

GEMME ROMANE DI CULTURA ELLENISTICA
AD AQUILEIA

Come è noto, Aquileia fu sede, almeno dalla seconda metà del I sec. a. C. alla fine del III d. C., di una delle più importanti manifatture di incisione di pietre dure di tutto il Mediterraneo. I rapporti con l'Oriente di questo primario centro di artigianato artistico, furono, in ogni tempo, strettissimi; anzi, una delle cause della straordinaria fortuna dell'atelier glittico aquileiese sembra possa individuarsi nella particolare comodità di approvvigionamento della materia prima, tutta, o quasi tutta, di provenienza orientale. Anche quando furono scoperte e sfruttate le vene di corniola del Norico, la maggior parte delle officine aquileiesi preferì continuare a servirsi, come è apparso dalle analisi petrografiche eseguite su manufatti aquileiesi, di corniola orientale⁽¹⁾. L'approvvigionamento doveva avvenire per mezzo delle numerose e dirette linee commerciali marittime con l'Oriente, il regolare svolgimento delle quali aveva del resto assicurato ad Aquileia l'imponente sviluppo economico di cui godette in età imperiale⁽²⁾. Oltre che per la materia prima, esistono sicure testimonianze di un commercio delle pietre intagliate sia dalle

(¹) G. SENA CHIESA, *Le gemme del Mus. Naz. di Aquileia*, Padova 1966 (in seguito cit. SENA CHIESA, *Aquileia*), p. 70, nota 5.

(²) S. PANCIERA, *Vita economica di Aquileia in età romana*, Aquileia 1957, p. 75 e ss. per il rapporto con il Norico e le sue miniere; per i traffici con l'Oriente, *ibidem*, p. 87 e ss. e G. BRUSIN, *Orientali in Aquileia romana*, in « A. N. », XXIV-XXV (1953-54), col. 57 e ss.. Accenni al problema compaiono nell'interessante studio di P. BALDACCI, *Le principali correnti del commercio di anfore romane nella Cisalpina*, in *Atti del Convegno Internazionale sui problemi della ceramica romana di Ravenna, Valle padana e Alto Adriatico*, Bologna 1972, p. 114.

regioni orientali ad Aquileia, che da Aquileia verso la Grecia, l'Asia Minore e l'Africa. Infatti l'assoluta maggioranza della produzione glittica aquileiese era esportata verso le zone orientali e transalpine⁽³⁾ e non verso le altre parti d'Italia, dove, al di là di Altino, scarsissima appare la presenza di suoi prodotti glittici⁽⁴⁾. In questo quadro di rapporti commerciali con la periferia dell'Impero, i legami con l'Oriente vengono testimoniati da moltissimi esempi fino ad epoca tarda. Fra i più significativi ricordo qui brevemente la gemma aquileiese con Apollo Sauroctonos, che riproduce una rara figurazione dell'opera prassitelica presente su monete tracie della metà del II sec. d. C.⁽⁵⁾ e il ritrovamento in Aquileia di una grossa pietra lavorata da entrambi i lati, databile all'inizio del IV sec. d. C. e di sicura provenienza orientale⁽⁶⁾, nonché di un cospicuo numero di pietre magiche per lo più importate dall'Egitto⁽⁷⁾; mentre, per testimoniare la vastità delle esportazioni aquileiesi specialmente nel I sec. d. C., posso ricordare gemme di lavorazione aquileiese rinvenute ad esempio ad Atene, nelle città greco-romane del Mar Nero ed a Cirene⁽⁸⁾. E' possibile che si tratti per alcuni casi di apporti individuali dovuti alla presenza in quei luoghi di singole persone (mercanti, militari, magistrati) provenienti dall'Occidente, ma io ritengo che si possa parlare con sicurezza,

⁽³⁾ G. SENA CHIESA, *Aquileia*, p. 69 ss.; Sul rinvenimento sul Magdalensberg di gemme di probabile provenienza aquileiese, si veda ad es. H. KENNER « *Carinthia I* » (159), 1969, p. 340 ss.; per la presenza in Britannia di gemme assai vicine ad analoghi tipi aquileiesi, cfr. M. HENIG, *A Corpus from Roman Engraved Gemstones from British Sites*, *Br. Archaeol. Reports* 8 (1), 1974, p. 43 ss.. Lo stesso fenomeno avviene anche per il commercio non artistico: cfr. ad es. P. BALDACCI, *op. cit.*, p. 107.

⁽⁴⁾ G. SENA CHIESA, *La glittica*, in *Arte e Civiltà romane nell'Italia Settentrionale*, *Cat. della Mostra*, Bologna, 1965, p. 387 e ss.

⁽⁵⁾ G. SENA CHIESA, *Una gemma con l'Apollo Sauroctonos prassitelico al Museo di Aquileia*, « *A. N.* », (1958), col. 53 ss.

⁽⁶⁾ G. SENA CHIESA, *Aquileia*, n. 928, p. 323.

⁽⁷⁾ G. SENA CHIESA, *Aquileia*, p. 418 ss.

⁽⁸⁾ G. SENA CHIESA, *Aquileia*, p. 80 ss.

almeno per molti casi, di una vera e propria corrente di esportazione, certamente nei limiti di un commercio, per necessità limitato, di manufatti artistici.

Indicato sommariamente il problema generale dell'intrecciarsi di rapporti di ogni tipo fra le manifatture glittiche di Aquileia ed il mondo orientale, desidererei soffermarmi in particolare sulla presenza, nella produzione delle officine alto-adriatiche della fine della Repubblica e della prima età augustea, di espressioni figurative particolarmente legate alla tradizione culturale ellenistica nelle sue accezioni più colte.

Fra le pietre intagliate aquileiesi tardo-repubblicane, in completo parallelismo con quelle urbane, sono presenti due correnti chiaramente distinte, anche se entrambe (avendo l'incisione su pietra preziosa o semipreziosa per sua natura un carattere conservativo e legato a modelli di grande diffusione) si possono sempre considerare espressione di un divulgato gusto classicistico. La prima unisce a tipologie classicistiche un rendimento formale asciutto ed incisivo di tradizione medioitalica; esso diventerà in età imperiale semplificazione, convenzionalismo e ripetitività di formule stilistiche sempre più impoverite. La seconda si ispira ad un filone di arte colta, che sembra rifarsi, più direttamente e senza passaggi intermedi, alla grande tradizione glittica ellenistica come si era sviluppata, almeno fino ai primi decenni del I sec. a. C., nei centri artistici dell'Ellenismo orientale. In essa si possono cogliere, come si vedrà, motivi e soluzioni stilistiche proprie di artisti operanti in Roma tra il secondo ed il quarto venticinquennio del I sec. a. C., al servizio prima di *principes* che desideravano imitare il ruolo delle grandi committenze dinastiche ellenistiche (e si può parlare di Silla, Pompeo, Lucullo), poi particolarmente inseriti nella cerchia cesariano-augustea; artisti o di origine orientale, o di sicura formazione orientale⁽⁹⁾.

(⁹) Il fenomeno, non limitato certamente alla glittica è ben noto, (ad es. per il toreuta Evandro proveniente da Alessandria e legato a M. Antonio, cfr. PLINIO, *Nat. Hist.*, XXXVI, 32 e R. BIANCHI BANDINELLI, *Roma. L'arte romana nel Centro del Potere*, Milano 1969, p. 49 e ss.; per il magno-

Sugli intagli di carattere particolarmente elaborato qui presi in considerazione non compaiono firme, ma la loro lavorazione da parte di artisti estranei alle correnti dell'ellenismo italico e direttamente collegati con gli ateliers ellenistici mi pare sicura. Non credo si possa pensare ad una importazione dei pezzi da Roma dal momento che non si tratta di esemplari isolati e che la ricchissima produzione aquileiese di gemme incise doveva in pratica soddisfare la richiesta dei committenti locali. E' quindi necessario ipotizzare la presenza ad Aquileia, come a Roma, di artigiani di formazione ellenistica orientale, nelle cui opere non appaiono le componenti formali di quell'ellenismo eclettico ed impoverito formatosi in area medioitalica fra il III ed il II sec. a. C. e presente nei repertori glittici delle botteghe che raccolgono la tarda tradizione etrusca dell'intaglio su pietra dura.

Si ripropone dunque, anche nel campo glittico, il fenomeno artistico presente in altre classi di manufatti aquileiesi: accanto a prodotti di sicura e persistente tradizione medioitalica legati alla origine coloniale della città, significativi esempi di artigianato « colto » testimoniano la presenza di committenti di alto rango, che possono sostituirsi, almeno idealmente, ai personaggi delle corti ellenistiche, nell'apprezzamento di manufatti artistici altamente sofisticati e raffinati.

Le gemme aquileiesi, in cui la corrente colta mi pare più singolarmente rappresentata, si distinguono per una dimensione superiore al normale, cosicché esse si presentano singolari anche dal punto di vista della misura della pietra.

E' evidente che non si tratta di gemme da anello né tanto meno di pietre con funzioni di sigillo. E' possibile che ci si trovi

greco Arkesilaos protetto da Lucullo, cfr. PLINIO, *Nat. Hist.* XXXVI, 25, e *EAA s.v.* vol. I, 1958, p. 662. Si cfr. inoltre G. BECATTI, *Lettere Pliniane in Studi in onore di Calderini e Paribeni*, Milano 1956, p. 199 e ss.; G. A. MANSUELLI, *I Cleomeni Ateniesi*, in *Rendiconti Acc. delle Scienze dell'Istituto*, Bologna (Vi), 1954, p. 1 ss.). Sul problema si veda in modo particolare M.L. VOLLENWEIDER, *Die Steinschneidekunst und ihre Kuenstler in spaetrepublikanischer und augusteischer Zeit*, Basilea 1966, (in seguito citato: M. L. VOLLENWEIDER, *Steinschneidekunst*).

di fronte a quelle che erano « *inclusae auro argentoque* »⁽¹⁰⁾ o poste in « *coronis mensarum* »⁽¹¹⁾, usate come pendagli, oppure ancora che fossero semplicemente di pietre da conservare sciolte com oggetti da collezione.

Il primo pezzo è una corniola rossa spezzata, di grosse dimensioni, con scena di centaumachia (figg. 1 e 2): al centro un centauro è immobilizzato da un Lapita, che lo sta colpendo con un pugnale, mentre un compagno, con un corto mantello svolazzante, lo afferra per la testa; su di una roccia, a lato della scena, è posto un elmo con alto lophos⁽¹²⁾. L'intaglio, molto profondo, è ottenuto variando diverse punte al trapano ed ottenendo effetti plastici particolarmente notevoli specialmente nell'enfatico rendimento dei nudi.

L'impianto figurativo, caratterizzato dai ritmi divergenti ed incrociati della composizione, si rifà a schemi protoellenistici a loro volta ispirati alla tradizione figurativa greca dei grandi fregi di battaglia. Essa ha, come è noto, il suo insuperabile prototipo nel fregio di Figalia e si riflette ad es. nei rilievi del Mausoleo e in quelli dell'Artemision di Magnesia dell'inizio del II sec. a. C., particolarmente vicini allo schema compositivo del piccolo pezzo aquileiese⁽¹³⁾. Non si tratta tuttavia solo di una ripetizione di schema, perché l'enfatizzazione del motivo del centauro affrontato con impeto dal suo avversario, l'attenta cura del modellato, il gusto per le immagini oblique che suggeriscono visioni prospettiche, indicano un'aderenza sostanziale del prezioso manufatto, di cui non conosco repliche, alle elaborazioni tardo-ellenistiche dei motivi del classicismo maturo⁽¹⁴⁾.

(10) *Digestum*, XXXIV, 11, 19, 13.

(11) *Digestum*, XXXIV, 14.

(12) Corniola rossa convessa, mm. 28 × 29, Aquileia, Museo Archeol. inv. n. 24460; G. SENA CHIESA, *Aquileia*, n. 717.

(13) M. BIEBER, *The Sculpture of the Hellenistic Age*, New York, 1955, p. 131 ss.; *Enciclopedia dell'Arte Antica Classica e orientale, Atlante dei complessi figurati*, Roma 1974, tav. 195.

(14) Insetto di gusto tardoellenistico appare il motivo allusivamente paesaggistico della quinta rocciosa su cui è posto l'elmo.

La disposizione tripartita delle figure è elemento che ritorna ad es. nella Tazza Farnese di fattura alessandrina⁽¹⁵⁾, mentre il guerriero con il braccio sopra il capo è un motivo fra i più divulgati nelle già richiamate scene di battaglie ellenistiche, ed è già presente nel fregio di Figalia⁽¹⁶⁾, che, come si è detto, resta sempre un punto di riferimento preciso per le figurazioni posteriori di lotte, particolarmente in ambiente microasiatico. Ad esso si rifà anche il tipo del guerriero che afferra la testa del centauro rovesciandola indietro⁽¹⁷⁾.

Nell'intaglio aquileiese il ritmo concitato della scena si distende appena in un patetismo di maniera, che fa ritenere il pezzo non più antico della seconda metà del I sec. a. C. e che trova confronti con motivi presenti in un intagliatore aulico dello stesso periodo, operante in Roma, Philemon⁽¹⁸⁾. Ma la cultura da cui nasce è legata strettamente — senza intermediazioni — all'elettismo microasiatico del II sec. a. C.

La stessa matrice culturale, ma una lavorazione più semplificata mostra un altro frammento con il caratteristico motivo del centauro che scaglia un masso su di un guerriero caduto⁽¹⁹⁾,

(15) L. BASTET, *Untersuchungen zur Datierung und Bedeutung der Tazza Farnese* « *Bull. Ant. Beschaving* », XXXVII (1962), p. 1 ss.; A. GIULIANO in *Il Tesoro di Lorenzo il Magnifico, Le gemme*, Firenze 1973, p. 69 e ss., riesamina tutta la complessa questione della duplice figurazione (esterna ed interna) della coppa e propone una datazione alla metà del II sec. a. C.

(16) BRUNN-BRUKMANN, *Denkmäler der griechische und roemische Skulptur*, tav. 89. Lo stesso motivo è ripreso nelle lastre del Mausoleo di Alicarnasso, BRUNN-BRUKMANN *cit.*, tav. 98.

(17) Lo schema, anch'esso usato dagli scultori del fregio di Figalia (BRUNN-BRUKMANN, *cit.*, tav. 87) e poi assai divulgato, è presente ad es. nel viennese sarcofago delle Amazzoni, di probabile fattura asiatica di III sec. a. C. e nel già citato fregio dell'Artemision di Magnesia (C. HAVELock, *Hellenistic Art*, Londra 1971, fig. 158) della metà del II sec. a. C.

(18) VOLLENWEIDER, *Steinscheidekunst*, p. 44 ss.

(19) Corniola leggermente convessa, mis. max. mm. 10 × 13,5, Museo Archeol. di Aquileia, inv. 48452.

in cui l'ispirazione ellenistica appare stemperata in un rendimento di maniera (fig. 3).

Allo stesso ambiente (o forse allo stesso incisore) della grande corniola, ritengo si debba riferire un altro pezzo, eccezionale per dimensioni e validità artistica, ritrovato non ad Aquileia ma ad Altino, ma sicuramente importato in quella città da Aquileia⁽²⁰⁾ (fig. 4). Il grande onice, certamente non pietra da anello anche se la figurazione appare al diritto nell'impronta, è intagliato con la rappresentazione di un cavaliere riccamente armato su di un cavallo al galoppo ornato da una pelle ferina come gualdrappa, in atto di lanciarsi con l'asta contro un guerriero nudo inginocchiato, che si difende con il pugnale nella destra ed il grande scudo ovale portato sopra la testa. Appaiono subito evidenti gli elementi formali che avvicinano questo pezzo all'intaglio con centauiromachia: essi rivelano una comune esperienza figurativa ed una resa stilistica molto simile. Particolarmente chiara è la ispirazione alle stesse fonti iconografiche: le lunghe linee oblique divergenti formate dalle figure allungate in movimenti scattanti, i corti mantelli svolazzanti accomunano nell'impianto, sapiente anche se un po' enfatico, delle composizioni, le due gemme.

Lo schema figurativo ed ancor più i particolari iconografici dell'onice altinate richiamano immediatamente alla mente quelli del celebratissimo « *Alexandri proelium cum Dario* » dipinto da Filosseno di Eretria all'inizio del III sec. per il re Cassandro⁽²¹⁾, quale lo conosciamo dal Mosaico della Casa del Fauno di Pompei⁽²²⁾.

⁽²⁰⁾ G. FOGOLARI, *Recenti ritrovamenti nell'agro altinate*, in *Atti per il convegno per il retroterra veneziano, Ist. Veneto Scienze, Lettere e Arti*, 1956, fig. 8, p. 55 ss.: onice piano, mm. 30 × 21.

Ringrazio l'amica prof. G. Fogolari, Sovrintendente alle Antichità del Veneto, per avermi concesso lo studio del pezzo e per le ottime fotografie procuratemi.

⁽²¹⁾ PLINIO, *Nat. Hist.* XXV, 110. Sul pittore cfr. H. FUHRMANN, *Philoxenos von Eretria*, Goettingen 1931; G.A. MANSUELLI, *Ricerche*

Tale schema, non immune anche da suggestioni dell'Alessandro combattente lisippeo, sta, come è noto, alla base delle innumerevoli figurazioni di generali ed imperatori a cavallo dei repertori artigianali romani, dal motivo del fregio traiano del l'arco di Costantino (per citarne alcuni esempi solamente), ai sarcofagi con battaglie del II-III sec. d. C., ai baltei sbalzati di III sec. Ma nel caso della gemma, il richiamo non è generico, il confronto non è solo di schema. Dalla figura di Alessandro nel mosaico di Pompei (fig. 5) sono ripresi i particolari della testa scoperta del re, quelli della corazza con spallacci ed il gorgoneion sul petto e della pelle maculata che copre il cavallo. Unica variante, non di serie perché non ne conosco altre, è quella del braccio sinistro portato davanti al cavallo per reggere meglio l'asta nell'impeto dell'attacco. Se si esclude questo elemento, l'intaglio rientra fra le riproduzioni più fedeli, assieme al bronzetto di cavaliere macedone del Museo Naz. di Napoli⁽²¹⁾ del motivo di Alessandro a cavallo formatosi all'inizio del III sec. sulla suggestione delle opere di Lisippo e di Filosseno.

Più complessa è invece la problematica che suscita la figura del guerriero caduto che si copre con lo scudo ed attacca con il

sulla pittura ellenistica, *Studi e ricerche dell'Università di Bologna*, IV, Bologna 1950, p. 23 ss.; *Idem* in *EAA*, vol. I, 1958, s. v. *Alessandro*; nonché l'ampio esame del MORENO (che ritiene il popolare schema dell'Alessandro a cavallo formatosi più sulla suggestione delle composizioni lisippee e di Leochares nel donario di Crateto a Delfi che su di una originale invenzione del pittore) in *EAA*, VI, 1965, s. v. *Philoxenos*.

(22) Per il mosaico di Pompei si veda ad es. B. ANDREAE, *Das Alexander mosaik*, Brema 1959.

(23) M. BIEBER, *Alexander the Great in Greek and Roman Art*, 1964, tav. 36 ss. E' probabile che il bronzetto rappresenti un cavaliere della « turma » di Alessandro Magno, opera di Lisippo: PLINIO, *Nat. Hist.*, XXXIV, 64; VELLEIO PATERCOLO, *Hist. Roman.*, I, 11, 3-4; P. MORENO, *Testimonianze, per la teoria artistica di Lisippo*, Roma 1973, p. 101; M.P. COSTA, *Testimonianze per i cavalieri del Granico di Lisippo*, « Annali della Fac. Lettere e Filosofia di Bari », 1974, p. 115 ss.

Meno diretti sono i riferimenti con le figurazioni del c.d. Sarcofago di Alessandro di Sidone.

pugnale. Come è noto, il mosaico di Pompei presenta una lacuna a destra e sotto il cavallo di Alessandro. Si è per lo più immaginata la presenza di un guerriero sotto le zampe del cavallo, ricostruendo la scena secondo uno schema che appare ad es. su numerose urne perugine di fine III-inizi II sec. a. C., cioè con un personaggio caduto bocconi con lo scudo che ne ricopre il corpo inarcato⁽²⁴⁾. Il nostro intaglio presenta una soluzione diversa⁽²⁵⁾, forse più vicina a quegli schemi scultorei di impianto lisippeo di cui si è voluto vedere la presenza nella formazione del tipo dell'Alessandro combattente. Il motivo, che, impostato meno dinamicamente, è già presente, nelle sue caratteristiche essenziali nella notissima stele ateniese di De xileos, riprende la tipologia del caduto con gamba flessa e l'altra distesa obliquamente così frequente nel fregio di Figalia e nelle lastre del Mausoleo di Alicarnasso. Esso è testimoniato in diverse composizioni a tutto tondo di gusto pergameno ispirate probabilmente ad originali della prima metà del II sec. a. C. fra le quali è interessante citare il guerriero caduto dell'Agorà degli Italiani a Delo⁽²⁶⁾, il

(²⁴) H. BRUNN-G. KOERTE, *I rilievi delle urne etrusche*, Roma-Berlino, 1870-1916, II, tavv. LXXX, 1; LXXXVIII, 2; CIV, 1; III, tavv. CXI, CXIII, 1-6; MANSUELLI, *Studi sulla Pittura ellenistica*, cit. pp. 14-15; una tipologia simile, desunta probabilmente anch'essa dalla divulgazione degli schemi dei monumenti celebrativi di Alessandro in battaglia, appare anche su urne etrusche con il mito della furia di Atamante: ad es. BRUNN-KOERTE, II, XCII, 3; R. REBUFFAT, *La meurtre de Troilus sur les urnes étrusques*, «MEFRA», 84, 1972, p. 537. Il tipo è riprodotto anche su urne perugine: C. DAREGGI, *Urne del territorio perugino*, Roma 1972, tavv. XLIV e XLIII, 2. Per altri echi del motivo in produzioni artigianali di età ellenistica cfr. P. MORENO, s. v. *Philoxenus* in *EAA* cit.

(²⁵) La stessa figurazione compare, peraltro con un rendimento meno terso e incisivo e con uno schema invertito, in una pasta vittea gialla, probabilmente desunta da una gemma incisa contemporanea a quella altinate: A. FURTWAENGLER, *Antike Gemmen*, 1900, tav. XXV, 53.

(²⁶) A. SCHÖBER, *Kunst von Pergamon*, Vienna 1951, fig. 30, p. 69; J. MARCADÉ, *Au Musée de Delos*, Parigi 1969, tav. LXXX, p. 363 ss. La scultura è datata dal Marcadé intorno al 100 a. C. Dal COARELLI, (*L'ara di Domizio Enobarbo e la cultura artistica in Roma nel II sec. a. C.*, in

Gallo con spada del Mus. Archeol. di Venezia⁽²⁷⁾, il gruppo dell'amazzone con barbaro, elaborazione romana di motivi pergameni, del Mus. Naz. Romano⁽²⁸⁾.

Anche in questo caso è evidente la ispirazione al mondo figurativo microasiatico, a sua volta ricco di richiami alle creazioni tardo classiche della fine del V e dell'inizio del IV sec. a. C. E' possibile che un'invenzione così dinamica e di così forte senso spaziale fosse presente anche nel quadro di Filosseno, questo pittore di « scorci » oltre che interessato ai problemi luministici. Ma la testimonianza della gemma aquileiese non può ovviamente essere sufficiente in questo senso. All'incisore, del resto, non interessavano tanto i valori pittorici della composizione, quanto l'episodio singolo, nella tradizione della monomachia isolata, quale appare nei già spesso richiamati fregi di battaglie. Potrebbe dunque qui aversi una giustapposizione, certo già avvenuta nei repertori della glittica ellenistica, di motivi ispirati a due diverse fonti, quella della tradizione lisippea-pittorica dell'Alessandro combattente e quella desunta dai fregi microasiatici di battaglie; ciò che indica la sostanziale aderenza all'ellenismo classicistico (da individuarsi probabilmente nell'ambiente pergameno) della tradizione glittica che ci interessa e che appare nella pietra altinate. Diverso e mediato attraverso un'elaborazione tardoetrusca, è invece il filone iconografico testimoniato ad esempio dalle urne etrusche sopra citate e dal noto rilievo di Isernia⁽²⁹⁾.

« D.d.A. » (II, 3), 1968, p. 316), la statua di Delo è stata messa in relazione con una statua di guerriero combattente rinvenuta in Roma presso la *Porticus Octavia*, e quindi con l'attività di maestranze ellenistiche in Roma nel II sec. d. C.

(27) Sulla statua, che appare peraltro fortemente interessata da restauri, cfr. A. SCHÖBER, *Kunst von Pergamon*, cit., figg. 101, 102, p. 201.

(28) S. AURIGEMMA, *Le Terme di Diocleziano ed il Museo Naz. Romano*, Roma, 1958, n. 289, tav. 57; H. v. STEUBEN in: HELBIG, *Fuehrer durch die oeffentlichen Sammlungen in Rom*, III, 1969, n. 2287, p. 201.

(29) R. BIANCHI BANDINELLI, *Roma. L'arte romana nel Centro del Potere*, Milano 1969, fig. 32.

E' possibile che nella figurazione della grande gemma sia presente un intento celebrativo di Ottaviano-Augusto, identificato con Alessandro, secondo la elaborazione della ritrattistica augustea dopo il 30 a. C. ispirata al ritratto eroico di Alessandro. E' proprio negli anni 40-30 che la glittica « colta » (a cui, come si è visto, la gemma altinate appartiene) acquisisce parecchi temi propagandistici desunti dalle iconografie celebrative dinastiche orientali, applicandoli ai membri della famiglia imperiale (³⁰).

Una terza gemma di grandi dimensioni e con un interessante motivo figurato di origine protoellenistica, è il grosso plasma di smeraldo con la rappresentazione di Dirce legata al toro da Zeto ed Anfione (³¹) (fig. 6).

Si tratta del soggetto riprodotto nel notissimo gruppo scultoreo del Toro Farnese dalle Terme di Caracalla (fig. 7). La controversa datazione dell'originale rodiota da cui proviene può

(³⁰) Oltre ai grandi cammei « di stato », in cui la tradizione glittica ellenistica continua ad esprimersi fino ad epoca tarda, ed in cui le figurazioni allegoriche appaiono spesso assai complesse, non poche sono le gemme in cui personaggi della corte imperiale vengono assimilate a divinità o ad eroi: ricordo per tutte la splendida sardonica con Ottaviano Mercurio (VOLLENWEIDER, *Steinschneidekunst*, tav. 53, 1) e la eccezionale agata di Boston con Ottaviano Poseidon (VOLLENWEIDER, *Steinschneidekunst*, tav. 49, 2). Si noti che sia la gemma altinate che le due sopracitate sono tutte pietre zonate, forse preferite negli ateliers « colti », che si specializzeranno poi nella lavorazione del cammeo. La gemma di Boston appartiene probabilmente alla cerchia dell'incisore Solon (VOLLENWEIDER, *Steinschneidekunst*, p. 52, nota 28).

Sul tipo dell'imperatore « zu Pferd kämpfend », presente solo in cammei tardi e che rappresenta la continuazione del modello celebrativo che sembra essere testimoniato dalla gemma altinate per l'età augustea, cfr. H. MOEBIUS, *Zweck und Typen der roemischen Kaiserkameen in Astieg und Niedergang der roemischen Welt*, Berlino 1975, p. 43.

(³¹) Plasma di smeraldo piano, mm. 27 × 27; Museo di Aquileia inv. 25498; G. SENA CHIESA, *Aquileia*, n. 750; *Ori e argenti dell'Italia Antica, Cat. della Mostra*, Milano 1962, n. 436; G. RICHTER, *Engraved Gems of the Romans*, Londra 1971, n. 333.

essere forse ancorata alla seconda metà del II sec. a. C. ⁽³²⁾. Come è noto, del Supplizio di Dirce sono conosciute diverse redazioni, una su urnette volterrane di III-II sec. a. C. ⁽³³⁾ (fig. 8), che ripete le elaborazioni del tema nell'ellenismo artigianale tardo etrusco di quelle botteghe, almeno altre quattro in dipinti pompeiani ⁽³⁴⁾. Fra di essi, certamente posteriori al pezzo aquileiese, il più interessante è quello della Casa dei Vettii, della metà del I sec. d. C. (fig. 9), in cui è rappresentato lo stesso momento del racconto (Dirce legata al toro da Zeto e Anfione), con gli stessi personaggi raffigurati non più in una composizione piramidale come nel gruppo marmoreo, ma in una disposizione sciolta più adatta alla ricerca di una redazione pittorica. Ma l'ispirazione di entrambe le opere ad un prototipo comune è evidente: si noti solo il gesto di uno dei fratelli che afferra il toro per le corna.

L'impianto compositivo ed il modellato della pietra aquileiese non sono senz'altro all'altezza delle due corniole precedenti: le linee convergenti della composizione appaiono di scarso vigore, i movimenti goffi, gli effetti di profondità spaziale mal riusciti (si veda ad es. la figura del toro di cui manca la parte posteriore scorciata e che sembra appoggiare, per l'appiattimento dei piani, le zampe anteriori sulla gamba del personaggio di destra), cosicché le diverse figure si giustappongono senza varietà di piani.

Un archetipo comune è, come si è detto, alla base sia della elaborazione scultorea che della gemma aquileiese che della pittura della casa dei Vettii. E' possibile che si tratti di un originale pittorico del primo ellenismo, poi tradotto in scul-

⁽³²⁾ PLINIO, *Nat. Hist.*, XXXVI, 34; M. BIEBER, *The Sculpture of The Hellenistic Age*, New York, 1955, fig. 529. Sul gruppo rodiota collocato in Roma nei « Monumenta Asinii Pollionis », cfr. C. BECATTI, *Lecture Pliniane cit.*, p. 212, nota 9.

⁽³³⁾ BRUNN-KOERTE, *I rilievi delle urne etrusche, cit.*, II, 1, tav. IV, 1, 2; *EAA*, vol. III, 1960, p. 136, fig. 164.

⁽³⁴⁾ G.E. RIZZO, *Pittura ellenistico-romana*, 1929, tav. LXVI; K. SCHEFOLD, *Die Waende Pompeijs*, Berlino 1957, pp. 42, 144, 185, 206.

tura dagli artisti di Tralles e ripreso in forme pittoriche piuttosto grossolane dai decoratori pompeiani. La gemma aquileiese sembra stare a metà fra queste due testimonianze, ma appare ispirata più direttamente al modello pittorico, anche se, come si è visto, la ricerca spaziale rimane nell'incisione del tutto irrisolta. Il più interessante degli altri dipinti pompeiani — quello della Casa del Granduca di età claudia — sembra rifarsi ad una fonte iconografica diversa⁽³⁵⁾.

La gemma, che appare dunque opera di un incisore formatosi in un ambiente eclettico di tono colto ed a conoscenza di schemi figurativi non di repertorio nella glittica, non è da datarsi troppo lontano dalle altre; si può pensare ad un periodo appena posteriore al 30 a. C., quando è testimoniato il più grande afflusso in Italia di artisti microasiatici e alessandrini, fra cui decoratori parietali con un ricco repertorio di copie di quadri celebri del tardo classicismo e dell'ellenismo.

Ad un filone di glittica colta e celebrativa, anche se assai poco originale come motivo, appartiene il grande frammento di pasta vitrea incolore con la raffigurazione di Anftrite con mantello *velificans*, seduta su di un cavallo marino con un altro cavallo che appare dietro di lei (fig. 10)⁽³⁶⁾.

Già di per sè si tratta di una pasta singolare per le dimensioni e per la finezza (ora attenuata dal cattivo stato di conservazione) della lavorazione ottenuta a stampo ma rifinita con la mola. Come è noto, nel mondo romano le paste vitree erano per lo più usate, secondo la testimonianza di Plinio⁽³⁷⁾, come ornamenti da anello di basso costo e di fattura corrente, niente di più di imitazioni grossolane e commerciali delle belle incisioni su pietre dure. Esistono tuttavia produzioni di paste vitree di notevole impegno formale sia nella lavorazione del vetro che

(35) K. SCHEFOLD, *Pompeianische Malerei*, Basilea 1952, tav. 23.

(36) Pasta vitrea incolore, trasparente, legg. convessa, mis. max. mm. 20 × 41; Museo di Aquileia, inv. 27524; G. SENA CHIESA, *Aquileia*, 522.

(37) *Nat. Hist.*, XXXV, 48: «...vitraeis gemmis e vulgi anulis».

nella decorazione: un gruppo di paste a più colori di tarda età repubblicana⁽³⁸⁾ può considerarsi in tal senso particolarmente significativo.

Il nostro pezzo, notevole per il livello formale e l'armonia dello schema compositivo, rivela una matrice lavorata appositamente con molta finezza. Il gusto dell'intaglio è raffinato ed elegante; il rilievo non è molto alto e nella scarsa concitazione della scena si avverte una eco di quel manierato e garbato neotatticismo ormai trionfante nell'arte ufficiale augustea, e che è presente ad es. in tanta plastica aquileiese dell'epoca.

Il motivo, come ho detto, è di serie nell'ambiente dell'artigianato d'arte della seconda metà del I sec. a. C.⁽³⁹⁾ ed è addirittura superfluo indicarne le ascendenti iconografiche. Esso si rifà genericamente ai tipi più divulgati del tiaso marino ellenistico-romano di fine II-I sec. a. C., di cui è testimonianza principale il fregio marino dell'ara di Domizio Enobardo probabilmente opera di Scopas Minore⁽⁴⁰⁾. Il tipo della nereide in posizione frontale con mantello *velificans*, sembra alquanto più recente ed appare ampiamente divulgato, come motivo singolo, solo in epoca protoaugustea⁽⁴¹⁾. Esso è conosciuto anche da qualche replica su gemme, la più interessante delle quali è

⁽³⁸⁾ G. SENA CHIESA, *Aquileia*, p. 6.

⁽³⁹⁾ Un bell'intaglio, di gusto più barocco, ma sicuramente ispirato allo stesso schema (si noti la presenza del secondo cavallo marino dietro il primo su cui è seduta la nereide), in FURTWAENGLER, *Antike Gemmen*, Berlino 1900, XLI, 43. Per citare una delle moltissime figurazioni in cui si può riconoscere il motivo che ci interessa, ricordo l'aquileiese frammento di mosaico con nereide su toro (ove però non compare il motivo del mantello « *velificans* »): G. BRUSIN, *Aquileia e Grado*, Padova 1956, p. 193.

⁽⁴⁰⁾ F. COARELLI, in *Dialoghi di Archeologia (II)*, 1968, p. 302 ss.; P. MINGAZZINI, *Sui quattro scultori di nome Scopas*, « *RIASA* » (n. s. XVIII), 1971, p. 79 ss.

⁽⁴¹⁾ L'esempio più noto è quello della ninfa su mostro marino nel rilievo della « *Tellus* » dell'Ara Pacis: E. SIMON, *Ara Pacis Augustae*, Tuebingen 1967, tav. 26 (considerata come rappresentazione di un'« *Aura* »).

una ametista della raccolta medicea di un intenso dinamismo (⁴²), in cui l'assimilazione dei motivi del tardo ellenismo di tradizione classicistica appare non ancora filtrata dall'esperienza neoclassica della prima età augustea.

La pasta aquileiese si può inserire, come soggetto, in un gruppo di paste vitree con scene più concitate di tiaso marino, sempre di grandi dimensioni, databili intorno agli anni 40-30 a. C. Esse possono essere considerate come celebrazioni di personaggi vincitori di battaglie navali, in particolare di Sesto Pompeo, di cui è noto l'appellativo di « *Neptuni filius* » riferito alle vittorie navali del padre, e dello stesso Ottaviano (⁴³) ad opera di artisti legati alla tradizione dell'intaglio ellenistico. A tale classe appartiene ad esempio una corniola del Mus. Archeol. di Venezia, con ogni probabilità anch'essa di provenienza aquileiese, con figura di Scilla (⁴⁴) (fig. 11), vero capolavoro, per profondità spaziale, pronunciato dinamismo e sapienza compositiva. La pietra deve essere datata agli anni 40-30 e può essere confrontata con una corniola di analoga fattura al Museo di Ginevra (⁴⁵) (fig. 12). Nei due pezzi sono chiaramente avvertibili echi pergamini nella forte torsione delle figure e nell'accentuato contrasto chiaroscurale.

La invenzione dei temi celebrativi marini è stata attribuita dalla Vollenweider all'incisore Solon, che dopo essersi formato alla corte di Mitridate, lavorò a Roma al servizio di Pompeo Magno e del figlio, mentre a Hyllos, figlio del celebre Dioscuride di origine egiziana, sarebbe da riferire particolarmente la fattura delle due gemme con Scilla (⁴⁶).

(⁴²) A. GIULIANO, *Catalogo delle Gemme medicee*, in *Il Tesoro di Lorenzo il Magnifico, I, Le gemme*, Firenze 1972, n. 14, p. 49, tav. X, con ampia discussione sul tema; l'ametista è datata al terzo venticinquennio del I sec. a. C.

(⁴³) VOLLENWEIDER, *Steinschneidekunst*, p. 20 ss.

(⁴⁴) Corniola leggermente convessa, mm. 27 × 27; Museo Archeol. di Venezia; VOLLENWEIDER, *Steinschneidekunst*, tav. 77/3, p. 70.

(⁴⁵) VOLLENWEIDER, *Steinschneidekunst*, tav. 11, 5, p. 21, nota 29.

(⁴⁶) VOLLENWEIDER, *Steinschneidekunst*, pp. 70-71.

Un altro frammento aquileiese, una pasta vitrea viola di discrete dimensioni, con motivo di amorino seduto sulla coda di un delfino⁽⁴⁷⁾, si rifà anch'esso al repertorio sopra indicato. Il motivo dell'erote impostato obliquamente sulla coda corposa del mostro marino, trova una formulazione molto simile nel fregio marino della citata ara di Domizio Enobarbo dell'inizio del I sec. a. C. Il rendimento formale con elementi mossi e scorciati e con alcuni particolari enfaticamente sottolineati da linee puntinate, richiama la pietra veneziana con Scilla ed in genere lo stile di Hyllos alla cui bottega attribuirei il frammento⁽⁴⁸⁾.

In tutti questi pezzi sono dunque presenti, in quel sostanziale eclettismo che caratterizza l'ambiente artistico figurativo della seconda metà del I sec. a. C., in particolare modi della scuola pergamena, dello stesso ambiente cioè cui sembrano essersi ispirati gli artefici della ufficialissima Ara Pacis⁽⁴⁹⁾. La grande pasta aquileiese con nereide *velificans*, proveniente, come tipologia, dallo stesso ambiente, se ne distacca invece, come si è detto sopra, per un più pacato impianto formale di gusto neoattico. Essa presenta qualche affinità tecnica e di gusto con la bella e raffinata pasta vitrea incolore del British Museum⁽⁵⁰⁾ (fig. 13) pasta che si è voluta riferire ad età augustea ed attribuire ad un altro degli incisori di corte, di delicato stile neoclassico, Aulos.

La presenza di entrambe le paste vitree del mantello « *velificans* », motivo ellenistico divenuto emblematico nella classicistica arte augustea, offre un altro elemento per la datazione della pasta aquileiese agli ultimi decenni del I sec. a. C.

Un fermo ed incisivo profilo orna un'altra corniola di grandi

(47) Pasta vitrea viola piana, mis. max. mm. 13 × 20; Museo di Aquileia, inv. 27539; G. SENA CHIESA, *Aquileia*, n. 328.

(48) Il confronto più interessante è con la gemma firmata da Hyllos con tritone a Basilea (VOLLENWEIDER, *Steinschneidekunst*, tav. 77, 5).

(49) TH. KRAUS, *Die Ranken der Ara Pacis*, 1953.

(50) VOLLENWEIDER, *Steinschneidekunst*, tav. 36, 3; WALTERS, *Catalogue of the Engraved Gems and Cameos in the British Museum*, Londra 1926, 3310.

dimensioni ⁽⁵¹⁾ (fig. 14). L'intaglio è del più grande interesse per la conoscenza del momento neoattico della incisione colta di età augustea, di cui si è già visto un esemplare nella pasta con nereide. L'incisione riprende un motivo, la testa coronata di divinità, qui forse Apollo, dal profilo fermo e pulito con i capelli resi a ciocche trattate come materia decorativa dall'uso della punta sottile. Essa si inserisce in una piccola serie di figurazioni consimili, in cui l'ispirazione neoattica appare particolarmente evidente. La serie, che si distingue per la delicatezza del modellato morbido, la pulitura della pietra portata all'estremo e la straordinaria purezza dell'incisione, ha una delle più antiche formulazioni nello zaffiro con patetico busto femminile di Ginevra, da riportarsi al secondo quarto del I sec. a. C. ⁽⁵²⁾ (fig. 15), ma acquista la levigata freddezza, che è propria del pezzo aquileiese, in esemplari più tardi, ad es. nella Artemide di Boston ⁽⁵³⁾ (fig. 16) attribuita a Gnaios artista neoattico di estrazione orientale operoso in Roma intorno agli anni 20 a. C., nell'Apollo di Firenze attribuito alla scuola di Solon ⁽⁵⁴⁾, in un intaglio con Apollo da Ginevra di cui si è perduto l'originale ⁽⁵⁵⁾, ma, in particolare, nel già citato ritratto di Augusto come *Novus Mercurius*.

Si tratta di opere tutte riferibili ad artisti di scuola classicistica operanti in Roma intorno agli anni 30-15, e forse legati agli incisori monetali, anch'essi di estrazione orientale, che crearono il ritratto augusteo tipo Azio, ispirato, come si è detto, alla tradizione orientale del ritratto di Alessandro. Esse presentano straordinari punti di contatto con la ferma limpidezza con cui è reso il classicistico profilo inciso sulla gemma aquileiese che daterei anch'essa intorno agli anni 25-20 a. C.

Esistono dunque, nella produzione glittica delle botteghe di

⁽⁵¹⁾ Corniola legg. convessa, spezzata in basso, mis. max. mm. 25 × 16, inedita.

⁽⁵²⁾ VOLLENWEIDER, *Steinscheidekunst*, tav. 15, 2, 6; tav. 16, 1.

⁽⁵³⁾ VOLLENWEIDER, *Steinscheidekunst*, tav. 44, 1-3.

⁽⁵⁴⁾ VOLLENWEIDER, *Steinscheidekunst*, tav. 54, 1, p. 55.

⁽⁵⁵⁾ VOLLENWEIDER, *Steinscheidekunst*, tav. 79, 3, 7.

Aquileia, testimonianze non secondarie di quello straordinario fenomeno culturale che fu il riversarsi in Roma, nel corso del I sec. a. C., di nuove e dirette influenze figurative ellenistiche.

Si sogliono storicamente individuare due momenti particolarmente significativi del fenomeno sopra indicato in Roma: intorno agli anni 70-60, quando, nell'ultimo periodo delle guerre mitridatiche, avvenne nell'Urbe un primo afflusso di artisti microasiatici, e negli anni 30-20, quando gli artisti che avevano ruotato intorno alla corte tolemaica, trovarono in Roma e nell'ambito imperiale la possibilità di porre la tradizione figurativa ellenistica al servizio di nuovi contenuti celebrativi.

Ad Aquileia a un più antico gruppo di gemme riferibile agli anni 40-30 e di ispirazione microasiatica, ne segue un secondo (30-10 a. C.) di impronta neottica. Data la difficoltà, già sopra esposta, di immaginare una provenienza da Roma ad Aquileia degli intagli di cui si è detto, non resta che prendere atto della presenza, anche in Aquileia, di artigiani provenienti dall'Oriente ellenistico. Essi operavano in una città ricca ed aperta alle esperienze artistiche più raffinate, per una clientela di *nobiliores*, certo non così potente e prestigiosa come quella al « centro del potere », ma altrettanto in grado di apprezzarne i prodotti.

Sarei piuttosto cauta nel valutare una eventuale influenza nel fenomeno di arte « colta » che ci interessa, dei ripetuti soggiorni ad Aquileia di Augusto e di membri della famiglia imperiale. Mi sembra che le testimonianze di glittica di tradizione ellenistica qui richiamate, si possano considerare, nel complesso, precedenti a quei fatti storici.

Si tratta del resto (esclusa forse la gemma con Alessandro Augusto) di figurazioni non rientranti se non genericamente nei temi celebrativi e propagandistici augustei, ai quali invece si attengono strettamente gli incisori aulici, e dei quali abbiamo la più chiara testimonianza nei cammei c. d. imperiali⁽⁵⁶⁾ di cui non si conoscono esemplari aquileiesi.

⁽⁵⁶⁾ Su tali cammei si veda da ultimo, H. MOEBIUS, *Zweck und Typen der roemischen Kaiserkaemen*, cit. a nota 28.