perchè questi motivi già noti l' Arias li cerca in rilievi che con molta probabilità sono, in gran parte, posteriori al nostro sarcofago. Almeno citasse i sarcofagi con mito di Endimione, ma non lo fa. Tanto più poi che nella nostra scena sono più d' uno proprio i motivi nuovi e incomparabili anche in seguito. Come singolare è il persistere dei leoni e le altre particolarità compositive, co

sì, relativamente a quanto è stato conservato e noi conosciamo, sono nuovi i seguenti motivi e non più ripetuti seguito : il pastore che sta sgrassando col falchetto un mo e, come interdetto, si ferma quasi pensi a qualcosa; capra a sinistra che compare dietro l' albero; i buoi (vitelli che siano) con in bocca erba o foglie ; il cane che ringhia dietro i puledri; la capra (veramente un cofronto si può fare sul sarcofago Doria) che appoggiando una zampa a un albero, si volge alla pecora (con lana di capra) che vien munta. rarissimo l' agnello che succhia il latte dalla madre (solo riscontro che ho trovato è sul coperchio da Villa Carpegna al Kaiser Fried.Mus.WS. tav. 77) . La Casa rustica appare identica ma meno nobile nel posteriore Lat. 150 e Palazzo Farnese , molto diversa nella lastra di coperchio al Museo Chiaramenti forse posteriore (con tre archi e sette finestre) (WS tav. 47,4 - Amelung p. 392) e nel sarcofago di Palazzo Doria (WS.83,6 - Gerke tav. 3,2) degli ultimi anni del III° o primi del IV° secolo. Gruppi di buoi sui Sar.End (R.III° 72 a - 5I - 7I'2'), cavalli (7I'I'), buoi e cavalli (R. III° 83 c) e divisi in gruppi triadici solo sul coperchio nel giardino dei Conservatori, dell' Iª metà del secolo (WS.tav. 46,I). I due arieti che cozzano sono riscontrabili, prima del nostro sarcofago, su pochi sarcofagi End., solo su uno in questa posizione che poi diventa normale (R. III, 62), e in diversa maniera (uno che salta sulla schiena dell' altro) in R.III , 72, 79, 80. Capre rampanti pure in R. III, 6I e in seguito frequentissime. Il pastore che munge non compare mai sui

Sarc. End. e quindi io ritengo che compaia qui per la prima volta per diventare motivo preferito in seguito (qui è molto simile al lato sinistro del sarcofago delle Tre Grazie delle Terme).

Il pastore seduto pensoso che si sostiene la testa con la mano, appoggiando le braccia al pedum, è pure nella posizione ^{che ha} sulla nostra fronte, nuovo. Sul Sarc. End. ← era apparso (ma sempre vecchio) mentre ciba o carezza il cane, oppure voltando la testa indietro per osservare qualcosa (III, 48, a Vaticano), senza appoggio della mano, o con appoggio (R III, 77; 72, rispettivamente Doria e Louvre) o appoggiando tristemente la guancia sulla palma ^{o mano} (R III, 80 Borghese) : qui per la prima volta solleva la testa distraendo gli occhi dall'ascena e guardando fisso lontano; anche il modo come tiene la mano destra è nuovo e unico. Ben diverso apparirà sulla lastra di S. Domitilla (addormentato in posa simile) (W. II8,2) o sul sarcofago di Velletri (Gerke 6,2) dove si abbandona nel cavo della roccia ~~accarezzando il cane~~. Molto simile invece solo su un frammento a S. Domitilla (W. 51,6). Anche l' abito dei tre pastori, uno diverso dall' altro, indica un' attenzione e un amore di variazioni che è sintomo di antichità, perché poi non si ripeterà più ma si procederà più uniformemente : quello che mangia veste l' esomide, quello a destra la tunica cinta a corte maniche, quello col falchetto l' alicula che solo nel IV° secolo diventerà caratteristica del B. P. (Gli ultimi due anche la "pera").

La capanna (*mapale*) è qui nuova ~~esclusiva~~ nella sua forma (con quella non chiara biforcazione) e d' altronde non è motive solo di sarcofagi pastorali, se la si incontra sul sarcofago della Via Salaria o su quello dionisiaco nel Museo Chieramonti (Amelung, tav. 45). ~~Ma~~ Nuova è la frequenza degli alberi, la loro disposizione libera e irregolare, mentre la forma delle foglie e della base del tronco diventerà la più frequente sui sarcofagi seguenti.

+ + +

Il nostro sarcofago va collocato dunque in capo alla serie dei sarcofagi pastorali tetrarchici, già in pieno stile ottico, ma ancora con tracce di classicamente plastica sensibilità e nobiltà di trattazione difficile a riscontrarsi in seguito : in esso in nuce sono già lo schema e gli elementi figurativi che poi prevarranno. Ma una tale compostezza non sarà più raggiunta.

+ +

I sarcofagi seguenti ; Laterano 150, Scuola Francese a Palazzo Farnese, Villa Dorica, ~~Domitilla~~, S. Callisto, S. Maria in Trastevere formano un insieme omogeneo, sia per i motivi che per la forma, * attraverso cui si può seguire lo sviluppo stilistico * della plastica romana sul finire del III° e l' aprirsi del IV° secolo.

I motivi soné in gran parte comuni ; pastori in piedi, o distesi, o seduti, o dormente o mungente, o giocante col cane, gregge a più zone sovrapposte di pecore e capre, che brucano, rampano, riposano, ruzzano, cozzano; e intanto torna a casa il carro carico tirato dai buoi.

x x x

archiviocederna.it

SARCOFAGO DA TOR SAPIENZA
N. 150 LATERANO

Compositivamente il 150 Later. ha fatto un passo innanzi riguardo il sarcofago della Via Imperiale : verso quella serratezza canonica che prevarrà poi (v. ad es. Scuola francese) : due grandi figure, il B.P. e l' Orante, alte come la fronte, stanno ai lati con funzione di inquadramento. Manca ancora però la figura centrale : e in mancanza d' essa c' è la casa rustica con quei due ragazzi affrontati, che vuol essere un tentativo di sottolineatura di un centro compositivo. Ma questo è ancora molto labile, ridotto come è nella metà inferiore, con nella superiore nessun elemento che lo continui. Simile ancora al sarcofago precedente è il gradino a tre zone nella parte sinistra e quella linea di terreno che taglia obliquamente la fronte (alzandosi verso sinistra). Ancora non è realizzata quella divisione in due zone che intreremo poi. Il rilievo presenta delle singolarità notevoli. E' ~~mat-~~^{con}tamente ~~rozzo~~ e semplificato nella parte sinistra, sborzato alla brava (seppur levigato) dal piano di fondo , a staccarlo dal quale manca qualunque incisività di contorno. Ma anche le singole forme si continuano una nell' altra : la roccia e l' albero nel corpo della pecora, i corpi tra loro : quelle due pecore accovacciate contrapposte sembrano un mostro a due teste, i due arieti che cozzano formano un arco. La profondità dello spa-

zio non è più sentita, quello che munge affonda nella casa rustica che lo sopravanza, quello che accorre sembra uscire dal fondo con la testa, mentre il corpo è una cosa sola col resto. Con questa noncuranza per il distacco dei piani contrasti invece il forte rilievo di quelle striscie di terreno, o quello di certi particolari, come la zampa a tutto tondo della capra che vien munta. Gli alberi rigogliosi del sarcofago precedente son qui ridotti a ciuffi sintetici che racchiudono e dividono i gruppi di pecore.

Ma accanto a questi balbettii, plastici si notano delle vere raffinatezze espressive nella parte destra; per es. quei levigati e pieni corpi di buoi, accorciati e tozzi apposta *quasi*, a suggerire lo sforzo e la pena, così fusi insieme plasticamente (e la precisa indicazione del giogo aumenta questa unità) e insieme divergente nelle teste, con quel muso del secondo che si protende in avanti e *infuori*; il pesante appoggiarsi e quasi cadere del contadino, che accompagna colla sua curvatura (accentuata a sua volta dall'inclinare dell'albero), e l'emergere della spalla il pesante girare della ruota l'efficace impostazione di tre quarti del busto di quello che alza la frusta piantato solidamente sulle gambe divaricate (da notarsi la sproporzione fra uomo e animali); l'armoniosa e concorde impostazione di quei due di sopra che zappano quasi correndo in discesa su quel terreno obliquo, minutamente segnato dai colpi e

da cui spunta quel traiccio curioso che pare un serpente, così elegantemente decorativo; volto, braccia, gambe torniti e plastici, viventi; le pieghe senza niente di convenzionale ma accuratamente segnate con varia intensità nei punti più espressivi, a rendere più agili e chiari i movimenti; la disposizione a trapezio di tutta la scena con quelle interferenze e accordi tra le due zone che più che sovrapposte risultano viste e rese in profondità; son tutti sintomi di una eccellente sensibilità plastica linearistica e compositiva.

Qui sembra che la parte sinistra sia stata lasciata trattare convenzionalmente da mestieranti che copiano ²⁰ passivamente i cartoni, nella destra invece intervenne lo scalpello di uno scultore geniale: nella prima si pensò che il colore avrebbe risolto ogni manchevolezza plastica, nella seconda invece (concetto più giusto e più artistico) che il colore avrebbe raggiunto la sua più completa espressione se avesse poggiato su un completo rendimento plastico. Ma la policromia fu certo disposta ovunque da un' unica esperta mano perchè è unitaria nel suo stile, stile tutto diverso da quello del Sarcofago delle Terme. Là infatti ubbidiva a una sensibilità compendiarica, a macchie, irrealistica, unicamente decorativa, qui invece a una sensibilità "realistica", linearistica e plastica insieme. Qui il colore ha una funzione definitiva e chiarificatrice del rilievo. Il greg-

ge a sinistra affonderebbe nell' indistinto, le teste scom-
parirebbero nel fondo, i corpi uno nell' altro, se ogni
contorno, ogni particolare anatomico non fosse specificato
da sottili linee di pennello. Ogni forma acquista così il
suo profilo, la sua consistenza anche grafica. Nella par-
te destra niente è lasciato, sottinteso, ma per es. ogni
occhio (di uomini e animali) ha le ciglia, le palpebre
segnate sottilmente, con una stupefacente cura del partico-
lare e ^{una} ancor più notevole minuzia da orfco. Così tutto | il
resto, le mani, le vesti ecc.

Questo artefice deve aver provato una gioia singolare nell'
eseguire la sua opera, ^{nel} raccontare questa scena di vita e
lavora dei campi, e insieme averci messo un interesse e un
amore particolare : senza lasciarsi andare ad artefici in-
terpretativi si può ben dire che il soggetto in questione
ha trovato qui quella schietta espressione che altrove si
è cercato di definire, lontana da idilliche e arcaiche
compiacenze, ma seria e pensosa oltre che vivace e attenta
ai particolari; tutta la / scena (sarà forse anche la sug-
gestione del colore, dove predomina il bruno ferro, l' ar-
rancione, il rosso e l' oro) ha un' intenzione agreste,
anzi addirittura autunnale.

Entro tutti i suoi limiti artistici, il contenuto è sta-
to qui perfettamente espresso. Caso tanto più notevole
se si pensa che proprio il dato più realistico nel senso
di direttamente trascritto da una realtà a tutti accessibi-
le è liberamente tralasciato : intendo la qualità rustica
di queste figure. Esse infatti non sono "rudi paesani"

quali li concepirebbe una retorica ottocentesca (che fa riscontro all' opposta retorica arcadica) ma sono dei paffuti ragazzi che ripetono la loro origine dagli eroti alati mietitori tra le dee distese di tanti coperchi del I° e II° secolo., e che si sono poi andati mano mano umanizzando per diventare i putti vendemmiatori sui sarcofagi per bambini della fine del II°, I^a metà del III^o sec., e i mietitori tipo fianco destro, del sarcofago al Palazzo dei Conservatori e del Sarcofago di Auletta a Napoli; per trasformarsi da ultime e vestirsi compiutamente da contadini nel nostro rilievo, che anche per questo va messo davanti agli altri sarcofagi con scene pastorali e agresti, nell' ultimo decennio del secolo; e la scena centrale con quello che munge e quello che accorre ha ancora più delle scene con giochi infantili (cfr. quei due con pecora sul sarcofago con convito funebre n. 27 al Laterano profano) che non della vera e effettiva mungitura che sarà sempre sui nostri sarcofagi una seri-
sima operazione.

Il gregge non ci presenta motivi nuovi, anzi qui sembra accettato un modello costante, e le forme sono interpretate per quel che valgono decorativamente . Nuovi per noi, sono gli zappatori e il carro di buoi. Gli zappatori per la prima volta li incontriamo qui nella plastica in questa impostazione, ma hanno un precedente su quella lastra murata nella loggia del Museo Pio Clementino in cui erano affrontati , e più precisamente uno alzava una

rencola per tagliare un tralcio di vite, quello di contra
la zappa per rimuovere una zolla ai piedi dell' albero.
Simile invece nella posa ritorneranno i mietitori sul
sarcofago di L.A. Valeriano al Laterano.

Il carro carico che torna dopo il lavoro se lo vediamo
qui per la prima volta su una fronte di sarcofago (e in
una simile scena) ha una sua storia : lo si riscontra
già sulla colonna antonina, e poi su numerosi coperchi
di sarcofagi (carro carico a ruote raggiate sul coperchi
di Aurelia Cassia Firmina al Vaticano, Amelung I, pag.
211; carro alto carico, ruote piene come il nostro, sul
frammento di coperchio, Chiaramenti, Amelung I, pag. 392).
I precedenti del carro sono nei rilievi di monumenti fu-
nebri provinciali con lo specular che si reca a sovrin-
tendere ai suoi campi (v. Espérandieu VI°, n. 449, 451, e
con lo stesso ritorno dai campi ma con cocchiere sedute
(id. IV°, 3232) ; poi nelle figurazioni pagane delle
" ultimo Viaggio " frequenti sui coperchi di sarcofagi
(scena frequente già nelle urne etrusche : Körte , III°
vol. passim) al Vaticano (v. Amelung tav. 38, 69 - 70,
539 - 70, 540 - 61, 424 ecc.) con due coniugi (e due
bambini) cocchiere, e cursor davanti, o come sul sarco-
fago di bambine alle Terme ecc. (cfr. a questo proposito
l' articolo e le illustrazioni del Wilpert in Atti Pont.
Accad. Arch. - Rendiconti III°, p. 6 : L' Ultimo Viaggio
nell' arte sepolcrale classica-romana) ; l' arte tardo
antica e quella cristiana che non conoscono la scena del

ultimo Viaggio, ne impiega lo schema in due maniere : quella manifestamente cristiana nella rappresentazione della Catachasi di S. Filippo Diacono, oppure (la cristiana e la tarda antica pagana insieme) nella rappresentazione del ritorno del carro ^{carico} tirato da buoi dal campo (v. i nostri sarcofagi e il coperchio alle Terme, ~~W-S~~ 85, I , così simile nella composizione alla Catachasi di S. Filippo). Il carro compare, per specificare, oltre che sul nostro sarcofago, su quello a Palazzo Farnese, a Villa Doria, Valeriano (frammento 799 murato), e sotto il clipeo del sarcofago nel Palazzo della Propaganda, nelle quali rappresentazioni il cursor si è trasformato nel conducente che aiuta a tirare o accompagna o alza la frusta e un altro segue o spinge e porta un fascio di legna.

Il nostro carro è a ruote piene (plaustrum), porta un'otre tenuto da stanghe di legno come sul frammento 799 al Laterano.

La rappresentazione del terreno sul I50 Laterano se a sinistra ricorda quella del sarcofago dalla via Imperiale alla Terme (ossia tendente a modellare la massa per suggerire l'illusione del trapasso da piano a piano come anche si può notare già nell'arco di Settimio Severo e sul sarcofago dionisiaco del Giardino della Figna - ma già qui più nettamente staccata dal piano di fondo, quasi preparando la sensibilità plastica del sarcofago Doria, che più in armonia colla generale sensibilità del tempo considererà la zona in rilievo quasi come sovrapposta al

piano di fondo per arrivare da ultimo a quella specie di rete plastica che è il sarcofago con vendemmia n. 191 A. Laterano) - a destra è tutta differente e meglio corrisponde al nuovo stile in cui ha tanta importanza la vibrazione chiaroscuro, ed è paragonabile a quella del sarcofago con Giona al Laterano n. 119 (Gerke tav. I, I) : incise con piccole numerosissime scalfitture a virgola e certi canali che riempiono tutte le zone libere, per abolire ~~l'ordine~~ lo spazio-limite, che ritornerà prepotente sul sarcofago Deria e catacombe S. Demitilla, e creare lo spazio ambiente come si vedrà anche sul sarcofago Farnese.

Della sensibilità plastica che va perdendosi c'è un segno (più che nella scena dove c'è invece, come s'è visto, dovizia di originali invenzioni espressive) nei corpi, del B.P. e specie dell'Orante con quelle pieghe che scavano il corpo pochissimo rilevato, è già con quella particolare asprezza di incisione che è più vicina allo stile costantiniano, che non al propriamente tardo - tetrarchico (es. il Later. 191 e 161) in cui le pieghe non sono che lunghi canali di trapano.

Limitato è l'uso del trapano nei particolari anatomici: piccoli buchi agli angoli della bocca, in un solo angolo dell'occhio, nelle narici, la pupilla è ancora trapanata; l'arco sopraccigliare con indicazione pittorica del sopracciglio sporge bene sull'occhio, i visi sono rotondi e sferici, non incavati come quelli degli eroti dei sarcofagi mitologici, i capelli formano massa a

somiglianza di ricci, lontani da quel complesso spugnoso che prevarrà nel primo decennio del secolo seguente . Anche il trattamento della lana delle pecore e capre si accorda con il rilievo rude della parte sinistra, in quanto in entrambi si è rinunciato al trapano, quello delle pecore lavorato a rialzamenti e avvallamenti, quello delle capre a incisioni ondose. Anche le mani sono più plastiche che incise, rotondi e lisci i trenchi, il chiaroscuro se nella parte sinistra è debole e uniforme, nella destra è compiutamente espressivo perchè compiutamente espressiva la ^{soluzione} ~~ripetuta~~ plastica e compositiva.

Gli alberi e le foglie hanno la stessa forma che sul sarcofago precedente, ma ridotti ad approssimativi cespugli e bassi, che forse fanno più bosco e meglio coprono le pecore accovacciate : da notarsi anche di nuove la comparsa in certi casi di semplificati elementi riempitivi e decorativi che vogliono essere fili d'erba.

Una altrettante accurata attenzione disegnativa sottolinea con cura i particolari, specie degli abiti che ritornano qui nella loro varietà, con predominanza dell'alcia di pelle : solo uno zappatore lavora in esemide per essere più libero nei movimenti e insieme formare decorative contrasto con l'altro.

Tutti i volti si volgono ancora verso lo spettatore.

Per queste particolarità stilistiche (e in particolare: composizione già inquadrata ai lati ma con centro labile) trapanatura moderata, pupilla segnata, pieghe non del tutto negative, modellazione del terreno e insieme sua minuta incisione) conviene, come nota il Gerke, assegnare il nostro sarcofago agli anni immediatamente dopo il 290, tra il sarcofago delle Terme e quello a Pal. Farnese.

SARCOFAGO NELLA SCUOLA
FRANCESE A PALAZZO FARNESE.

La fronte di sarcofago a Palazzo Farnese (W.S. p. 147 tav. 133,2) porta a compimento le premesse compositive menutesi chiarificando nei due sarcofagi precedenti.

Conviene anzitutto qui notare un' inesattezza grave in cui è caduto il Gerke, citandolo come se fosse conservato a Villa Medici, basandosi sull' indicazione del Wilpert che lo dà come sarcofago della Scuola Francese in Roma, e confondendo tra Scuola Francese (a Palazzo Farnese) e Accademia di Francia (a Villa Medici). Ciò non sarebbe che una svista, se non comportasse con sé evidentemente il fatto che egli non ha mai osservato de visu quella lastra, altrimenti non avrebbe continuato a parlare di Villa Medici, e si è basato soltanto sulla fotografia. Il che spiega come il Gerke (- pur così esperto e dotto) talvolta cada in errori di valutazione, e sforzi troppo le opere secondo un suo schema mentale, o tralasci di notare importanti elementi stilistici.

La nostra fronte di sarcofago ha raggiunto finalmente un perfetto equilibrio compositivo : ai lati due grandi pastori che si corrispondono nell' impostazione, il centro nettamente individuato dalla figura dell' Orante :

non più dunque come sul 150 Later. due figure laterali diverse e in diversa posizione, con quel Buon Pastore quasi gradiente verso l' esterno , e una labile e incerta notazione del centro, bensì ordine e corrispondenza di motivi. Anche la suddivisione in senso orizzontale della scena è più chiara ; non più da una parte tre zone, dall' altra due, ma una costante divisione in due. (veramente nella parte sinistra si sovrappongono due file, ma l' indicazione del terreno è costante e uniforme).

Ma che si sia proceduto verso una maggiore chiarezza compositiva non vuol dire che sia opera più espressiva delle due precedenti, e mi pare che una vera unità stilistica non sia raggiunta : perchè c' è dissidio tra la ricerca per così dire naturalistica, la tendenza decorativa, e l' interpretazione sentimentale. Se infatti in certe forme e particolari si può notare un *desiderio* di variazione e immediatezza di atteggiamenti (si veda la capra che sembra calciare, il carro con quello dietro e quello che corre davanti, il cane vicino al pastore disteso, le pecore aggruppate e saziate alla sua sinistra, il cane accoccolato dietro le gambe del pastore in piedi , in posa a sua volta nuova), ci sono altri elementi che conservano una loro rigidità schematica, come non bene assimilate nell' insieme (per es? quella pianta a sinistra che non è indice, ma simbolo di paesaggio, le due pecore sedute accanto in posa stereotipa da poterle staccare e collocare altrove, i soliti due arieti che cozzano senza ambiente attorno), altri infine che vogliono colpire per certa loro sentimentalistica espressione •

e pesa come i due melanconici e svagati pastori, quell' altro abbandonato a terra, quelle due capre a destra che si affrontano guardando per aria, e la pecora che alza la testa come *il* mistico gregge dei mosaici bizantini, e l' ariete che scompare dentro la casa ; inoltre il carro e l' uomo che corre, con la sua rustica evidenza non si fonde bene con il gregge a sinistra. Invano si cercano accorgimenti compositivi e formali che accordino e risolvano queste dissonanze di contenuto.

Anche la modellazione del marmo è troppo varia per essere ricondotta a unità : dal tutto tondo delle zampe e teste di molti animali si passa alle schematiche incisioni del terreno in basso, che vogliono significare ciuffi d' erba; dall' aggruppamento delle pecore a sinistra in cui è mantenuta una diversa misura di rilievo si passa a quel contadino dietro i bovi schiacciato nel corpo, o a quell' ariete nella casa rustica, di cui è rimasta solo la testa; allo sfondo piatto e neutro a destra in alto, contrasta quello sfumato digradare a sinistra; alla levigatezza del terreno nella zona centrale l' aspra scalpellatura della lana delle pecore; all' accurata tornitura dei tronchi e delle foglie il piatto e angoloso corpo dei bovi; e via dicendo.

La maggiore originalità della fronte sta nel come è stato espresso il terreno, in ispecie a sinistra, per il quale, nota bene il Gerke, l' " Uebereinander " si traduce nello " Hintereinander " ; maniera di modella

re il marmo che aveva avuto il suo inizio sul sarcofago alle Terme e poi su quello al Laterano; e che qui è portata a compimento; si è cercato e ottenuto di ondulare il terreno, levigandolo, sì da coprire il fondo, e dal fondo farlo emergere insensibilmente al fondo ricondurlo man mano che si sale verticalmente; cerchi, accenti, virgole, triangoli vi sono incisi e trapanati per animarlo e simularne le anfrattuosità, e insieme riempire gli angoli convenientemente e accompagnare le forme: sicchè tra quel levigato digradare e queste piccole e variate cavità oscure, risulta un effetto piacevole e movimentato di chiaroscuro.

Altrove il rilievo è aspro e arido: specie sulla lana degli animali e nelle pieghe dei vestiti. Plasticamente non esiste divario, qui, tra la lana delle pecore e quella delle capre, è solo il disegno diverso che le differenzia. Vi domina la stessa sensibilità incisiva e tagliente dello scalpello, che scava irregolarmente i corpi delle pecore mantenendovi le tracce di un reticolato, e più regolarmente quelli delle capre con linee curve che accompagnano bene i movimenti del corpo, con una certa compiacenza decorativa e quasi manieristica, come nella capra a testa e a pelo in giù. Resta il fatto che questa sensibilità non si armonizza con quella tutta diversa del terreno dove si tende addirittura allo sfumato dei piani uno nell'altro, ma quinvece a una precisa volontà di delimitazione e di precisazione dei piani e

delle forme l'una dall'altra- (al contrario sul Later. I50 gregge e terreno si fondono assieme).

Il sistema delle pieghe è diventato duro e del tutto negativo : anzichè rivestire solcano profondamente i corpi, a loro volta anatomicamente sforzati : si veda il corpo a segmenti di quello che corre davanti al carro, con quelle pieghe che cambiano bruscamente di senso, quel torcersi indietro della testa, il volgersi di prospetto del tronco, il procedere di profilo delle gambe, ripetendo un motivo arcaico. Così i corpi dei dugli pastori con quella riduzione a zero nella zona della cintura; e le pieghe sono tagliate, incise, sottili, si incontrano ad angoli acuti, come diventerà di moda nello stile costantiniano.

Nel gruppo bovi-uomo retristante è manifesta la spartizione di ogni senso della profondità : ed è inutile che il bove del piano anteriore si spinga così in fuori. Di quelle in secondo piano non c'è che la testa (non può ripetersi la geniale soluzione del I50 Later. e sovrapposta per di più : come poi meglio sul sarcofago Valeriano (zona inferiore) si cerca di supplire alla deficienza dello scorcio sovrapponendo in senso verticale i corpi; il busto del contadino sembra addirittura annullato tra i due buoi con quella testa quasi a tutto tondo : anche qui è manifesto un contrasto stilistico tra una soluzione pittorico-illusionistica (così ben raggiunta nel terreno) e la soluzione plastica tradizionale che continua perdendo ogni vigoria e consistenza. Così quella casa rustica piatta

e macchina stride accanto a quel robusto chiaroscuro che nasce tra gli alberi, il corpo delle capre, e la loro ombra profonda.

Quasi cosciente di queste dissonanze, e per aumentare l'effetto ottico-illusionistico che egli sente giustamente essergli più conveniente, lo scultore è prodigo nell'uso del trapano. Grossi buchi di trapano negli angoli degli occhi, nella pupilla, narici, angoli della bocca; gli occhi degli animali sono il solito sferacchiato triangolo, così la bocca, naso, fronte tra le corna. I capelli e la barba sono diventati una massa spugnosa, anzi più che massa sono buchi nella testa numerosi e regolari come non mai prima; e pure fori nelle giunture delle dita, nei calzari ecc. Ci avviciniamo anche qui

allo stile del primo decennio del secolo IV^o, o meglio a quella associazione dei due stili che è caratteristica dell'epoca tardo tetrarchica, e che trova l'esemplare più significativo nella base dei decennali nel Foro, del 303. Preannuncio dello stile costantiniano è la forma oblunga a uovo delle teste dei due pastori, mentre rotonde sono quelle delle tre figure piccole. Siamo intorno all'anno 300.

Mi pare quindi, dopo quanto si è detto, che sbagli il Gerke quando scrive che il sarcofago di Palazzo Farnese è stato lavorato nell'officina del Later. 150. E si capisce che prenda questo abbaglio non avendo visto direttamente il sarcofago, limitandosi quindi a notare soltanto somiglianze iconografiche come il gregge a sinistra, i buoi a destra ecc. Tanto varrebbe dire che,

perchè simili come soggetti sui fianchi, il sarcofago I9I A Later² (WS. II7) è stato lavorato nella stessa officina del sarcofago di Giunio Basso. (WS. 27I).

Certo non si può escludere con assoluta sicurezza la cosa, ma almeno è molto verisimile che siano officine diverse, che hanno usato con molta libertà analoghi cartoni; perchè lo stile è troppo differente, come descrivendo i due sarcofagi si è potuto notare, troppo diversa la sensibilità, la qualità plastica.

+ +

Molto interessante è il nostro sarcofago per i motivi che vicompiono. Per la prima volta sulla fronte di un sarcofago vediamo il tipo del pastore in piedi (quella a sinistra), appoggiato al pedum, sostenentesi la nuca con il palmo, ^{la mano} le gambe incrociate, la faccia volta dalla parte opposta dell' appoggio, mentre il cane alza il muso verso di lui. Questo (per non parlare della sua prefigurazione nel genio mesteche si appoggia alla face rovesciata) aveva cominciato ad apparire sui fianchi dei sarcofagi con mito di Endimione, e precisamente (nell' esemplare più antico) nel fianco a Oxford (R. III, 39) poi nella I° metà del II° secolo sul fianco del sarcofago Capitolino (ma con la testa volta verso l' appoggio, il secondo tipo fondamentale di pastore) (R. III, 6I) come pure nella II° metà del II° secolo sul fianco del sarcofago a Palazzo Doria (R. III, b) e nella prima metà del III° secolo sul fianco sinistro del sarcofago di S. Nedar

al Louvre (R. III^o, 72 a) del 220, per ricomparire imponente e maestoso sul fianco destro del sarcofago delle Grazie alle Terme (WS. 270) e appoggiantesi alla capanna sul lato sinistro del Later. 77 (WS.271,2,3). Il tipo è ~~quasi~~ imberbe per lo più, nel nostro sarcofago è invece barbato : tipo imberbe che (su almeno tre dozzine di sarcofagi e coperchi) sarà ridotto a elementa stabile ai due lati opposti del sarcofago strigilato, quasi melanconica guardia del defunto raffigurato nel clipeo.

L' altro pastore si appoggia con l' ascella sinistra a un tronco e lascia pendere in basso la mano destra che tiene il pedum sollevato da terra quasi stianbattendoselo di tanto in tanto per passare il tempo sul piede e stuzzicare il cane che gli sta acquattato dietro. Posa che è nuova (non c' è posa di pastore che sugli innumerevoli frammenti e sarcofagi ritorni identica) ed ha solo un generico precedente per l' abbassamento del braccio che scherza col cane nel frammento Conservatori (forse da un sarcofago di Endimione) (R?III, 39 a) ed è paragonabile per l' appoggio del pedum alla ascella al frammento Later. I24 A, che è posteriore (e cfr. WS.tav. 49) , o al forse contemporaneo ma d' altra lavorazione frammento Later. I40 (WS. 50, 9). Qui in quella posa il nostro pastore sembra straniarsi dalla scena (mentre quello di sinistra la guarda con interesse) , con lo sguardo perduto in alto, la bocca sechiusa, e accompagnare meccanicamente con quel gesto pendolare del braccio destro una sua melanconica e distratta

rafflessione. Nell' espressione dei più sfumati stati d' animo quest' umile arte sa sempre raggiungere effetti suggestivi.

Altra figura interessante è il giovane pastore giacente, vestito di esomide, in posizione di riposo. Genericamente ripete la posa della divinità fluviale (si può risalire fino al frontone di Olimpia), e trova pure confronti sui sarcofagi End., ma come è qui, è nuova ed unico. Appoggia la testa al palmo della mano, nell' altra tiene in pedom, le gambe accavvallate e guarda innanzi a sé. Endimione giacente invece dorme profondamente in posa più abbandonata (v. ad es. Rospigliosi e Capitolino - R. III, 39, 40 -) girando il braccio destro sopra la testa. Invece il pastore sul fianco destro del sarcofago Capitolino (R. III, 48 a, b) e facciata Rospigliosi (R. III, 47) è più seduto e appoggia la testa sul ginocchio; disteso ma senza appoggiare la testa è quello sul fianco sinistro appena sbozzato del Capitolino (R. III, 61 a) e del Sarcofago a Napoli (R. III, 71, 2, b), e il pastore sul frammento Albani (WS. 47, 2), completamente disteso appoggia la testa sulle mani incrociate. Come Endimione è il pastore sul coperchio severiano Conservatori (WS. 46, I). Più vicino è invece il nostro tipo al Giona dei più antichi sarcofagi cristiani, che se è completamente nudo e ripete la posa di Endimione dormiente sul Later. II9 e sul sarcofago Kaiser Fried-Museum (Gerke 53, I), è vestito come il nostro sul fianco destro del sarcofago al Camposanto di Pisa (Ger-

ke 30,2 , WS. 88, I-3, 5-3), e , nudo ancora, ma più vicino al nostro il pastore sul coperchio a Palazzo Doria (WS. 10, I) dove fa da pendant al nudo Giona disteso. Il pastore semisdraiato con pedum in mano e talvolta con la syrinx riappare in seguito su coperchi e frammenti come quello nella tomba dei Pancrazi (WS. 46, 4) , e nelle Catacombe di Pretestato (v. Gütschow) e sul bel frammento nelle Catacombe di Priscilla (WS. 49, 2). Cfr. anche WS. 49, 5, 8 - 50, 4 ecc. e il frammento nel Camposanto Teutonico WS. 68, I.-

Per quanto riguarda il carro è unico per noi il pastore seminasosto dai buoi, e quello davanti che corre ripetendo le movenze del cursor nelle scene dell' ultimo Viaggio (v. quanto si è detto a proposito del sarcofago precedente) , ~~X~~ trova un confronto nel coperchio alle Terme con ritorno dai campi (WS. 85, I), dove l' ace compagno del carro è preceduto dal signore a cavallo, preceduto a sua volta da un cursor con bastone e sporta. Sul carro poi non è caricato un otre come sul Later. 150, o sul frammento Later. 799, ma della legna tagliata come pure sul sarcofago Doria. Nuovi anche i due cani accoccolati l' uno dietro il pastore in piedi a destra, l' altro davanti a quello disteso ; il terzo che alza il muso verso il pastore in piedi a sinistra trova un precedente sul 150 Later., sul fianco destro alle Terme, e prima sui fianchi Sarc. End. (es. R. III, 71,2 a - III, 72 a - III 77 b). La casa rustica ripete immeschinata la forma di quella dei due sarcofagi precedenti . Come sul 150 Later. il gregge è solo di pecore e capre, come del resto tenderà a ridursi sempre in seguito.

+ + + +

Del primo lustro del IV^o secolo sono altri due sarcofagi: quello nelle Catacombe di S. Domitilla (WS. II^o, 2) e quello a villa Deria (WS. 83, 6 - Gerke 3,2), assai diversi dai precedenti e fra loro.

FRONTE FRAGMENTARIA DI SARCOFAGO NELLE CATAcombe
DI S. DOMITILLA .

Questa fronte di sarcofago delle Catacombe di S. Domitilla conviene trattarla per prima in quanto si riallaccia alla tradizione dei tre sarcofagi precedenti, mentre lo altro ha una sua marcatissima originalità.

Il primo dunque prosegue sulla via tracciata a mano a mano dal sarcofago di Auletta, da quello da Via Imperiale, dal I^o Later. e da quello a Palazzo Farnese : ne porta l' impianto ad una più rigida e schematica disposizione. Grandi pastori isolati (l' integrazione del Wilpert è presumibilmente esatta), Orante al centro, come nel sarcofago a Palazzo Farnese. Stessa divisione in due, piano senso orizzontale, mediante la notazione del terreno ; in più qui la scomparsa nella parte sinistra di ogni figura umana (riallacciandosi così, unico legame del rest, con il I^o Later.), e nella parte destra del carro. Si sente che la tradizione si è qui irrigidita e come schematizzata. E questo soprattutto per-

chè il terreno non è più illusionisticamente trattato come sul Later. 150 e Sarc. Farnese, dove ampliava lo spazio e suggeriva la prospettiva, bensì è concepito astrattamente come striscia che divide nettamente in due la fronte, isolata dal fondo, sì da non suggerire alcun senso di spazialità, ma sovrapponendo due piani uguali, in senso verticale. Con questa fronte di sarcofago siamo a un immediato precedente dei sarcofagi a due zone distinte, ~~altrimenti~~ con due file di scene. Due correnti sui sarcofagi si possono così individuare, e che partono entrambe dallo schema del sarcofago di Auletta a Napoli: una corrente (sarc. Terme - 150 Later. - Palazzo Farnese - Museo di S. Callisto) che tende all'illusionistica resa dello spazio e del terreno, una seconda invece (sarcofago a vasca nel cortile della pigna - Sarc. Endim. Genova - sarc. Endim. Cook - sarc. Domitilla - sarc. Doria ~~è~~ e in ultimo sarc. di Valeriano al Later.) che sovrappone distintamente in senso verticale due piani, divisi da una striscia di terreno ben staccata dal piano di fondo: la prima ha realizzato lo spazio ambiente, la seconda è rimasta fedele allo spazio come limite, ma insieme ha preparato la formazione dei sarcofagi a due zone distinte costantiniani. Entrambe poi le correnti sui nostri sarcofagi pastorali, man mano che si precisano nella composizione (nell'ordine: Terme - 150 Lat. Palazzo Farnese - S. Domitilla - S. Callisto) chiarificandola e schematizzandola preparano l'avvento nel IV° secolo, -partite come sono da un lato dai sarcofa-

gi mitologici a scene sovrapposte e dall' altro dai sarcofagi pagani strigilati a tre zone - dei sarcofagi strigilati con Orante al centro e pastori ai lati. (Il Gerke spiega il fatto anche come risultato di una disposizione spirituale : rigida costruzione geometrica seconda il sistema delle coordinate, chiarezza e simmetria nella composizione che riflette la rigida concezione autoritaria dello stato sotto la tetrarchia). Ogni vivacità e freschezza di notazione è scomparsa dal nostro sarcofago : e questo ancora a riprova di quanto già si è detto, come cioè questi rilievi spesso rinuncino volontariamente a un comodo "realismo" , per dare della realtà un' interpretazione sentimentale, che è insieme, senso di pena e melanconia e di raggiunta tranquillità nell' oltretomba.

Mancano qui motivi ^{conosciuti} ~~ovvii~~ : per es. gli arieti che cozzano, le pose degli animali sono uniformi, e meno naturali; ovvero delle naturali sono scelte le più statiche ed estatiche insieme - guardano per aria, e se brucano sembrano farlo meccanicamente. Il pastore grande non gioca col cane, nè suona la syrinx, nè munge, nè, in qualsiasi maniera, sorveglia il gregge: qui dorme profondamente, anche se la sua posa è incomoda e incerta. Anche l'Orante ha un gesto meno deciso del consueto, e pare sostare dubitosa, mentre verso di lei alzano il muso le pecore. C' è il pastore che munge, ma come frequentemente gli capita, è, colto in atteggiamento rigido e compassato. E', dei nostri, il sarcofago che più si avvicina all' allegorismo teodosiano e bizantino, pur mantenendosi al di qua di ^{Coscienza} ogni rinuncia plastica e formale. Ma d'altra parte non si

più dire che questa ~~max~~ così dichiarata interpretazione sentimentale abbia raggiunto una del tutto adeguata espressione : la volontà di esprimere un dato stato di animo prevale sulla risoluzione formale. Così stona (se pur nell' insieme il pastore è suggestivo) quell' occhio rotondo chiuso tagliato dalla linea delle palpebre, stona quell' ^secc^sivo ripetuto volgere di musà in alto, stonano quei buoi troppo aggraziati nel corpo e affinati nella testa, stonano tutti quegli occhi allungati e mesti : si è voluto eliminare ogni forma di aneddotismo e movimento nell' insieme, nei particolari invece non si è saputo rinunciare alla voglia di dir tutto, così che si ha l' impressione di qualcosa di sforzato e di stridente, di rimasto a mezzo. E ci si accorge allora che le pieghe sono troppe e compiaciute, che quel piccolo cane è ridicolo, che le piante sono affatto innaturali, che il piano di fondo è neutro, che la superficie degli animali è pedantemente distinta, eccetera.

In un primo tempo si tende a guardare l' insieme accontentandosi di quella malinconia e aspirazione a qualcosa che vi è espressa, ma in seguito si è disturbati da una "realistica" insistenza nei particolari, e se si vuole seguire questa, si finisce per essere disturbati una altra volta e accorgersi che essa si è fermata a metà strada. Così per es. tutte quelle gambe in primo piano e secondo, troppe e insieme troppo poche.

Tra rappresentazione della scena e sua interpretazione non si è raggiunto equilibrio : risultato è che il no-

stro ^{sare.} ~~non~~ non ha in complesso una sua vita formale. Il rilievo, dopo quello di Palazzo Farnese, si mantiene ancora qua e là sufficientemente plastico. L'incertezza dello scultore si rivela anche in quella striscia di terreno : è staccata dallo sfondo, e pure si è sentite il bisogno di modellarla nella maniera ad es? del 150 Later. (parte sinistra) e dare così una minima illusione del digradare dei piani : ecco un esempio di compromesso, perchè qui non si sente il bisogno di quella illusione, di quel degradare che si spegne bruscamente contro il fondo e interrompe senza accordarlo il fitto chiaroscuro creato dalle incisioni sulla lana delle capre e pecore, e dalle trepanature nei capelli del pastore. Questa neutralità dello sfondo preludé a quel netto staccarsi da esso delle figure e il loro correre ad esso parallele che si attuerà appieno sul sarcofago a Villa Doria. La cosa è resa manifesta anche dall' albero a sinistra che è piatto e insieme rilevato fortemente sì da sembrare ritagliato e sovrapposto al fondo. Così il pastore, e tutti gli animali ~~gli~~ altri alberi, che collo sfondo hanno perdute ogni relazione; cosa nuova se si pensa alla fusione delle forme con lo ambiente che si era creato sul sarcofago dalla Via Imperiale, sul 150 Later. , sul Farnese. Ma qui sembra che non si sia più capaci di mantenere l' indipendenza plastica alle forme se non staccandole del tutto dallo sfondo. Ma che poi praticamente il senso plastico vada scomparendo è manifesto, oltre che nell' abuso del

trapano e delle incisioni, in quel gruppo pecore-buoi : in cui le forme in secondo piano hanno perduto ogni consistenza e si annullano completamente in quella che sta in primo piano. Pure lo scultore ha ancora una cura meticolosa dei particolari : si vedano quelle zampe disegnate e incise in secondo piano, piatte ormai e inutili all'effetto generale. Che ha sensibilità linearistica invece sia ancora ben viva attestano le pieghe del pastore, le foglie degli alberi (che si rifanno al modello diventato canonico tipo sarcofago da Via Imperiale), la lana delle capre ancora più minuta e sottile che non sul sarcofago a Palazzo Farnese (incisioni curvilinee di scalpello), quella delle pecore resa ^ooriginalmente con irregolari colpi di punta, quasi fosse stata di recente tagliata (non sono più i fiocchi del sarcofago alle Terme o Later. 150), le corna attorcigliate delle capre, il profilo del muso dei buoi ecc. Linearismo che trova efficaci punti di appoggio nell'ombra forte che sottolinea i punti più alti del rilievo. Altrove (braccia, bronchi, bastone, sfondo) il rilievo è levigato e liscio con cura; negativo è invece il rilievo nel trattamento delle pieghe e capelli : in complesso molto dell'effetto del chiaroscuro va perduto.

Le pieghe ricordano quelle del Sarc. a Palazzo Farnese, taglienti e incise e acute e qui moltiplicate quasi a mascherare con la loro esuberanza la mancanza del corpo sottostante : il loro effetto è ricco di vario e mutevole chiaroscuro. Il pastore seduto invece sta a dimostrare come ancora possa sussistere una ~~scultura~~ classica

forza di impostazione, tanto efficacemente è reso il gioco delle braccia, l' inclinazione del volto, l' insistere sul bastone, tanto bene è accompagnato e insieme si stacca dalla sagoma dell' albero : come nel pastore sul sarc. Farnese, è in queste figure che va ricercata spesso l' originalità spirituale e stilistica dei nostri rilievi. Il trapano riduce i capelli a una massa spugnosa (sul sarcofago Farnese era più un ammasso di buchi che una spugna); con trapanature oblunghe terminanti in un approfondimento : tipico sistema tardo tetrarchico; così la barba. Il globo dell' occhio affonda nell' orbita ancora bene individuata. Gli occhi degli animali sono qui una piccola sfera ^{tra} due prolungate incavature e lieve rialzata delle palpebre, come si vedrà ancora, ma raramente in seguito (specie gli occhi dei cavalli, per es. sulla lastra inedita all' Antiquarium Comunale). Molto sfondo libero è visibile contrariamente all' illusionistico ~~xxx~~ horror vacui dei tre sarc. precedenti, avvicinandosi in questo al sarcofago Doria.

+ + +

Il nostro pastore, come è qui, è motivo nuovo. Il vecchio pastore seduto sui sarc. Etr. è sempre in atto di accarezzare il cane o l' ariete o di porgergli qualcosa da mangiare (~~xxx~~ III^o, 5I, 58, 6I, 62, 65, 7I/2) ecc. - ^e qui le pecore che alzano verso di lui il muso sembrano riecheggiare il motivo - oppure appoggiandosi come qui al bastone si volge per osservare la scena mitolo-

gica (Louvre, III^o, 72) Doria III^o, 77) o tristissimamente affonda il mento nel palmo della mano (Villa Borghese III^o, 80). Mai come qui dorme. Una prefigurazione a questo tipo è sul sarcofago dalla V. Imp. alle Terme, dove il pastore è in pose molto simile, ma alza lo sguardo in alto, come si incontrerà poco più tardi su un frammento nelle Catac. di S. Domitilla (WS 5I, 6) mentre ascolta cantare un uccello, e sull' acroterio sinistro del sarc. di Papa Milziade nelle Catac. di S. Callisto (WS. 85, 6) mentre nell' acroterio destro (id. 7) sembra veramente dormire, ma imberbe e con le braccia altrimenti disposte. L' abito è qui completo con alicula, tunica manicata, di insolita abbondanza e ampiezza, para e calzari. E' quindi motivo originale il nostro, il pastore seduto che dorme: ~~questo~~ un tipo già conosciuto è stato modificato leggermente e se ne è creato uno completamente nuovo.

Il cane inserito tra la gamba e l' orlo esterno è già sui più antichi sarc. Etr. (III, 47, 48, 49) e continua ad apparire sui più tardi (III^o 5I Tarquinia - 58, Doria - 62, Mantova - Vaticano 7I / 2 dove in quel ristretto spazio è addirittura ripetuta in formato ridotto la scena del pastore col cane) .

Per il gregge comprendente anche i buoi cfr. quanto si è detto a proposito del sarc. alle Terme, e; così pure per il pastore che munge. La pecora che alza il muso verso il pastore ha pure dei precedenti sui sarc. Etr. (III^o, 62, 68, 7I / 2) per ricomparire frequentemente nel IV secolo (WS. 68, 3-4; 5I, 5; 44, I, 2, 3, 4 - cfr. il

sarc. a S. Maria in T. astevere WS 268 /4 e quello a Vellettri , Gerke 6/2 - e diventare infine il simbolo dei fedeli o degli apostoli che guardano a Cristo , WS. 83/I, I44/3, 82/4, I18/3, I49 ecc).

S A R C O F A G O A V I L L A D O R I A

Il sarcofago a villa Doria (WS. 83/6 ; Gerke 3,2) non mi è stato possibile vederlo e lo tratto solo in base alla fotografia. Ma anche il Gerke deve averlo visto solo in fotografia, a giudicare dalla sommarietà del suo giudizio e dalle tre o quattro righe che gli dedica; mentre a me pare che sia uno dei rilievi più interessanti che si possano vedere , e non riesco a capire come il Gerke possa definirlo, " Fasticcio " (anche se nell'accezione meno prosaica del termine). Il fatto è forse questo, che, data la cattiva conservazione del marmo, allo studioso tedesco non è più possibile soffermarsi minutamente, come ama fare, e spesso esclusivamente, sulle caratteristiche tecniche (trapanature, incisioni ecc., preoccupato come sempre è dell' anno o lustro o al massimo decennio cui assegnare i sarcofagi), si da non trovare più , tralasciando come usa di frequente l' esame propriamente stilistica , materia per la sua indagine. Forse anche, creatosi mentalmente uno schema cronologico che talvolta diventa prepotente, non sa come classificare questo rilievo che è difficilmente classificabile e, mi pare, unico nel suo genere ed originalis-

simo.

Il Gerke gli assegna come tempo di lavorazione il periodo " bald nach " l' anno 300 e ne tratta rapidamente prima del sarc. a Palazzo Farnese. Io lo metto invece qui perchè la linea di sviluppo Terme-Later. 150- Farnese - S. Demitilla è chiara di per sé stessa, e il sarc. Deria non si può in alcun modo inserire. Lo metto alla fine di questa serie, perchè per certe particolarità stilistiche le è affine e può chiuderla in qualche modo, prima di quel radicale mutamento ~~stilistico~~ che si rivela negli ultimi tre sarcofagi (S. Callisto, S. Maria in Trastevere, Valeriano Later.)

La prima novità che salta agli occhi è quella compositiva: simmetria e accentrimento e sistema verticale-orizzontale ancora, ma senza pastori nè Orante. I pastori agli angoli sono sostituiti da due grandi alberi (di quello a sinistra forse non c'è ^{veramente} il tronco ma la capanna = tugurium - lo continua) di forma insolita , al centro accanto a un terzo albero, campeggia in posa energica il Buon Pastore. Orizzontalmente la fronte è divisa , dalle due parti, in tre zone, da due striscie di terreno ondulate e modellato, ma molto rilevate e che si staccano decisamente dallo sfondo. Tre zone, o meglio tre piani (per la prima volta) sovrapposti verticalmente l' uno all'altro, con la massima indifferenza per i problemi spaziali, anzi con una dichiarata volontà antinaturalistica, di modernissimo stampo. (Un generico confronto si può fare con i rilievi dell' arco di Settimio Severo). E pur nell' ordine di questa composizione si afferma una geniale libertà : la casa rustica all' ultimo piano poggiata

sulle foglie, quell' albero al centro che non ha riscontro, con quei grossi uccelli sopra, a destra alla casa rustica corrisponde un uomo disteso, le proporzioni sforzate con quei piccoli uomini e grossi animali, due dei quali sono sovrapposti, quelle strisce di terreno che ora scendono ora salgono, si comprimono e si dilatano. Un inquieto movimento anima tutta la scena: nessuna figura è in posizione di riposo: una capra si contorce su stessa, un' altra inalbera la testa quasi sdegnata di entrare nella capanna, quella munta si volta decisa, una altra guarda per aria improvvisamente, un' altra sembra stia per spiccare un salto, quelle che brucano sembrano affondare la testa nel terreno, quelle accovacciate muovono testa e gambe, inarcano il dorso.

Il pastore che munge sembra tenuto piegato dalla striscia del terreno che gli sta sopra, quello accanto ai piedi ha liberamente infranto i limiti della sovrapposizione, ergendosi ad arco, quello che porta il tronco sembra correre spinto dal suo peso stesso, quello che guida i buoi si volge di prospetto con mozza violenza, quello in alto disteso sembra non trovare una posizione di riposo, il Buon Pastore stesso che compare improvvisamente al centro come se avesse appena spezzato i suoi limiti spaziali è in atteggiamento instabile e quasi spavaldo. Si aggiungano alcune invenzioni espressive di altissimo effetto, come (oltre quelle capre che si inalberano prima di entrare nella capanna o nella casa rustica, quel mungitore oppresso, quel contadino che si alza, quello curvo sotto il tronco) quel guidatore del carro, panciuto e piantato sulle gambe aperte che sembra, cosciente della

sua imponenza, tirare il carro più dei buoi, e da ultimo quel pastore disteso in alto con quella grossa testa e naso camuso da parare un nano, elemento insolitamente grottesco, affrontato per contrasto da quella capra dal muso severo e affilato. Ma queste novità espressive sono rese possibile dalla novità stilistica; il rilievo è ovunque alto; distaccato dal piano di fondo, come se le forme vi fossero sovrapposte: la fusione forma-ambiente operatasi sul sarc. Terme - Later. 150- Farnese e che sul sarc. a S. Demetria si era allentata, qui scompare totalmente: nettissima rottura con la tradizione. E' qui affermato quel parallelismo tra il piano di sfondo e l' ideale piano anteriore che sarà portato alle sue ultime conseguenze sul sarc. con vendemmia 191 A Later. Ma qui non c'è nulla della compiacenza decorativa e dell' arabesco, bensì un volentiero efficacissimo contrasto tra le forme forti e alte, e il piano liscio di fondo, da cui quasi con atto di ribellione esse si tengono indipendenti. A questa costanza di rilievo, corrisponde una costante variazione della linea: lo scultore non dà segni di stanchezza nel modulare continuamente i motivi, nel precisare continuamente col trapano e lo scalpello i profili, i particolari: così quelle foglie tutte diverse una dall' altra, quei tronchi tormentati, quella minuta vibrante incisione sul corpo degli animali, quella netta individuazione mediante scuri solchi di ogni forma dall' altra, quel sottolineare con amore tutti i contrasti delle superfici, foglie, capanna, casa, vesti, corpo degli animali ecc. Ogni forma e

figura ha una sua propria individualità e personalità materiale e stilistica.

Ma quello che dà la vera vita artistica al rilievo è lo effetto di luce-ombra, sapiente qui come non mai. I corpi emergono dallo sfondo, racchiusi e stretti come sono da quelle alte strisce di terreno : ossia la luce li avvolge copletamente, mentre un' ombra scurissima si distende intorno ad essi. Così si verifica una fusione perfetta tra chiaroscuro e disegno : dove lo scalpello e il trapano hanno scavato con sempre nuova intensità, con sempre nuova e concorde intensità si posa il chiaroscuro : una ininterrotta gradazione si forma dall' ombra fonda tra le forme e l' orlo del terreno (per cui certe forme sono unicamente luce che vive per l'ombra circostante) alla vibrazione sulle fronde e sugli abiti e in quell' inquieto contrasto tra foglie, accelli, oscurità sottostante ~~ix~~, allo sfumare della luce nell' ombra su certe forme animali e umane (per es. l' obeso conduttore che offre metà del suo corpo alla luce, traendo di qui la sua imponenza e forza plastica e espressiva), alla superficie tutta illuminata dello sfondo, che sembra far da nimbo al Buon Pastore. E se il rilievo è costante nell' altezza così è costante nella sua qualità : ovunque aspro, rude, forte, scabro, senza lisciature e mollezze : quasi lo scultore vi abbia lavorato di getto, senza arresti o pentimenti, e non ubbidendo a uno schema rigidamente prefissato, ma volta a volta creando, completando, aggiungendo, sì che naturalissimamente e senza preziosismi le forme si

collocano una accanto all' altra, o si sovrappongono non-
cuzamente, ora si stringono ora si liberano dalle co-
strizioni formali.

Certe questa è un' opera singolarissima : raramente, i o
credo, nell' arte romana si è raggiunta una tale unità
tra stile e contenuto, tra naturalismo dei particolari
(che qui non è piatta copia, bensì cura sapiente e scel-
ta attenta) e irrealismo dell' insieme, tra interpreta-
zione spirituale ed espressione : raramente, come qui,
lo stile risolve in sé ogni intenzione e concetto.

Anche tecnicamente il nostro sarcofago è un " unicum " :
plasticamente esso è eccellente, sembra che in esso abbia
una subitanea riviviscenza una classica pienezza e compig-
tezza formale; non solo ma il nostro scultore sa anche
risolvere felicemente la prospettiva : si veda la capan-
na a 3/4 e la casa rustica, si vedano i due bovini, non
diversi, nel loro degradare, dai cavalli dell' Arco di
Tito; ogni corpo animale è giusto nei piani, nell' inter-
na anatomia, non è aggraziato come i puledri del sarc.
Terme e i bovi del sarc. Demitilla, ma forte e genuino.
Le foglie non ripetono il tipo convenzionale (Terme,
Later. 150 ecc.) ma nella loro varietà e freschezza
si rifanno al copercchio del Giardino Conservatori; ce-
si rami, i tronchi. Il terrano ricorda il sarc. Terme e
Later. 150, nella modellazione, ma è insieme più energico,
più robusto, più mosso. Per quanto riguarda trapas-
nature e pieghe, quel che resta può solo genericamente
inserire il nostro sarcofago nell' ambiente stilistico
tardo-tetrarchico; le pieghe se sono in parte negative

sono però più sintetiche che sugli altri sarc. e lasciano perfettamente i corpi (si veda il conduttore del carro) le trapanature nei volti sono in funzione dell' espressione e non passivamente accettate (volto per es. del nano disteso, con quella forte ombra negli occhi, naso, bocca semiaperta), i capelli e la barba del Buon Pastore formano massa compatta e non sono solo negativamente significati; la lana degli animali è sobriamente indicata con piccole scalfitture.

Per quanto riguarda i motivi e i tipi molti sono nuovi :
La ^(mapale) capanna la vediamo qui per la prima ~~volta~~ ed ultima volta di tre quarti : finora l' abbiamo incontrata di fianco e solo sul sarc. delle Terme, ma è elemento frequente sui coperchi; il suo più antico esemplare è sui fianchi del sarcofago dalla Via Salaria, e la si trova anche in ~~62x~~ certe pitture di catacombe (v. Prima Parte).

La casa Pustica vista originalmente di fianco, ricondotta nella forma un tempio : a pietre quadrangolari, poggia su ~~max~~ due gradini, tetto alto ~~a~~ ^f ~~parté~~ spioventi, frontone molto aggettante : ben diversa da quella sul sarc. Terme e Later. I50 alta e dal tetto basso, o sul frammento Chiaramenti (WS. 47, 4) con tre arcate e sette finestre.

Nuovi, non più riscontrabili ~~in~~ ^{l'} ~~seguito~~ si possono dire gli atteggiamenti di tutti gli animali, così contorti e inquieti. Del pastore che munge s' è detto a proposito del sarc. Terme, del carro a proposito di quelle sul sarc. Later. I50. Nuovo è il contadino gravato sotto quel tronco o fascio di legna che sia, e l' ampio gesto

e le proporzioni fisiche di quello che conduce. Il carro è qui come sul sarcofago Farnese carico di legna. Del pastore disteso si è detto a proposito del sarc. Farnese, il nostro qui, nano e storto com'è, non trova riscontri. Lo stesso si dica per quello in piedi a sinistra di cui non è ben chiara la posa. Non nuovi (v. acroteri del sarc. di Papa Milziade e frammento Friscilla) ma originali nella loro posa gli uccelli. Il Buon Pastore ha solo generiche analogie con quello sul Later. 150.

Ma davanti a un sarcofago come questo l' esame tipologico deve passare in secondo piano perchè quello che occupa la fantasia dello spettatore è l' insieme dell' espressione artistica. Si ha l' impressione di essere di fronte ad uno " spaccato", e che tutte quelle figure si muovano penosamente come appena destate da una lunga immobilità; esse ^{hanno} si sentano costrette e gravate da quelle strettoie della composizione e in parte si piegano sotto il peso (x. il mungitore e il portatore), in parte tentano di alzarsi e di liberarsi, e nessuna è ferma: una ansia come di liberazione le muove tutte. Gli animali si torcono come scontenti e alzano il muso, il ^{has} ~~pastore~~ nano disteso guarda in alto e sembra stia cercando un appoggio per sollevarsi, quello che conduce il carro supera la fatica col suo gesto ampio e maestoso, il ~~pastore~~ ^{has} tore a sinistra è già diritto in piedi e ha rotto la legge ferrea della composizione. Ancora un poco e le strettoie dello spazio e il gravare della necessità saranno spezzati: al centro il Buon Pastore libero da ogni costrizione irrompe baldanzoso e si guarda intorno con aria

sicura.

mai come qui la durezza e la pena del lavoro umano è stata resa nel suo senso doloroso con simile semplicità e potenza di mezzi stilistici : non è più qui la pace melanconica del sarcofago alle Terme, o l'attività serenamente accettata del sarc. Later. I50, o la raggiunta riposata tranquillità del sarc. Farnese, o l'addormentato silenzio del sarc. a S. Domitilla, qui lo spirito è ~~sereno~~ inquieto e ansioso; è questo certo il sarcofago meno " paradisiaco " di tutti : anche manca l'Orante ad indicare la conquista della "secura quies" , il Buon Pastore è sentito come simbolo, come fine da raggiungere, come speranza.

+ + +

Il sarcofago nel Museo di S. Callisto, a S. Maria in Trastevere, di Valeriano al Laterano, sono gli ultimi della serie, perchè stilisticamente ubbidiscono alla nuova maniera che il Gerke colloca tra il 295 e il 315, periodo ~~Hardotetrarchico~~ e primi anni di Costantino. E sono anche gli ultimi sarcofagi pastorali veri e propri, perchè dopo di essi l'interpretazione del tema georgico ^{hucolico} e rurale, secondo lo spirito che si è cercato di definire nella prima parte, non avrà più luogo, e dopo essersi prolungata su qualche coperchio, cederà il campo all'interpretazione più nettamente simbolica o decorativa o astratta e via dicendo.

I sarc. nel Museo di S. Callisto continua grosso modo la serie Terme-Later. I50- Palazzo Farnese- S. Domitilla per quanto riguarda la composizione e la scompartizione

orizzontale verticale : grandi pastori in piedi ai lati, Orante al centro, in mezzo a piani sovrapposti il gregge mediante il solito sistema di striscie di terreno. Ma se il sarc. a S. Domitilla aveva portato questa soluzione a una netta divisione in due (orizzontalmente) della fronte, qui si ritorna piuttosto al tipo Later. 150 e Terme, col gregge disposto a piani sovrapposti, con forme meno distinte tra loro, e dal terreno, senza lasciare quasi sfondo visibile. Il lato destro è spezzato, e il pastore integrato dal Wilpert non sembra pertinente. Una cosa colpisce subito : un effetto di uniformità , di continuità tra i motivi sì che l'occhio passa insensibilmente dall' uno all' altro e quasi non sa dove fermarsi e che il rilievo è anche qui costante, ma (adifferenza per esempio dal sarc. a S. Domitilla) copre tutto il fondo in modo da non creare contrasto con esso; in secondo luogo è costante nella sua qualità plastica (rilievo levigato che arrotonda e attutisce le asprezze, e scarsamente inciso , e in cui l'ombra può fare poca presa) ; in terzo luogo è costante nella sua qualità percettiva grafica, in quanto ubbidisce a una sensibilità curvilinea, ondesa, non scevra da compiacenze decorative (si veda anche l' insolita curvatura della capanna) . Queste tre particolarità (copertura del fondo, piattezza e attutimento degli aggetti, sensibilità curvilinea) sono già un segno del nuovo stile. Più da vicino, osserviamo come quella striscia di terreno sia ondulata, e arrotondata quasi, non più modellata come a colpi di pollice alla maniera del sarc. Terme e Later. 150, ma accompagnata da incisioni curve; e inoltre che

quelle foglie se ripetono il tipo già conosciuto (Terme e Later. 150 e Farnese), pure sono ~~più~~ più individuate e distinte e insieme ancora più irreali : maniera che il Gerke chiama a ragione "flammand" , e che si riflette anche sulla lana degli animali che sembra elegantemente arricciata.

Ma la più notevole novità che importa il nuovo stile è (come su un lato della Base dei Decennali nel Foro , sui rilievi dell' Arco di Costantino e Galerio, come sui sarcofagi a scene bibliche del IV° secolo, per es. il Later. 104 , WS. 96), la completa rinuncia all' effetto ottico di chiaroscuro ottenuto col trapano. Come per incanto nel secondo decennio del IV° secolo non si fa più uso del trapano; e insieme riacquista valore il senso plastico.

Vediamo il pastore : gli occhi non hanno più pupilla (I), non più buchi negli angoli, nella bocca, nelle narici; il globo dell' occhio è più accuratamente arrotondato sotto lo sporgere del sopracciglio, il naso riacquista la sua forma, le labbra rilevate sono divise da una incisione, l' orecchia emerge distintamente dalla testa, le dita nascono naturalmente e sono plasticamente separate. Lo stesso va detto per il muso degli animali; basta pensare per contrasto agli occhi delle pecore sul sarc. a S. Demetria. I capelli e la barba formano massa e calotta e sono accuratamente distinti in fasce e lisciati, le

(I) La mancanza di pupilla sembra indicare che essa fosse originariamente (su questi e sui sarcofagi seguenti e contemporanei) segnata col colore.

Le pieghe se continuano ad essere incise e sottili, sono più discrete, scavano meno il corpo, ne seguono e ne mettono in evidenza logicamente i movimenti. Ne viene che, dopo avere notato queste novità tecniche, la prima impressione di uniformità si attenua e si precisa : così che se la parte sinistra del sarc. Later. I50 (che pur nel diverso stile, somiglia a questa), aveva bisogno del colore per risaltare e vivere nei particolari, qui si sente che ~~si~~^{del} colore non c'è più bisogno, tanto bene il nuovo stile (che teoricamente potrebbe trar giovamento da coloristiche precisazioni) ha saputo combinare senza ricorrere al trapano le esigenze del disegno e quelle plastiche secondo la nuova sensibilità. Sulla parte sinistra del sarc. Later. I50, il rilievo era grossamente sbizzato, quasi senza precisazioni di contorno, le forme continuavano l'una nell'altra, ma non ubbidendo a una particolare sensibilità formale, bensì per insufficienza e sommarietà espressiva : che invece nella parte destra cedevano il campo a una vera e convinta originalità. Qui invece la sensibilità plastica è contemporaneamente sensibilità lineare : ossia il rilievo è sentito insieme come massa e come contorno; non massa soltanto che esiga una posteriore precisazione di profili ; i quali a loro volta qui non sono incisi dopo, bensì è il rilievo stesso che riempie lo spazio assegnatogli entro le varie forme, e cessa dove la data forma cessa, per ricominciare in quella attigua, quasi le forme fossero deposte l'una accanto all'altra con uno stampo : così le singole forme mantengono ognuna la loro individualità (ed è significativo a questo riguardo il sus-

sistere ancora di piccoli spazi di fondo neutro) , e si distinguono l' una dall' altra. E questo è tanto più ~~max~~ interessante per il fatto che l' insieme è concepito come un tutto unico, decorativamente disposto (il che di per sé tenderebbe a un effetto contrario ad abolire ^{cioè} ogni soluzione di continuità). Di qui nasce quell' ottima disposizione delle forme : i due caproni si bilanciano perfettamente, dall' incontro delle teste sboccia a ventaglio quel mazzo di foglie, che divide e accarezza la curva dei dorsali delle due pecore sedute contrapposte e corrispondenti che formano, così due triangoli uniti per il vertice che combaciano con quelli formati dai due a-

archiviocederna.it

rieti : sopra si distende ondulata, senza pesare la striscia di terreno, su cui si pesano leggere pecore più piccole quasi ad indicare distanza dalle precedenti, con quell' alberello spostato al centro dei due sottostanti, a variare e completare armonicamente lo schema. Tutto il contrario dunque della parte sinistra del Later. 150, con quegli scomparti rettangolari rigidamente lo uno all' altro sovrapposti.

In questa fusione dell' elemento plastico con quello lineare, e nella loro originale risoluzione composi-

figu-
tiva a effetto piacevolmente decorativo, per cui ~~lexfor-~~
~~ra~~ sono vive e insieme forme, sta la novità stilistica del
nostro rilievo : ben più importante della novità tecnica
cui esclusivamente si limita il Gerke. E si può conclu-
dere che queste rappresentazioni tanto ripetute non di-
ventarono mai passive ripetizioni di motivi noti, dovet-
tero essere ogni volta ben seriamente considerate, se con
tanto amore ogni volta l' artefice vi introduceva muta-
menti e le trasformava secondo la propria sensibilità; se,
anche quando radicalmente mutavano le consuetudini techni-
che, con tanta facilità, disinvoltura, e felicità di ri-
sultati, lo schema tradizionale egli, sapeva rinnovare.
Se i due arieti che cozzano ^{xxx} è motivo già conosciuto fi-
no nei Sarc. End. (Mantova, III, 62) e poi Terme, La-
ter. 150, Palazzo Farnese, Villa Borghese (III, 80 ecc),
se le pecore, come sono qui atteggiare, ricorrono pure
sui Sarc. End. e sui sarc. precedenti questo, come pure il
fanciullo che accorre trascinandolo un' altra pecora da
mangere (Napoli III, 71, 2 e villa Borghese III, 80 e
Later. 150, sul quale pure (assieme al sarc. Terme e
al Sarc. Doria) compare il mungitore, (che non compare
mai sui sarc. End.), del tutto nuova è la posa del nostro
pastore in piedi, che non è nelle due forme tipiche dei
sarc. End. (fianchi) appoggiato al pedum con l' ascel-
la, gambe incrociate, gli uni (con la testa dall' altra par-
te dell' appoggio (III, 39/2, 39/I, 72 a e fianco Ter-
me), gli altri con la testa dalla parte dell' appoggio
(61 b, 77 b ecc.) ; ma è in posa poco statica come di
debole vecchio che soste per riprendere il cammino (cfr.

un disegno di Dal Pozzo III, 75 a), come molto allo ingrosso sul Later. 77 (WS. 27I,2), dove pure il pastore è vecchio e barbuto, ma ben più saldo, per ricomparire quasi identico nella posa ma imberbe, sul frammento a Ostia (WS. 5I,5)

+ + +

Del medesimo tempo e del medesimo stile del precedente è la lastra murata nella parete sinistra dell' atrio di S. Maria in Trastevere (WS. 268) che, però, per essere situata molto in alto, permette solo una parziale osservazione. La lastra è certo mutila della parte sinistra, perchè così com' è la composizione, pur in sé molto originale, ne soffre. Il tipo che si è venuto individuando attraverso i sarc. Terme- Later. 150- Farnese- S. Domitilla - S. Callisto è qui irricoscibile. Oltre a tutto il resto (scompartizione in due quadri nel senso della lunghezza Pastore-Orante-Pastore, in due zone o tre zone ^{nel} senso dell' altezza mediante striscie di terreno) , si opera qui un rovesciamento nel rapporto tra le forme che vi compaiono. Se prima grandi erano solo i pastori ai lati, fermi e come estranei alla scena, piccoli i pastori e contadini che operavano nelle zone intermedie , qui i pastori si sono mossi perdendo quel carattere formale quasi di pilastro o di cariatide o cornice, hanno mantenuto le loro grandi proporzioni e due di essi si sono spostati al centro e anche quello di lato partecipa idealmente a tutta la scena. Per la prima volta dunque tutte le figure umane hanno la stessa altezza, gli ani-

mali sono ridotti a minuscole proporzioni, mentre prima erano talvolta (v. Doria) più grandi degli uomini. Dominano le figure umane, gli animali sono quasi riempitivi e sono disposti irregolarmente in tre piani, poco accentuata l'indicazione del terreno, si dà l'impressione, secondo quanto bene il Gerke, di essere su un piano molto distante da quello su cui si trovano i pastori e di essere visti come in lontananza, su le pendici di un monte. (I)

+ + +

Questo sarcofago, a quanto si sa, chiude la serie di quelli che il Gerke chiama "paradisiaci"; ma manifestamente in esso non è accusata stanchezza alcuna, niente vi è ripetuto, anzi tutto arditamente innovato: dalla composizione, ai rapporti, alle pose delle figure. Ossia questa serie, pur seguendo un suo sviluppo, non si esaurisce, le officine non si copiano pedissequamente, e noi rimaniamo davanti a questa ultima lastra scontenti che sia l'ultima che si conosca, ammirati che in un periodo di "decadenza" questa umile attività artistica dia simili prove di tanto inaspettato. (I) A proposito di proporzioni è da notare che mentre il cane è di grandezza normale rispetto al pastore, piccolissimo è l'ariete che si alza sulle zampe, mentre la lepre, se è "giusta" rispetto al cane, è quasi più grande dell'ariete. Che l'intenzione dello scultore però non fosse quella di suggerire la lontananza del gregge dai pastori, ma ^{che} vi sia una deliberata volontà antinaturalistica, è indicato dal fatto che il pastore centrale appoggia il piede sinistro sulla roccia (che è quindi sul suo stesso piano) proprio al disopra del piccolo ariete che brucia le foglie.

ribile vitalità.

Anche lo stile, se genericamente inteso è lo stesso (vedi anche gli identici elementi tecnici : abolizione del trapano, occhi sferici senza pupilla, labbra e orecchie rilevate, capelli e barba a caletta e divisi in piccoli fasci ecc.) del sarcofago precedente, visto da vicino è ben diverso. Il rilievo è intanto molto più basso, anche se ugualmente uniforme, i corpi sono meno plastici, più appiattiti. Quella sensibilità curvilinea, ondata a fiamma qui manca del tutto; quella preoccupazione di coprire quanto più possibile il fondo e di suggerire, pur nella loro indipendenza, la continuità tra le forme, allacciandole le une alle altre, qui non è affatto sentita. Molto sfondo è lasciato libero qua e là senza regolarità: le figure sono ben staccate le une dalle altre, se si accordano in qualche modo tra di loro è con altri accorgimenti espressivi. Inoltre manca qui del tutto ogni cura decorativa, troppo importante è quella illustrativa. La superficie non è stata levigata, porta ancora visibili i segni dello scalpello, sia sulle figure che sullo sfondo. Ad evitare, data la bassezza del rilievo, che le forme non si distinguano abbastanza dallo sfondo, lo scalpello ne incide sottilmente il profilo : se ^{col} XI sarc. Doria il rilievo aveva preso la direzione che condurrà al I & I A Later. di fascia sovrapposta al piano di fondo, qui portando alle estreme conseguenze la maniera del sarc. a S. Callisto, torna a ridursi e ad unirsi allo sfondo, quasi le figure lentamente ne emergano e ne facciano intimamente parte : una nuova relazione tra le figure e lo

~~Il~~ sfondo si è, quindi costituita ; è la luce, che non incontrando forti emergenze e rotondità trascorre diffusa e radente sulla superficie scabra, riuscendo a un effetto che ricorda un negativo di fotografia ; non vi è trapasso dal chiaro allo scuro, ma ^{prende} forma invece un contrasto di bianco e di nero continuo e minutamente ripetute che gioca sulle sottili e taglienti pieghe dei vestiti, nelle ciocche dei capelli e della lana degli animali, tra sfondo e contorni. È messa così in evidenza quella che risulta essere la maggior singolarità del nostro rilievo : quel concepire sfondo e figura come una cosa sola, e la figura come una parte dello sfondo quasi rappresa e concentrata, accartocciata di piegature, (da dare l' impressione di una lamina metallica rudemente sbalzata) grazie a una particolare incisività e acutezza della linea, che qui, per l' unica volta, rifugge da accomodanti e facili curvature, per insistere sulla linea segmentata, spezzata, angolosa. La linea è qui di una particolare importanza, e riesce ad un disegno sapiente : se il senso classico della forma plastica è andato completamente perduto, classico è rimasto il disegno dei corpi, anatomicamente ed espressivamente perfetti. Sicuro del fatto suo, lo scultore ha moltiplicato insolitamente gli atteggiamenti, e, in più, li ha saputo accordare : i due pastori seduti (le loro schiene sono curve di segmenti) si corrispondono armonicamente, quello a sinistra volgendo la testa crea il legame col pastore in piedi, tra i due si inserisce naturalmente la capra che bruca le foglie. L' appoggiarsi provvisorio, incerto tra il suonare la syrinx e il sorvegliare il gregge, di quello in piedi, nel suo sche-

ma a rettangolo irregolare, la efficacissima torsione di quello seduto racchiuso in sé a forma di mandorla, lo schema semicircolare (sforzatura di linee che così bene esprime l' intensità di quell' affettuoso gesto) del pastore che parla al suo cane, sono cose degne della nostra ammirazione.

+ + +

I nostri tre pastori, se li incontriamo qui per la prima volta, hanno una loro più antica storia: e pure sono tra le pose meno comuni. Quello in piedi, il bastone sotto la ^{sulla} (" situla " in una mano), le gambe incrociate nella destra, al petto, la syrinx è molto simile sul fianco del sarcofago con mito di Endimione a Napoli (III? 71/2 ove però è voltato dell' altra parte e giovane e volta la testa dalla parte dell' appoggio; (ed è questa una quarta variante del tipo di pastore in piedi : i due a ~~gambe~~ ^{Gambe} ~~incrociate~~ ^{incrociate}, appoggiate al pedum, con testa ora da una parte ora dall' altra, e mano che sostiene la testa, quello tipo S. Callisto, gambe non, incrociate, e questo). Simile al nostro era poi comparso sul lato sinistro del Later. 77 (ove però appoggia il gomito alla capanna), sul coperchio nella Tomba dei Pancrazi (WS 46,4), dello stile " puntillistisch " e a Pretestato (WS. 49,7), identico nella posa sul frammento a Ostia (WS. 49,8); ma sempre giovane e mai così maestoso. Invece del cane che guarda in su, tra bastone e gamba, che sempre accompagna questi pastori, c' è qui una pecora.

Il pastore seduto che ~~non~~ si volge bruscamente indietro e si sostiene la testa con la mano poggiata sul ginocchio alzato, risale (^{è qui la vediamo} prima ed unica volta sui nostri sarcofagi e coperchi) pure ai sarcofagi con mito di Endimione : aveva cominciato ad apparire giovane nel II°

secolo sui fianchi del sarcofago Vaticano (R. III, 48 a), poi vecchio sul sarcofago Doria (R. III, 77) si volgeva piuttosto mettendosi la mano all' orecchio che sostenendosi la testa, infine sul sarcofago al Louvre (III, 72) aveva la stessa violenza di torsione come se disturbato nei suoi pensieri si volgesse repentinamente a guardare quanto gli succede intorno: ma entrambi avevano nella mano libera il pedum e la loro posa era provvisoria, qui invece sembra che duri a lungo, tanto accuratamente il nostro pastore ha cercato e trovato la posizione comoda, il piede sulla roccia, la mano destra sul ginocchio, su cui poggia pure la mano sinistra che sostiene la nuca (si deve supporre che anche il gomito appoggi sulla roccia, ma nessun segno la indica).

Il pastore seduto a destra davanti la capanna, che scherza col cane è pure, come lo vediamo qui, motivo nuovo: suoi numerosissimi precedenti sui sarc. con mito di Endimione, dove però la scena preferita è il pastore che dà da mangiare al cane o lo carezza (R. III, 5L- 58- 6L- 65- 7L/L- 7L/2- 79); più simile al nostro è l'Endim. Sarc. di Mantova (III, 62) in cui il pastore quasi abbraccia con le mani l' ariete, che come qui fa il cane volge verso di lui la testa, o il fianco destro del sarcofago in S. Callisto (WS. 48, 2-3) dove il pastore con la mano aperta sembra invitare la capra a saltare, proprio come qui il nostro sembra fare col cane che gli sguscia di tra le gambe.

Che siedano sul secchio o cesto (calathos) è cosa normale (cfr. S. Callisto vasca, e Terme dalla Via Imperiale e Terme sarc. Grazie).

Tra gli animali se non sono nuovi la pecora accovacciata che gira la testa, quello che guarda per aria e innanzi a sé, la capra che si alza sulle zampe posteriori per

brucare le foglie, quella in piedi che guarda su verso il pastore ecc., è però nuova quella maniera di affrontare i due arieti (qui non ci sono quelli che cozzano) uno disteso, l' altro in piedi, con le linee del collo che combaciano armoniosamente ; la lepre ha un precedente sul sarc. End. a Palazzo Borghese che è della metà del III° secolo (manca nel Robert).

+ + +

Ma prima di parlare del sarc. di A. O. Valeriano, conviene accennare a un' opera che, se per il soggetto ha scè lo scarsi rapporti con quanto ci interessa, stilisticamente e compositivamente si inserisce quasi come essenziale elemento di giunzione in questo punto della nostra serie : il sarc. con scene bibliche nel Museo di Velletri Gerke 6, 2). Lo stile è molto simile a quello della lastra Trastevere : le stesse lunghe figure, mancanza assoluta di trapanature, rilievo bassissimo, superficie scabra, la stessa resa dei capelli, occhi ecc., pieghe incise ed incontrantesi ad angoli acuti e scavanti il corpo, la stessa efficacia disegnativa, molto sfondo libero, lo stesso rapporto figure ambiente grazie a quel sottile contrasto di bianco e di nero, incisività di profili ecc. Forse un maggiore sprezzo per l' anatomia in certe parti (v. la pecora portata che par spezzata in due) , una maggior compiacenza per certe curvature e pienezze (v. i corpi nudi, l' Orante, il pastore). Compositivamente e tipologicamente un ritorno alla tradizione dopo l' innovazione portata dalla lastra Farnese

e insieme una premessa immediata ai successivi sviluppi. Ritorno alla tradizione (Later. 150- Farnese- S. Demitilla- S. Callisto) la divisione in due campi mediante le tre grandi figure (Buon Pastore - Orante- Pastore) , e quella orizzontale in due zone mediante una (più o meno visibile) striscia di terreno, ristabiliti gli usuali rapporti di grandezza tra le figure. La novità è costituita dall' aver rotto l' unità della scena (non più il bosco il prato il campo), dall' aver introdotte scene bibliche al posto dell' unica campestre (si da essere in nuce un sarc. a scene bibliche tipo per es. il sarc. costantiniano Later. ~~110~~ 104), dall' essere rafforzata e irrigidita la divisione in due striscie orizzontali equivalenti senza più illusionistico e prospettico nesso tra di loro, il che porta direttamente alla netta divisione in due della fronte (per mezzo di una pura linea rettilinea) sul sarc. di A. O. Valeriano.

Dalla sovrapposizione mediante striscia di terreno al sarc. a due ben separate fasce di scene il ciclo è compiuto.

Il pastore sul sarcofago di Velletri è divenuto motivo laterale e isolato : il suo atteggiamento stesso pare esprimere la rassegnazione a questo suo stato. E' ben chiuso in una linea ovale, appoggia addormentato la testa al palmo della mano : possiede anche questa che ha solo generici precedenti. Molto simile gli è il vecchio pastore sul sarc. End. Borghese (R. III, 80) che triste-

mente affonda il mento nel palmo della mano, mentre la posizione delle braccia ripete quella del pastore sul sarc. in S. Maria in Trastevere. La pecora inserita sotto è motivo frequente già notato per gli And. Sarc., lo stesso per la pecora che alza verso di lui il muso (v. fianco del sarcofago lastra di S. Callisto : R. 71/2, WS. 68,3-68,4 ecc.). Originale la curva che gli accarezza la schiena, nuovo l'olivo che quasi gli incorona la testa.

SARCOFAGO DI L. A. O. VALERIANO

AL LATERANO N. 796

(v. Garrucci. I MONUMENTI DEL MUSEO LATERANENSE ; 1861-
pag. 52 - tav? 32+

6tto Jahn. Arch. Zeit. 1861, tav. 148, p. 145-156.

Benndorf-Schoene + DIE ANTIKEN BILDWERKE DES LATER.
MUSEUMS, n. 488.)

Il sarcofago di L. A. O. Valeriano al Laterano 796 sta, come s' è detto, alla fine dello sviluppo che siamo venuti seguendo. Il principio della diretta sovrapposizione di piani mediante indicazione del terreno è qui diventato sovrapposizione di due zone di scene ben distinte da una sorta di listello architettonico rigido e non lavorato. (tappe più importanti : Auletta, Farnese, S. Domitilla, Velletri, sarc. di Bologna Gerke 8, I), la bipartizione orizzontale mediante le tre grandi figure (150 later. - Farnese- S. Domitilla- S? Callisto) è qui abbandonata perchè resa superflua dalla già di per sé rigida e armonica scompartizione; resta una grande figura centrale che qui (il defunto) è in piedi, ed unisce le due zone (la figura anticamente era distesa : v. sarc. di Auletta, Endim. Cook; poi era diventato 1° Orante e infine il Buon Pastore nel sarcofago a Villa Doria) e il Later. 58 (WS. 86, 2) : di qui nascono i sarc. cristiani strigilati a due zone (es. Later. 26, WS. 156) e quelli a due zone con storie bibliche e clipeo in mezzo. Il processo della "sovrapposizio-

ne " è così compiuto lungo una parabola che ha a un capo il sarc. di Auletta a Napoli, all' altro il sarc. di A.O. Valeriano al Laterano.

(6° È però quella fronte di sarc. di cui il Gerke non parla -v. Amelung II, tav. 83, 15 - , studiata solo mi pare dallo Jahn 1861, murata nella loggia del Museo Pio Clementino, e che, stilisticamente più antica, in quanto vi ricorre 1° uso del trapano, pure presenta per la prima e 1° ultima volta su un sarcofago pagano una netta divisione indue, mediante un ininterrotto listello-cornice : aratore, pastore, contadini in basso, in alto scene di vita civile ; se e a che punto del nostro processo essa debbe essere inserita io non so; vedere più avanti).

Ma 1° originalità compositiva del nostro sarcofago è ben altra : in esso le varie scene ordinate secondo la loro successione hanno una loro storia : la storia del pane dall' aratro al forno. In alto si procede verso destra, in basso verso sinistra : una sorta di bustrofedo, il che dà anche unità e completezza all' insieme. Il metodo di narrazione continua, tanto caro all' arte romana, fino ad ~~assurgere~~ assurgere ai fastigi delle due colonne, è qui originalmente adattate su una sarcofago del tipo a due zone con figura centrale : fatto a quanto si sa unico e che non si ripeterà più. Ancora, quell' andare e venire in direzioni opposte, tra quelle tre linee parallele, oltre che 1° idea di successione, suggerisce 1° idea di una viclica attività, che faticosamente a scadenza fissa va compiuta, da cui il defunto (v. anche la iscrizione), messo al centro senza costrizioni di spa-

zio, si sente libero per sempre. Così l' originalità compositiva e sentimentale a vicenda armonicamente si spiegano ed aiutano.

Il nostro rilievo non-è stato terminato : ma, come intende il Gerke, lo si può lo stesso attribuire al medesimo stile dei sarcofagi S. Callisto, S. Maria in Trastevere e Velletri : non uso del trapano, capelli a calotta e formanti massa, occhi rotondi e sferici, mancanti di pupilla, pieghe incise e come tagliuzzate, foglie del tipo più comune . Ma insieme , e questo il Gerke non lo nota, da quello stile si distingue nettamente, e questo anche per la mutata composizione e il diverso soggetto.

Il desiderio di raccontare scene in movimento impedisce qui qualunque soluzione decorativa (come sul sarc. a S. Callisto) e ogni insistenza disegnativa (come sul sarc. a S. Maria in Trastevere). Gli alberi sono soltanto irregolari tramezzi diviacori. Nella scena unica si è sostituito il sistema di scena apposta a scena, e si passa rapidamente dall' una all' altra con sensibilità più rude e sintetica. Le figure non si atteggiavano liberamente, ma devono piegarsi per le necessità della composizione, dal che trae gran parte della loro importanza espressiva; tranne quegli alberi sparuti non si nota nessun elemento paesistico o ambientale, ma molto spazio è lasciato libero e neutro, le figure dovevano risultare completamente staccate dal fondo. Il rilievo è molto più alto che non sui ^{tre} sarcofagi precedenti : l' aratro per es. è spostato su un secondo piano più arretrato rispetto al buco in primo piano, sicchè le gambe di questo e il braccio destro di

di quelle in primo piano, sì che le gambe di queste e il braccio destro di, quello dovevano essere molto rilevate, quasi a tutto tondo; così le piante che sono in primissimo piano; si sorvola su una quantità di particolari, tutto è sbezzato sommariamente; manifesta è la sproporzione delle mani, i corpi sono tozzi : siamo vicini alle sculture dell' arco di Costantino.

Ma qui forme costrette nel senso dell' altezza sembrano voler rifarsi volume (nella zona superiore della fronte) ; è curioso come l' orlâ alto della fronte e la striscia mediana, siano più basse dei corpi che racchiudono; evidentemente lo scultore non ha saputo ben determinare in partenza i punti di maggiore e quelli di minore sporgenza : certo il principio della netta divisione in due zone è ancora qui più un atto di volontà che l' accettazione di una ben convinta necessità espressiva. Pure, la zona superiore presenta molti lati positivi : se il terreno è appena specificato, è mantenuta una seppur minima sensibilità spaziale : i piedi sono sempre su due piani, uno quasi di prospetto, l' altro quasi di profilo, l' aratro e la mano che lo regge sono posti chiaramente su un piano diverso, il contadino è impostato di tre quarti e si oppone efficacemente col suo movimento alla massa greve e tesa in avanti nello sforzo dei buoi (occhi sbarrati) ; che, a lor volta, hanno una diversa sporgenza dal fondo, sì che quello di dietro non scompare totalmente nel primo, nè ha bisogno di salire un gradino per comparire (come già è avvenuto sul sarcofago Farnese e come avviene qui nella zona inferiore) : una massa grezza di marmo

divide le due schiene, ad indicare appunto la differenza in altezza del rilievo. L' albero a sinistra nella sua inclinazione sembra dare il via al movimento verso destra movimento che si ferma nel gruppo contadino a colloquio col sovrintendente : ma anche qui è una stasi apparente, perchè quello che beve anche se si appoggia alla roncola è in posizione transitoria e instabile, e quasi in punta di piedi, e il sovrintendente alzando la mano verso sinistra sembra a sua volta (e il suo gesto è ripetuto dal sottostante accompagnatore del carro) avviare al movimento in senso contrario della zona inferiore. Zappatore e mietitori sono uguali nella posa, il busto del defunto si erge nel mezzo quasi a sostituire una quarta figura che sarebbe stata menotena. Anche lo zappatore è visto di tre quarti, anatomicamente, pur nelle abbreviature, assai bene costruito, la mano sinistra è appena rilevata dal fondo. Anche gli altri due alberi accompagnano la fatica degli uomini piegandosi; i due mietitori si raggomitolano nel ceppo, il braccio sinistro è lunghissimo; i due a colloquio finalmente ritti sono per forza più piccoli (ma anche sul coperchio Conservatori, della I^a metà del III^o secolo, e così classico nei volumi e nella compostezza, il pastore a destra in piedi è grande la metà dei due distesi secondo il principio dell' isocefalia) : bellissima la posa presuntuosa del sovrintendente, volto a sinistra con la parte superiore del corpo, a destra l' inferiore quasi avesse fretta di andarsene : davanti a lui il mietitore stanco sembra lo guardi intimidito.

In basso è altrabocosa : resta ancora una certa vigoria espressiva (posa attenta e cauta di quelle che sforna, teatrale gesto di quelle che accorre, quei due alla macina correnti anche essi disposti così , indicanti la direzione da destra a sinistra, il richiamarsi dei due attorno al carro) il livello tecnico e stilistico è assai inferiore, anzi infantile : il rilievo si è abbassato e appiattito, manca qualsiasi indicazione spaziale. Ecco i bovi ((quasi concabi nella superficie) sovrapposti l' uno all' altro, come se non fossero attaccati alle stesse carro, ecco i corpi umani di propsette con gambe exx testa di profilo, tozzi e corti, tagliati dalle pieghe, angolosi e quadrati. Insieme anche il disegno è scaduto, basta vedere quei due musci ^{dei} bovi, insipidi e grotteschi, ben diversi da quelli attaccati all' aratro; nè si può dire che è effetto del non-finito : anche sopra era lo stesso non-finito eppure i risultati parziali erano di altra qualità, qui, poi, il rilievo e il disegno son già irrimediabilmente compromessi. Così si può dire per le altre figure; i piedi tornano sulle stesse piano, evidente è l' isocefalia. Forse il fatto si può spiegare con una sopraggiunta fretta di completare, o con l' intervento di mestieranti meno abili. Grosse e come non mai scavate le pieghe del defunto al centro, che pure nel disegno è nobilmente impiantato. Compositivamente non si è rinunciato a un desiderio di conclusione, anche se lo si avverte appena : all' aratore fa riscontro il sovrintendente, al contadino dietro il carro lo sfornatore. Certo, stilisticamente siamo più vicini ai sarcofagi costantiniani con scene

bibliche, che non ai precedentemente trattati. (I)

(I) NOTA. Per quanto riguarda il non-finito, questo è uno stadio per così dire intermedio : qui infonde non mancano che le rifiniture, il togliere il superfluo e la precisazione di certi particolari. Possediamo però anche il primissimo stadio della lavorazione del rilievo in marmo nei due fianchi di sarcofago ~~xxxxxxxxxxxx~~ conservato nelle catacombe di S. Domitilla, dove vediamo due grandi pastori (cfr. quelli alle Terme sul sarcofago delle Grazie) , uno che munge, l' altre in piedi appoggiate al bastone, appena incisi nei contorni : essi sono belli, classici quasi, nella loro compostezza e pienezza di forme, dal che si può dedurre che i cartoni da cui si copiava erano tradizionalmente composti e "belli" , che fedelmente erano copiati nei profili, e che dopo " per forza di levare" andavano assumendo quelle caratteristiche espressive particolari di ogni artefice ed officina. Il sarcofago Laterano in questione, non finito, mostra che (se talvolta il defunto si faceva seppellire in sarcofagi già fatti, lasciandoli immutati e facendo conferire al volto del personaggio principale; i propri lineamenti) in questo caso esso fu fatto eseguire direttamente da Valeriano, che forse morì prima che l' esecuzione fosse terminata: certo non avrebbe comperato un sarcofago in questo stato intermedio di lavorazione.

L' aver trovato invece i due fianchi isolati appena incisi in S. Domitilla mostra come i fianchi fossero probabilmente lavorati a parte, e applicati poi alle fronti.

Sul nostro sarcofago non c'è niente di pastorale: solo il defunto in mezzo al lavoro dei suoi campi ricorda un po' il pastore in mezzo ai suoi greggi; ma i motivi che incontriamo non sono tutti nuovi. Un precedente alla nostra aratura è sulla già citata lastra nel Museo Pio Clem., dove l'aratro non è ben visibile, ma sembra simile al nostro: ferro curvato a falce, buccia, timone, giogo; la il contadino poggia la frusta sulla spalla, qui pungola i buoi; se non si vuol risalire fino al gruppo etrusco al Mus. di Villa Giulia, si può citare una pittura pompeiana (Gall. Pompei NS; 58). Non dissimile da questa forma fondamentale ritorna l'aratura sul campanile di Firenze e sulle porte del Ghiberti. Lo zappatore già lo abbiamo incontrato sul sarc. I50 Later. e prima sulla lastra Mus. Pio Clem., ma entrambi era colto nell'atteggiamento di maggior sforzo, con alta la zappa, qui invece la accompagna a terra quasi compisse un lavoro più delicato, forse accomoda le zolle a seminazione avvenuta, ricoprendo i solchi dell'aratro (Jahn). I mietitori ricorrono in tre pose sui sarcofagi: quello che taglia, quello che lega il manipolo, quello che se lo carica sulle spalle (cfr. coper. di sarc. nel Chiostro grande alle Terme, cop. del sarc. bacchico nell'aula delle Terme, sul fianco d. del sarc. da Auletta a Napoli, sul sarc. nella sala repubblicana nel Museo dei Conserv., sui cop. con putti mietitori e dei distese tipo quello nel cortile del Belvedere); nella prima e terza posa sono i soldati che mietono sulla colonna traiana, è chino a mietere il contadino sulla lastra Pio Clem., tornano nel IV° secolo inoltrato le tre

pose xx sul fianco d. del sarc. di Giunio Basso e del I91 A Lat. ; torna il mietitore sul sarc. cristiano Terme (WS. I27, 2) ; sul nostro sarc. è ripetuta la stessa posa per rudimentale senso decorativo (cfr. i due zappatori sul Lat. I50) e insieme quasi lo scultore non si sentisse capace di variarla. Il colloquio col mietitore che si ristora mi beven- de e il sovrintendente ai lavori (forse il padrone stesso) con velumen in mane è motivo nuovo. e tiene del dialogo filosofico; dietro appare un rudimento di casa rustica. Per il carro v. quanto si è detto a proposito del sarc. Farnese è il plaustrum con ruote piane, pali, traverse, tipo Pal. Far. e Later. I50 e Doria, ma carico qui di grano " avvolte in lino o cuoio " (Jahn). È il plastro su cui si portava a casa pure la selvaggina dopo la caccia, come si vede su tanti cop. di sarc. del III° e IV° sec., e su cui si caricava l'otre di vino o olio, come sul frammento Later. 799 e sarc. I50 Later.. Però i due contadini non hanno una azione ben netta come sui sarc. citati e cop. Vatic. WS. 47/I, cop. Terme WS. 85/I ecc. Ma procedono lentamente quasi conversando tra loro sfr. sarc. Farnese : i buoi non inalberano la testa. Le ultima due scene sono simili sul monumento di Burisace fuori Porta Maggiore, dove però (v. anche un rilievo vaticano, Amelung) la macina è mossa da un asino. Il forno è simile a quello su una gemma (Panofka, Bilder ecc. 8,8) . Il pane è segnato a croce (quadra). La figura in mezzo dal gesto teatrale è forse ancora il padrone. Gli abiti già; li conosciamo ; tunica legata in cintura, maniche lunghe, alicula, defunto con penula e mantello, calzari. Nessuno ha la barba. Le foglie, forse d' ulive, sono del tipo comune. Come sui sarc. Terme, Later. I50, Farnese, nella parte superiore le figure un poco assortite girano legger-

mente la testa verso lo spettatore.

Dell' iscrizione e del significato della scena si è detto nella Prima Parte.

+ + +

+ + +

A P P E N D I C E

Conviene qui accennare a quella fronte di sarcofago murata nella LOGGIA DEL MUSEO PIO CLEMENTINO (Reinach, Rép. d. rel. III^e, 403, 2) che nel Gerke manca nè altri considerano, ma solo lo Jahn in un suo rapido^o antico esame (Arch. Zeitung 1861, pag. 153) e l' Amelung nel suo Katalog (II^o, num. 15, tav. 83) ; e che credo costituisca un unicum nella storia del rilievo antico da esigere una ben più esauriente trattazione. Le sobrie trapanature di per sé stesse non sono naturalmente sufficienti a collocarla nel periodo tetrarchico, perchè sono elemento tecnico inseparabile dalla lavorazione del marmo, specie in figurazioni di proporzioni ridotte (Cfr. i quattro sarc. con corsa di bighe nella Sala della Biga al Vaticano, che debbono essere al più tardi dei primi due decenni del III^o secolo). Compositivamente invece, a voler seguire ciecamente lo sviluppo cui tanto tiene il Gerke dovremmo collocarla alla fine della parabola, cioè addirittura in periodo costantiniano, data quella nettissima divisione (caso unico) in due zone mediante un listello orizzontale (divisione che sui nostri sarc. non abbiamo mai incontrato così netta e che si attua

solo nei sarc. con scene bibliche costantiniani)): attribuzione cronologica manifestamente assurda, data la tecnica, le stile, gli elementi iconografici. Una analisi esauriente quale io non ho potuto fare, l'assegnerebbe forse alla metà del secolo, in contrasto sempre però, con i motivi, mitologici e no, che dominano il rilievo umano del tempo. La netta divisione in due zone sembra dunque qui affermata per la prima ed unica volta su un rilievo romano; ma anche alcune delle scene rappresentate sono tanto nuove che ne riesce difficile la spiegazione; da notare che la loro successione segue qui una successione opposta a quella sul sarc. di Valeriano: ossia dal basso, da destra a sinistra.

Intorno a un cespe di vite che si avvolge a un palo due contadini, uno che alza la zappa per celpire un mucchio di terra che gli sta davanti, l'altro che con la roncola è intento a potare. Segue una figura curva non chiara per una rottura, molto probabilmente un mietitore, mentre da sinistra incede ~~xxx~~ l'aratore dietro i bovi. Accanto al lavoro dei campi una scena pastorale, pastore appoggiato al pedum, due animali non bene individuabili, capra che bruce le foglie di un albero, bue disteso. La zona inferiore termina con un'altra scena, irriconoscibile perchè manca gran parte della lastra: resta solo una testa di giovane e un dorso di animale. Lo Jahn vuol vedervi una rappresentazione di caccia. Sarebbe così un compendio completo delle operazioni ~~xxxxxxxxxxxx~~ di chi vive in campagna: viticoltura, mietitura, aratura, pastorizia, caccia. Nella zona superiore seguono altre ~~xxx~~ attività umane; la sinistra nell'ordine: uno in barca che rema, la vela arrotolata all'albero; uno seduto davanti a un basso tavolino intento a un non precisato lavoro manuale; una dextrarum iuncta tra un uomo in toga con volumen in mano e una donna velata;

interne a un tavolo colerte di pani, tre giovani in certa tunica di cui uno fa l'atto di alzare un bastone (scena forse di "querellax" come interpreta^{no} Cagnat-Chapot nel loro Manuel I^o, X^o? III^o); due uomini in lunga tunica e mantelle seduti su una panca dietro un altro in toga e volumet in mano, forse scena di tribunale.

Nonostante permanga molta incertezza, non mi pare che si possa tacciare il nostro rilievo di un "lamentable decou-su" (Cagna-Chapot), e se in effetti c'è, non stona affatto ed è ineliminabile dal significato della scena: che mi pare voglia essere una esposizione della vita umana secondo le occupazioni e secondo la sua storia; ingenua esposizione sà si vuole, ma non inefficace, si da ricordare, come già si è accennato, quelle tavole oleografiche dimostrative ed educative, fino a qualche anno fa nelle officine e nelle scuole. Il lavoro umano, se sul sarc. di Valeriano compendeva tutta la vita da cui il defunto, sorridendo tristemente nei versi dell'iscrizione, si compiaceva di essere finalmente uscito, qui invece è accolto come manifestazione essenziale di vita e da essa inseparabile, anzi quasi premessa alla austerità della dextrarum iunctio ed alla dignità della toga.

Anche stilisticamente il nostro rilievo non ha paragoni: è un rilievo basso ma non negativo e incavato, i corpi sono ben costruiti e mossi nei contorni, se è curato il trapasso dal fondo. Qui come non mai moltissimo sfondo è lasciato libero e neutro, senza alcuna indicazione ambientale, i particolari paesistici non hanno ancora quell'importanza di compimento che assumeranno in seguito. Un altro elemento in favore dell'antichità del nostro sarc. è la forma rudimentale in cui compare il principio della "sovrapposizione

con quel breve orlo di terreno che sale ad arco, levigato e modellato alla brkva, non accuratamente come in varie e diverse maniere sul sarc. 150 Later. e Farnese e Doris, dove esso ha assunto quella importante funzione di indicazione spaziale e prospettica che qui manca del tutto. Qui piuttosto è paragonabile ai primi accenni di "sovrapposizione" dei sarcofagi di Andimione (v. R. III 39 a, b). Anche la novità e l'unicità di alcuni motivi depone nello stesso senso: i due contadini affrontati, di cui quello che porta non comparirà più; quello che miete così curvo a terra e con le gambe così divaricate sarà più composto in seguito, come sarà visto; quei due animali sovrapposti (forse ^{Maia-} ~~XXIII~~ li) pur non li incontreremo più. Sui nostri sarc. (e più se si considerano i fianchi e i coperchi) si avverte una progressiva semplificazione dei motivi, un accettare soltanto quelli che via via son divenuti canonici per la loro stessa frequenza, e l'incontrarne qui alcuni isolati, con le caratteristiche di una più diretta annotazione dal vero, vuol dire forse che siamo in una fase più antica in cui tutto è accolto pur che serva a raccontare, e non ancora è diventata tradizione, con quegli adattamenti e rianze che la tradizione comporta. Anche il pastore in piedi appoggiate al pedum, con la testa dalla parte dell'appoggio, e l'altra mano libera che tiene un bastone più certo sulla spalla, se all'ingresso ricorda il tipo del pastore " pensoso " già su alcuni sarc. End. (fianchi) (per es. R. III 61 B e 77 b), pure in quella posa più sciolta, e in quel non sorregger^{si} la testa, sta ad indicare come il pastore in piedi non abbia assunto ancora il suo tipo definitivo.

Così pure, se la capra che alzandosi brucia le foglie avrà

in seguito grande fortuna, non cessi il bove accevacciato, che non comparirà più (solo una volta sul cep. Conservato di ri), ma sarà sostituito da quello in piedi (anche su sarc. Endim., e poi v. il sarc. Terme, sarc. a S. Demitilla, cep. Pancrazi, Pretestato ecc.). Cesi quel tralcio allacciato al palaè motive troppo originale in sé per potere essere ripetute poi. Infine, se veramente in quella sesta figura a sinistra è da riconoscere un cacciatore, avremmo qui un insieme completo di occupazioni di campagna, e questo è proprio di un' opera più antica, in cui, come che si accinge a dire una cosa nuova, si tende a dire il più possibile, e si raccolgono tutti gli elementi (da notare anche l' alto numero delle figure : sei), tra i quali quelli che verranno dopo sceglieranno e metteranno ordine. Pure un confronto utile con questo nostro rilievo per certi elementi si può fare, paragonandolo al SARCOFAGO CONSERVATO NEL MUSEO DI PHILIPPEVILLE (Gsell, Le Mus. de Philip., pag. 32, tab. II, I) di cui ancora nè il Gerke nè il Wilpert fanno menzione. Naturalmente l' ho potuto vedere solo in fotografia e piccola per di più, sì che i confronti devono limitarsi quasi esclusivamente ai motivi iconografici . Il lucido ne dà una pallida idea. Sei mi paiono le concordanze più importanti, tante più se si pensa che probabilmente uno è stato lavorato a Roma e l' altro in Africa:

- I) Lo stesso rilievo basso, armenioso, senza forti scavature.
- II) La stessa negligenza nel lasciare molto sfondo libero; un solo albero nell' uno e nell' altro.
- III) Lo stesso bove accevacciato, la stessa capra che brucia le foglie.
- IV) La stessa timidezza nell' usare la " sovrapposizione", con quei quattro animali sospesi per aria.

V) La stessa presenza della scena di caccia alla lepre, qui - interamente conservata (e qui è più giustificabile se si pensa ai mosaici africani) con quel cacciatore che ripete il maestoso gesto dell' ufficiale a cavallo (tipo sarc. Ludovisi di battaglia).

VI) L' apposizione di scene distinte secondo il metodo di narrazione continua.

Se queste sono le concordanze più importanti, che dimostrano quindi l' antichità rispetto ai nostri sarc. anche del sarc. africano, altrettante notevoli sono le seguenti differenze, che fanno assegnare molto verisimilmente il sarc. africano a un' età posteriore di quello Vaticano :

I) Compositivamente il sarc. africano, se nel principio della "sovrapposizione" è ancora incerto, pure già è più avanzato del Vaticano, ripetendo il terreno due volte; per quanto poi riguarda la scompartizione della fronte nel senso della lunghezza è un singolare precedente di quella bipartizione in due zone mediante due grandi elementi ai lati e uno al centro, che avrà la sua forma definitiva sul Farnese e S. Callisto e S. Domitilla. Ecco infatti qui due grandi figure ai lati, il cacciatore e il pastore sedute, il centro è ancora incerto (proprio come sul sarc. 150 Later. , mentre su quelle Terme della Via Imperiale manca ancora del tutto) ma già chiaramente indicato dall' albero cui fanno capo lepre, capre, bue.

II) Anche iconograficamente il sarc. africano è già più vicino ai nostri (a parte il cacciatore); il bue in piedi si accompagna al cavallo, per iscorcio, come sul sarc. End. (R. III, 83 c.) e sul sarc. Terme da Via Imper., e sul cop. Conservatori ecc. Vi compaiono già le pecore, ben distinte nella lana dalle capre, vi compare la capanna (an-

che se qui vista per la unica volta di prospetto e da cui esce una piccola figura femminile con paniere in testa, quasi canefera) la capra a sinistra è identica nella rarità della posa a quella sul sarc. Farnese, vi compare infine il vecchio pastore in esemide seduto con pedum, che allunga la mano al cane come su tanti tante volte citata sarc. col mito di Andimione, singolarmente somigliante a quelle di tanti nostri sarc. e cop. (v. S. Maria in trastevere, cop. Terme WS. 47, 3, cop. Chiaramenti WS. 47, 4 ecc.).

III) Anche stilisticamente il sarcofago africano è nell'orbita dei nostri sarc. (tipo Later. 150 e Pal. Farnese per es.), per una maggiore insistenza del trapano nei capelli e barba del contadino, occhi degli animali, lana delle pecore ecc., per una certa compiacenza quasi manieristica nel rendere le differenti superfici, per il modo un po' duro e schematico delle pieghe, una maggior capacità di distribuire e accordare le forme ecc.

+ + +

Notate queste interessanti concordanze e divergenze tra due rilievi, poco conosciuti e tanto distanti nelle spazio, e le loro concordanze e divergenze con quelli che nel corso dei decenni hanno seguito, torniamo un momento ancora al rilievo Vaticano.

Lo stile, si è detto, è di stampo nuovo e riflette una sensibilità sperimentata e vicina alla corrente "classica". C'è una notevole vivacità di impressione, e nervosità di disegno, che poi andrà persa in una più generale esigenza compositiva e decorativa : si sente appunto che lo scultore sa di raffigurare un tema per la prima volta e quasi, non

ha dietro di sé una tradizione che lo obblighi a certi rispetti e rinunce. I due contadini affrontati e divisi da quel ceppo di vite a serpente, sono cosa notevole, nell'intensità del loro gesto diverso e carico di energia, con le cortecchie che si piegano e si gonfiano a rendere più deciso il movimento: la linea è continuamente mossa ed espressiva, senza punti fiacchi e convenzionali. La violenta curvatura del mietitore, gli conferisce una notevole elasticità, quasi sia schiacciato da un peso e possa da un momento all'altro repentinamente rizzarsi contro la massa greve del bue, l'aratore procede con piglio sicuro e sciolto, i capelli incisi in maniera da sembrare mossi dal vento, il pastore in piedi è attento e concentrato; il nostro scultore è sempre pronto a cogliere e rendere il particolare, e rifugge da ogni convenzionalismo e fissità; ma è una naturalezza che sa essere insieme formalmente nobile; quello sfondo bianco su cui si distende la luce è meno neutro che in apparenza, lega le figure, ne stabilisce l'unità ambientale, e insieme conferisce calma formale ai loro gesti mossi e rapidi; in chiaro-scuro tenue e smorzato ne segna i piani rilevandoli discretamente da fondo e al fondo riconducendoli.

Nei corpi traspira ancora una sensibilità "classica", anche sotto la gracilità anatomica di quelli umani, il muso del bue è abilmente scorciato; il metodo di narrazione continua introdotto qui per la prima volta in un rilievo a due zone separate orizzontali - prima quindi che sul sarc. A.O. Valeriano - è ben meglio disposto e variato che su quest'ultimo: ancora si deduce come sia arduo il ricondurre anche opere modeste come le nostre a schemi convenzionali, e il classificarle secondo astratte mode stilistiche e tecniche.