

GUIDO A. MANSUELLI

Non molti anni or sono, nell'occasione della mostra «Roma mediorepubblicana» è stato per la prima volta reinserito nel suo contesto documentario e culturale, uno dei piú insigni monumenti della piú antica pittura romana, il frammento dell'Esquilino, debitamente restaurato e intelligentemente riletto.¹ La piú volte citata e discussa pittura, che ha accompagnato con la sua presenza anche un lungo percorso di studi storici,² è rientrata cosí in un discorso logico, uscendo dalla condizione di isolato «pezzo da museo» e si è potuta calare effettivamente nella storia, anche per una piú precisa datazione che la colloca, nell'ordine del tempo, agli inizi della rappresentazione storica,³ restando effettivamente incerte le possibili testimonianze indirette piú antiche. In realtà che in Livio l'allusione ad una immagine di Veio sia stata portata nel trionfo di Camillo è pura congettura, poich  ne manca menzione nel passo relativo al trionfo stesso, di cui pure lo storico rileva l'eccezionalità.⁴ Purtroppo pura congettura resta anche la tematica delle pitture di Fabio eseguite negli ultimissimi anni del IV secolo nel tempio della Salus votato da C. Iunio Bubulco, sulle quali si ritorner .⁵ Ad esse comunque il frammento esquilino segue di non molti anni, documento effettivo e concreto caposaldo, anche se, come   ovvio, trattandosi di pittura funeraria, si   portati a pensare che non abbia costituito una novit . Se si escludono per il momento i «ritratti trionfali» di M. Fulvio Flacco nel tempio di Vertumnus e di T. Papirio Cursor nel tempio di Conso, rispettivamente da collocare intorno al 272 e al 264,⁶ termini *ante quos non* per l'uso della *toga picta*, va notato che proprio allo stesso 264 si pone la *tabula proelii* di M. Valerio Messalla Maximus, commemorativa della vittoria sui Cartaginesi e il re Ierone di Siracusa, che il vincitore *proposuit* su un lato della Curia Hostilia. Plinio⁷   esplicito su due punti: il segno di un accresciuto apprezzamento per la pittura (*dignatio autem praecipua Romae increvit*) e la priorit  di Messalla nel demandare ad un quadro la funzione commemorativa

del suo decisivo successo (...*princeps tabulam proelii, quo Carthaginenses et Hieronem in Sicilia vicerat, proposuit in latere curiae Hostiliae anno a.u.c. CCCCXC*). La *tabula proelii* di Messalla esce pertanto dalla diretta problematica della pittura trionfale,⁸ giacch  Plinio non instaura alcun rapporto con il trionfo, mentre sottolinea con il *proposuit* l'intenzionalit  di fare della pittura stessa lo strumento comunicativo anche se presumibilmente temporaneo, in un luogo di alta frequentazione, strettamente legato alla vita politica della citt  e al ruolo del senato. La *dignatio* si contestualizza evidentemente, per Plinio, con il ruolo di *monumentum* della vittoria di Messalla, cui la sede stessa del senato offriva il supporto architettonico. Si tratta anche della prima figurazione di carattere ufficiale di un evento presentato nel suo svolgersi (rappresentazione della battaglia), giacch  nei casi citati di Fulvio Flacco e di Papirio Cursor si devono riconoscere pitture commemorative dei rispettivi trionfi, giacch  la fonte⁹ esplicitamente indica che i due personaggi *triumphantes... picti sunt* logicamente connesse, per la sacralit  del trionfo, con gli edifici templari in cui si trovavano.¹⁰

Di iniziative del genere non si hanno piú documenti nelle fonti per un cinquantennio. Si arriva cosí al 214 quando C. Sempronio Gracco fece dipingere nel tempio di *Libertas* sull'Aventino, eretto da suo padre, l'episodio dell'accoglienza fatta dai Beneventani liberati dall'armata dello stesso Gracco, composta interamente di libertini. La connessione con il luogo della dedicazione, l'Aventino, con la tradizione familiare dei Sempronii Gracchi non ha bisogno di spiegazioni. La condizione sociale dei soldati di Gracco e il risultato dell'operazione, ben si confacevano all'insito concetto della divinit . Livio¹¹ d  una narrazione dell'avvenimento molto puntuale, anche per la variet  degli atteggiamenti dei gruppi da far ritenere d'aver utilizzata questa fonte figurativa¹² e la narrazione sembrava esserne condizionata, nel suo tono da festa popolare e familiare, dove non si distingue-

va chi serviva e chi banchettava.¹³ Si può anche andare un po' oltre nell'immaginare la pittura, scomponibile in episodi, con ambientazione di « paesaggio urbano »: in effetti Gracco aveva consentito all'invito dei Beneventani purché si banchettasse all'aperto e davanti alle porte delle case, evidentemente per non trasformare la manifestazione spontanea da pubblica in privata e per ovvie ragioni di controllo.¹⁴ Oltre a questo è importante nel testo di uno storico la constatazione che un episodio come questo ben meritasse di avere una perpetuazione commemorativa,¹⁵ fatto isolato nella tematica che conosciamo e nel ruolo commemorativo della pittura. Livio usa il termine insieme tecnico e solenne *simulacrum*, lo stesso che piú tardi ripete¹⁶ a proposito della *ovatio* di M. Claudio Marcello, *cum simulacro captarum Syracusarum*, che va grammaticamente inteso come « immagine della presa di Siracusa », potendosi pertanto dedurre la realtà insieme di ambiente e di figure o meglio di figure ambientate. È la prima testimonianza sicura di rappresentazione figurata di una città mostrata in un accompagnamento solenne, anche se non proprio in un trionfo, che a Marcello fu negato¹⁷; non ha senso pensare ad una personificazione, che non avrebbe significato nulla, nel discorso celebrativo-dimostrativo proprio di una processione trionfale od ovazionale. A levar di mezzo questo inutilmente ingegnoso equivoco basterà la referenza sui dettagli del trionfo dell'Africano del 201, offerta da Appiano, dal cui testo, breve ma esplicito, abbiamo estrapolato il titolo di questo saggio: *μυήματα τῶν εἰλημμένων πόλεων* è chiaramente apposizione di *πύργοι*. Inoltre va fatta attenzione al costrutto basato su ... *τε* ... *καὶ* ... che esplicita la indipendenza delle due serie di rappresentazioni presentate.¹⁸ Per i *πύργοι* sarebbe anche possibile pensare a « plastici », comunque è ben evidente che si tratta di rappresentazioni urbane, ma per analogia con quanto segue par preferibile supporre tavole dipinte. Tali erano certamente le narrazioni figurate degli avvenimenti, *γραφαὶ καὶ σχήματα τῶν γεγονότων*, dove *σχήματα* implicitamente ammette il ricorso a motivi di immediata leggibilità.¹⁹ Questo cui Appiano si riferisce, sicuramente attinto da fonti circostanziate, dà per la prima volta il senso della pittura: rappresentazioni di città, intese come capisaldi conclusivi delle operazioni e figure perspicue degli avvenimenti: possiamo tra-

durre letteralmente *τῶν γεγονότων* = « dei fatti accaduti ». Qui è esplicito che la componente ambientale, « geografica » della comunicazione già presente nel quadro presentato da Marcello, fosse separata da quella episodica, piú propriamente « storica », comunque piú soggetti e non una sola battaglia come nel piú antico quadro di Messalla Maximus, « fatto accaduto » anche questo, ma procedente da una selezione che ha privilegiato un combattimento conclusivo, quello che aveva determinato la rottura dell'alleanza fra Ierone e i Cartaginesi e il passaggio del re nell'amicizia romana; quella presentata dall'Africano era una vera e propria « storia » figurata della guerra. Non molto dopo nel trionfo dell'Asiatico del 188 si portarono nel trionfo, secondo il riferimento liviano, soltanto *oppidorum simulacra*, in numero di centotrentaquattro,²⁰ insieme con una quantità di preziosi che attivavano facilmente lo stupore e l'attenzione. La dettagliata enumerazione quantitativa suggerisce la dipendenza da inventari ufficiali e fa pensare alla effettiva mancanza di narrazioni figurate. Ma l'Asiatico, secondo il dato pliniano²¹ dedicò in Campidoglio una *tabula victoriae*, riprendendo quindi il procedimento selettivo e il ricorso alla pittura come mezzo di comunicazione-commemorazione, in chiave votiva,²² senza curarsi di offendere la sensibilità del fratello, il cui figlio era caduto prigioniero nella battaglia. Piú o meno, è possibile far seguire alle imprese asiatiche la venuta in Italia del pittore asiatico, M. *Plautius* come cittadino di Ardea per meriti artistici, di cui Plinio ha conservato l'epigramma-firma di tono vagamente enniano, per cui la valutazione è generica: *decet non sileri*.²³ Della generazione seguente era Pacuvio, il nipote di Ennio, legato a L. Emilio Paullo e al secondo Africano, noto per l'opera dipinta nel tempio di Hercules nel foro Boario, su cui sono possibili, come per le altre di Pacuvio, solo congetture.²⁴

Carattere ancora diverso dalle opere precedentemente ricordate ha avuto nel 174 la *tabula* votiva dedicata nel tempio di Mater Matuta da Ti. Sempronio Gracco, dopo le vittorie sui Sardi. Livio riporta il contenuto dell'*index*, contenente la relazione sommaria delle operazioni e la dedica a Iuppiter,²⁵ primo sicuro esempio di un testo epigrafico accompagnato ad una comunicazione pittorica. Ma anche piú importante è l'esplicito accenno sulla natura di quella *tabula*: *Sardiniae*

insulae forma erat, atque in ea simulacra pugnarum picta: l'elemento geografico e l'elemento figurativo si sono dunque contestualizzati in una rappresentazione unica che utilizzava i *simulacra pugnarum* come riferimento puntuale nella « carta » geografica di una intera isola e non di un solo contesto urbano. Questo è un dato di fatto, più importante forse della stessa determinazione della qualità della *forma* (prospettica piuttosto che in proiezione?) che non può essere se non materia di supposizione, comunque un caposaldo molto ragguardevole, tanto più che della presenza di un *τοπόγραφος* di cultura greca a Roma, Demetrios, un alessandrino — o almeno in relazione stretta con la corte alessandrina — non siamo sicuri se non per fatti di dieci anni più tardi.²⁶ Nell'*index* delle gesta di Gracco si fa menzione esplicita del trionfo e della dipendenza causale della dedica della *tabula* alla divinità, ma nulla dal testo liviano lascia supporre una qualsiasi connessione della *tabula* stessa con la processione trionfale. Il tempio di Mater Matuta era parte di un complesso tradizionalmente connesso con dediche a seguito di importanti successi.²⁷ Ancora una osservazione richiede questa dedica motivata,²⁸ al pari di quella in *Capitolio* di L. Scipione Asiatico:²⁹ attraverso la pittura si offre al dio l'impresa compiuta e questo sembra il significato primario, ma non va escluso — e si richiama in proposito il concetto di *dignatio* espresso da Plinio³⁰ per il quadro di Messalla — un implicito apprezzamento per il valore dell'opera offerta, che non sta nel pregio della materia, di per sé ridottissimo, ma nella realizzazione artistica, sia pure intesa strumentalmente: è l'opera del pittore, che rappresentando i fatti, ne materializza la sostanza e ne consente quindi la dedica, prescindendo da apprezzamenti d'altro genere (morale e sociale per gli esecutori, mai menzionati) che non siamo in grado di misurare. Si è, in fondo, in linea con la tradizione dei *simulacra lignea e fictilia* degli dèi³⁰ che contavano, per quanto rappresentavano e non per il valore della materia, praticamente nullo.³¹ Chi fossero gli esecutori e di quale formazione non è dato sapere; si tornerà comunque sull'argomento. Certo è che soltanto per il 168 sappiamo di un pittore chiesto dopo la vittoria su Perseo da Emilio Paulo agli Ateniesi, *ad triumphum excolendum*;³² l'inviato fu Metrodoros, anche apprezzato cultore di filosofia. Ma resta in ombra

che cosa abbia in realtà fatto Metrodoros, come non si sa che abbiano fatto e quale fosse la specializzazione dei *congregati per Asiam artifices* al servizio di L. Scipione Asiatico.³³ L'ultimo dato che ci interessa per questa ricerca, che non ritengo di dover estendere oltre il II sec. a.C., riguarda l'anno 146 e la propaganda personale, contro il secondo Africano, di L. Hostilio Mancino, che era entrato per primo in Cartagine. I dettagli riferiti da Plinio³⁴ caratterizzano abbastanza la pittura fatta eseguire da Mancino. La voce verbale (*proponendo*) è la stessa usata dall'autore per la pittura di Messalla Maximus e sottolinea l'espone al pubblico, nel caso specifico con fine scopertamente propagandistico, tanto è vero che Mancino stesso spiegava personalmente il contenuto *populo spectanti*. La pittura aveva quindi carattere comunicativo popolare e il mezzo verbale sostituiva l'esplicazione epigrafica, sottolineandosi così la contingenza dello scopo e, presumibilmente, una esecuzione affrettata. Non è quindi il caso di parlare, nella fattispecie, di una grande funzione storica della comunicazione pittorica.³⁵ L'atteggiamento stesso era meschino, deprimere la condotta generale della guerra che aveva portato alla fine di Cartagine, per circoscrivere esaltandolo l'episodio personale di essere entrato per primo nella città. La propaganda sortì il suo effetto e la *mobilium turba Quiritium*, convinta dalla sua *comitas* elesse al consolato Mancino per l'anno 145. Il testo pliniano accenna brevemente al soggetto *situm eius* (di Cartagine) *oppugnationesque depictas*, espressione sostanzialmente endiadica da cui si ricava, credo, la contestualità fra l'ambientazione (*situm*) e i vari episodi dell'assedio (il plurale *oppugnationes*), evidentemente quelli in cui Mancino aveva avuto parte: erano reciprocamente complementari quindi quegli aspetti che nella descrizione in Appiano del trionfo del primo Africano pare fossero divisi in quadri separati.³⁶ Giustamente O. Vessberg ha commentato riconoscendo una successione di scene,³⁷ da pensarsi — non è escluso — come ripartizioni di una tavola unica,³⁸ la successione è accertata da quanto Plinio riferisce: *singula* enarrando, che qualifica comunque l'atteggiamento di Mancino come quello di cantastorie di se stesso. È la prima menzione letteraria di una narrazione in certo qual modo « continua », più o meno come doveva essere nella pittura dell'Esquilino. Anticipo soltanto che questa pittura

di Mancino, per la sua destinazione comunicativa verso le masse poteva ben esser stata un recupero di schemi tráditi: il testo non si oppone certo ad una qualificazione in questi termini.

In altro senso una funzione reclamistica ebbe all'origine una pittura non storica, la prima del genere secondo Plinio, che attribuisce a C. Terenzio Lucano la priorità nell'aver fatto dipingere ed esporre in pubblico rappresentazioni gladiatorie, in occasione del *munus* offerto in onore dell'avo, nel secondo quarto del II secolo, con trenta coppie per una durata di tre giorni. È implicita la scomposizione in monomachie.³⁹ Ed è interessante quanto di seguito la fonte riferisce, che Lucano dedicò poi la *tabula picta* nel santuario di Diana, in connessione con la sacralità del *ludus*.

A questo punto sembra utile riconnettere brevemente le testimonianze esaminate con le aree investite dalle operazioni di cui si era in vario modo inteso tramandare la memoria col mezzo pittorico. Il tempio della *Salus*, dove stavano le pitture di Fabio, era stato eretto da un vincitore dei Sanniti, L. Iunio Bubulco, console del 311; e soggetti certamente relativi alle guerre sannitiche sono quelli illustrati nella pittura dell'Esquilino, imperniati, secondo un'antica e riconfermata tesi⁴⁰ sulla figura di Q. Fabio Rulliano. Sul tono « plebeo » di questa pittura, per i mezzi di leggibilità e il ricorrere della prospettiva gerarchica dovremo ritornare, ma è un punto da non dimenticare, anche in rapporto alle pitture di Fabio nel tempio della *Salus*, che potevano essere apprezzate da un uomo di cultura greca⁴¹ per la correttezza del tratto e l'effetto degli impasti; elementi che non convivono nel frammento tombale esquilino, estraneo ai problemi della linea. Due esempi successivi, la *tabula proelii* di Messalla Maximus del 264 e il *simulacrum Syracusarum* di M. Marcello del 211 riportano entrambi alla Sicilia, che poi era stata la base delle operazioni del filelleno P. Scipione Africano, che nel trionfo del 201 aveva fatto sfoggio di rappresentazioni di città e di figurazioni di episodi delle campagne. Gli *oppidorum simulacra* portati nel trionfo del 188 e la *tabula victoriae* di L. Scipione Asiatico si connettono con la guerra siriana, mentre è esplicito piú tardi, attraverso la figura di Metrodoro, il legame con l'Attica dell'artista chiamato *ad triumphum excolendum* di Emilio Paullo.² Se ne ricavano quindi due momenti principali, il piú antico legato al-

l'ambiente sannitico, il secondo, in varie gradazioni, legato a paesi di cultura greca ed ellenistica e se da un lato, attraverso questi paesi ellenistici, è abbastanza facile la riconnessione almeno come suggerimento con figure ed opere di ben noti « battaglisti »;⁴³ e a Siracusa in ispecie, nello Atheniaion, esistevano quadri famosi illustranti una impresa di Agatocle, che Cicerone conobbe ed apprezzò.⁴⁴ Emerge su tutti per noi Philoxenos di Eretria⁴⁵ se, come è accettato dai piú, al suo originale dipinto per il re Cassandro risale uno dei piú famosi e fondamentali documenti indiretti della pittura antica, il mosaico di Alessandro dalla Casa del Fauno di Pompei. È sempre rischioso generalizzare, ma è importante la soluzione nella chiave dell'*ethos*, nella contrapposizione fra il vincitore e il vinto, senza ambientamento, che invece possiamo senza dubbi riconoscere altrove, nella Presa di una città di Aristeides, nella Presa di Pellene di Timanthes, nella Battaglia navale alla foce del Nilo di Nealkes.⁴⁶ Non si citano invece dalle fonti vedute di città per sé stanti, che ricorrono soltanto in occasione delle celebrazioni trionfali romane. Tuttavia non sfugga che il *simulacrum* mostrato nella *ovatio* di Marcello rappresentava Siracusa e che il piú alto numero di *oppidorum simulacra* figurò nell'apparato del trionfo asiatico di L. Scipione, per cui direttamente si sarebbe autorizzati a richiamare vedutisti medio-ellenistici.⁴⁷ La scelta o meno di questo apparato — e della stessa « pittura trionfale » narrativa — dipendeva evidentemente dalle intenzioni del singolo trionfatore, dal materiale e dagli operatori e dal tempo a disposizione per l'apprestamento, quanto meno, la presenza o meno non è stata annotata dagli storici, e quindi dalla documentazione ufficiale contemporanea, se non nelle occasioni citate.⁴⁸ Non pare quindi si trattasse di un elemento strettamente obbligatorio del rituale. Fuori delle tematiche che consuevano, almeno parzialmente, con gli antefatti e i paralleli greci ed ellenistici, specialmente nei casi della vittoria siciliana di Messalla e della vittoria asiatica di L. Scipione e di quello dello specifico concorso professionale, purtroppo male determinabile, dell'attico Metrodoro per Emilio Paullo, si distinguono specificamente tre esempi, scalati nel tempo, il frammento esquilino, la *tabula* della vittoria di Benevento di Sempronio Gracco, cosí tipicamente « rhopografica »⁴⁹ e, anch'essa « plebea »,

la *forma Sardiniae* di Sempronio Gracco, la pittura di Ostilio Mancino che dal tono della referenza pliniana appare di carattere « popolare » o, se vogliamo, « plebeo », come caratteri « plebei » presenta in effetto lo stesso frammento esquilino.

Ora non vorrei sembrare di voler demolire il *tópos* storiografico della pittura trionfale. Intenderei soltanto ridimensionarlo dalle generalizzazioni, sempre rischiose, specie se diacroniche, antiche e moderne, principalmente insistendo sulla rigida successione cronologica delle testimonianze. In effetti la pittura trionfale non ha avuto, questo credo si possa tranquillamente affermare, una costanza di temi e di motivi, in altre parole è difficile farne un « genere », diremo, funzionale, includendo quelle pitture, che, pur connesse con vittorie e trionfi, non sappiamo se siano state materialmente portate in processioni trionfali. Né Plinio o altra fonte hanno inteso farne un « genere »; va in proposito rilevato come manchi la menzione, specialmente in Plinio, di una priorità nell'uso da parte di qualcuno. Non a caso ho parlato di « genere funzionale » per la finalità di immediata leggibilità, di documentazione pragmatica e insieme celebrativa, e perché l'utilizzo, a quanto sembra, si legava alla occasionalità di un apparato, che poi non sappiamo come venisse utilizzato a cerimonia terminata. I tempi, solitamente brevi, dell'allestimento comportano una rapidità di esecuzione che non è affatto inconciliabile con l'immediatezza comunicativa. Ciò comporta anche una serie di espressioni formali, intuitivamente, concepite al livello della cultura delle masse che vedevano sfilare le processioni celebrative, per uno scopo documentario e dimostrativo che doveva inclinare sul versante « plebeo ». Ma le forme stesse dipendevano ovviamente dalla cultura e dalla formazione degli artisti incaricati di realizzare l'apparato, da supporre numerosi e operanti contemporaneamente, per le accennate ragioni di tempo. A stretto rigore, la funzione di Metrodoro potrebbe considerarsi più di generale regia e di suggerimenti d'insieme, piuttosto che di personale esecuzione di tutto l'occorrente. Ragioni pratiche di trasporto poi, di massima, portano ad escludere *tabulae* di grandi dimensioni e quindi di rilevante peso. Per il valore che può avere un documento di troppo tempo più recente, si dovrà pur osservare che le tabelle che figurano portate nel trionfo di Tito nei ri-

lievi interni dell'arco sono molto piccole, tali da poter essere rette ciascuna da un uomo solo, alla sommità di un'asta. Ma il continuarsi del rituale non è automaticamente estensibile a episodi di secoli più antichi, quando la pittura trionfale è veramente oggetto di discussione, comunque non prima, probabilmente, dei più antichi casi menzionati, l'*ovatio* di Marcello e il trionfo punico di Scipione Africano. Questi sono i dati concreti su cui è possibile discutere. Tutto sommato, la tematica effettiva e completa dell'apparato pittorico trionfale si trova puntualmente dichiarata, pure a distanza di tempo, dalla concisa e pur così pragmatica, in senso romano, frase di Appiano, alla quale va fatto attento riferimento, anche per la distinzione esplicitata fra rappresentazioni di città e figurazioni « di quello che era accaduto ». Per le prime ha un senso speciale l'insistenza sulle mura come immagini suggeritrici delle realtà urbane,⁵⁰ dal momento che *μυμήματα τῶν εἰλημμένων πόλεων* è chiaramente appositivo rispetto a *πύργοι*.

Se ci atteniamo strettamente, come mi pare corretto, alla concretezza dei dati e alla cronologia dei riferimenti, non possiamo che trarre una constatazione: che una rappresentazione storica, quale appare nella pittura esquilina, ha preceduto sensibilmente nel tempo il « genere » finalizzato alla dimostratività del trionfo. La pittura esquilina, da cui si son prese le mosse e alla quale ora ritengo utile ritornare, è di destinazione funeraria, con le più recenti della Tomba Arieti nella stessa necropoli. Diverso mi pare il caso delle pitture esterne nello zoccolo della Tomba degli Scipioni.⁵¹ Il significato commemorativo-rituale delle stesure pittoriche delle tombe esquiline rientra in quello comune delle tombe a camera, per l'Italia esplicitato da tutte le serie italo-meridionali, campane ed etrusche⁵² nelle quali ultime rientra anche, io credo per riflesso romano, la tematica storica che ha peraltro soltanto finalità funeraria.⁵³ Il caso della pittura con le gesta di Q. Fabio si riveste di un significato intrinseco legato alla sovrapposizione delle fascie, che non corrisponde al comune succedersi di fascie figurate a più livelli negli esempi etruschi ed italici ricordati. La ripetizione nei due livelli centrali (secondo gli stessi *σχήματα* delle figure di proporzione maggiore) evidenziante è abbastanza chiara: si ripetevano nelle zone orizzontali *σχήματα*

appunto, ripetitivi, come ripetitive erano le occorrenze dei fatti bellici, che qui figurativamente si registravano. È un procedere quindi molto vicino a quello della narrazione annalistica, essa stessa per forza di cose ripetitiva, specie per fatti riferentesi a prima del grande mutamento di orizzonte politico del III secolo finale e del II. Se si fa poi attenzione a quanto resta della fascia superiore, par chiara anche qui una ripetizione dello stesso motivo: quanto resta della estremità della figura di maggiore dimensione indica che, più o meno sempre sulla stessa linea verticale si succedevano episodi analoghi, ciò che è importante anche per quanto riguarda il ritmo della narrazione. L'emergere di σχήματα figurativi quali quelli indicati costituivano dei punti fissi di riferimento nella successione del tempo; motivi che scandivano lo svolgersi dei fatti, e il cui significato è contestuale al rilievo dato ai protagonisti. Per quanto ridotto sia il frammento, il contenuto è di per sé abbastanza indicativo, come anche il trovarsi dei motivi ripetuti presso un angolo, parte quindi non secondaria, in una composizione che probabilmente non tendeva alla centralizzazione, ma allo svolgimento continuo. Come è stato osservato⁵⁴ l'angolo non costituiva pausa dell'azione, ciò che ha già dei precedenti nei fregi dipinti di tombe etrusche.⁵⁵ Ma a parte tutto questo un elemento per completare la comprensione del frammento esquilino è stabilire il senso di lettura di un complesso ricostruibile in fasce sovrapposte (fig. 1). La maggioranza degli studiosi ha descritto il frammento secondo l'ordine convenzionale dall'alto a sinistra al basso a destra, con l'unica eccezione, fra i contributi importanti, ch'io sappia, di C. L. Visconti,⁵⁶ che ha descritto nel senso opposto. Io credo che il Visconti abbia avuto ragione, anche se non ha motivato il suo metodo, coerente con la lettura architettonica sostenuta da Vitruvio, che è quella dell'ordine materiale della costruzione.⁵⁷ La maggiore altezza, intuitiva, ma approssimativamente calcolabile⁵⁸ della fascia superiore (fig. 1) porta a riconoscere una sorta di crescendo, che in quella maggior dimensione in certo modo pare concludersi, anche tenendo conto di possibili ragioni ottiche,⁵⁹ pur in un edificio di dimensioni non eccezionali.⁶⁰ La fascia inferiore, con scene di battaglia, sembra fosse a un dipresso alta quanto le mediane, se non leggermente più bassa. Ma è incerto se

in essa figurassero evidenziati i protagonisti. Non so se si possa arrivare a riconoscere implicazioni simbolistiche, come di recente ha fatto T. Hölscher,⁶¹ per questo mi pare che il frammento contenga troppo poco. Piuttosto mi sembrano da mettere in rilievo sia la narrazione « obiettiva » di senso annalistico, sia la sua puntualizzazione in senso encomiastico personale (la ripetizione della figura e del nome ascritto di Q. Fabio) quasi trascrizione figurativa, nel contesto funerario, dell'elogio recitato nella cerimonia funebre⁶² o di un *index* epigrafico come dell'iscrizione di Scipione Barbato, non lontana cronologicamente⁶³ dal frammento pittorico e, come questo, connesso con le guerre sannitiche e con l'ambiente italomeridionale, come i più recenti studi hanno confermato. Ma alla sintetizzazione poetica del testo epigrafico scipionico si contrappone una analisi narrativa se, come è credibile e come conferma il più tardo esempio della Tomba Arieti,⁶⁴ le pareti della camera sepolcrale dovevano essere coperte per intero dal sistema figurato, sostanzialmente, in conseguenza, il più esteso « testo storico » dell'epoca, redatto in termini monografici se si guarda alla celebrazione gentilizia o più specificatamente personale, per quanto si constata da quello che ci resta, ma in termini narrativi annalistici se si guarda ai ricorsi ed al parallelismo delle fasce. Riconosciamo pertanto nella pittura esquilina una preziosa pagina della rappresentazione storica romana (e non soltanto rispetto al mezzo figurativo) che tien conto del contributo recato dall'opera del singolo — e della famiglia — all'interesse pubblico e insieme della gloria che al singolo e alla famiglia ne vengono. Il rituale del funerale gentilizio che impressionò profondamente Polibio⁶⁵ al di là della sua macchinosa teatralità e l'elogio oratorio fatto della persona rientra nello stesso ordine di idee e, per le tombe esquiline, la perpetuazione di questo mondo di gesta e di vanti sulle pareti di un sepolcro si pone anche in parallelo con la conservazione delle *imagines* nel sistema genealogico nell'ambito della casa privata. Sono tutte cose ben note, che tuttavia sembra utile ripetere ogniqualvolta si entra in questa complicata materia.

La qualità pittorica del fregio esquilino, di cui più volte sono state rilevate analogie nell'ambito medio e suditalico,⁶⁶ è testimonianza del livello di una cultura aperta e che poteva essere condivisa

da un patriziato uno dei cui membri, e proprio della gente dei Fabii, aveva esercitato personalmente la pittura, risentendo, secondo il giudizio di Dionisio, della crisi di trapasso dal linearismo al cromatismo.⁶⁷ Nella pittura della tomba esquilina non è piú il caso di parlare di γραμμαί, ma solo di μύγματα: il momento di crisi è superato, sia pure in un limite di tempo non lungo. Ma la funzione delle pitture era diversa: Fabio Pittore aveva lavorato in un tempio, per un programma ufficiale, il suo « epigono » (o i suoi « epigoni ») per la « vita » assolutamente interna di un sepolcro. È quindi anche spiegabile con ciò stesso una differenza di resa stilistica. Che poi « i critici piú solenni » come scriveva C. L. Visconti,⁶⁸ abbiano spesso convenuto sul ricollegamento tanto facile quanto allettante tra Fabius Pictor e le pitture dell'Esquilino, pur non escludendo in assoluto un rapporto effettivo, è destinato, ripeto, a restare nell'ambito delle congetture indimostrabili cui porta inevitabilmente il determinismo dei nomi, specialmente in un mondo artistico in cui i nomi sono così rari. Ma non è nemmeno questo, credo, il punto piú importante, che è invece il senso di questa pittura storica nel momento culturale degli inizi del III secolo a.C.

Se ci soffermiamo un momento sulla tematica e la composizione, avvertiamo che il repertorio della pittura comprende già due elementi poi divenuti caratterizzanti del repertorio della pittura trionfale, quale ci è documentata dalle fonti sopra esaminate. Vi si trova una veduta di città, nella terza fascia dal basso, sintetizzata dalla cinta muraria merlata, veduta animata da figure in abito civile emergenti fra i merli a T. È possibile che la veduta di città risvoltasse sulla parete limitrofa. Nella prima fascia conservata in basso è rappresentato un gruppo di combattenti, secondo uno schema compositivo ellenistico che tien conto di una differenza di livelli anche a scopo di chiarezza rappresentativa. Il gruppo è improntato a forte dinamismo, mentre nell'ordine che segue, accanto ad un elemento dinamico (il combattente di sinistra, in lotta con un avversario figurato nella parete perduta) si pone un elemento statico nella rappresentazione del colloquio fra i due personaggi distinti dai nomi ascritti. La staticità coinvolge anche le tre figure a destra di Q. Fabio, in cui si è riconosciuta (ma non so con quanta verosimiglianza) la *cohors* del generale romano.⁶⁹ Con

la diversità di scorcio nelle figure minori è attenuata la rigidità, diremmo protocollare, del gruppo maggiore, che pertanto emerge in una effettiva prospettiva gerarchica, ripetuta con varianti soltanto di dettaglio nel corrispondente gruppo della terza fascia, dove la prospettiva gerarchica porta i personaggi a pareggiare l'altezza delle mura urbane, davanti a cui si svolge il colloquio fra i capi (patteggiamenti per la resa della città, probabilmente). Una attenta resa dei dettagli della panoplia attraverso le forme e i colori ha inequivocabilmente permesso di riconoscere i guerrieri sanniti, descritti con eguale analitismo da Livio, in un passo relativo alle operazioni del 309, e quindi di confermare la data alta della pittura.⁷⁰ Fra il passo liviano e il brano pittorico v'è una sola differenza, relativa alla forma particolare degli scudi che dalla descrizione liviana risultano di forma triangolare.⁷¹ Tutto il resto, metallo delle armi, colori degli abiti, coincidono. Il riconoscimento della figura solo parzialmente superstite dell'ultima fascia resta un enigma, ma è chiaro che in essa si ripeteva lo schema delle figure dei capi sanniti dei due registri piú bassi, *M. Fan[...]* e *[...]anio ST(ai) f.(ilio)* secondo le letture successive ai restauri.⁷² In sostanza, per quello che qui c'interessa procediamo a due constatazioni: la pittura esquilina comprende elementi architettonici ambientali e rappresentazioni di avvenimenti: ...πύργοι...καὶ σχήματα τῶν γεγονότων, secondo la frase di Appiano, ma messi insieme, in un rapporto narrativo sia pure semplificato e con evidenza dei secondi sui primi. Le mura del terzo ordine indicano che il colloquio fra i capi si svolgeva all'esterno della città. È passato circa un secolo quando le due componenti si sono scisse, nell'apparato trionfale dell'Africano, mentre restavano associate, presumibilmente, come si è visto, nella pittura presentata nella *ovatio* di Claudio Marcello.

Nel frattempo si è svolto quel processo di scadimento⁷³ che ha portato alla corsività delle pitture della Tomba Arieti ed alla stessa modesta qualità delle altre identificate nello zoccolo della Tomba degli Scipioni, in successivi strati di età diverse, pur trattandosi in entrambi i casi di programmi gentilizi, con la sola differenza che le pitture della Tomba Arieti restavano nella tradizione della camera interamente dipinta, quelle della Tomba degli Scipioni erano *propositae*,

per usare il termine liviano, all'esterno. Le implicazioni sociali sul livello culturale e qualitativo scadute alla fine del II secolo, data possibile per la Tomba Arieti⁷⁴ incidono sulle forme, non sulla destinazione, restando sempre la stessa la classe che tali mezzi pittorici utilizzava in una duplice e significativa direzione: la celebrazione di tipo « interno » connessa con il rituale funerario e quella esteriorizzata che ribaltava il rapporto fra le componenti del *monumentum*:⁷⁵ in effetto nelle pitture della Tomba degli Scipioni compariva per la prima volta un contesto figurativo leggibile da tutti ed anzi imposto alla vista e valevole quindi come perpetuazione celebrativa, insieme con il corpo architettonico e il suo apparato statuario, che conosciamo dalle fonti.⁷⁶ Per questa nuova forma di messaggio ci si valeva di forme che sembrerebbero in contrasto con l'apertura culturale filloellenica dell'ambiente tradizionale nella famiglia dei Cornelii Scipiones. Opportunamente F. Coarelli ha nuovamente richiamato⁷⁷ il caso, incidentalmente noto, del pittore Theodotos, che realizzava grossolanamente figure di Lari nelle feste Compitali.⁷⁸ È sintomatico che si tratti di un greco, il quale quindi partecipava di questa tendenza alla necessità dell'immediatezza, del resto documentata anche in ambiente greco e atticista come Delo,⁷⁹ ma in periodo alquanto più tardo ed anche su commissione romana.⁸⁰ L'esempio delle pitture esterne della Tomba degli Scipioni indica due circostanze rilevanti. In ordine alla sovrastratificazione (almeno sette strati)⁸¹ va notato che alla pittura si riconosceva in questo caso un valore commemorativo non durevole, se poteva essere sostituita, evidentemente in occasione di nuove immissioni nel sepolcro di membri della famiglia. Di conseguenza lo zoccolo in sé, come supporto architettonico di un racconto evocativo figurato appartiene alla struttura ed alla durabilità del monumento, ma la pittura supportata ha carattere contingente, poiché ogni nuova stesura ha cancellato sistematicamente la precedente, non diversamente da quanto poteva avvenire per scritte elettorali⁸² e simili. In altre parole solo il messaggio affidato alla *tabula* aveva valore di perennità se interveniva, come in taluni « casi contemplati »⁸³ una consacrazione, cioè il passaggio al patrimonio di un tempio. In certo senso si può riferire anche a queste produzioni il concetto classificatorio fatto proprio da Plinio che *nulla*

gloria artificum est nisi qui tabulas pinxere.⁸⁴ La corsività dell'espressione pittorica, nel momento in cui a Roma affluivano centinaia di originali famosi, e, pur fra le riprovazioni dei moralisti, si cominciava a discutere d'arte,⁸⁵ si spiega con questa contingenza funzionale. Solo in questo senso, credo, è valida la connessione con la pittura trionfale, che nonostante tutto, resta conoscibile per le sole tematiche ed esclusivamente dalle fonti. La pittura trionfale stessa, per quanto è stato detto più sopra, è da considerare intesa come mezzo di immediata comunicazione e di facile ed intuitiva leggibilità: esponenti dell'aristocrazia si sono valse quindi intenzionalmente di forme « popolari », appunto in funzione dei destinatari del messaggio. Ma l'esempio del fregio sostituibile del monumento degli Scipioni c'insegna anche che la narrazione figurativa dei fatti — che qui rientrava nell'ambito gentilizio e personale — veniva posta in seconda linea rispetto alla durabilità della narrazione scritta, al *monumentis et litteris mandare*, secondo è espresso per altro tema nella celebre endiadi ciceroniana.⁸⁶ È anche lecito considerare che la sostanziale occasionalità della pittura trionfale abbia contribuito alla diffusione di un modo di rappresentare quale ritroviamo nel fregio degli Scipioni, peraltro ovviamente con diversità stilistiche, per giudicare delle quali bisognerà aspettare l'edizione definitiva, e che è stata recepita anche nella pittura funeraria d'interno della Tomba Arieti, dove, rispetto al più illustre antecedente della Tomba « di Q. Fabio », la composizione era ridotta ad una fascia unica e ad una paratassi di episodi bellici e della conclusione nel trionfo, secondo una esegesi fondata su convincenti elementi.⁸⁷ Questa tematica del trionfo ha avuto, come si è visto, dei precedenti e versioni anche nell'artigianato.⁸⁸ Anch'essa rientra, comunque nella categoria dei « fatti accaduti », filo conduttore di tutte queste manifestazioni, in cui la pittura è stata, pur sotto diverse angolazioni, mezzo di rappresentazione esclusivo, se il primo caso di narrazione figurata a rilievo e pertanto dotato dei requisiti della durabilità e della insostituibilità è stato il monumento delfico di Emilio Paulo, dove i « fatti accaduti » sono rappresentati col mezzo plastico, sempre nell'ambito degli episodi bellici, nella fattispecie in relazione diretta con la battaglia di Pidna.⁸⁹ Ma il monumento di Emilio era in un santuario, era quindi consacrato.

A Roma la tematica dei « fatti accaduti » e questa volta nell'ambito cerimoniale si trova per la prima volta nella cosiddetta « Ara di Domizio Aenobarbo », diversi decenni dopo la consacrazione del monumento delfico. Ma la trascrizione plastica ha anche altri esempi, con importanti antefatti e paralleli funerari etruschi.⁹⁰ Molto più frequenti sono, come è noto, gli esempi nell'arte tombale medioitalica e « plebea » dove si fissano specialmente i temi gladiatori e quelli della battaglia navale. La congruenza storica si allenta, inclinando verso il carattere repertoriale o si frammenta, specialmente la tematica gladiatoria, nell'episodicità delle piccole storie private, come più tardi nell'esempio del sepolcro templiforme di Lusius Storax.⁹¹ La commemorazione dei « fatti accaduti » di ordine

ufficiale e pubblico riprenderà con i rilievi dell'Ara Pacis e i loro séguiti,⁹² complicandosi di simbolismi e non ritornerà al racconto disteso delle imprese esterne se non con la Colonna Ulpia, dove torna a comporsi con gli episodi l'elemento ambientale, naturale ed architettonico, che ne costituisce anzi il tessuto connettivo.

Per avviarci ora alla conclusione credo si possa applicare una sorta di sistema delle classi contigue: da un lato i dati delle fonti, dall'altro i dati monumentali diretti. L'estrapolazione dalla terminologia matematica ammette che si possa convergere verso una definizione senza vera e propria possibilità d'incontro, il che può sembrare forse un po' scettico, ma è utile per un serio chiarimento, osservando sempre l'ordine cronologico:

- 303 - Pitture di Fabio nel Tempio della Salus. Soggetto non documentato. Soluzione formale linealistico-cromatica. *Inizi III sec. Frammento dell'Esquilino.*
- 272 e - Figure di M. Fulvio Flacco e di T. Papirio
- 284 *Cursor triumphantes*. In edifici sacri.
- 264 - *Tabula proelii proposita* da Valerio Messalla Maximus. Rappresentazione di un fatto d'arme. Nessun dato sulle soluzioni formali. Esposizione provvisoria?
- 214 - *Tabula* rappresentante le accoglienze dei Beneventani alle truppe di C. Sempronio Gracco. Dati solo ipotetici sulle soluzioni formali. Dedicata in edificio sacro.
- 211 - *Simulacrum captarum Syracusarum* presentato nella *ovatio* di Claudio Marcello. Nessun dato sulle soluzioni formali né sulla destinazione posteriore.
- 201 - Pitture trionfali dell'Africano: vedute di città e rappresentazione dei « fatti accaduti ». Nessun dato sulle soluzioni formali né sulla destinazione posteriore. *III-II sec. Pitture della Tomba degli Scipioni.*
- 188 - *Oppidorum simulacra* portati nel trionfo dell'Asiatico. Nessun dato sulle soluzioni formali né sulla destinazione posteriore.
- - *Tabula victoriae* dell'Asiatico. Rappresentazione di un fatto d'arme. Nessun dato sulle soluzioni formali. Dedicata nel tempio capitolino.
- 174 - *Tabula* di C. Sempronio Gracco. *Forma* dell'isola di Sardegna con gli episodi bellici dipinti in essa. Dedicata nel tempio di Mater Matuta.
- 172 - Pittura gladiatoria di C. Terenzio Lucano. Esposta in pubblico, poi consacrata nel *nemus Dianae*.
- 168 - Trionfo di Emilio Paullo. Partecipazione di Metrodoro *ad triumphum excolendum*.
- 164 - Demetrio *τοπόγραφος* attivo a Roma.
- 146 - *Situm oppugnationesque* di Cartagine presentate e spiegate da L. Hostilio Mancino. Nessun dato sulle soluzioni formali né sulla destinazione posteriore. *Fine II sec. Pitture della Tomba Arieti.*

Dalla tavola comparativa si traggono praticamente alcune constatazioni.

Innanzitutto di « pittura trionfale » vera e propria, cioè di mezzi di comunicazione pittorici presentati nel corso di processioni trionfali, o sostitutive, come nel caso di Marcello, non si può parlare prima della fine del III secolo (*ovatio* di Marcello appunto, trionfo dell'Africano). Il

totale silenzio sulla destinazione finale per questo materiale depone per una interpretazione di essi affatto contingente e strumentale. Una volta levato di mezzo l'equivoco relativo al trionfo di Camillo, il frammento esquilino, funzionalmente diverso, non costituisce un precedente. In esso, se anche i componenti sono gli stessi, è lecito riconoscere che la rappresentazione urbana sembra introdotta

per definire l'ambiente, cioè per dare concretezza alla scena non tanto per enfatizzare la conquista, questo almeno a giudicare dai rapporti dimensionali che esaltano le figure umane classificandole in prospettiva gerarchica, cioè in termini che sono anche dell'arte « plebea ».⁹³ Vero è che il testo epigrafico dell'*elogium* del Barbatto mette l'accento sulle città conquistate, ma il contesto è diverso, narrativo in un caso, di sintesi di una personalità nell'altro, aggiungendo in parentesi che peraltro, appunto, mezzo epigrafico e mezzo pittorico riuscivano entrambi ad organizzare in senso biografico fatti che l'annalistica tradizionale elencava nella successione del tempo, onde il già notato rapporto con l'*elogium* oratorio, non privo di funzione nella letteratura storica. Questo significato biografico mi pare ritorni, pur in diversa soluzione formale, nella fascia dipinta della tomba Arieti, dove la scena del trionfo conclude la sequenza degli episodi bellici. Ma è anche vero che il modo di narrare è diverso, ad un secolo circa di distanza: la zona figurata è unica, non è possibile una lettura in chiave di successione verticale e mancano i ricorsi che marcano nel frammento esquilino, con la ripetitività, la successione degli eventi. Così probabilmente accadeva nelle fasce uniche sovrapposte nello zoccolo del sepolcro degli Scipioni, di cui non vorrei parlare troppo per il poco che ne conosco: ad ogni modo la accertata successione è indicativa, almeno da un punto di vista formale, dei diversi caratteri assenti dalla pittura storica romana attraverso il II secolo a.C. sul cui valore cruciale non ho bisogno di insistere.

Non mi nascondo che il problema della « pittura trionfale » esca ridimensionato dall'esegesi che ho tentato di fare dei documenti, ridefinendosi come un aspetto settoriale di un problema più vasto, che è quello della pittura storica romana, poi abbastanza obliterato nel secolo successivo. Il più tardo fregio del colombario dell'Esquilino⁹⁴ non ha più il senso immediato e pregnante dei « fatti accaduti », ma è una successione di fatti relativi alla « protostoria » romano-laziale, con un ribaltamento sull'antico quasi virgiliano, così come nel fregio plastico della basilica Aemilia. Di fronte all'evocazione di sapore ellenistico si è perduto il senso dell'attualità storica, pur conservandosi l'ordine di successione degli episodi nel tempo, come di fronte all'annalistica tradizionale si faceva

strada la preoccupazione dell'indagine « varroniana » sul più remoto passato, in cui si ereditava la narrazione complessiva delle origini e degli sviluppi che era stata di Nevio e di Ennio e dei tempi in cui si procedeva ai ritratti di ricostruzione dei re e dei personaggi dell'alta repubblica. Il dottrinarismo evocativo di matrice ellenistica e l'istanza dell'organicità del fenomeno romano soppiantavano il contemporaneismo attualistico della pittura storica più antica, per arrivare a quella globalità di visione che è stata di Augusto, come di Livio e di Virgilio.

In sostanza la pittura trionfale, che ci è attestata soltanto dalle fonti e che ovviamente avrà avuto connotazioni morfologiche e tematiche non lontane dai pochi documenti di pittura che possediamo, è stata anch'essa attualistica fino alla contingenza e alla precarietà supponibile dell'utilizzo. In sintesi, se ci riferiamo a quanto le fonti storiche riferiscono, anche relativamente ad opere non direttamente connesse con le processioni trionfali, si nota un polimorfismo che va dalla rappresentazione di singole battaglie (*tabulae* di Messalla e dell'Asiatico) fino alla carta geografica animata (*forma Sardiniae* di Gracco) per arrivare alla pittura propagandistica-elettorale di Mancino. Quello che probabilmente conta di più, attese le forme delle pitture conservate e l'implicita degradazione dall'impegno dal frammento di Q. Fabio alla corsività della Tomba Arieti, è che queste forme sostanzialmente « plebee » sono state strumentalizzate dalla classe dirigente sia per i programmi commemorativi gentilizi sia per la funzione comunicativa esteriorizzata.⁹⁵

Per chiudere, ritengo utile esaminare brevemente le tipologie figurative dei cicli principali, σχήματα, che, come si è detto, sono parzialmente ripetitivi. Delle pitture della tomba degli Scipioni cito soltanto il pubblicato (fig. 2).

A) Rappresentazioni di città.

Indico solo quella della terza fascia del frammento esquilino: veduta di un angolo di cinta murata con merli a T in leggera prospettiva.

B) Guerriero stante di profilo.

Frammento esquilino, seconda fascia: guerriero sannita con testa e busto di profilo, bacino e gambe di tre quarti, mantello sulla spalla sinistra ricadente sul dietro e sul davanti, gamba sinistra di appoggio, destra di scarico scartata con piede in prospettiva,

avambraccio destro avanzato con mano di profilo e palmo verso l'alto; terza fascia; analogo al precedente, con elmo pennato, mano destra vista di dorso, scudo oblungo sostenuto obliquo sul davanti; quarta fascia: parte della gamba destra con piede in prospettiva e piede sinistro (della gamba di appoggio) di figura in schema analogo alle precedenti; le proporzioni sono naturalistiche, gli scorci realizzati senza sforzo.

C) *Guerriero stante di fronte.*

Sepolcro degli Scipioni: mezza figura inferiore di loricato con ponderazione equilibrata su entrambe le gambe; accanto a questa altra figura analoga, impostata piú in alto (piano arretrato?) con gamba sinistra di appoggio, destra flessa al ginocchio in un tentativo di scorcio; proporzioni allungatissime.

D) *Guerriero caduto.*

Tomba Arieti: corpo disposto obliquamente, gambe divaricate, destra flessa al ginocchio, sinistra distesa, braccio destro flesso al gomito, mano sollevata impugnante la spada, scudo oblungo parallelo al fianco sinistro (non si vede traccia del braccio).

E) *Guerriero combattente di dorso.*

Frammento esquilino: busto eretto, gambe scartate nel passo, braccio destro sollevato flesso al gomito nell'atto di vibrare la lancia (schema del *prómachos*) proporzioni naturalistiche, scorcio realizzato senza sforzo.

F) *Scene di combattimento.*

1) Versione sintattica. Frammento esquilino: due combattenti nello stesso schema in parallelo, busto obliquo quasi di fronte, gambe scartate (flesse al ginocchio le destre?), braccio destro sollevato in atto di vibrare la lancia (schema del *prómachos*), scudi sul petto; un terzo guerriero quasi di profilo a destra con elmo pinnato, braccio destro disteso in avanti a colpire con la spada, scudo al petto; le tre figure parzialmente si sovrappongono e si coordinano nel ritmo di una V; proporzioni naturalistiche.

2) Versione paratattica. Tomba Arieti: tre guerrieri di fronte, i due primi omologhi, ma distanziati, in posizione obliqua indicativa del movimento, ginocchia destre flesse, braccia sinistre scartate verso il basso (solo nella figura di centro visibile lo scudo oblungo), mezza figura inferiore di guerriero, formante una V rispetto alla figura centrale, obliquo verso destra con ginocchia flesse; dimensioni contratte nei tronchi; allungatissime negli arti inferiori, riporto degli scorci sul piano.

G) *Togato stante.*

Frammento esquilino: seconda fascia: disposizione sostanzialmente speculare, ma un po' piú di tre quarti,

rispetto al guerriero stante di cui alla lettera B), gamba destra di appoggio con piede in scorcio, sinistra di scarico spostata in avanti e leggermente flessa al ginocchio, braccio destro avanzato con mano che stringe la lancia verticale; terza fascia: la stessa figura, molto lacunosa, dimensioni naturalistiche, scorci realizzati senza sforzo.

H) *Littore.*

Tomba Arieti: figura isolata (?) stante di fronte, leggermente obliquata, gambe parallele, braccio destro scartato con mano reggente una *virga*, protesa in un tentativo di scorcio, sinistra piegata con mano al fianco a reggere il fascio obliquo; proporzioni allungate, ma meno che nei guerrieri di D) ed F); coppia di littori affiancati che ripetono il tipo del precedente, in posizione alquanto piú obliqua.

La breve seriazione, oltre a sottolineare il diverso livello (nel senso della cultura, specialmente del possesso dello scorcio e dell'osservanza della dimensione naturalistica) fra il frammento esquilino, l'esempio dato della tomba degli Scipioni, la tomba Arieti dimostra che nel primo e nel terzo caso è esplicita la ripetitività di schemi dati, applicata in significazioni diverse: nel frammento esquilino per indicare l'analogia di « fatti accaduti » in due, se non in tre, fasce successive, nella tomba Arieti la ripetizione dello schema del littore indica invece la funzione d'apparato, cerimoniale, di questi accompagnatori. Nelle scene di combattimento la ripetizione conferisce alla percezione quantitativa, sia nel sistema sintattico del frammento esquilino, sia nella disposizione paratattica nella tomba Arieti. Nell'uno e nell'altro caso si ritrovano e il parallelismo e la composizione a V, esplicitante la varietà del movimento nella mischia, là con effetto di massa, qui in modo schematizzato. Vi sono atteggiamenti che in effetto non cambiano in queste due versioni della pittura storica, a distanza di tempo. Forse, a ben considerare, anche nei due guerrieri di fronte (C) della tomba degli Scipioni l'uno non è che la versione leggermente modificata dell'altro. Ciò che cambia è l'impostazione generale: nel frammento esquilino piú antico il pieno possesso dello scorcio e le dimensioni naturalistiche si accompagnano ad una osservanza abbastanza rigida dell'isocelia, nella tomba Arieti questo vincolo non esiste piú (e, pare, nella tomba degli Scipioni), mentre le forme si schematizzano e si astraggono dalla « congruenza » naturalistica, che peraltro nel primo caso accentua la prospettiva gerarchica, chiarissima nella seconda fascia

nell'accostamento fra i due capi a colloquio e le figurette dei tunicati che seguono immediatamente Q. Fabio, e nella terza fascia in rapporto alle mura ed ai personaggi che appaiono fra le merlature. Forse nel gruppo dietro Q. Fabio la disposizione a scala dipende da dislivelli del terreno e dei piani di posa, non più percettibili. Vien fatto, per il valore che può avere, di ricordare il gruppo dei giovinetti ateniesi accanto alla figura di Teseo vincitore del Minotauro nel ben noto dipinto della Basilica di Ercolano, richiamo che può servire almeno a confermare la componente ellenistica nella cultura del pittore del frammento « di Q. Fabio », cultura che si dichiara anche, nella prima fascia, nel gruppo conserto dei combattenti, tutti destrorsi, in rapporto compositivo intenzionale di

contrasto con la disposizione sinistrorsa del gruppo dei tunicati e del guerriero di dorso all'estremità sinistra della fascia superiore.

Infine va rilevato che nella degradazione formale, nell'esecuzione frettolosa che implica rinuncia al naturalismo, resta, con le altre motivazioni addotte a spiegare il mutamento di cultura, un interrogativo, concernente il ruolo che in questo processo può ben avere avuto la presumibile corsività proprio della pittura funzionalmente « trionfale », nei non numerosi casi in cui essa è testimoniata dalle fonti.

Istituto di Archeologia
Università di Bologna

¹ *Roma medio repubblicana, aspetti culturali di Roma e del Lazio nei secoli IV e III a.C.*, Roma 1973, pp. 138 ss.; scheda di F. COARELLI, n. 283, pp. 200-208; *Affreschi romani dalle racc. dell'Antiquarium comunale*, Roma 1976, pp. 13 ss. (scheda dello stesso). Ivi bibl. preced. Da aggiungere scheda di M. Torelli, in R. BIANCHI BANDINELLI, M. TORELLI, *L'arte dell'antichità classica*, 2, *Etruria-Roma*, Torino 1976, N. 26 e T. HOLSCHER, cit. sotto e nota 3.

² S. MAZZARINO, *Il pensiero storico classico*, II, Bari 1968.

³ Recentemente T. HOLSCHER, in *R. Mitt.* 85, 2, 1978, pp. 315-357; G. GUALANDI, in *PCIA*, 7, p. 338.

⁴ 5, 30, 2... *urbem latam in triumpho suo*... riferito alla propaganda di Camillo contro il trasferimento a Veio, si spiega sufficientemente con le spoglie di Veio, unico oggetto del trionfo e non c'è necessità di postulare un ὕστερον πρότερον, una anticipazione di una realtà di tempi seguenti; la descrizione del trionfo in 5, 23, 4-6.

⁵ DIONYS. HALIC. 16, 3; PLIN., *Nat. hist.* 35, 19.

⁶ FEST. 228.

⁷ PLIN., *Nat. hist.*, 35, 22.

⁸ V. più sotto nel testo.

⁹ V. nota 6.

¹⁰ Ultimamente: F. COARELLI, *Guida archeologica di Roma*, Verona 1974, p. 295. Il tempio era stato eretto da M. Fulvio Flacco dopo la presa di Volsinii; il t. di Conso sull'Aventino da L. Papirius Cursor (272).

¹¹ 24, 16, 16-22.

¹² Ciò per l'evidenza episodica e i dettagli della narrazione: *ibid.*... *pileati aut lana alba velati capitibus volones epulati sunt, alii accumbantes, alii stantes...*

¹³ *Ibid.*... *simul ministrabant vescebanturque.*

¹⁴ *Ibid.*... *et Gracchus ita permisit si in publico epularentur omnes ante suas quisque fores.*

¹⁵ *Ibid.*... *digna res visa ut simulacrum celebrati eius diei Gracchus, postquam Romam rediit, pingi iuberet in aede Libertatis...*

¹⁶ 25, 21.

¹⁷ LIV., 25, 20.

¹⁸ APPIAN. PUN. 66.

Ringrazio l'amico Prof. A. Roveri per la discussione fatta insieme sull'interpretazione e la struttura del passo.

¹⁹ 9. JUCKER, art. *Schémata*, in *Encicl. Arte Ant.*, 7, 1966, pp. 95-105 (per il senso generale del termine).

²⁰ 37, 54, 3... *tulit in triumpho signa militaria quattuor, eburneos dentes mille ducentos triginta unum...*

²¹ *Nat. hist.* 35, 22: ... *L. Scipio... tabulamque victoriae suae Asiaticae in Capitolio posuit...*

²² Si ricordi il ruolo del culto capitolino nella ideologia scipionica. Sul problema generale G-CH. PICARD, *Les trophées romains*, (BEFAR 187), Paris 1957, cap. 22, II.

²³ *Nat. hist.*, 35, 115; il *decet non sileri* richiama le serie inferiori delle classificazioni recepite nel testo pliniano (*primis proximi* e soprattutto *non ignobiles, ... in trascursu tamen dicendi*) ma in tali serie Plinio riporta soltanto l'inserimento di artisti greci. Non esistevano ovviamente serie classificatorie di artisti « romani », semmai è da citare il non *fraudando et Studio* (*Ludio*) di 35, 116, dato anche il caso di un artista in cui Plinio riconosce un inventore.

²⁴ PLIN., *Nat. hist.* 35, 19: *proxime celebrata est... Pacuvii poetae pictura...*; HIERON., *Chron.*, ad ann. a.V.c. 1863.

²⁵ LIV. 41, 28, 8-10: *eodem anno Tabula in aede Matris Matutae cum indice hoc posita est...*

²⁶ DIOD., *Bibl. hist. Exc.* 31, 18. VAL. MAX. 5, 11: *... Alexandrini pictoris*. Le edizioni critiche di Diodoro danno *τοπόγραφος*; *Τοπιόγραφος*, accettato da alcuni (anche VESSBERG, o.c. N. 148) è una congettura del Letronne. Per altre congetture si veda O. ROSSBACH, art. *Demetrios* 128 in PAULY-WISSOWA, R.E., IV, 1901. Giustamente accetta *τοπόγραφος* L. GUERRINI, art. *Demetrios* 6, in *Enc. Arte Ant.*, III, 1960. Il nome di Demetrios è emerso soltanto per avere egli ospitato nella sua casa romana il profugo Tolemeo VII Philometor. Ringrazio l'amico Prof. Fausto Bosi per i controlli filologici. *Τοπογραφία* è descrizione di paesaggi e ambienti reali, in contrapposizione a *τοποθησία*, descrizione di paesaggi immaginari. (STRAB. *Geogr.* 8, 11, 332 e 13, 1, 5, 334; PTOL. I, 1,5; PETOS. *apud* VETTIUM VALENTIEM 122, 22; PROCL. *apud* PHOT. *Bibl.* I, 1, 5 e COSM. *INDICOPL. Χριστιανική Τοπογραφία*). Ma il termine (e il verbo *τοπογραφέω*) si trovano anche nel senso di descrizione di aree ristrette (STRAB. 13, 1, 5, 583; ATHEN. I, 16, d.). Si cfr. anche QUINTIL. *Inst. orat.* 9, 2, 40; SERV. *ad Aen.* I, 159; LAC. PLAC. *ad STAT. Theb.* II, 32, oltre che CIC. *ad Att.* I, 13, 5 e 16, 18 (per una inversione dei concetti). Il senso « pittorico » del termine sarebbe quindi un *ἀπαξ* in Diodoro, donde gli artifici per modificare la lettura, secondo un vezzo frequente quanto rischioso. Tecnicamente comunque, anche se si intende « cartografo », il *τοπόγραφος* è un *pictor*, giacché si vale di mezzi grafici. Un grazie particolare all'amico Prof. Nereo Alfieri, che mi ha fornito molte utilissime referenze e che ha discusso con me più volte il problema.

²⁸ LIV. cit. a nota 26, 41, 28, 10: *... eius rei ergo tabulam donum Iovi dedit.*

²⁹ V. sopra note 20 e 21.

³⁰ PLIN. *Nat. hist.* 34, 34.

³¹ Ciò specie in confronto con gli *ex voto* specialmente bronzei, ma la materia è tutta da rivedere, credo. Fonti in VESSBERG, *op. cit.*

³² PLIN. *Nat. hist.* 35, 135.

³³ LIV. 99, 22, 9, che cita Valerio Anziate.

³⁴ PLIN., *Nat. hist.*, 35, 23: *... L. Hostilius Mancinus, qui primus Carthaginem intruperat, situm eius oppugnationesque depictas proponendo in foro et ipse adsistens populo spectanti singula enarrando...*

³⁵ VESSBERG, p. 39 al n. 150.

³⁶ V. nota 19.

³⁷ L. c. a nota 36 *... eine lange Suite von Gemälde...*

³⁸ Il che sembra davvero confermato dal singolare *situm* usata in proposito da Plinio. La lezione è accettata anche da S. FERRI (*Plinio il Vecchio, Storia delle arti antiche*, Roma 1946 ad l.) che sottopose

il testo pliniano ad una approfondita e pertinente revisione critica.

³⁹ PLIN. 35, 52: *... pingi autem gladiatoria munera atque in publico exponi coepta a C. Terentio Lucano; is avo suo, a quod adoptatus fuerat, triginta paria in foro per triduum dedit tabulamque pictam in nemore Dianae posuit*. La citazione del fatto tende a stabilire una priorità rispetto ad un analogo tabellone d'annuncio fatto fare ad Anzio da un liberto di Nerone: *munus gladiatorum ministrorumque omnius veris imaginibus redditis*. S. FERRI (o.c. a nota prec., ad l.) ha riferito questa ricerca della *veritas* ciò che segue: *hic multis iam saeculis summus animus in pictura*, che non è necessariamente tale da coinvolgere nel giudizio la *tabula* di Lucano, dato il valore possibilmente solo additivo di *autem*: Plinio, con l'occasione, ha voluto ricordare un precedente e, rilevando la priorità di Lucano, individuare in certo qual modo un « genere ».

⁴⁰ C. L. VISCONTI, in *Bull. Comm. Arch.*, 1889, pp. 348-349 con bibl. anteriore anche relativa all'armamentario sannitico. Meno convinto pare fosse D. MUSTILLI nella scheda relativa alla pittura (*Museo Mussolini*, Roma 1939, p. 15), ma la tesi è stata ora decisamente ripresa (bibl. a nota 1; inoltre C. ZINSERLING, in *Eirene*, I, 1960, pp. 153 ss.; B. ANDREAE in HELBIG, *Führer*, Tübingen 1963-1972, II, p. 401) tanto da potersi considerare largamente condivisa.

⁴¹ DIONYS. HALIC. 16, 3, 6; PLIN., *Nat. hist.*, 35, 19.

⁴² G. BECATTI, in *Cr'd'A*, N.S.I., 1941, pp. 70-73.

⁴³ Il tema, in un senso commemorativo-propositivo che può avvicinarsi a quello romano non è raro nell'età deuteroclassica ed in quella ellenistica. Si citano la Battaglia equestre di Androkydes di Cizico (PLUT., *Pelop.*, 35, 7), la Presa di una città e la Battaglia contro i Persiani di Aristeides di Tebe (PLIN., *Nat. hist.*, 35, 98), la Battaglia di Phliunte di Pamphilos di Amfipoli (PLIN., *Nat. hist.*, 35, 76), la Battaglia di Mantinea di Euphranor (PAUS., I, 23, con chiaro senso di celebrazione attica), la Presa di Pellene, per opera di Arato, di Timanthes II (PLUT., *Arat.*, 32, 3, dove il testo ha anche interesse terminologico). Quanto poi questi precedenti abbiano avuto effetto sulla interpretazione romana, è quasi impossibile indicare. Quanto rimane indica forte distacco; ma si veda più sotto nel testo.

⁴⁴ CIC., *Actio in Verrem*, 4 [*de signis*], 55 (122): *... pugna erat equestris Agathocli regis in tabulis picta; ... nihil erat ea pictura nobilius, nihil Syracusis quod magis visendum putaretur.*

⁴⁵ PLIN., *Nat. hist.*, 35, 110.

⁴⁶ Per quest'ultima PLIN., *Nat. hist.*, 35, 138.

⁴⁷ Le « letture » panoramiche di città, come quella efficacissima della stessa Siracusa fatta da Cicerone (cit. a nota 44, 25, 2-3) e quella « geometrica » di Alicarnasso in Vitruvio (*De Arch.*, I, 7, 11) possono presupporre una educazione visiva dovuta ad esperienze pittoriche, ma non bastano ad illustrare i concetti di *simulacra* secondo la terminologia liviana

e di μμήματα secondo quella appianca, che si riferiscono a fatti artistici molto piú antichi.

⁴⁸ LIV. cit. a nota 16; APPIAN., *Pun.*, 66; LIV., 37, 59, 3-5.

⁴⁹ PLIN., *Nat. hist.*, 35, 112. Vedi R. BIANCHI BANDINELLI, art. *Genere (pittura di-)*, in *Enc. Arte ant.*, 3, 1960.

⁵⁰ V. sopra nota 8.

⁵¹ Per le acquisizioni dopo i recenti restauri v. la nota preliminare di E. LA ROCCA, in *Roma Comune, Suppl. periodico di attività storico-artistiche*, Nov.-Dic. 1977, pp. 14-15.

⁵² F. TINÈ BERTOCCHI, *La pittura apula*, Napoli 1964.

⁵³ G. A. MANSUELLI, in *St. Etr.*, 36, 1968, pp. 3-19.

⁵⁴ F. COARELLI, o.c. a nota 1.

⁵⁵ G. A. MANSUELLI, in *RA, N.S.*, 1, 1967, pp. 41-74.

⁵⁶ O.c. a nota 40. Sull'inquadramento storico: S. MAZZARINO, *Il pensiero storico classico*, II, Bari 1968, pp. 102-103.

⁵⁷ De arch. 2.3, 13: ... *haec per altitudinis intervalum scandentis oculi species*... Da notare che allo stesso ordine di lettura portano testi epigrafici relativi a monumenti, anche anteriori alla enunciazione formalizzata da Vitruvio; cfr. in proposito G. A. MANSUELLI, in *Riv. stor. dell'ant. (Scritti in memoria di G. Tibiletti)*, VI-VII, 1976-77, 1-4, pp. 119-128 (specialmente pp. 123-128). Per il senso di lettura v. anche VITRUV., *De Arch.*, II, 7, 11, cit. sopra a nota 47; cfr. anche G. A. MANSUELLI, in *Mél. R. Dion.*, Paris 1974, p. 182.

⁵⁸ Per delineare la ricostruzione di fig. 2 mi sono valso di una proporzione geometrica fra parti omologhe, utilizzando come base il disegno colorato presentato da C. L. VISCONTI, o.c. a nota 40 e quello lineare pubblicato in *Roma medio repubblicana*, cit. a nota 1, fig. 15 a p. 202 (= *Affreschi romani*, fig. 2 a p. 16).

⁵⁹ Importante sarebbe stato conoscere la posizione del frammento nella parete del sepolcro prima dello stacco, ma non pare risultare alcunché dalle relazioni del tempo della scoperta. Ringrazio per cortesi assicurazioni in proposito il Prof. F. Coarelli e il Dott. F. Rebecchi.

⁶⁰ Secondo le proporzioni « vitruviane » a $= \frac{L + l}{2}$,

essendo L pari a m. 8 e l a m. 5, l'altezza (a) risulterebbe di m. 7,5, ma il vano poteva essere piú basso.

⁶¹ O. c. a nota 3.

⁶² POLYB., 6, 53.

⁶³ Ultimamente F. ZEVI, in *Roma medio repubblicana*, cit., pp. 236 ss., N. 370 e bibl. ivi cit.

⁶⁴ Ultimamente F. COARELLI, in *Affreschi romani*, pp. 22-28 e bibl. ivi cit.

⁶⁵ V. nota 62.

⁶⁶ *Roma medio repubblicana*, pp. 200-208 con bibl.; M. TORELLI, l.c. a nota 1.

⁶⁷ V. sopra nota 5.

⁶⁸ O. c. a nota 40, p. 347.

⁶⁹ Bibl., cit. a nota 66; i personaggi sono in abito civile e, quel che piú conta, disarmati.

⁷⁰ Bibl. a nota 66; LIV., 9, 40, 1.

⁷¹ LIV., l. c. a nota 70: ... *ab imo cuneatior*...

⁷² Bibl. a nota 66.

⁷³ F. COARELLI, cit. a nota 64.

⁷⁴ V. nota prec.

⁷⁵ G. A. MANSUELLI, in *Bull. Centro studi stor. archit.*, 12, 1958, pp. 3-24.

⁷⁶ CIC., *pro Archia*, 9; LIV., 38, 56; PLIN., *Nat. hist.*, 7, 114.

⁷⁷ Bibl. a nota 64.

⁷⁸ NAEV., *ap. Fest.*, 260 L.

⁷⁹ M. BULARD, in *Délos*, IX, 1926; piú di recente B.C.H. 87, 1963, pp. 569 e segg.; 69, 1965, p. 992, figg. 1-3; U. T. BEZERRA DE MENES, in *Guide de Délos*, Paris 1966, pp. 55-60.

⁸⁰ M. BULARD, o. c. a nota prec., tav. XXXIV.

⁸¹ LA ROCCA, o. c. a nota 51.

⁸² Cfr. i casi molto noti di Pompei.

⁸³ *Tabula beneventana* di T. Gracco, *tabula victoriae* dell'Asiatico,

⁸⁴ PLIN., *Nat. hist.*, 35, 118; l'enunciato segue peraltro (e al precedente si riferisce l'avversativa *sed* che l'introduce) a quanto è detto sulle pitture « evasive » della prima età imperiale.

⁸⁵ PLUT., *Marcell.*, 21: ... *σκολῆς ἐνέπλασε καὶ λαλίας, περὶ τεχνῶν καὶ τεχνιτῶν ἀστειζόμενον καὶ διατρέβοντα πρὸς τούτῳ πολὺ μέρος τῆς ἡμέρας.*

⁸⁶ CIC., *Brut.*, 8, 26: ... *primunquē monumentis et litteris oratio est coepta mandari.*

⁸⁷ Bibl. a nota 64.

⁸⁸ Così in ciste prenestina su cui ora: G. DOERST, *Die Gravierungen der pränestinischen Cisten*, Roma 1978, pp. 59-64.

⁸⁹ G. BECATTI, o. c. a nota 42.

⁹⁰ Particolarmente su fronti di sarcofagi con scene di accompagnamento solenne: RH. HERBIG, *Die jüngereetruskische Steinsarkophage*, Berlin 1452, NN. 66, 716, 81, 83, 112, 113, 114.

⁹¹ M. TORELLI, F. COARELLI, in *St. Misc.*, 10, 1966, pp. 61 ss.

⁹² Specialmente rappresentazioni cerimoniali o sacrificali.

⁹³ Secondo l'ormai classica definizione di R. BIANCHI BANDINELLI.

⁹⁴ Fregio esquilino con miti alban.

⁹⁵ Ringrazio l'amico Prof. Giancarlo Susini per una esauriente discussione sulla tematica trattata e per un utilissimo aggiornamento bibliografico.

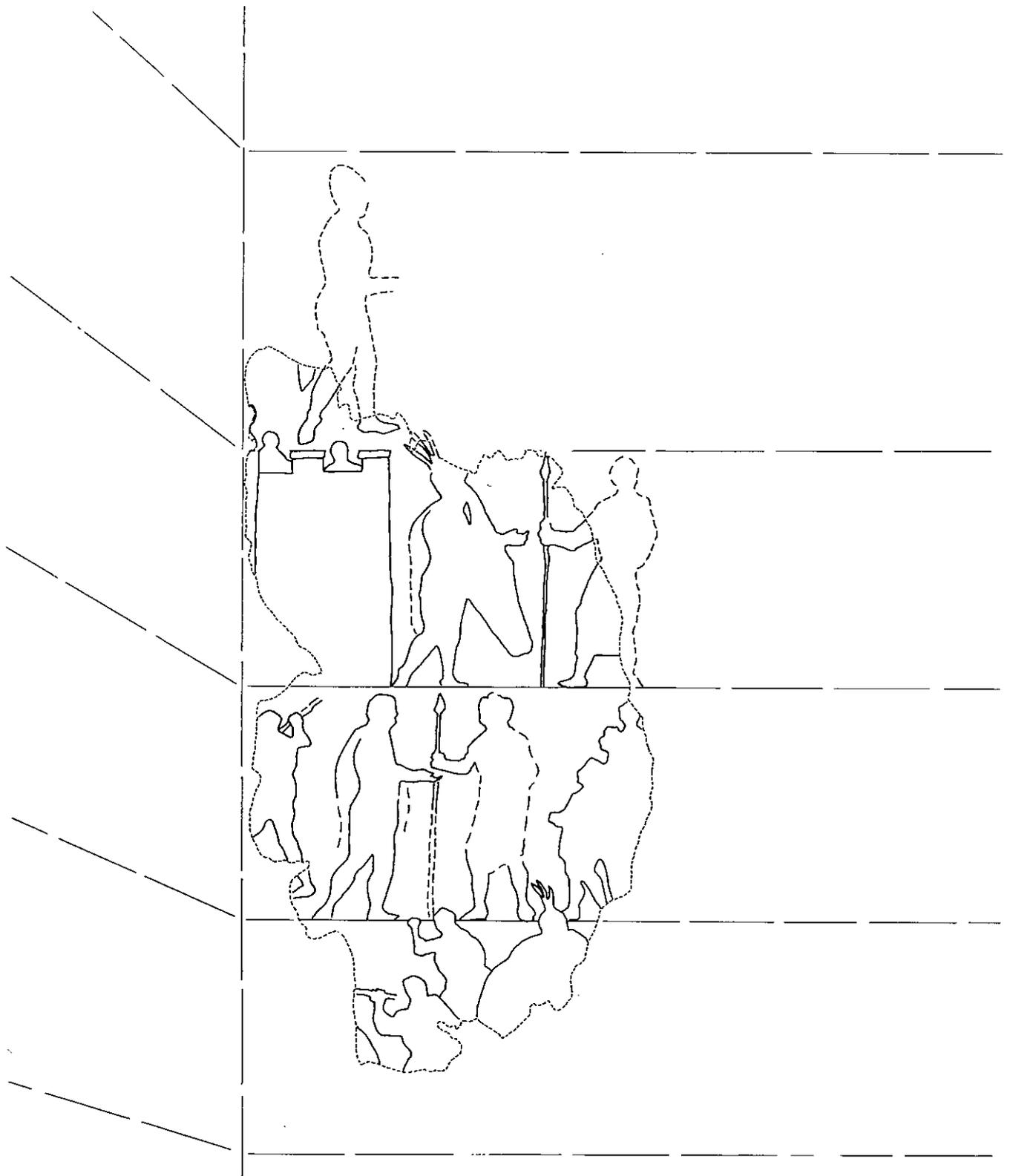


Fig. 1. - Frammento esquilino.

Completamento e inserimento nel sistema parietale:

- limiti del frammento
- contorni delle figure conservate
- - - - integrazioni delle parti mancanti
- ricostruzione dell'angolo e completamento delle linee divisorie delle zone.

(Da *Roma medio repubblicana*; rielaborazione dell'a., dis. Geom. A. Noto).

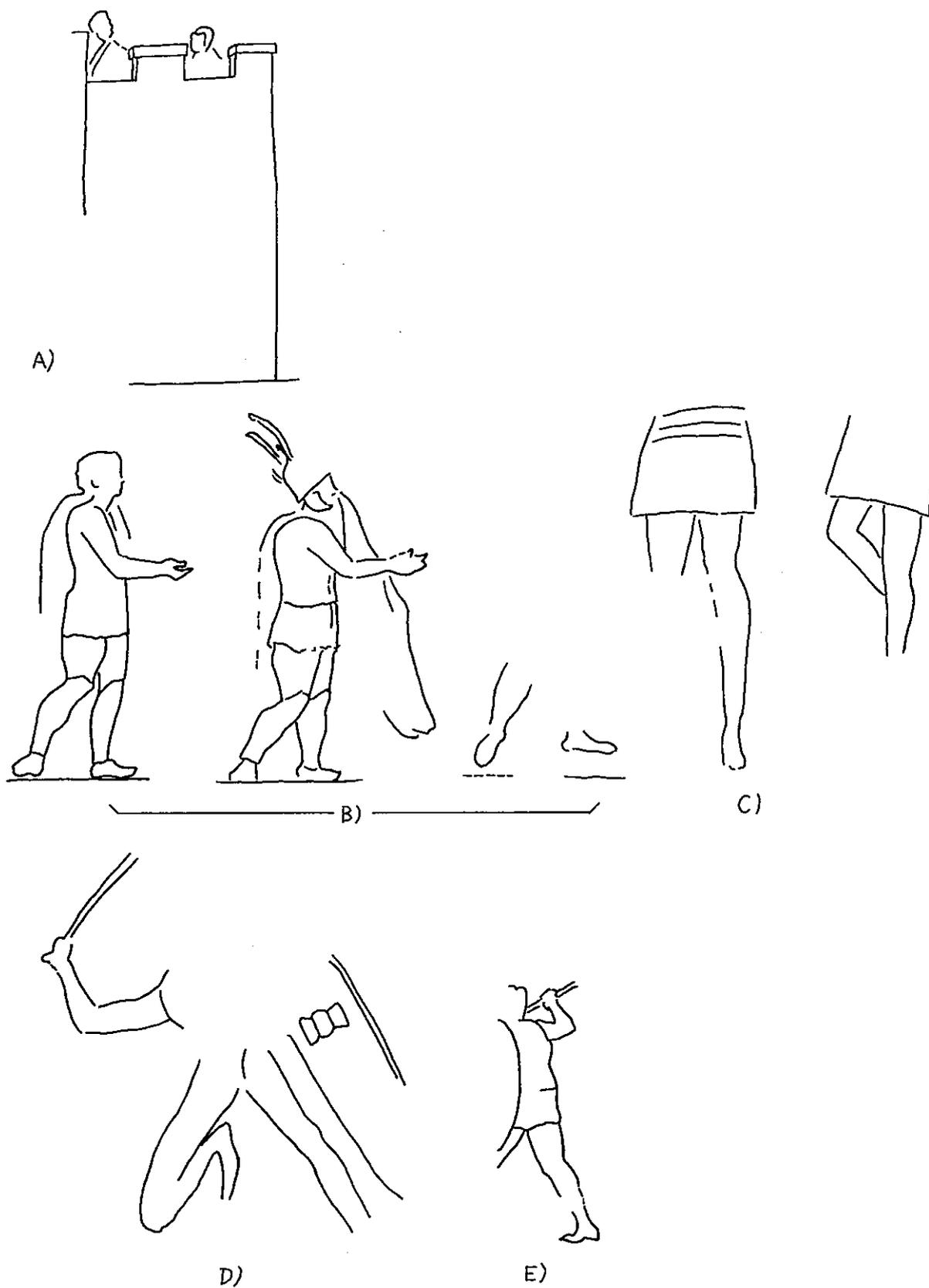
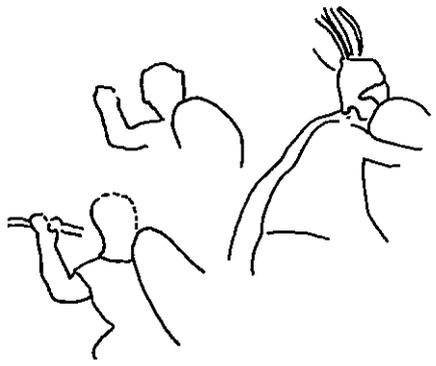


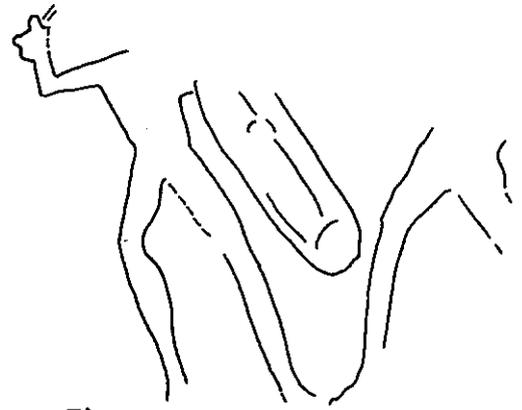
Fig. 2. - Tipologie della pittura parietale medio repubblicana (con riferimento alle pp. del testo).

I grafici non sono in scala relativa.

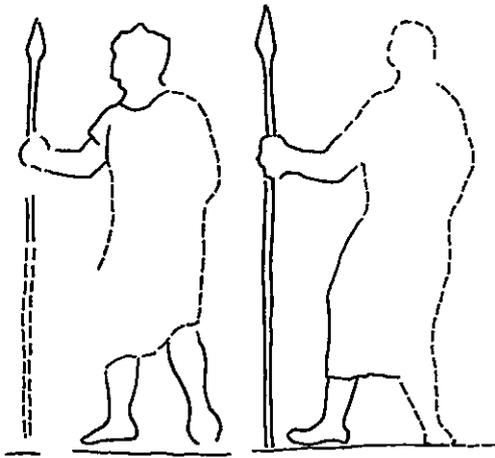
(Da *Roma medio repubblicana, Affreschi di Roma, Roma Comune*; rielaborazione dell'a., dis. Geom. A. Noto).



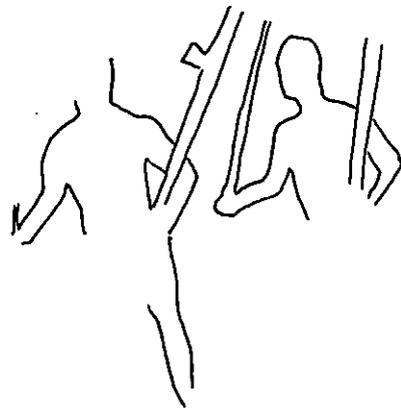
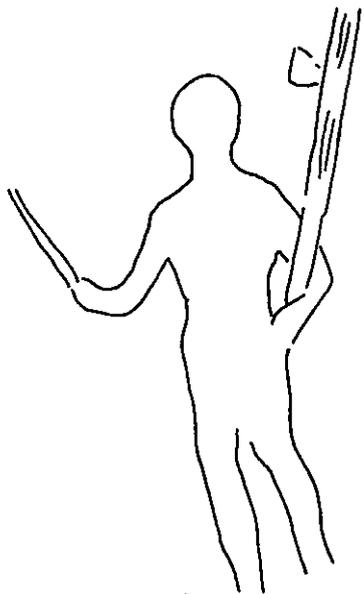
F)1



F)2



G)



H)

Fig. 2.