ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

DEL SEMINARIO DI STUDI DEL MONDO CLASSICO

SEZIONE DI

ARCHEOLOGIA E STORIA ANTICA

IV

con una sezione tematica su:

RICERCHE SULL'IMMAGINARIO GRECO

Napoli 1982

Comitato di Redazione

Giancarlo Bailo Modesti, Ida Baldassarre, Irene Bragantini, Bruno d'Agostino, Carlo G. Franciosi, Augusto Fraschetti, Patrizia Gastaldi, Emanuele Greco, Werner Johannowsky, Enrica Pozzi

Segretaria di redazione: Patrizia Gastaldi

Direttore responsabile: Bruno d'Agostino

Il volume è in distribuzione presso:

HERDER EDITRICE E LIBRERIA s.r.l
International Book Center
Piazza Montecitorio 120
00186 ROMA (Italia)
Tel. (06)-6794628

Le abbreviazioni di riviste, ove presenti, sono quelle usate nell'*American Journal of Archaeology*

L'abbreviazione di questa rivista è *AION ArchStAnt*

INDICE

M. Agrimi, Per i 250 anni dell'Istituto Universitario Orientale p. I

F. Parise Badoni - M. Ruggeri Giove - C. Brambilla - P. Gherardini, Necropoli di Alfedena (scavi 1974-1979): proposta di una cronologia relativa. Con Appendice di C. Brambilla e P. Gherardini) » 1

B. d'Agostino, Le Sirene, il tuffatore e le porte dell'Ade. (Con Appendice di J. Svenbro) » 43

E. Greco, Non morire in città: annotazioni sulla necropoli del « Tuffatore » di Poseidonia » 51

E. Greco, Temesa e Cosentia » 57

B. d'Agostino, Uno scavo in museo: il fregio fittile di Pompei » 63

Ricerche sull'immaginario greco

N. Valenza Mele, Da Micene ad Omero: dalla phiale al lebete » 97

A. M. D'Onofrio, *Korai* e *Kouroi* funerari attici » 135

N. Loraux, *Ponos*. Sur quelques difficultés de la peine comme nom du travail » 171

Recensioni

J.-P. Morel, Marchandises, Marchés, Échanges dans le monde romain (À propos de *Società romana e produzione schiavistica,* vol. II, Rome-Bari 1981) » 193

Sicché c'è da chiedersi se non debba essere riconsiderata la possibilità che anche l'espressione pliniana *sinus ingens terinaeus* abbia in Vibo la sua naturale definizione [18].

[18] Tutti gli studiosi i cui lavori sono citati alle note precedenti (in particolare Maddoli, Prontera e Spadea) hanno ribadito la stretta analogia di costruzione e di linguaggio tra il passo di Strabone e quello di Plinio. A proposito di quest'ultimo anche a me, come ha già osservato R. Spadea, in *Klearchos* 1979, p. 23 ss., sembra poco probabile l'estensione del concetto di *sinus terinaeus* a sud di Capo Vaticano.

UNO SCAVO IN MUSEO: IL FREGIO FITTILE DI POMPEI

Bruno d'Agostino

Quando, nel 1959, M. Napoli e A. Stazio mi affidarono il compito di procedere alla schedatura delle terrecotte architettoniche del Museo di Napoli, queste giacevano ancora chiuse in casse, nei sotterranei del Museo adibiti a deposito e non ancora riordinati. Questa sistemazione, divenuta duratura come tutte le cose di carattere provvisorio, si era resa necessaria in occasione dell'ultimo conflitto. In quelle casse che andavo riaprendo, mi fu dato di ritrovare un fregio fittile di cavalieri, rinvenuto nel 1757 e rimasto quasi inedito, nonostante le ampie

Elenco delle abbreviazioni:

G. Becatti	= G. Becatti, 'Metrodoro e Paolo Emilio: un'ipotesi', in *La Critica d'Arte* n.s. I 1941, p. 70 ss.
L. Bernabò Brea	= L. Bernabò Brea, 'I rilievi tarantini di pietra tenera', in *RivIstArch* n.s. I 1952, p. 124 ss.
R. Bianchi Bandinelli, 1950	= R. Bianchi Bandinelli, *Storicità dell'Arte classica,* 2ª ed., Firenze 1950.
R. Bianchi Bandinelli - A. Giuliano	= R. Bianchi Bandinelli - A. Giuliano, *Etruschi e Italici prima del dominio di Roma*, Milano 1973.
P. Bienkowski	= P. Bienkowski, *Les Celtes dans les arts mineurs greco-romaines*, Cracovie 1928.
J. C. Carter, 1970	= J. C. Carter, 'Relief Sculptures from the Necropolis of Taranto', in *AJA* 74, 1970, p. 125 ss.
G. Fiorelli, *PAH*	= G. Fiorelli ed., *Pompeianarum Antiquitatum Historia* I, Napoli 1860.
V. v. Graeve	= V. v. Graeve, *Der Alexandersarkophage und seine Werkstatt*, in *Instanbuler Forschungen* 28, Berlin 1970.
G. Gullini	= G. Gullini, 'La datazione e l'inquadramento stilistico del santuario della Fortuna Primigenia a Palestrina', in *AuN* I.4, 1973, p. 746 ss.
T. Hölscher	= T. Hölscher, *Griechischen Historienbilder des 5. und 4. Jahrhunderts v.Chr.*, Würzburg 1973.
H. Kähler, 1965	= H. Kähler, *Der Fries vom Reiterdenkmal des Aemilius Paulus in Delfi*, 'Monumenta Artis Romanae' V, 1965.

trattazioni di von Rohden e del Bienkowski [1]. Questi infatti appuntavano la loro attenzione unicamente sull'aspetto antiquario, mentre il fregio, per la sua eccezionale qualità, meritava evidentemente uno studio che ne spiegasse le intrinseche ragioni stilistiche e storiche. Se questo vecchio proposito trova solo ora compimento, non è soltanto per vicende di ordine personale, ma anche perché l'argomento, problematico da diversi punti di vista, non si presta a conclusioni soddisfacenti, che possano almeno apparire durature. Questo è il limite che, allora come oggi, mi appare ben chiaro per la presente ricerca.

I — *Il rinvenimento*

La maggior parte dei frammenti del fregio venne alla luce nei giorni 23 luglio, 6 e 27 agosto, 10 settembre e 5 ottobre del 1757, a Pompei, mentre si procedeva ai primi scavi regolari nella « maseria de Irace ».

Prima di procedere al tentativo di localizzare il luogo della scoperta, occorre soffermarsi un momento sulle indicazioni contenute nel Giornale degli Scavi dell'epoca, edito poi dal Fiorelli nella *Pompeianarum Antiquitatum Historia* [2], per stabilire la consistenza del rinvenimento. Per quel che risulta da esso, si rinvennero allora otto figure di cavalieri, di cui quattro con lo scudo, un busto di cavaliere, un frammento con una ruota di carro ed il piede di un personaggio, e varî frammenti minori, tra cui se ne ricordano sette con finimenti di cavallo, un piede di figura umana, due frammenti con zampe di cavallo e tre altri non meglio specificati.

Nel vecchio inventario del Museo Nazionale di Napoli, ultimato il 19 novembre del 1852, sono registrati quindici frammenti, dal n. 4750 al n. 4764: questi comprendono dieci figure di cavalieri, delle quali una (v. inv. 4759) risulta oggi perduta, il frammento con ruota di carro (v. inv. 4750) e la figura

I. Overbeck - A. Mau	= I. Overbeck - A. Mau, *Pompeji in seinen Gebäuden, Alterthümern und Kunstwerken*, IV ed., Leipzig 1884.
Pompei e gli Architetti	= AA. VV., *Pompei e gli architetti francesi dell'Ottocento*, Napoli 1981.
H. von Rohden	= H. von Rohden, *Die Terrakotten von Pompeji*, Stuttgart 1880.
E. T. Salmon	E. T. Salmon, *Samnium and the Samnites*, Cambridge 1967.
K. Schefold, 1979	= K. Schefold, 'Die Antwort der griechischen Kunst auf die Siege Alexanders des Grossen', in *SBBayer. Philosophisch-Historische Klass*, 1979, 4.
F. Weege	= F. Weege, 'Bewaffnung und Tracht der Osker', in *JdI* XXIV 1909, p. 141 ss.

[1] H. von Rohden, p. 37 ss., tav. XXII e fig. 12 a p. 17; P. Bienkowski, p. 11 ss., figg. 161-173.

[2] G. Fiorelli, *PAH*, p. 54 s.

di prigioniero (v. inv. 4760), riferita al fregio ma che a me sembra di dubbia pertinenza (v. infra, p. 85 *a*).

Dopo questo primo rinvenimento, alla distanza di oltre un secolo, ritornò alla luce il frammento Nr. 13. Come risulta dal notamento del 5 febbraio 1888, esso fu trovato il 10 gennaio del 1883 nella « Insula 7ª (oggi 6ª), Regio VIII, 4° vano lato Nord, a contare da Nord-Ovest. A sinistra entrando nell'atrio ». Il luogo perfettamente identificabile (fig. 15.2), è dotato di un profondo sotterraneo, nel quale dobbiamo immaginare che fosse, insieme ad altro materiale di risulta, il frammento in questione, raffigurante un caduto giacente bocconi sotto il suo scudo.

Dovrà passare ancora quasi un secolo prima del rinvenimento, nel 1952, dei frammenti 6 e 11, oggi conservati nell'Antiquarium di Pompei e a me noti per la cortesia dell'amico S. De Caro. Questi furono trovati, a tre mesi l'uno dall'altro, nella « Regio VIII, Viale delle Ginestre ».

Il viale è quello che costeggia la città sul lato meridionale. Lo scavo del 1952, fatto con largo impiego di mezzi meccanici, interessò l'area tra il viale e il ciglio della collina sulla quale sorge la città antica, e fu inteso a mettere a nudo la ripida scarpata con le sue cave e i suoi loculi forse funerari. Esso in particolare mise a nudo il pendio antico tra porta Nocera e la Regio VIII, correndo al di sotto del Foro Triangolare.

L'ultimo « rinvenimento » relativo al fregio pompeiano, almeno per quel che mi concerne, risale al 1981 quando, richiedendo ancora una volta in visione il complesso, questo mi giungeva con due frammenti a me sconosciuti, i nn. 12 e 14, ignoti anche al von Rohden e al Bienkowski, ma entrambi identificabili nell'elenco della *Pompeianarum Antiquitatum Historia* e nell'inventario.

Da una collazione delle diverse fonti documentarie, se si escludono frammenti minori, la consistenza del fregio appare oggi più imponente di quanto non risulti dai giornali scavi. Un solo frammento significativo sembra perduto, ed è il n. 4759 del vecchio inventario; è dubbio se questo frammento, con figura di cavaliere armato di scudo, possa essere lo stesso riportato dal von Rohden al Nr. 13 del suo elenco, e anch'esso oggi mancante [3].

Dello scavo del 1757, nel quale furono rinvenuti per la maggior parte i frammenti del fregio, avanza una cronaca abbastanza dettagliata per quanto riguarda il trovamento di oggetti, di pitture e di mosaici, mentre è del tutto sommaria e insufficiente la descrizione degli ambienti che venivano riportati in luce. Come si è detto, l'unica indicazione topografica è quella che identifica il luogo dello scavo come la « maseria de Irace ».

[3] Al Nr. 4759, che segue al nostro Nr. 8, si legge: « altro frammento con simili mancanze, il cavaliere è armato di scudo. Lungo palmo uno ed onze due ». Il von Rohden così descrive il suo Nr. 13: « ein gepanzerter Krieger in viel flacherem Relief, gewiss eine im Hintergrunde befindliche Figur ». Secondo Bienkowski, p. 116 e s., si tratta in realtà del caduto al nostro Nr. 10, mal interpretato dal von Rohden.

Si tratta di un riferimento topografico cruciale nella storia dei più antichi scavi di Pompei, sul quale si sono interrogati spesso gli studiosi nel tentativo di localizzare la provenienza esatta dei reperti [4]; la sua ubicazione è peraltro riconoscibile nelle mappe dei primi dell' '800, e in particolare nella « distinta di catasto redatta per il progetto di espropri di M. Arditi » del 1806 [5]. Si trattava di un podere vastissimo che, dalla strada regia, abbracciava quasi per intero le *regiones* VIII e VII, e la *regio* VI fino al vico di Mercurio (fig. 16).

Riconoscere il luogo dello scavo del 1757 all'interno di un'area così vasta potrebbe sembrare impresa disperata, e tuttavia, il problema si circoscrive enormemente se ci si rapporta all'estensione dello scavo quale risulta dalle piante degli inizî dell'800 (fig. 15.1). Soccorre inoltre un indizio di altro genere: nella sua *Descrizione di Pompei* il Fiorelli indica per ogni insula o monumento la data precisa di scavo, aggiungendo anche un'appendice su quei monumenti scoperti all'inizio degli scavi e successivamente ricoperti, come era consuetudine appunto per il periodo che c'interessa. E tuttavia nessuna insula o monumento risultano scavati tra il 1757 e il 1763 [6].

Io credo che ciò dipenda dal fatto che lo scavo era stato ricoperto, e le date dello scavo iniziale erano state sostituite da quelle della riscoperta. L'ubicazione degli scavi ricoperti si vede chiaramente in una pianta « eseguita forse da P. La Vega poco dopo il 1810-12 » ed è indicata nella pianta dello Overbeck [7]; inoltre si tenga presente che, se l'identificazione di un disegno del Pâris è esatta, la stessa casa della Regio VIII ins. 6 in cui nel 1883 fu rinvenuto il frammento n. 13 del fregio doveva essere stata in massima parte già scavata prima del 1783, data presumibile per l'esecuzione del disegno stesso [8].

[4] Sulla localizzazione della masseria Irace cfr. G. Fiorelli, *Giornale degli scavi di Pompei* I, Napoli 1850, parte III: proemio alle illustrazioni, Nr. 8; *id.* ed., *PAH* I, parte II, p. 137; G. E. Rizzo, *Le pitture di Natura Morta*, in ' Monumenti della pittura antica scoperti in Italia ', Sez. III: La pittura ellenistico-romana, p. IV nota al Nr. 1.

[5] Mi riferisco in particolare a due piante edite in *Pompei e gli architetti*, quella alla fig. 14, eseguita forse da P. La Vega poco dopo il 1810-12, dove al Nr. 7 si vede l'area scavata e ricoperta, mentre alla lettera F si vedono chiaramente i confini catastali del fondo Irace; e la fig. 22, con la distinta di catasto redatta verso il 1806 per il progetto di esproprî di M. Arditi, dove la part. 34 è indicata come la proprietà di Filippo Irace. I confini della proprietà corrispondono a quelli della pianta di P. La Vega, ed a quelli indicati da G. Fiorelli nei passi ricordati alla nota precedente (fig. 16).

[6] G. Fiorelli, *Descrizione di Pompei*, Napoli 1875; nemmeno il von Duhn, che pure segnalò i frammenti al von Rohden, come questi ricorda alla p. 37, fu in grado di precisargliene la provenienza esatta. Egli si limita infatti a dire che i frammenti furono ritrovati a Pompei « in einem, wie andere Fundstücke wahrscheinlich machen, späten oder doch spät umgebauten Hause », ricordando poi come G. B. Finati, *Le Musée Royal-Bourbon* I, Naples 1843 p. 84, menzionava « dix-huit fragments de bas relief... on y remarque une course de cavaliers ». Per lo Overbeck ed il Mau poi i frammenti sono *tout court* « ungewisser Herkunft » (cfr. I. Overbeck - A. Mau, p. 494). Le iscrizioni e i dipinti citati nel giornale di scavo degli anni intorno al 1757 si rintracciano facilmente nelle sillogi del Mommsen e dello Helbig, ma senza alcun profitto: manca infatti ogni riferimento topografico, se non quello generico alla masseria Irace.

[7] Cfr. nota 5.

In base a queste considerazioni, mi sembra fuor di discussione che i frammenti del fregio furono rinvenuti nel 1757 in un'area della regio VIII ad Occidente del Foro Triangolare situata intorno alla via della Regina, ad Oriente del suo incrocio con il Vico del 12 Dei.

Se si pensa che i frammenti 6 e 11 furono trovati, nel 1952, in un'area immediatamente fuori delle mura, in corrispondenza del Foro Triangolare e della zona dei Teatri, appare chiaro che il fregio venne disperso su un'ampia superficie, e che il suo luogo di origine va ricercato in un punto baricentrico rispetto all'area di dispersione.

Fin qui i dati di fatto, come è possibile ricostruirli attraverso i giornali di scavo e i documenti d'archivio. Ma una non ingiustificata curiosità induce a fare qualche supposizione sulla possibile collocazione originaria del fregio.

Io credo che sia probabile, per la stessa natura fortemente chiaroscurale della composizione, che esso fosse stato fatto per essere visto *en plein air*; poteva essere inchiodato sul muro di fondo, o forse sull'epistilio di un colonnato. Il suo soggetto, storicamente determinato anche se noi oggi non siamo in grado di riconoscerlo con precisione, meglio si prestava alla decorazione di un edificio pubblico, mentre sarebbe stato forse fuori luogo in quel regno del privato che è la casa pompeiana. L'area del Foro Triangolare e dei teatri è piena di occasioni per la sistemazione di un simile fregio. Ma tra le tante possibilità una mi sembra particolarmente suggestiva. Alle spalle dei teatri, a fianco del tempio d'Iside, è la cd. Palestra Sannitica, rimessa in luce pochi anni dopo il rinvenimento del fregio, nel 1797, e denominata agli inizî dell'Ottocento « Curia Pompeiana » o « Curia d'Iside ». Privato di un'ala del porticato dopo il terremoto del 62 d.C. e la conseguente ricostruzione del tempio d'Iside, l'edificio è chiaramente di età preromana, come già rilevava opportunamente lo Overbeck, sia perché il colonnato è eseguito secondo il piede osco, sia perché vi fu rinvenuta un'iscrizione osca, che verisimilmente si riferisce all'edificio stesso [9].

È la celebre iscrizione della *vereia* pompeiana (Ve. 11), un termine sul quale si e molto discusso; io credo che l'esegesi corretta sia stata fornita da A. La Regina, che vi riconosce la cavalleria come struttura militare tipica dell'aristocrazia italica [10].

Se, come credo, l'interpretazione è esatta, e se, come pare probabile, l'iscrizione è pertinente alla Palestra Sannitica, sembra suggestiva l'ipotesi che il fregio potesse essere collocato proprio in quell'edificio, sede dell'ordine equestre: nel III sec., periodo al quale propongo di attribuire il fregio, questa istituzione doveva infatti

[8] Cfr. *Pompei e gli architetti*, fig. 16.

[9] Cfr. I. Overbeck - A. Mau, p. 150 ss.

[10] Cfr. A. La Regina, ' Appunti su entità etniche e strutture istituzionali nel Sannio Antico ', in *AION ArchStAnt* III 1981, p. 129 ss.

essere ancora fortemente legata sotto il profilo ideale, e forse ancora nella realtà, alle tradizioni della cavalleria campana.

Naturalmente, si tratta solo di un'ipotesi, ed altre collocazioni, come ad esempio nel Foro Triangolare, sono altrettanto possibili: solo un fortunato ritrovamento, magari scavando il già scavato, potrebbe condurre ad una soluzione del problema. In ogni caso, è molto probabile che il fregio fosse andato distrutto prima dell'eruzione, forse al tempo del terremoto del 62 d.C. o ancora prima: si potrebbe spiegare in tal modo la sua dispersione su una superficie così vasta.

II — *Gli aspetti antiquarî*

Dal punto di vista antiquario occorre distinguere i combattenti in primo luogo in base al tipo dello scudo.

Ad eccezione dei soli Nr. 6 e 11, i cavalieri al galoppo verso sinistra, e che quindi rivolgono verso lo spettatore il fianco sinistro ed il braccio che regge lo scudo, recano uno scudo rotondo, con umbone centrale a calotta sferica.

Come è noto, lo scudo rotondo è comune in Grecia, ed è tipico dell'armamento oplitico; esso ricorre, ad esempio, nel sarcofago di Alessandro [11]. Estraneo all'armamento sannitico secondo il Weege [12], non manca tuttavia nelle pitture lucane o nelle lastre fittili architettoniche da Cales, di cui si parlerà più avanti [13]. Nei rilievi in terracotta del Metropolitan esso presenta una nervatura mediana a forma di grano d'orzo: è lo stesso scudo che s'incontra nel monumento di Paolo Emilio a Delfi [14].

Non è possibile, naturalmente, esporre qui tutta la casistica relativa al tipo generico dello scudo circolare, ed è preferibile soffermarsi solo su quegli esemplari che richiamano più da vicino il fregio pompeiano: a questo proposito s'impone il confronto con il fregio da Lecce a Budapest [15], dove si ritrova lo scudo

[11] Sul sarcofago di Alessandro, fondamentale per la comprensione del fregio pompeiano, si cita solo la bibliografia più recente: K. Schefold, *Der Alexandersarkophage*, Berlin 1968; V. v. Graeve, 1970; K. Schefold, 1979. Gli scudi circolari sono imbracciati dai soldati macedoni nella scena di battaglia tra Greci e Persiani.

[12] Cfr. F. Weege, p. 141 ss. (p. 144 ss.).

[13] Sull'uso dello scudo rotondo in ambiente lucano, cfr. F. Weege, *o.l.c.*; per le lastre di Cales, oggi perdute, cfr. H. Koch, *Dachterrakotten aus Kampanien*, Berlin 1912, p. 99 fig. 128; P. Bienkowski, p. 98 fig. 143.

[14] Per i rilievi del Metropolitan Museum di New York, scoperti a Canosa agli inizî del secolo, cfr. P. Bienkowski, p. 85 ss., figg. 138-142; secondo Bienkowski gli scudi rotondi con *umbo* e nervatura mediana identificano i guerrieri di questo fregio come Macedoni (cfr. p. 96). Per il monumento di Paolo Emilio a Delfi cfr. il penetrante articolo di G. Becatti le cui conclusioni vengono riprese, senza scrupolo di citazione, da L. Budde, 'Der römische Historienrelief' in *AuN* I. 4, 1973, p. 800 ss., tavv. 149-152. L'edizione più recente del monumento è quella di H. Kähler, 1965.

[15] Per il fregio da Lecce a Budapest cfr. A. Heckler, in *ÖstJahresh* XVII 1915, tav. II,

rotondo con umbone a calotta, imbracciato sia da un cavaliere vestito di solo chitone (fig. 29) che da un guerriero in nudità eroica.

Oltre al tipo rotondo, è rappresentato nel fregio di Pompei solo un altro tipo di scudo, imbracciato da due cavalieri al galoppo verso destra, e tuttavia in entrambi i casi la lettura dell'arma risulta incerta non solo — o non tanto — per la cattiva conservazione, ma principalmente per la resa sommaria riservata ad elementi come questi che, nascosti tra il cavaliere ed il fondo, risultano sottratti alla diretta osservazione dello spettatore. Nel Nr. 7 lo scudo sembra ovale (fig. 22.2), e la forma doveva essere la stessa anche nel Nr. 9, dove lo scudo sembra attraversato da una nervatura trasversale (fig. 24.2). Data la lettura incerta del tipo, è rischioso azzardare dei confronti: lo scudo ovale con nervatura longitudinale a forma di grano d'orzo è quello che il Weege ritiene caratteristico dei guerrieri sannitici, ed è poi lo *scutum* tipico dell'esercito romano, come si vede, ad esempio, nello stesso monumento di Paolo Emilio [16].

Nei cavalieri al galoppo verso sinistra, proprio per la presenza dello scudo rotondo che copre gran parte della figura, risulta il più delle volte arduo riconoscere il costume. Comunque sembra distaccarsi dagli altri il Nr. 5 (fig. 20.1, 21.1), che indossa una corazza con spallacci resa in maniera molto sommaria, che potrebbe essere di tipo greco, con *pteryges*, simile a quella del Nr. 7 (fig. 22.2), al galoppo verso destra, e del Nr. 6 (fig. 20.2), il cavaliere in atto di discendere dal cavallo ferito. Poiché il Nr. 5 rientra nel gruppo dei cavalieri con scudo rotondo, mentre il Nr. 7 ha lo scudo ovale, non è possibile, in base alla sola corazza « alla greca », stabilire se il Nr. 6 appartenga all'uno o all'altro dei due gruppi contrapposti.

Il costume di questi cavalieri, che si distaccano dal resto delle figure del fregio, si può riconoscere compiutamente nel Nr. 7. Questi indossava un chitone e, sopra questo, una corazza con doppia fila di *pteryges*, ed infine una clamide, o meglio *epiporpōma*; la descrizione più accurata di questo tipo di costume si trova in Plu., *Alex.* 32.8 [17] dove viene descritta l'armatura di Alessandro a Gaugamela.

Gli altri cavalieri al galoppo verso sinistra indossano un costume diverso, simile a quello dei Nr. 1-2 (fig. 18, 19.2) che, pur correndo nella direzione opposta, portano lo stesso scudo rotondo con umbone a calotta sferica. Il costume di questi cavalieri si compone di un corto chitone senza maniche, stretto in vita da una

L. Bernabò Brea, p. 124 ss.; B. d'Agostino, in *Popoli e Civiltà dell'Italia Antica* 2, Roma 1974, p. 242 tav. 103.

[16] Cfr. Nr. 14.

[17] Per questo problema, come per molti altri aspetti antiquarî e storico-artistici nati dall'esame del fregio pompeiano, mi sono avvalso delle profonde conoscenze dell'amico F. Coarelli, del quale ricordo qui in particolare: 'Il santuario tardo-repubblicano di Lanuvio', in *Archeologia e Società* Nr. 2, gennaio-febbraio 1976; ed un altro contributo sul medesimo argomento, che mi ha consentito di conoscere in bozze: F. Coarelli, 'Alessandro, i Licini e Lanuvio', in *L'art décoratif à Rome à la fin de la République et au début du principat*, Coll. Ecole Française de Rome 55, 1981, p. 229 ss.

cintura, e di una clamide presente nei Nr. 1 e 4 (fig. 18, 19.1), e forse anche nel Nr. 3 (fig. 23.1). Ai piedi sono dei calzari di cui non è possibile stabilire il tipo per il modo sommario in cui sono resi i dettagli e perché, salvo che nel Nr. 1, se ne conservano soltanto le stringhe, che avvolgono l'estremità inferiore della gamba nei Nr. 1, 3 e 4 [18]. A parte lo scudo, questo gruppo di cavalieri non mostra oggi alcuna arma, se non la spada che il Nr. 2 recava sospesa ad una tracolla, sul fianco sinistro.

Più problematica è l'interpretazione del costume che caratterizza tutti i cavalieri al galoppo verso destra, ad eccezione dei soli Nr. 1 e 2 di cui si è già parlato, e del n. 7, con corazza ellenistica. Il costume di questi cavalieri consiste di un corto chitone dalle brevi maniche, ricoperto da una corazza; questa è rifinita superiormente allo stesso modo di una corazza ellenistica; con una coppia di spallacci ben evidenti nei casi in cui la figura è resa di prospetto (Nr. 8 e 11 fig. 22.1, 23.2). Il materiale di cui si compone la corazza non è rigido, infatti si rigonfia alla vita, serrata da una cintura, ed a volte termina inferiormente con un andamento sbieco, adattandosi al movimento del corpo. La superficie della corazza è segnata da incisioni puntiformi, che non bastano a chiarirne l'identificazione.

Secondo Coarelli, si tratta senz'altro di una cotta di maglia, del tipo che indossano normalmente i soldati romani. In genere il tipo si presta ad equivoci: è stato infatti inteso come una corazza di pelle dal Kähler sia nel monumento di Paolo Emilio a Delfi sia nell'ara di Domizio Enobarbo, monumenti in cui si ritrova la medesima opposizione visibile nel fregio pompeiano, tra combattenti con corazza a *pteryges* ed altri con « cotta di maglia » [19].

Naturalmente l'interpretazione della cotta come una corazza di pelle è possibile anche nel caso del fregio pompeiano: in questo caso si imporrebbe il confronto con il costume dei soldati macedoni, e l'accostamento non sorprenderebbe in un rilievo che per tanti versi, sotto il profilo stilistico ed iconografico, rivela connessioni con il mondo di Alessandro [20].

Per completezza occorre prospettare anche una terza ipotesi, di cui è difficile tra l'altro stabilire l'esatto rapporto con le due precedenti. A proposito della vittoria riportata da L. Papirio Cursore nel 309 a.C. in un luogo non meglio

[18] Sull'importanza dei calzari per distinguere i cavalieri greci dai romani, cfr. F. Coarelli, nei suoi contributi riguardanti il gruppo di Lanuvio. Purtroppo, nel fregio di Pompei, i calzari non sono mai conservati, se non nel Nr. 1, e del resto non è detto che, data la materia in cui il fregio è eseguito, si potesse contare sulla lettura di particolari così minuti.

[19] Per il monumento di Delfi cfr. H. Kähler, 1965, tav. 4 p. 26 Nr. 4, p. 29 Nr. 14; secondo il Kähler può trattarsi di corazze di cuoio o di pelle; per l'ara di Domizio Enobarbo, cfr. H. Kähler, *Seethiasos und Census. Die Reliefs aus dem Palazzo S. Croce in Rom*, Berlin 1966, tav. 9.

[20] Sulla corazza di pelle come tipica dei guerrieri macedoni cfr. P. Jaeckel, 'Pergamenische Waffenreliefs', in *Waffen und Kostümkunde*, 1969, p. 94 ss.: p. 105 figg. 36-37. Egli distingue tra *Kettenpanzer*, tipica dei Galati, *Muskelpanzer*, propria dei Greci e *Lederpanzer*, tipica macedone.

precisato del Sannio, Livio (IX 40), in un passo di straordinario interesse, dà una minuziosa descrizione dell'assetto di guerra adottato dall'esercito sannitico « ut acies sua fulgeret nouis armorum insignibus ». La descrizione non corrisponde al costume dell'esercito sannitico così come risulta dall'evidenza archeologica, ed il Salmon si sbarazza perciò dell'intero evento, ritenendolo una reduplicazione dei fatti del 293 a.C. [21]. Tuttavia non può non rilevarsi che la descrizione di Livio è talmente analitica e minuziosa da suscitare alla mente un'immagine pittorica dell'evento. Mi sembra evidente che Livio abbia visto un dipinto raffigurante la battaglia, forse un'immagine trionfale, o comunque un quadro celebrativo, di quel repertorio familiare all'ambiente romano di età repubblicana. Si trattava in qualche caso di pitture ellenistiche di mano greca, se occorre interpretare in senso letterale il noto brano di Plinio (XXXV 135); in ogni caso l'uso è molto antico, come dimostrano « le pitture trionfali della battaglia di Messina contro Gerone e i Cartaginesi del 264 poste da M. Valerio Messalla su un fianco della Curia Ostilia » e gli altri esempli ricordati dal Becatti [22]. Il problema mi sembra dunque più complesso di quanto non ammetta il Salmon e merita un'analisi approfondita.

In ogni modo, nella descrizione di Livio, si ricorda come « pectori tegumentum » la *spongia*. Secondo Salmon, la *spongia* e il tipo particolare di scudo menzionati da Livio sono piuttosto armi da circo che non da guerra [23], ed è noto peraltro come il termine sia stato interpretato nei modi più diversi, dal nome di un tipo particolare di corazza in bronzo, come vuole il Weege, al sinonimo della cotta di maglia [24]. Se si deve intendere peraltro il termine *spongia* come sinonimo di una corazza di tipo ben noto, resta il problema del testo di Livio, che tiene a sottolineare il carattere inusuale dell'armamento sannitico in quella particolare battaglia, e che non spiega il termine, ma sembra usarlo in senso tecnico, e tuttavia chiaro al lettore. Allo stesso modo, la « corazza » indossata da una parte dei cavalieri del fregio pompeiano non trova confronto se non in un torso di soldato da un complesso frontonale dal Santuario della Fortuna Primigenia di Palestrina edito dal Gullini, che interpreta il singolare costume come una « corazza... di cuoio o di pelle » [25]. Certo, il singolare rendimento « a puntini incisi » potrebbe essere dettato dalla necessità di tradurre in una immagine fittile il difficile modello della cotta di maglia. Ma in questo caso ci aspetteremmo forse un maggior numero di confronti per questo genere di resa, vista la relativa frequenza di fregi con scene di battaglia.

[21] E. T. Salmon, p. 245 s.

[22] G. Becatti, p. 71 s.

[23] E. T. Salmon, p. 104.

[24] F. Weege, p. 146 ss. Sul significato del termine, cfr. *Oxford Latin Dictionary*, 1962, *s.u.*: II A - « an open-worked coat of mail: Liv. 9.40.3. »; DarSag, *s.u.*: « les soldats samnîtes s'appliquaient des éponges sur la poitrine pour amorter les coups qu'ils pouvaient recevoir: Liv. IX.40 ».

[25] Cfr. G. Gullini, p. 746 ss.: p. 773 tav. 140.21 « Il frammento Nr. 132 è il torso di un soldato con corazza trattata a punti incisi, quindi immaginata di cuoio o di pelle... ».

Purtroppo il problema va lasciato aperto, e tuttavia convenzionalmente, in mancanza di un termine meno impegnativo, ho preferito usare il termine *spongia* nella designazione di questo tipo problematico di corazza che caratterizza una parte dei cavalieri del fregio pompeiano.

Per completare la descrizione del costume di questi cavalieri, occorre aggiungere che, nel Nr. 8, e forse anche nel Nr. 9 (fig. 22.1, 24.1), al disopra del giubotto è una clamide, mentre nessuna delle figure conserva tracce di calzari, che invece ricorrono nell'altro gruppo; rispetto ad esso, l'armatura di questi cavalieri è ancor meno definita: se si prescinde dallo scudo, che appare due sole volte, nei Nr. 7 e 9, l'unica arma è la spada, presente nei Nr. 7, 10 e 11 (fig. 22.2, 17, 23.2).

Dei due caduti, uno (Nr. 10, fig. 17) indossa sopra il chitone con brevi maniche la *spongia*; l'altro (Nr. 13, fig. 21.3) sembra nudo sotto lo scudo che lo ricopre; questo si presenta in resa prospettica, ed è quindi difficile stabilirne la forma, che peraltro potrebbe essere circolare, forse con umbone mediano, come lo scudo dei cavalieri della prima schiera.

Date le incertezze di cronologia, e le difficoltà di carattere antiquario che rendono problematica l'identificazione delle diverse torme coinvolte nello scontro, sembra inutile avventurarsi in tentativi di identificazione dell'evento al quale il fregio pompeiano si riferiva; occorre solo aggiungere ancora poche osservazioni, che servono a meglio precisare almeno i termini del problema.

La coesistenza, in fregi di battaglia, di guerrieri che indossano la corazza ellenistica con *pteryges* e di altri vestiti di chitone e di clamide, è abbastanza consueta e, da opere del primo Ellenismo, come la scena di battaglia del sarcofago di Sidone o il fregio da Lecce a Budapest, giunge fino alla tarda età repubblicana, come dimostra la *turma lanuvina*[26]. Nel caso del fregio di Pompei, io credo che, lasciando da parte il Nr. 5 (fig. 20.1, 21.1), dal costume molto incerto, nelle due figure con corazza a *pteryges*, Nr. 6 e 7 (fig. 20.2, 22.2), siano da riconoscere i condottieri delle due *turmae*, uno dei quali è in atto di liberarsi dal cavallo caduto (Nr. 6), mentre l'altro si accinge ad affrontarlo, scendendo a sua volta dal suo cavallo (Nr. 7).

Quanto alla natura delle due *turmae*, l'interpretazione è del tutto incerta: quella con semplice chitone potrebbe essere greca, l'altra potrebbe essere sannitica se la corazza è la *spongia* liviana, o potrebbe essere romana se si tratta di una cotta di maglia, o ancora macedone se si tratta di una corazza di pelle. Si può solo aggiungere che, per le notevoli affinità dei costumi, il soggetto potrebbe essere il medesimo del fregio di Budapest.

[26] A Lanuvio uno solo dei torsi indossa una semplice tunica sormontata da un ampio mantello, mentre gli altri indossano una corazza a *pteryges* di tipo ellenistico. Coarelli ne conclude, citando il sarcofago di Sidone e le statue di Pella, che la mancanza di corazza e di elmo stia ad indicare un personaggio carismatico. Ma l'interpretazione non si adatta, ad esempio, al fregio di Lecce, e occorrerà giudicare caso per caso.

III — *La tecnica e la composizione*

Per il fregio di Pompei si potrebbe dire, come già è stato scritto per il fregio ed il frontone di Civitalba, che « si compone di più lastre di terracotta, tagliate a crudo e ricomposte dopo la cottura secondo incastri predeterminati in una specie di ' puzzle ' »[27]. Nel caso nostro, i contorni dei singoli elementi seguono l'andamento delle figure, e non sono certo che il complesso presentasse contorni regolari rettilinei: è anzi probabile che, come a Civitalba, superiormente i busti e le teste dei cavalieri, e a volta le teste dei cavalli, sporgessero liberi, con andamento « a giorno ».

L'argilla è rossastra, porosa e poco depurata, ben cotta e quindi facile a sgretolarsi. Il nucleo rossastro è rivestito da uno strato sottile di argilla molto depurata, di color grigio-crema. Le figure sono modellate a mano, senza uso di stampi. A volte sono lavorate a parte e poi applicate sul fondo, e quindi possono essere cave all'interno, come nel caso dei cavalli Nr. 3 e 11 (fig. 23).

Allo stato attuale il fregio si compone di 15 frammenti, uno dei quali (Nr. 14) conserva solo le zampe posteriori di un cavallo verso sinistra, ed un altro la ruota e la predella di un carro verso destra (Nr. 15). Sono quindi tredici le figure superstiti; di queste, due (Nr. 6 e 7) sono i cavalieri con corazza ellenistica, nei quali occorre riconoscere probabilmente, come già si è detto, i comandanti delle due *turmae*; vi sono poi cinque cavalieri con scudo rotondo (1-5), vestiti in genere con chitone e clamide, ad eccezione del Nr. 5 che comunque sembra recare una corazza, e sei cavalieri con la cd. *spongia*.

Se nel conto s'includono anche le figure dei caduti, e i frammenti Nr. 14 e 15, le figure rivolte verso sinistra sono appena sette, mentre quelle rivolte a destra sono nove. Anche eliminando i caduti e le zampe posteriori di cavallo Nr. 14, che potrebbero appartenere ad uno dei cavalieri conservati[28], il conto non torna, infatti le figure verso sinistra calano a sei (Nr. 3-6, 11 e 15), mentre quelle verso destra sono comunque più numerose, riducendosi a sette (Nr. 1-2, 7-10, 12). Già da queste considerazioni si può presumere che il fregio sia giunto incompleto e l'ipotesi viene suffragata da un esame dei frammenti, e spiega come mai non si possano avanzare proposte globali di ricostruzione.

L'unico accostamento certo (fig. 25.1) è quello dei frammenti 9-10, che permette di intuire la complessità della composizione: tra le due figure di cavalieri con *spongia*, in primo piano, al galoppo verso destra, s'inserisce, sullo sfondo, un cavaliere al galoppo in direzione opposta, forse il Nr. 13 dell'elenco di von

[27] Cito da F. H. Pairault-Massa, in AA. VV., *I Galli e l'Italia*, Roma 1978, p. 199; sul frontone e il fregio di Civitalba, cfr. M. Zuffa, ' Il fontone e il fregio di Civitalba nel Museo Civico di Bologna (prospettive critiche di un restauro) ', in *Scritti in onore di A. Calderini e R. Paribeni*, Milano 1956, p. 267 ss.

[28] Data la forte obliquità delle zampe rispetto al fondo, si impone l'accostamento con il cavaliere Nr. 2; e tuttavia l'inclinazione, nei due casi, non è la medesima.

Rohden, descritto come « ein gepanzerter Krieger in viel flacheren Relief, gewiss eine im Hintergrund befindliche Figur » [29], oggi perduto. Questa figura sul fondo, dal cavallo impennato, di cui restano le zampe anteriori e il tergo, è l'avversario contro cui si rivolge il cavaliere Nr. 10, mentre ad essa si fa incontro il cavaliere Nr. 9, e alla vista di questi il cavallo dell'avversario s'impenna. La scena è completata dal caduto che giace bocconi verso sinistra e quindi, pur appartenendo alla stessa *turma* dei Nr. 9 e 10, deve immaginarsi proveniente dalla direzione opposta. In un restauro recente, del quale è difficile giudicare, a questo era stato affiancato il caduto Nr. 13 (fig. 21.3), giacente bocconi sotto il suo scudo.

In un altro caso l'accostamento di due frammenti, i Nr. 2 e 5 (fig. 25.2), è molto probabile: si tratta di due cavalieri eseguiti, a quanto pare, in un unico elemento; l'accostamento è suggerito, oltre che dall'andamento delle fratture, dalla disposizione inversa delle due figure rispetto al fondo; il Nr. 2 infatti vi si immerge provenendo da sinistra, mentre il Nr. 5 ne emerge secondo lo stesso angolo, procedendo in senso opposto. È lo stesso principio compositivo che ispira, ad esempio, lo scontro di cavalieri nel Monumento dei Giuli a St. Remy [30], e doveva essere ricorrente nel fregio pompeiano: sicuramente lo stesso schema compositivo si ripeteva almeno altre due volte, in corrispondenza dei frammenti Nr. 3 e 11. Il primo (fig. 23.1) rappresenta un cavaliere che si immerge nel fondo verso sinistra, con la parte anteriore rifinita in modo sommario lì dove doveva essere ricoperta da una figura di segno opposto. La stessa particolarità tecnica si rileva nel Nr. 11 (fig. 23.2), anch'esso raffigurante un cavallo che s'immerge nel fondo verso sinistra, dal quale cade riverso un cavaliere con *spongia*. Queste due figure presuppongono altri due cavalieri emergenti dal fondo, al galoppo verso destra, e ciò dimostra ancora una volta come il fregio sia giunto largamente incompleto.

Mentre nel Monumento dei Giuli il principio compositivo cui si ispirano i frammenti Nr. 2 e 5 è applicato, nella scena ricordata, in modo sistematico, nel fregio pompeiano esso convive con altri modi di disporre le figure: a volte queste scorrono parallele al fondo, altre volte si compongono e si sovrappongono in un modo più libero, qual è quello che risulta accostando i Nr. 9 e 10 (fig. 25.1). Pur senza poter proporre una ricostruzione complessiva dell'insieme, si può giungere in qualche modo, attraverso queste indicazioni, a formarsi un'idea dei principi compositivi impiegati per costruire la scena. L'effetto generale, essenzialmente pittorico, doveva essere reso più intenso e mosso dalle figure dei procombenti e dei caduti, dagli animali morenti e dal motivo spettacolare del carro. La matrice della composizione deve quindi ricercarsi piuttosto nella pittura del primo Ellenismo che non nel rilievo, ancor molto legato a un senso classico dello spazio, fiorito all'ombra della figura di Alessandro.

[29] Ma, come già si è accennato, questa figura, secondo il Bienkowski, dovrebbe identificarsi con il caduto del nostro Nr. 10.

[30] Per l'analisi stilistica del monumento dei Giuli a St. Remy, cfr. R. Bianchi Bandinelli, 1950, p. 217 ss., tav. 117-119.

IV — *Catalogo*

a - Frammenti di sicura pertinenza

Nelle schede dei frammenti è sempre indicato il rimando alle pubblicazioni di von Rohden (v. Ro.) e Bienkowski (B).

Nr. 1 - fig. 18.1 (*inv. 21492, v. inv. 4757, CMN 382 b, v. Ro. e B. 2*)

Cavaliere su cavallo impennato a destra. Il cavaliere indossa un chitone senza maniche stretto in vita da una cintura, ed una clamide; ai piedi recava calzari stretti da stringhe che fasciavano il collo del piede. Imbracciava con la sinistra uno scudo circolare, di cui è evidente l'umbone centrale. Il braccio destro era levato, nell'atto di colpire un nemico situato di fronte.

Il cavaliere siede sul cavallo senza sella, come sempre nel fregio, e reggeva probabilmente con la mano sinistra la briglia, che attraversa quasi orizzontalmente il collo del cavallo. Questo ha la criniera più lunga del consueto, resa con riporti in argilla incisi profondamente con colpi di stecca.

La muscolatura del cavallo è accentuata, così come negli altri esemplari del fregio, specialmente sul gluteo e sulla spalla, con fasci muscolari intersecantisi in un mobile e vivace chiaroscuro.

Particolarità tecniche: le cosce ed il collo del cavallo sono collegati al fondo da un piano di argilla. Il piede destro del cavaliere era invece collegato al ventre del cavallo. Un tratto del margine originario, verticale, è conservato a destra, davanti alle zampe del cavallo. Il fondo presenta, sotto il ventre del cavallo, due chiodi del diametro di cm 0,15, alla distanza di cm 7,5.

Conservazione: mancano, del cavaliere la testa, il braccio destro ed il piede e parte della clamide; del cavallo le zampe posteriori e parte di quelle anteriori e la coda. Abrasioni sul collo e sulla coscia posteriore del cavallo.

Misure:

lungh. max. fondo	35,3	aggetto alla coscia posteriore	7
lungh. max. rilievo	36,3	alt. max. rilievo	33
spessore fondo	1,9	aggetto max. rilievo	11
aggetto alla coscia anteriore	5		

Nr. 2 - fig. 18.2, 19.2 (*inv. 21487, v. inv. 4751, CMN 378, v. Ro. e B. 6*)

Cavaliere su cavallo al galoppo verso destra. Il cavaliere, proteso sul collo del cavallo, indossa il corto chitone senza maniche, stretto in vita da una cintura. Una tracolla scende dalla spalla destra sotto l'ascella sinistra, e da essa pende il fodero di una spada. Con il braccio sinistro il cavaliere regge lo scudo circolare con umbone rilevato; con la mano destra, protesa, regge la briglia, o forse piuttosto il morso del cavallo. Il collo, in torsione, indica che il capo era rivolto verso destra, forse all'incirca in direzione del braccio destro; secondo B. era invece girato all'indietro.

Cavallo e cavaliere corrono in direzione obliqua rispetto al fondo, nel quale sembrano immergersi. Il cavallo ha una corta criniera resa con incisioni verticali. La resa dei muscoli sulla spalla e sul gluteo è quella consueta.

che li divide è di 11. Il pianetto di base, leggermente obliquo nella faccia superiore, nella inferiore presenta una fascia scabra, leggermente prominente, della larghezza di 2,7, in corrispondenza dello spessore della lastra di fondo. Per il resto si presenta segnato da una serie di solchi paralleli tracciati probabilmente da una spazzola.

Conservazione: mancano, del cavaliere la testa, il piede sinistro, parte del margine dello scudo; del cavallo la testa e gran parte delle zampe anteriori. Abrasione sulla spalla destra del cavaliere.

Misure:

lungh. max. del fondo	27	aggetto massimo	17,5
spessore del fondo	2,1	profondità del pianetto di base	8,5
aggetto all'attacco della zampa posteriore sinistra	7,5	suo spessore al margine esterno	1,5
aggetto all'attacco della zampa anteriore sinistra	15	alt. max del pezzo	28
		alt. max. del fondo	24

n. 6 - fig. 20.2 (*Pompei inv. 9840*)

Cavaliere su cavallo verso sinistra. Il cavallo, nell'atto di cadere in ginocchio, piega la zampa sinistra ed abbassa la parte anteriore del corpo, puntando la zampa posteriore sinistra all'indietro mentre la destra, di cui resta solo l'attacco, doveva essere avanzata, ed inarca il collo gonfiando nello sforzo i muscoli pettorali. La briglia, abbandonata, pende verticalmente dal collo. Tra la spalla e la groppa, una fascia del corpo dell'animale appare liscia e priva di dettagli anatomici, come se corrispondesse ad una sella, forse dipinta. Peraltro questo particolare appare più marcato nella fotografia di quanto non risalti ad una osservazione diretta.

Del cavaliere avanza solo l'estremità inferiore del corpo, con una traccia sul fianco del cavallo, corrispondente probabilmente alla gamba sinistra, e quella che sembra una mano, forse la sinistra, appoggiata sul gluteo dell'animale, a palma aperta. Se ne deduce che il cavaliere, disponendosi a scendere dal cavallo, ha ruotato il busto verso sinistra scaricandone il peso, attraverso la mano sinistra, sulla groppa dell'animale. Egli indossa una corazza alla greca, con *pteryges*, simile a quella del Nr. 7.

Conservazione: ricomposto da due frammenti, che conservano rispettivamente la metà anteriore e posteriore del cavallo. Di questo mancano la testa, la coda e parte delle zampe. Del cavaliere si conserva solo l'estremità inferiore del corpo con traccia di una gamba ed una mano.

Provenienza: trovato il 25 settembre 1952 nella Regio VIII, Viale delle Ginestre, come risulta dall'inventario di Pompei.

Misure:

lungh. max. del pezzo	31	aggetto del rilievo alla spalla	4,3
lungh. del corpo del cavallo (dalla spalla al gluteo)	23	aggetto del rilievo al collo	1,7
aggetto del rilievo a destra	7,3	spessore del fondo	1,4

n. 7 - fig. 22.2 (*inv. 21495+20631, v. inv. 4762+4761, CMN 382 a + 380 a, v. Ro. 3, B. 3+10*)

Cavaliere su cavallo verso destra. Il cavaliere, in atteggiamento rigido, col busto inclinato in avanti e la gamba destra tesa all'indietro, sembra accingersi a discendere dal cavallo. Nel fare ciò, si protegge facendosi schermo con lo scudo, che regge con il braccio sinistro proteso. Lo scudo sembra di forma ovale: se ne vede la faccia interna munita di imbracciatura e di impugnatura. Il braccio destro, ora mancante, era flesso, e la mano era portata in vita, ad estrarre dal fodero la spada, sospesa ad una tracolla che discende dalla spalla destra al fianco sinistro. Il cavaliere indossa un corto chitone ed una corazza alla greca, con spallacci e *pteryges*, e sopra questa, una clamide.

Il cavallo ha il dorso obliquo, e ciò potrebbe far supporre che esso stia come inchinandosi sugli arti posteriori (v. Ro., B.), anche se l'ipotesi non è del tutto convincente: certo, nell'atteggiarsi del cavaliere e del cavallo si coglie una sensazione di precarietà. E tuttavia l'animale ha la zampa anteriore sinistra sollevata e la destra puntata a terra, ciò che sembra mal conciliarsi con un suo eventuale piegarsi sulle zampe posteriori. Sembra piuttosto che esso sia stato bruscamente trattenuto dal cavaliere che ha tirato le briglie con la stessa mano che corre alla spada: il brusco arresto si rivela nelle briglie tese, nella posa innaturale della testa del cavallo e nell'enfiarsi dei muscoli della spalla. La testa dell'animale è molto povera sotto il profilo plastico: la criniera, a brevi ciuffi ricadenti sul collo, è resa a colpi di stecca; il morso e i finimenti sono completati da due falere e da un *metopìdion*. La coda, a fiocco, è sollevata.

Particolarità tecniche: a destra della testa del cavallo, si conserva un tratto del margine originario, verticale; forse originario, ma abraso, è il margine curvilineo sopra lo scudo e il cavaliere. Foro per chiodo al disotto del braccio. La figura del cavaliere è saldata al fondo da un pianetto. Tracce di ingubbiatura bianca.

Conservazione: i due frammenti non attaccano, ed il loro rapporto non è del tutto certo. Mancano, del cavaliere la testa, la gamba e il braccio destro, parte dei glutei e dello scudo; del cavallo, le zampe, tranne parte dell'anteriore sinistra, e parte del ventre. Abrasioni sull'emitorace destro del cavaliere e sulla spada.

Misure:

lungh. max. del fondo	22	aggetto del rilievo	9,2
lungh. max. del rilievo	20	alt. max. del fondo	22,5
lungh. dei due frammenti	30	alt. max. del rilievo	25
spessore del fondo	2		

n. 8 - fig. 22.1 (*inv. 21493, v. inv. 4758, CMN 379 b, v. Ro. e B. 1*)

Cavaliere su cavallo al galoppo verso destra; il cavaliere presenta il busto quasi di prospetto, ruotato verso la sua destra; la torsione del busto, la posizione della spalla sinistra situata più in basso della destra, indicano che il capo era rivolto verso una figura situata più in basso, forse un caduto, e più indietro, sì che il cavaliere doveva risultare quasi retrospiciente. Con la mano destra, che secondo B. avrebbe dovuto poggiare sulla coscia, reggeva invece probabilmente un'arma, forse una spada; con il braccio sinistro, appoggiato sul collo del

cavallo, reggeva uno scudo probabilmente ovale, mentre la mano stringeva le redini. Il cavaliere indossa un corto chitone con brevi maniche, ed un giubbotto con spallacci, morbido come una pelle o un tessuto, e segnato da impressioni ottenute con uno strumento a punta, allacciato in vita da una cintura. In seguito lo si denominerà convenzionalmente: *spongia*. Una clamide, fissata sulla spalla destra da un grosso fermaglio rotondo, fascia la spalla e il braccio sinistro e si agita al vento dietro la schiena del cavaliere. Una particolare attenzione è riservata alla struttura muscolare della gamba, col gluteo fortemente rilevato, il gemello esterno, il tibiale anteriore e la rotula prominenti.

Il cavallo è rappresentato « al galoppo volante », con le zampe anteriori protese, le posteriori tese all'indietro, e tutti i muscoli della spalla e dei glutei in tensione. La criniera è resa con piccole incisioni a stecca.

Particolarità tecniche: il rilievo presenta profondi sottosquadri, trascurati quelli non visibili, accuratamente rifiniti gli altri. Dietro il collo del cavallo continua informe il piano d'argilla che, tra la spalla sinistra del cavaliere e il collo del cavallo forma lo scudo. La clamide, dietro la schiena del cavaliere, si attacca al fondo, e la briglia, davanti al collo del quadrupede, è collegata al fondo da un pianetto, così come la coda, ora mancante. Le zampe del cavallo erano collegate tra loro da un pianetto e le sinistre aderivano al fondo. La clamide doveva continuare a destra oltre la frattura, formando uno svolazzo sul fondo; la parte conservata, che originariamente non era ben visibile, ha un trattamento schematico, a nervature rilevate; la parte in vista, sulla spalla del cavaliere, è aderente e resa con pieghe segnate a stecca, spezzate e molto nervose.

Conservazione: mancano, del cavaliere il braccio destro, la testa, il piede destro e parte della clamide; del cavallo la testa e parte delle zampe, e la coda. Abrasioni sul gluteo del cavallo e sul margine dello scudo.

Misure:

lungh. max. del fondo	28	aggetto max. alla coscia posteriore	8
lungh. max. del rilievo	31	aggetto max. a sinistra	10
spessore del fondo	1,5	alt. max. del fondo	15
aggetto max. alla coscia anteriore	5	alt. max. del rilievo	16
aggetto max. a destra	7	aggetto max. del rilievo	13,5

n. 9 - fig. 24.1-2 (*inv. 21496, v. inv. 4763, CMN 377, v. Ro. e B. 9*)

Il cavaliere, su un cavallo al galoppo volante verso destra, è proteso, quasi adagiato sul collo del cavallo, e presenta allo spettatore la schiena di tre quarti; il braccio destro è proteso a reggere le redini; il braccio sinistro, leggermente arretrato dietro il fianco e flesso, imbracciava lo scudo, ovale, secondo B. con orlo rilevato, e attraversato da una nervatura trasversale a rilievo. La testa del cavaliere guardava in avanti a destra del collo del cavallo. Egli indossa il corto chitone con brevi maniche, la *spongia*, e forse una clamide, di cui si vede qualche vago accenno sulla spalla sinistra.

Il cavallo, rappresentato al galoppo volante, corre leggermente obliquo rispetto al fondo, nel quale sembra immergersi con la zampa anteriore sinistra; i muscoli, in tensione, sono fortemente rilevati. Tra le zampe anteriori ed il muso,

si conserva traccia di un'altra figura, forse l'estremità di una zampa di un cavallo verso sinistra. Secondo B. si tratta invece dell'avambraccio, senza la mano, di un guerriero sul fondo, che si dirigeva in avanti o a sinistra.

Particolarità tecniche: sotto le zampe anteriori del cavallo è un tratto di margine, con andamento concavo. Tra le zampe e il margine corre una sporgenza parallela a quest'ultimo, in parte abrasa. Sulla faccia esterna dello scudo, aderisce al margine inferiore un grumo d'argilla, forse un lembo della clamide; grumi di argilla di aspetto irregolare si trovano dietro la groppa del cavallo.

Conservazione: mancano, del cavaliere parte del braccio destro, il piede destro, la testa e parte del margine dello scudo; del cavallo la testa e parte delle zampe posteriori. Qualche abrasione sul ginocchio destro del cavaliere e sul corpo del cavallo.

Misure:

lungh. del fondo	32	alt. del fondo	17,5
lungh. del pezzo	37	alt. del pezzo	22
spessore del fondo	1,8/2	aggetto all'attacco della coscia posteriore sinistra	9
aggetto all'attacco della coscia anteriore destra	6	massimo aggetto a sinistra	10,8
massimo aggetto a destra	7		

n. 10 - fig. 17, 30.1 (*inv. 21497+20707, v. inv. 4764+4753, CMN 376+394, v. Ro. 5+12, B. 5+12+13*)

Il cavaliere, su un cavallo al galoppo volante verso destra, ha il busto in torsione verso sinistra, e doveva guardare in un punto posto dietro di lui verso il fondo; egli mostra pertanto la schiena allo spettatore, ha il braccio destro proteso lungo il collo del cavallo a reggere la briglia, mentre il sinistro doveva levarsi a proteggere con lo scudo il corpo e il capo del combattente. Poiché non è pensabile che questi reggesse nella sinistra un'arma d'offesa, come ad esempio la spada, il cui fodero pende vuoto dalla tracolla, è necessario supporre che il suo atteggiamento fosse di difesa verso un attaccante di cui si conserva qualche traccia. Indossa un corto chitone con brevi maniche, ricoperto dalla *spongia* stretta in vita da una cintura. Una tracolla discende dalla spalla destra al fianco sinistro e regge il fodero di una spada.

Il cavallo ha i muscoli della spalla e del gluteo gonfi per la tensione cui sono sottoposti; la criniera, breve, è segnata da colpi di stecca.

Al disopra delle zampe anteriori dell'animale è resa, a rilievo molto basso, la groppa di un secondo cavallo che si muove in direzione opposta: se ne vede il gluteo arrotondato, mentre il resto della parte posteriore non è reso, come se si perdesse nello sfondo. Ciò fa supporre che in questo punto qualcosa nascondesse il fondo. Si deve supporre che il cavaliere di questo secondo cavallo fosse appunto l'avversario che attaccava il cavaliere situato in primo piano.

Sotto il ventre e le zampe posteriori del cavallo giace, bocconi sul suolo, un caduto verso sinistra, con il collo in torsione e la testa rivolta di tre quarti verso lo spettatore. La testa, larga, è incorniciata dai capelli ricci e corti, resi a grosse ciocche separate da nervosi colpi di stecca. Le cavità orbitali sono infossate, mentre l'occhio è prominente. La bocca, piccola e dischiusa, forma una piega al lato del labbro. Un profondo solco divide la fronte in due registri, di cui l'infe-

riore è a sua volta segnato da due rughe verticali, che accentuano il *pathos* dell'espressione. Il braccio destro è proteso: se ne vede la mano che sopravanza il capo; il sinistro è abbandonato lungo il fianco. Sopra il chitone con brevi maniche il caduto indossa la *spongia*, stretta in vita da una cintura.

Particolarità tecniche: un tratto del margine originario, con andamento concavo, si conserva sopra la groppa del cavallo; originario è anche il margine, con andamento arcuato, dietro le zampe posteriori. Due fori per chiodo, del diametro di 1,7, alla distanza di 10,3, sono situati l'uno sotto il piede del cavaliere, l'altro quasi in corrispondenza del collo del caduto. Le zampe del cavallo sono collegate tra loro da un pianetto, e la briglia è collegata in maniera analoga al collo del cavallo. La figura del cavaliere è stata lavorata a parte. Lievi tracce di una ingubbiatura bianca colorata in giallo.

Conservazione: la parte superstite della lastra si compone di tre frammenti, due dei quali conservano il pianetto di base e la figura del caduto, al quale mancano le gambe e l'estremità del braccio sinistro. Alla lastra è stato anche congiunto, attraverso un'integrazione oggi distaccatasi, il frammento n. 11, quasi certamente non pertinente. Mancano; del cavaliere la testa, il braccio sinistro, la mano destra; del cavallo la testa, lo zoccolo anteriore sinistro e la coda, e mancava nel 1959 lo zoccolo anteriore destro, mentre oggi è scomparsa l'intera zampa. Abrasioni sul piede del cavaliere e sulla coscia posteriore destra del cavallo.

Misure:

lungh. del fondo	34,5	aggetto alla coscia posteriore del cavallo	10
lungh. del rilievo	36	aggetto del caduto	6
spessore del fondo	2	larghezza del pianetto	3,5/5,8
aggetto max. del rilievo	12	alt. del fondo	17,5
aggetto alla coscia anteriore del cavallo	9	alt. del rilievo	28

n. 11 - fig. 23.2 (*inv. Pompei 9162*)

Cavaliere riverso, che cade da un cavallo impennato verso sinistra. Il cavaliere ha le gambe divaricate, che incorniciano il collo del cavallo, la destra distesa, la sinistra flessa. Il corpo, il capo e le braccia sono come abbandonati nella caduta, ed il chitone lascia scoperto il sesso. La testa è larga, con il volto più affilato, ed il consueto casco di capelli ricci divisi in grosse ciocche; un solco divide la fronte in due registri, le labbra sono socchiuse e gli occhi aperti. Egli indossa un chitone corto con brevi maniche, e la *spongia* con spallacci, stretta in vita da una cintura. Il petto è attraversato da una tracolla, agganciata in qualche modo alla cintura, che scende dalla spalla destra al fianco sinistro, e dalla quale pende una spada, anch'essa riversa.

Del cavallo, impennato, si scorge la cervice, con la briglia, tra le gambe del cavaliere e, a destra di questo, parte della groppa, sulla quale si nota un piccolo rilievo, nel quale si potrebbe forse riconoscere il piede di una figura.

Particolarità tecniche: un tratto del margine originario, con andamento concavo, è conservato a sinistra del caduto. Vi sono inoltre parti di due fori per chiodo, l'uno al disopra della groppa del cavallo e l'altro al disotto, presso il braccio destro del cavaliere. Il corpo del cavallo è cavo.

Conservazione: del cavaliere mancano i piedi; del cavallo la testa, la parte posteriore e le zampe.

Provenienza: rinvenuto il 30 giugno 1952 nella Regio VIII, Viale delle Ginestre.

Misure:

lungh. della parte conservata del cavallo	20,5	spessore del fondo	1,5/1,7
lungh. max.	22	aggetto del cavallo a destra	6,5
alt. max.	23	aggetto del cavallo al collo	1 ca.
		aggetto max. del caduto	8,4

n. 12 - fig. 26, 27.1 (*inv. 20707 bis*)

Busto di guerriero rivolto a destra. Aveva il braccio sinistro probabilmente proteso, mentre il destro, a giudicare dalla frattura, era levato. Il busto sembra rivelare una forte torsione verso destra. Indossava probabilmente il chitone con brevi maniche, di cui tuttavia non si scorge più traccia, ed aveva la *spongia* con spallacci, stretta in vita da una cintura. Una clamide, che si agitava al vento dietro la figura, era allacciata sulla spalla destra.

Particolarità tecniche: la figura presenta un fortissimo aggetto rispetto al fondo; la clamide è collegata al fondo.

Conservazione: si conserva solo il torso della figura, con un breve tratto del fondo.

Misure:

lungh. del rilievo	16	spessore del fondo	1,8
alt. del rilievo	13,5	aggetto della figura	15 ca.

n. 13 - fig. 21.3, 30.2 (*inv. 117290. Manca in v. Ro. e B.*)

Parte superiore di una figura di caduto verso destra, giacente bocconi sotto lo scudo. Della figura si scorgono: la testa, ruotata verso lo spettatore, del tipo consueto, con capelli corti e ricci, fronte attraversata da un profondo solco, arcate orbitali incavate e occhio sporgente, bocca piccola e carnosa con le labbra appena dischiuse; la spalla destra e parte della schiena, senza alcuna indicazione del costume. Lo scudo è rappresentato di profilo, come se si immergesse nel fondo; sembra del tipo rotondo, con umbone centrale: in questo caso il caduto apparterrebbe alla prima schiera.

Particolarità tecniche: il pianetto di base ha la faccia superiore leggermente obliqua; sulla inferiore, leggera linea rilevata a 2,3 dal fondo, indica probabilmente la fascia d'appoggio del fregio. Foro per chiodo sulla frattura, sopra la testa del cavaliere, del diam. di 1,5.

Conservazione: avanza solo la parte superiore della figura con lo scudo, che conserva sul margine destro una traccia che potrebbe riferirsi al piede del cavaliere sovrastante. Il frammento conserva tracce sporadiche di stucco giallino, visibili anche sulla nuca del caduto.

Provenienza: n. 314 del notamento di Pompei del 5 febbraio 1888: « frammento piano di terracotta, con una sponda rilevata come una tegola, su cui ad alto rilievo giace una figura virile coricata sul fianco sinistro, con uno scudo che le copre le spalle. Manca tutta la parte inferiore. Rozzo », rinvenuto il 10 gennaio del 1883 nella « Insula 7°, Regio VIII, 4° vano lato Nord, a contare da Nord-Ovest, A sinistra entrando nell'atrio ».

Misure:

lungh. del fondo	14,2	aggetto del rilievo	2,3
spessore del fondo	1,7/1,9	alt. del fondo	9,2

Nr. 14 - fig. 21.2 (*inv. 171582; è il Nr. 10 di v. Ro., perso al momento dello studio di B. e da lui confuso con il nostro Nr. 5, inv. 21491*)

Zampe posteriori di un cavallo in corsa verso destra. Per la forte obliquità delle zampe, l'animale doveva essere fortemente obliquo rispetto al fondo, nel quale doveva quasi immergersi con la parte anteriore, come nel nostro Nr. 2, col quale peraltro non combacia.

Particolarità tecniche: margine originario a sinistra, dietro le zampe, con andamento obliquo rispetto al pianetto di base. Le zampe sono collegate al fondo.

Misure:

lungh. max.	9	alt. max.	12,7
spessore del fondo	2	aggetto del rilievo	8,5
lungh. del pianetto	8		

n. 15 - fig. 26 (*inv. 21486, v. inv. 4750, CMN 392 a; v. Ro. e B. 11*)

Il frammento conserva parte di un carro a due ruote, da guerra, con una ruota a sei raggi rastremati. Sul carro poggia il piede di una figura; mentre il carro è volto a sinistra, il piede è volto a destra: si deve quindi supporre o che il personaggio sia rappresentato di prospetto verso lo spettatore o che si sia volto in senso contrario alla direzione di marcia per qualche scopo. Vien fatto di pensare, per completare il frammento, al torso Nr. 12, simile anche per il forte aggetto della figura sul fondo.

Particolarità tecniche: la faccia inferiore del pianetto di base presenta, a partire dal fondo, una fascia piuttosto irregolare della larghezza di 2,2; segue quindi una fascia variante da 5 a 7,2 lisciata, con scanalature parallele segnate da una spazzola; la sua profondità varia da 5 a 7,2, per giungere a 10,5 solo in corrispondenza della ruota del carro.

Conservazione: della ruota manca circa 1/3, con uno dei raggi e parte del margine.

Misure:

lungh. max. del fondo	17	aggetto del rilievo	10
alt. max. del fondo	12,5	lungh. piano base	19,1
spessore del fondo	1,5	largh. max. piano base	10,5

b - Frammenti attribuiti al fregio

a - fig. 28 (*inv. 20708, v. inv. 4760; CMN 378 n*)

Riportato nel vecchio inventario subito dopo l'unico elemento del fregio che risulta mancante (v. inv. 4759: « altro frammento con simili mancanze, il cavaliere è armato di scudo. Lungo palmo uno e onze 2 »), il frammento è così descritto: « figura forse di un prigioniere, appartenente al medesimo fregio etc. ». Per il modulo maggiore di quello del fregio, per la sommarietà del lavoro, e per l'argilla, rossa più depurata, sembra da espungere, e in effetti è stato espunto da von Rohden e Bienkowski.

Figura maschile acefala alla quale aderisce un tratto del fondo. Ha le mani portate dietro la schiena, ed una fascia segnata da colpi di stecca che cinge le reni e forse, nelle intenzioni dell'artigiano, doveva servire anche a legare i polsi. Un drappo scende lungo la spalla e il fianco sinistri, e raggiunge una sorta di gonnellino segnato da pieghe oblique, determinate dalla posizione avanzata del ginocchio destro. Ai piedi vi è traccia dei calzari. La figura è grottesca: infatti lo sviluppo del torso è enorme rispetto alle corte gambe.

Particolarità tecniche: l'argilla del fondo, l'unica visibile in frattura, ha il nucleo scuro e l'esterno di color rosso mattone; lo stesso colore presenta in superficie la figura, che non ha, come gli altri elementi del fregio, un rivestimento di argilla grigiastra depurata. La figura, cava all'interno, è stata lavorata a parte e poi applicata al fondo. Questo non poteva continuare in basso sullo stesso piano poiché le gambe del prigioniero sono rientranti. Sul fondo, a destra della figura, è un foro, forse per chiodo.

Conservazione: mancano la testa ed i piedi della figura.

Misure:

alt. max. del pezzo	27
alt. max. del fondo	8,3
lungh. max. del fondo	16,5

c - Frammenti non pertinenti al fregio

b - fig. 28.2 (*MNA - 4212*)

Carro verso destra, con ruota ad otto raggi, e zampe posteriori di un cavallo in corsa, dall'anatomia pronunciata.

Particolarità tecniche: argilla di colore arancione chiaro, lavorata alla stecca. Le zampe del cavallo sono collegate al fondo. Taglio laterale sinistro e taglio inferiore originarî.

Misure:

lungh. max.	21	aggetto del rilievo	7,6
spessore del fondo	1,5	alt. max.	16,5

c - fig. 27.2 (*Coll. Santangelo 322; MNA 4212*)

Rilievo con figura in movimento concitato verso destra. La gamba sinistra è avanzata e flessa, la destra è puntata al suolo, come si vede dalla traccia sulla lastra. Delle braccia, il sinistro è proteso ed imbraccia lo scudo, di forma indefinibile; il destro è flesso, e doveva reggere un'arma. Il panneggio sembra movimentato da un forte colpo di vento: il chitone con maniche corte aderisce al corpo contro il quale si schiaccia formando pieghe a V sul petto e al disotto della cintura, dove l'andamento delle pieghe è determinato dalla posizione avanzata della gamba sinistra. Sulla destra è allacciata una clamide che svolazza libera dietro la schiena, con un andamento irrigidito dalla presenza di tre pieghe accentuate.

Nella legnosità del panneggio, nella resa esasperata della muscolatura, si riconosce il manierismo che distingue le ultime espressioni della plastica tarantina.

Particolarità tecniche: l'argilla è arancione molto depurata. Sono originari il taglio superiore, rettilineo, e quello sinistro, in alto rettilineo ed in basso concavo. In basso non deve mancare molto all'estremità della lastra. Il fondo è attraversato da due fori per chiodo, uno sotto il lembo svolazzante della clamide, l'altro in prossimità della frattura inferiore. Un terzo foro è conservato in parte sulla frattura, presso la caviglia sinistra. Sul retro del fondo vi è traccia di due fori per chiodo iniziati e non eseguiti perché capitavano sul rilievo. A partire dal margine superiore della lastra, sul retro vi è una fascia leggermente prominente, della larghezza di 6,5.

Conservazione: mancano la testa, il braccio destro fin sopra il gomito, la mano sinistra, quasi tutta la gamba destra, un lembo della clamide. Abrasioni sulla clamide e sul ginocchio sinistro.

Misure:

lungh. max. del fondo	26,5	spessore del fondo: sotto	2,4
alt. max. del pezzo	28	aggetto max. del rilievo	12,5
spessore del fondo: sopra	3	alt. max. del fondo	27

V — *Il problema stilistico*

In mancanza di un riferimento cronologico esterno suggerito dalle circostanze del rinvenimento, l'esame stilistico diventa l'unico modo per arrivare ad una datazione del fregio; il compito, già arduo per le opere ellenistiche del mondo greco, diviene particolarmente complesso per l'Italia.

La composizione generale, alcuni schemi iconografici, come quello del cavaliere che si rivolge a colpire un caduto (fig. 22.1), rivelano già a prima vista che il fregio si pone dopo la creazione delle grandi scene di battaglia fiorite all'ombra di Alessandro; come ha sottolineato Schefold [31], mentre il fregio del sarcofago di

[31] K. Schefold, 1979, specialmente a p. 23. Pur non aggiungendo nulla di inedito, l'articolo mette a fuoco in maniera acuta i problemi e le cronologie. Ancor più penoso è il contrasto con le prime pagine, che contengono un « nostalgico » attacco a Bianchi Bandinelli e alla visione marxista della storia.

Sidone si compone ancora di singoli duelli di tradizione classica, la composizione, nel quadro dal quale dipende il mosaico pompeiano, aveva un carattere completamente diverso, ed era simile ad una mischia sanguinosa dove gli uomini e gli animali s'incrociano disordinatamente. La scoperta di una spazialità pittorica, che supera e travolge lo spazio plastico creato dalle singole figure, si realizza dunque tra questi due monumenti, in un lasso cronologico ristretto se si attribuisce il sarcofago agli anni intorno al 325, quando Alessandro era ancora nel pieno delle sue gesta, ed il quadro di Filosseno al primo Ellenismo [32].

Il rapporto tra il fregio di Pompei e il quadro di Filosseno è duplice, e concerne sia l'iconografia che la composizione. Nel fregio figurava infatti la rappresentazione di un carro; questo motivo richiama alla mente due scene altrettanto famose: l'una è appunto la battaglia con Dario commissionata da Cassandro a Filosseno nel 316 a.C.; l'altra è il saccheggio del santuario delfico ad opera dei Galli nel 278 a.C., una scena che ha avuto — come si sa — gran seguito su suolo italico, come dimostrano ad esempio le urne etrusche ed opere di maggiore respiro, come il fregio di Civitalba [33].

Non minore fu la fortuna, in ambiente italico, della battaglia di Alessandro, a volte riprodotta nella ceramica apula [34] e nelle urne etrusche [35], e ancora ripresa in età molto più recente anche in ambiente provinciale, come dimostra il rilievo di Isernia attribuito dal Bianchi Bandinelli all'inizio dell'età imperiale [36]. Il confronto tra questo e il fregio di Pompei è di particolare interesse: infatti, nonostante il suo carattere recente e la modestia della qualità stilistica, in esso « traspaiono, fraintesi e poveramente redatti, noti motivi ellenistici di composizioni ricche di fluidità e di scorci entro un'ampia concezione dello spazio figurativo » (Bianchi Bandinelli).

Si respira dunque, nel rilievo d'Isernia, la stessa atmosfera che, con ben diversa coerenza stilistica, doveva essere rispecchiata dal fregio pompeiano; a parte questa sorprendente affinità d'ispirazione, che non è facile riscontrare in

[32] Come propone appunto K. Schefold, 1979, p. 25 ss. Per il sarcofago, come è noto, vengono proposte anche cronologie più basse, ad esempio all'ultimo decennio del IV sec.: T. Hölscher, p. 197.

[33] Per il fregio di Civitalba, v. *supra*, p. 64 n. 27. Secondo R. Herbig, in F. Krauss-R. Herbig, *Der Korintisch-dorische Tempel am Forum von Paestum*, Berlin 1939, p. 60, lo stesso tema sarebbe stato rappresentato nelle metope figurate del cd. tempio della Pace a Paestum. Ricorrono anche in queste metope gli opliti con corazza a doppia fila di *pteryges* e scudo circolare.

[34] H. Metzger, ' A propos des images apuliennes de la bataille d'Alexandre et du Conseil de Darius ', in *REG* 80, 1967, p. 308 ss.; T. Hölscher, p. 174 ss.

[35] Cfr. G. Dareggi, *Urne dal territorio perugino*, ' Quaderni dell'Istituto di Archeologia dell'Università di Perugia ' I, 1972, *passim*.

[36] Sul fregio d'Isernia, cfr. R. Bianchi Bandinelli, in *StMisc* 10, 1963-4, pp. 11 Nr. 8, tav. III.8; *id.*, *L'arte romana nel centro del potere*, Milano 1969, p. 32 fig. 32; S. Diebner, *Aesernia-Venafrum*, Roma 1979, Is. 23 p. 131 s., tav. 17 fig. 23.

altri monumenti di ambiente italico ancora riferibili ad età ellenistica, sono anche importanti i confronti iconografici: dei due cavalli che trascinano il carro, quello in primo piano appare pesantemente inginocchiato sulle zampe anteriori, in una posa che non può non richiamare alla mente il fr. Nr. 6 (fig. 20.2). Purtroppo non è possibile scorgere nel rilievo d'Isernia il costume dei vari combattenti: il cavaliere a sinistra sembra comunque indossare una corazza ellenistica con *pteryges*; il combattente a destra imbraccia uno scudo circolare umbonato e sembra rappresentato in nudità eroica, mentre l'altro cavaliere in primo piano potrebbe avere la corta tunica sannitica; ma si tratta soltanto di suggestioni, dato lo stato di cattiva conservazione delle superfici.

Certo, all'interno di questo discorso, il rilievo d'Isernia non presenta altro interesse se non quello di dimostrare la vivacità delle iconografie e delle conquiste spaziali realizzate dall'arte greca all'ombra di Alessandro: una vivacità che travalica anche le frontiere dell'arte provinciale romana.

Per quel che concerne l'Italia meridionale, non mancano, nella produzione fittile, rappresentazioni di cavalieri al galoppo, scene di combattimento, che traggono la loro ispirazione dal mondo eroico di Alessandro e dei condottieri ellenistici [37]. Si tratta in genere di *appliques* di vasi canosini che, per la loro modesta qualità, per la completa mancanza di caratterizzazione stilistica, non sono che incolori fantasmi di un repertorio perduto: esse aggiungono poco alla comprensione del fregio pompeiano, che da loro si distacca per la sua organicità, per la coerenza dello stile, e per la familiarità con problemi di resa dello spazio che, sia pur orecchiati, sono pur sempre risolti con disinvoltura, senza le forzature che a volte costituiscono il limite anche di monumenti ufficiali di maggiori pretese.

In questa produzione avrebbe meritato un posto a parte una serie di lastre di rivestimento architettonico con scene di combattimento scoperte a Cales nell' '800 ed entrate nella collezione Peytrignet-Piot di Pagani [38]. Purtroppo solo due di queste lastre sono note da disegni editi da H. Koch: comprate da A. Castellani prima del 1870, di loro si è persa ogni traccia.

In queste lastre si avverte lo stesso senso di libera spazialità che caratterizza il fregio: in una di esse, il sovrapporsi di cavallo e cavaliere orientati in direzione opposta segue uno schema identico a quello impiegato nel nostro Nr. 10 (fig. 17). Purtroppo dai disegni è impossibile giudicare della qualità stilistica: è sintomatico tuttavia che la scioltezza della composizione salga di tono passando dalle *appliques* vascolari al rivestimento fittile di un edificio certo di notevole impegno e di carattere pubblico.

Se si vuole trovare una produzione che, per levatura stilistica, possa aver

[37] Cfr. Bienkowski, p. 80 ss.; M. Rostovtzeff, 'Numidian Horsemen on Canosa Vases', in *AJA* 50, 1946, p. 263 ss.

[38] V. *supra*, p. 68 n. 13.

servito da modello all'artigiano del fregio, occorre rifarsi, in Italia meridionale, ad un diverso ambiente: a Taranto e alla sua vasta produzione di rilievi di pietra tenera, destinati a decorare le tombe monumentali della necropoli [39]. E, all'interno di questo complesso panorama, ancora una volta le più convincenti analogie possono istituirsi con un gruppo di sculture nella tradizione della *imagerie* di Alessandro: il complesso della tomba a camera Nr. 1 di via Umbria edito dal Carter [40].

Le analogie iconografiche, come il consueto schema del cavaliere che si volge a colpire il caduto (fig. 22.1), risalgono agli archetipi elaborati dagli artisti della corte macedone [41]. Ciò che colpisce è lo stile, l'irrequietezza delle superfici movimentate, nei nudi e nel corpo dei cavalli, dal guizzare dei muscoli; questo gusto, che si potrebbe dire quasi asiano, e che ha indotto il Carter all'accostamento con l'ara di Pergamo, si vede soprattutto nella plastica tormentata della spalla e dei glutei del cavallo di « Alessandro », fortemente chiaroscurati dall'intersecarsi dei fasci muscolari, proprio come nei cavalli del fregio pompeiano. Al *pathos* delle superfici e dei volti corrispondono l'impeto e la tensione dei gesti e degli atteggiamenti.

Al prepotente gusto pittorico di questo ciclo tarantino risponde la figura del caduto con la mano sul ventre [42], rappresentato di tre quarti, che sembra quasi immergersi nel fondo: la bocca socchiusa, la testa riversa, gli occhi profondamente incassati, ricordano le figure di caduto del fregio pompeiano, che sembra nato nella medesima temperie stilistica.

Per fortuna, il complesso di via Umbria è databile con sufficiente approssimazione, poiché il materiale vascolare rinvenuto all'interno della tomba a camera comprende ceramica di Gnathia e va riferito agli inizî del III sec. a.C.: la costruzione della tomba e l'esecuzione della decorazione scultorea devono quindi porsi tra la fine del IV ed i primi anni del III sec. a.C. [43].

Nel complesso tarantino, come nel fregio di Lecce a Budapest ed in quello di Pompei, esiste una notevole varietà di costumi, e solo il personaggio principale veste la corazza con *pteryges*, mentre le altre figure sono in nudità eroica, o indossano un succinto chitone o una clamide; al costume greco si oppone, a via Umbria, un barbaro pesantemente paludato, forse un asiatico.

Anche nel fregio di Lecce vi è il tentativo di conseguire una spazialità pittorica attraverso il parziale sovrapporsi delle figure, la torsione dei personaggi, l'obliquità degli scudi; e tuttavia il fondo impenetrabile emerge libero per larghi

[39] Sui rilievi tarantini di pietra tenera, cfr. H. Klumbach, *Tarentiner Grabkunst*, Reutlingen 1937; L. Bernabò Brea; J. C. Carter, 1970, p. 125 ss.; *id.*, *The Sculpture of Taras*, *TAPS* n.s. 65, part 7, 1975, Philadelphia.

[40] J. C. Carter, 1970.

[41] Sulla temperie artistica formatasi alla corte macedone, cfr. V. v. Graeve, che ipotizza un'origine ateniese per l'artista che scolpisce la battaglia di Alessandro nel sarcofago di Sidone.

[42] J. C. Carter, 1970, p. 125 tav. 27.1.

tratti dietro lo scorrere delle figure. S'incontra qui per la prima volta la rappresentazione del cavallo con il collo segnato da una violenta torsione e la testa che quasi penetra nel fondo (fig. 29): la posa forzata dovrebbe inserire potentemente la figura nello spazio, ma proprio per la sua mancanza di naturalezza, qui come in altri monumenti più recenti [44] finisce per accentuare l'antagonismo tra figura e fondo.

Dunque, attraverso i confronti fin qui proposti, si evidenzia il carattere ellenistico del fregio di Pompei, che si esprime da un lato nella sua vivace spazialità pittorica, dall'altro nella coerenza di una formula stilistica che sa fronteggiare scorci e sovrapposizioni risolvendo le diverse situazioni figurative con soluzioni felici ed omogenee. Le matrici di questo stile, come di quello che ispira le creazioni dell'arte fiorite all'ombra di Alessandro, vanno ricercate nei grandi maestri del IV sec.; ed in particolare in Lisippo e Skopas: lo si vede principalmente nelle poche teste superstiti (fig. 30.1-2), dalla possente scatola cranica, con la fronte divisa in due registri da una piega mediana profondamente incisa, le arcate orbitali profondamente incassate con gli occhi sporgenti, la bocca dischiusa, i capelli a corti riccioli che formano un pesante casco intorno alla testa. Significative analogie potrebbero rintracciarsi, per queste teste e per la resa dei cavalli, nel Mausoleo di Alicarnasso, che peraltro appare invece lontano per il modo di concepire lo spazio.

Per definire in modo completo i termini del problema, occorre tener presente tuttavia che verso la metà del II sec. a.C. si assiste ad un *revival* di formule stilistiche legate ai grandi maestri del IV sec. Siamo, come è noto, intorno alla data che Plinio indica per la rinascita dell'arte, dopo la lunga eclisse che coinvolge tutto il III e la prima metà del II sec., ed è ormai chiaro, dopo Bianchi Bandinelli [45], che con questa rinascita si voleva indicare un ritorno atticizzante alla classicità del V sec. Accanto a questo orientamento stilistico, inaugurato dal fregio dello *Hekataion* di Lagina, con la sua fisionomia di opera di transizione, rivive tuttavia anche la tradizione che discende dai grandi maestri attivi al Mausoleo di Alicarnasso e da Lisippo.

Non è ancora possibile ricostruire in un discorso continuo i tramiti attraverso i quali questa tradizione si era tramandata, e tuttavia la sua sotterranea presenza si avverte in opere come i rilievi tarantini di pietra tenera, che permettono di colmare, almeno in parte, una lacuna ancora sensibile nelle nostre conoscenze dell'arte greca di questo periodo. Questa tradizione raggiunge l'*exploit* dell'arte pergamena, e giustifica i raffronti che Carter istituisce tra qualche testa

[43] J. C. Carter, 1970, p. 132.

[44] Si veda ad esempio la misera fine che fa il motivo del cavallo con il collo in torsione e la testa rivolta verso il fondo, dal fregio di Lecce a Budapest al monumento di Paolo Emilio a Delfi (Becatti, tav. XLII.2).

[45] R. Bianchi Bandinelli, 1950, p. 85, 111.

tarantina e il fregio grande dell'ara di Pergamo [46] e le perplessità che possono nascere di fronte ad opere « provinciali », come ad esempio la testa in calcare « pergamena » dal santuario sannitico di Pietrabbondante.

Proprio a Pergamo, un esempio emblematico di questa continuità è dato dal gruppo di Herakles che libera Prometeo (fig. 31), della seconda metà del II sec., che A. Schober tende ad attribuire ai tempi di Attalo III [47]. La fronte segnata da un solco orizzontale, e mossa, i profondi cavi orbitali, la bocca dischiusa, il casco di corti riccioli che incornicia la fronte, non possono non richiamare una formula cara a Lisippo ed a Skopas, la stessa a cui si ispirano le teste del fregio pompeiano. Da quella formula, la testa pergamena si allontana per un certa mollezza delle superfici e per la mesta vacuità dell'espressione, caratteri che sono invece estranei, non soltanto all'arte greca del IV sec., ma anche alle teste del fregio fittile pompeiano.

Quanto all'Italia, la ripresa stilistica dell'arte del IV sec. e del primo Ellenismo è — a quanto pare — un fenomeno di vasta portata, se — come viene generalmente affermato oggi — si devono attribuire al periodo tra il 170 ed il 100 a.C. le grandi composizioni frontonali, da quella dello Scasato a Faleri, ai frontoni e al fregio di Civitalba, fino alle statue di via S. Gregorio a Roma [48]. È quella « tradizione italico-ellenistica » di cui parla Bianchi Bandinelli, che « almeno a partire dal II secolo... diverrà elemento costituente dell'arte romana. Il fondamento di questo filone artistico è in Puglia: si ricordi il fregio della tomba del giardino Palmieri, al quale si dovrebbe aggiungere, più tardo e noatticizzante, il fregio del Museo di Budapest » [49].

Quanto ai due caposaldi tarantini ai quali si riferisce Bianchi Bandinelli, una datazione dell'Ipogeo Palmieri tra le fine del IV ed i primi del III sec. mi sembra confermata non soltanto dall'esame del fregio figurato, quanto dallo studio del fregio vegetale, che trova precisi confronti nella pittura vascolare italiota della fine del IV sec. a.C. [50]. Non condivido invece il severo giudizio sul fregio di Lecce che, pur nelle assonanze iconografiche con opere neoatticizzanti di II sec., come il monumento di Paolo Emilio a Delfi, mi sembra saldamente legato alla problematica spaziale del primo Ellenismo, sia pur ancora irrisolta in termini di resa pittorica dello spazio.

Ma, lasciando da parte queste precisazioni, il discorso di Bianchi Bandinelli

[46] Mi è stata molto utile, per chiarirmi le idee in proposito, una discussione con l'amica Ida Baldassarre, nata di fronte alla cd. testa pergamena di Pietrabbondante, per la quale cfr. AA. VV., *Sannio - Pentri e Frentani dal VI al I secolo a.C.*, Roma 1980, p. 172 Nr. 54.

[47] A. Schober, *Die Kunst von Pergamon*, Wien 1951, p. 137 s. fig. 133.

[48] Su questi problemi cfr. G. Gullini, p. 733.

[49] R. Bianchi Bandinelli - A. Giuliano, p. 301.

[50] Si confronti ad esempio il gusto per la vegetazione fitomorfa, per i cespi di acanto spinoso da cui scaturiscono teste, per i tralci esili e avvolti popolati da uccellini, perfino in un artigiano marginale rispetto all'area apula, come quello studiato da E. Greco, *Il pittore di Afrodite*, Benevento 1970.

chiarisce le ragioni della sua datazione del fregio pompeiano al 150 a.C. [51]. Questa datazione peraltro concorda pienamente con quella proposta dal Gullini per il complesso di Palestrina, al quale appartiene il torso di soldato che indossa un costume identico, per tipo e per resa, a quello di una parte dei cavalieri pompeiani [52]. Del resto, nell'arte romana questa tradizione legata all'arte del IV sec. e del primo Ellenismo è ancora perfettamente vitale verso la metà del I sec. a.C. quando, negli anni tra il 65 ed il 62 a.C., secondo la splendida ricostruzione di F. Coarelli [53], viene eseguito il gruppo marmoreo del santuario di Lanuvio, derivante dalla *turma* delle venticinque statue di bronzo di Alessandro e dei suoi compagni caduti al Granico. Se le analogie tra i tipi dei cavalli possono apparire scontate, dal momento che quelli di Lanuvio dipendono direttamente dal modello lisippeo, più interessante è lo stile dell'unica testa superstite, che conserva la struttura fondamentale dell'originale lisippeo pur esprimendo la celebrazione di personaggi e di fatti romani. Niente meglio di questo gruppo rivela come in età repubblicana il richiamo all'ideologia e alla cultura del mondo di Alessandro fosse particolarmente vivo.

Si affacciano dunque, per il fregio pompeiano, due cronologie ugualmente possibili. Se si accetta la cronologia bassa, proposta dal Bianchi Bandinelli, il fregio sarebbe all'incirca contemporaneo a quello del monumento di Paolo Emilio a Delfi. Non bisogna dimenticare che fu appunto il confronto coi rilievi di Lecce e di Pompei a motivare l'attribuzione dei rilievi di Delfi ad un artista magno-greco. E tuttavia, principalmente per merito del Becatti [54], non è possibile oggi non riconoscere la lontananza del monumento di Paolo Emilio dall'arte tarantina, ed il suo carattere, di opera elegante magari, ma raggelata, di ambiente attico.

Piuttosto, se occorre suggerire un confronto con cose di ambiente romano, preferirei allora il monumento dei Giulî a St. Remy; questo è infatti l'erede di una « tradizione ellenistica che, per l'interruzione avvenuta con la conquista romana della Grecia, non si era più aggiornata, e quindi non aveva sentito l'influsso diretto del neoclassicismo » [55]. Il rapporto tra figura e fondo, anche in una scena costruita in maniera abbastanza elementare, alternando cavalieri che galoppano verso il fondo ad altri che ne emergono, è risolto in modo pittorico, con una naturalezza « rozza e spedita nei modi », e che tuttavia può ancora richiamare alla mente le scene di battaglia del primo Ellenismo.

[51] Fu proprio chi scrive a mostrare le foto del fregio a chi avrebbe voluto avere per maestro, in occasione di un viaggio alla Certosa di Padula, mentre egli stava preparando *Etruschi e Italici*. Ebbi così modo, in quell'occasione, di prospettargli la cronologia alta, che qui propongo, e che egli peraltro non condivise: cfr. R. Bianchi Bandinelli - A. Giuliano, p. 298 fig. 344.

[52] V. *supra* nota 25.

[53] V. *supra* nota 17.

[54] G. Becatti, p. 70 ss.

[55] R. Bianchi Bandinelli, 1950, p. 219.

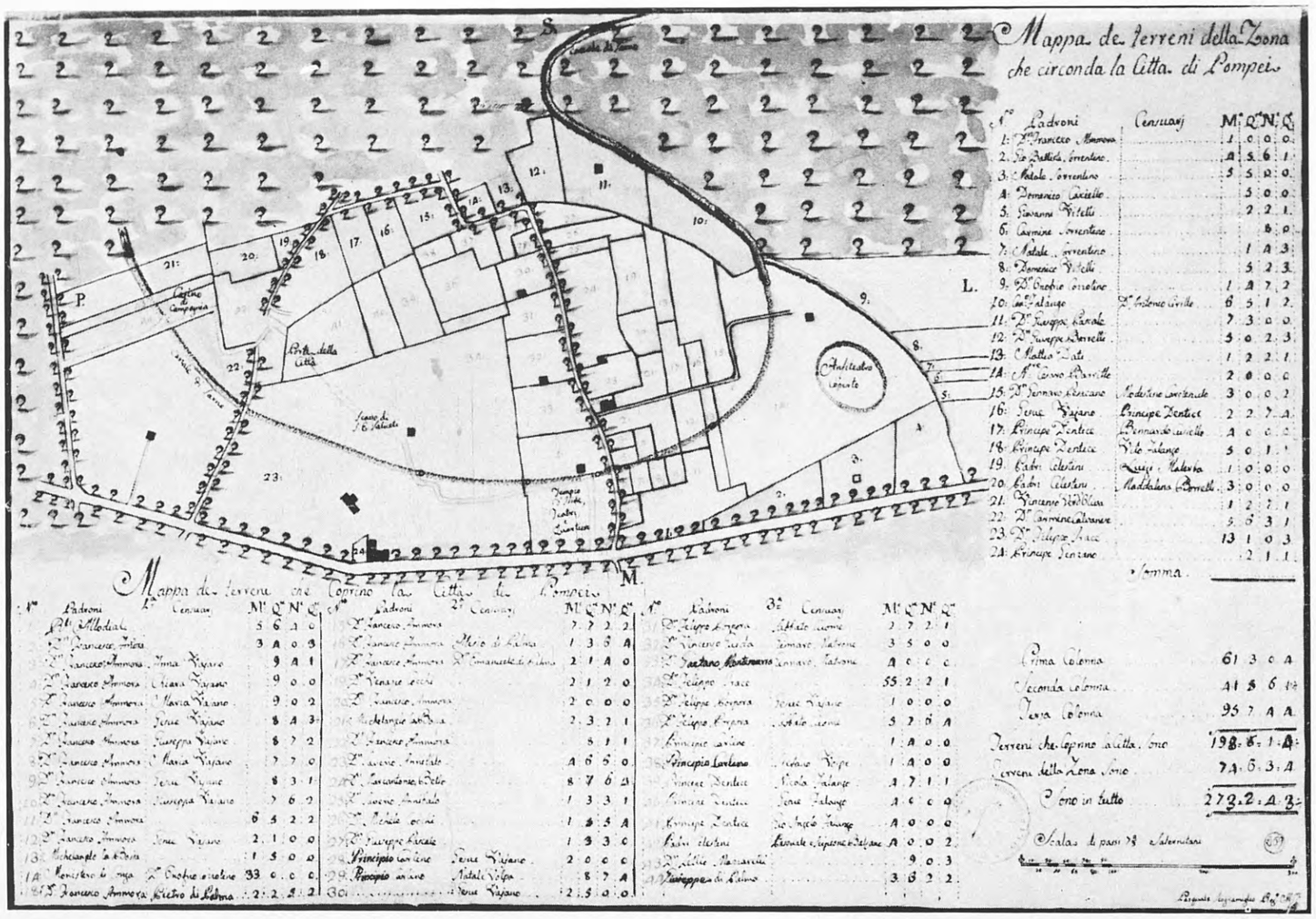
E tuttavia, a meno che non ci si trovi di fronte ad opere che dipendono direttamente da originali del IV sec., come il gruppo di Lanuvio ricostruito dal Coarelli, non ci si può nascondere che in genere le opere di II secolo che si rifanno al mondo di Alessandro o del Mausoleo, riproducono le figure e i motivi come svuotati da ogni necessità interna: l'intensa irrequietezza delle superfici che caratterizza il complesso tarantino di via Umbria diventa un trito contrapporsi di turgide masse muscolari nei cavalli del fregio di Magnesia al Meandro [56]. Diverso sarebbe il discorso per complessi come quello dello Scasato a Faleri, che rivelano ancora un gusto ed una padronanza di formule stilistiche saldamente ancorati al patrimonio del IV sec.; sono queste le ragioni che mi inducono a una notevole perplessità di fronte a datazioni di questo complesso al II sec., mentre una simile cronologia mi pare senz'altro convincente per altri complessi frontonali medio-italici, che presentano gli stessi caratteri e problemi delle statue di Cosa.

Pur rendendomi conto che non è possibile arrivare oggi ad una datazione certa del fregio pompeiano, non posso dunque non preferire una datazione agli inizî del III sec. a.C.

Concordanza

Catalogo	Inventario	Vecchio inv.	CMN	v. Rohden	Bienkowski
1	21492	4757	382 b	2	2 fig. 166
2	21487	4751	378	6	6 fig. 166
3	21490	4755	379 a	7	7 fig. 167
4	21489	4754	381	8	8 fig. 168
5	21488+	4752+	380 b+	4	4+ fig. 164
	21491	4756	392 b		14 fig. 173
6	P 9840				
7	21495+	4762+	382 a+	3	3+ fig. 163
	20631	4761	380 a		10 fig. 170
8	21493	4758	379 b	1	1 fig. 161
9	21496	4763	377	9	9 fig. 169 a+b
10	21497+	4764+	376 +	5+	5+ fig. 165
	20707	4753	394	12	12+13 fig. 172
11	P 9162				
12	20707 bis				
13	117290				
14	171582			10	
15	21486	4750	392 a	11	11 fig. 171

[56] Sull'Artemision di Magnesia al Meandro cfr. A. Yaylali, *Der Fries des Artemisions von Magnesia am Mäander, IstMittBH* 15, Tübingen 1976; P. Gros, 'Le dossier vitruvien d'Hermogènes', in *MélRome* 90, 1978, p. 686 ss., che assegna il tempio ed il fregio ad un momento tra la fine del III ed i primi del II sec. a.C.



Distinta di catasto redatta da P. Scognamiglio per il progetto di esproprio di M. Arditi. Al Nr. 34 l'enorme particella di proprietà di Filippo Irace (Foto Sopr. Archeol. Napoli, neg. 72625).



Napoli, Museo Archeol. - Fregio da Pompei, Nr. 10 (Foto 73450).

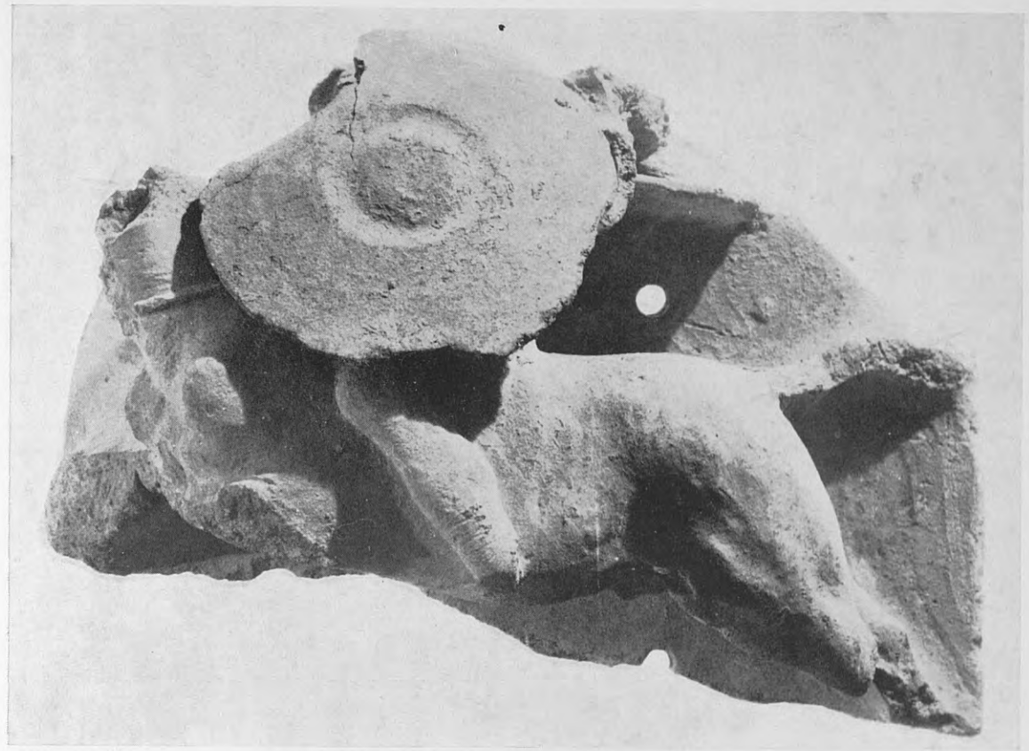


1



2

1 Napoli, Museo Archeol. - Fregio da Pompei, Nr. 1 (Foto 73445).
2 Napoli, Museo Archeol. - Fregio da Pompei, Nr. 2 (dall'alto) (Foto 73459).



1

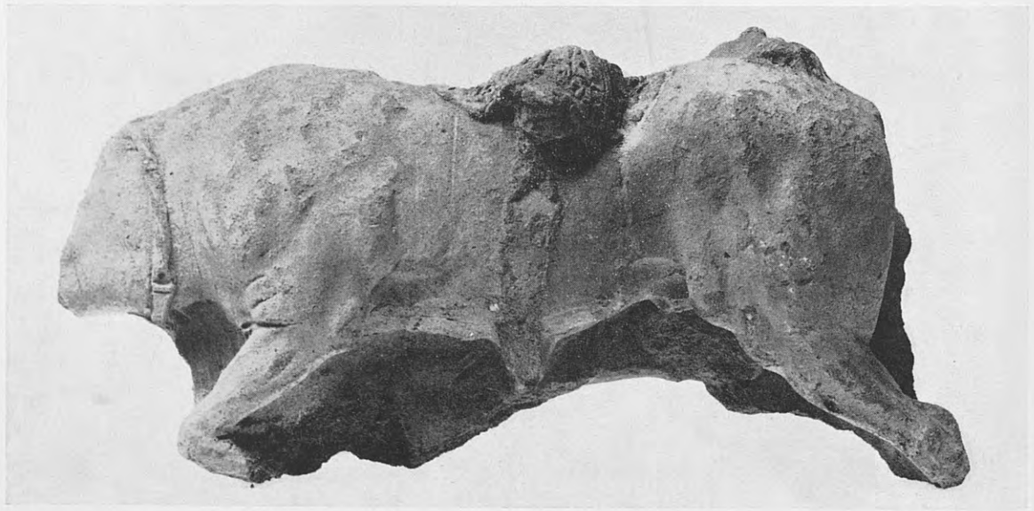


2

1 Napoli, Museo Archeol. - Fregio da Pompei, Nr. 4 (Foto 73455).
2 Napoli, Museo Archeol. - Fregio da Pompei, Nr. 2 (Foto 73449).



1



2

1 Napoli, Museo Archeol. - Fregio da Pompei, Nr. 5 (vista frontale) (Foto 73452).
2 Pompei, Antiquarium - Fregio da Pompei, Nr. 6 (Foto Uff. Scavi Pompei).



1



2

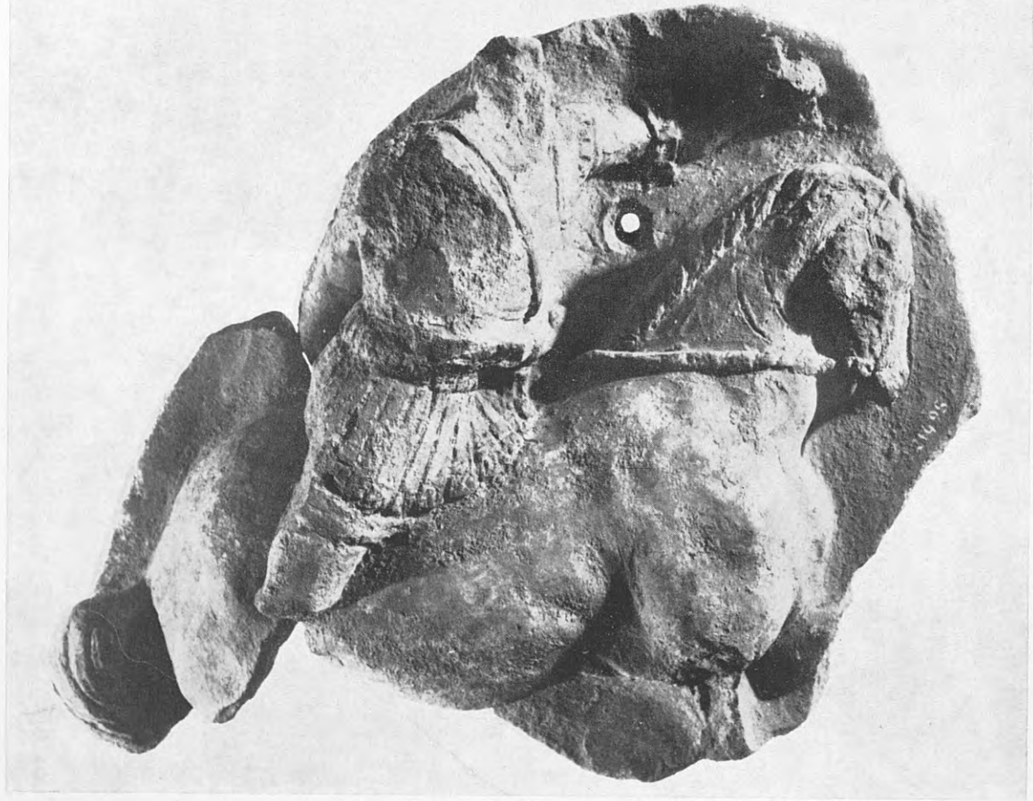


3

1 Napoli, Museo Archeol. - Fregio da Pompei, Nr. 5 (Foto 73460).
2 Napoli, Museo Archeol. - Fregio da Pompei, Nr. 14 (Foto 73458).
3 Napoli, Museo Archeol. - Fregio da Pompei, Nr. 13 (Foto 73454).

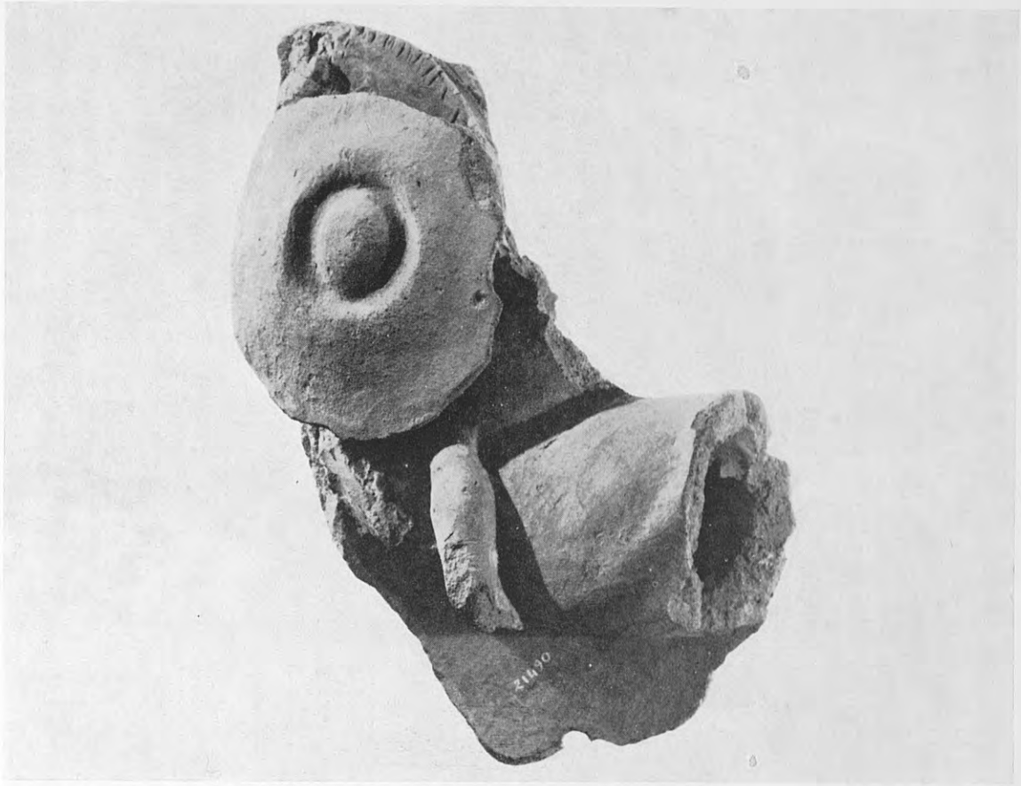


1

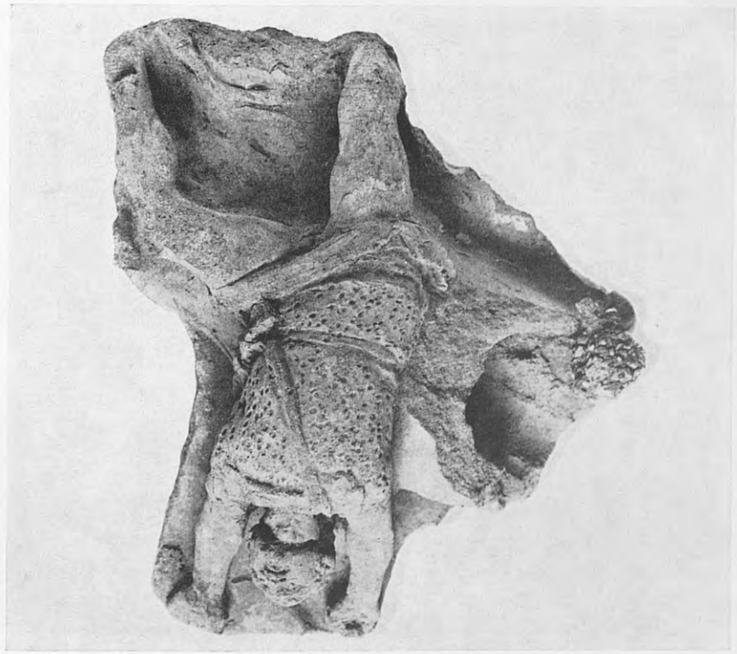


2

1 Napoli, Museo Archeol. - Fregio da Pompei, Nr. 8 (Foto 73462)
2 Napoli, Museo Archeol. - Fregio da Pompei, Nr. 7 (Foto 73443).



1

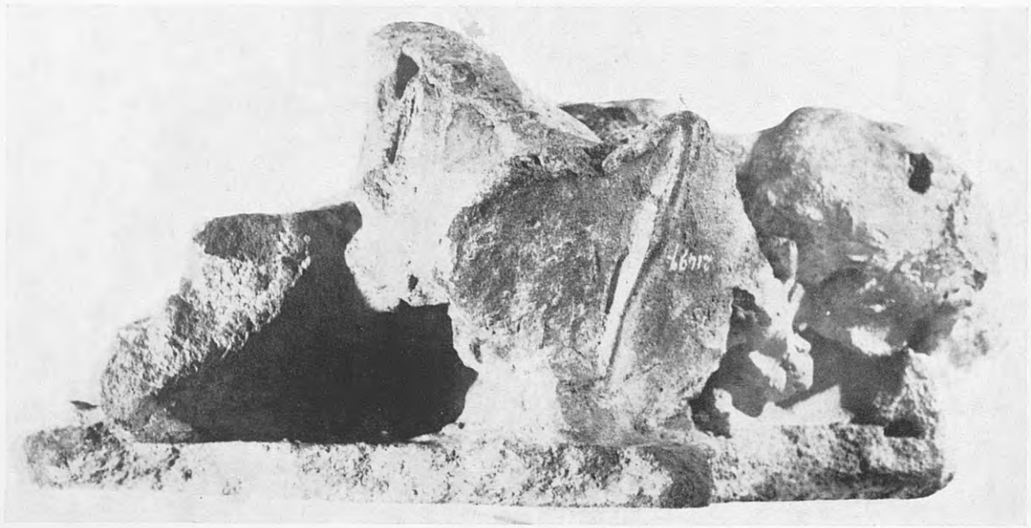


2

1 Napoli, Museo Archeol. - Fregio da Pompei, Nr. 3 (Foto 73457).
2 Pompei, Antiquarium - Fregio da Pompei, Nr. 11 (Foto Uff. Scavi Pompei).

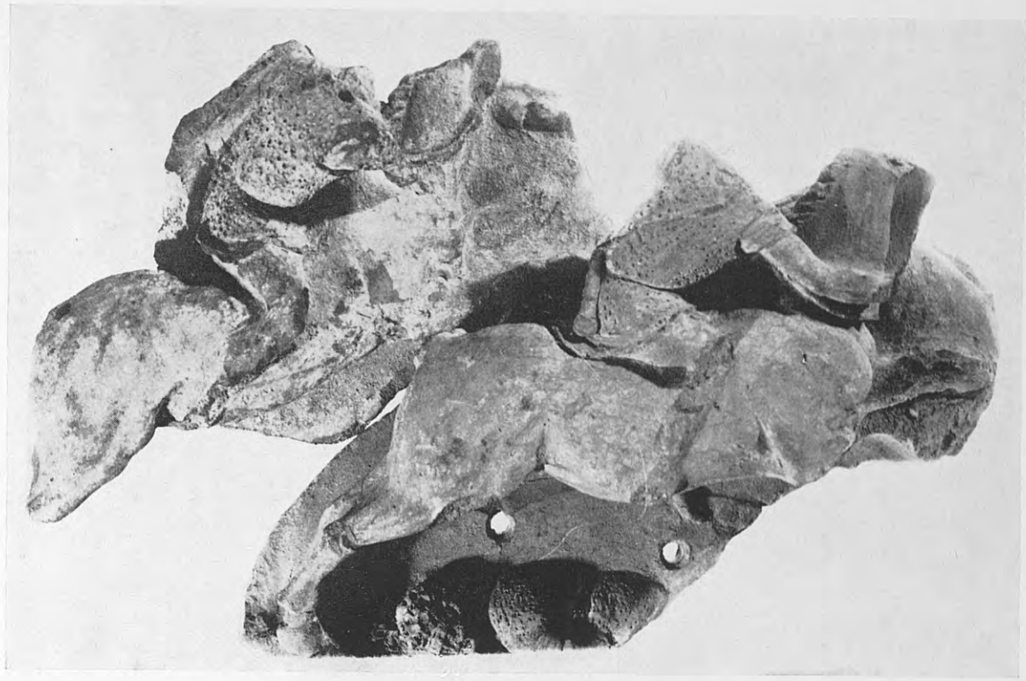


1



2

1 Napoli, Museo Archeol. - Fregio da Pompei, Nr. 9 (Foto 73451).
2 Napoli, Museo Archeol. - Fregio da Pompei, Nr. 9 (vista dall'alto (Foto 73444).

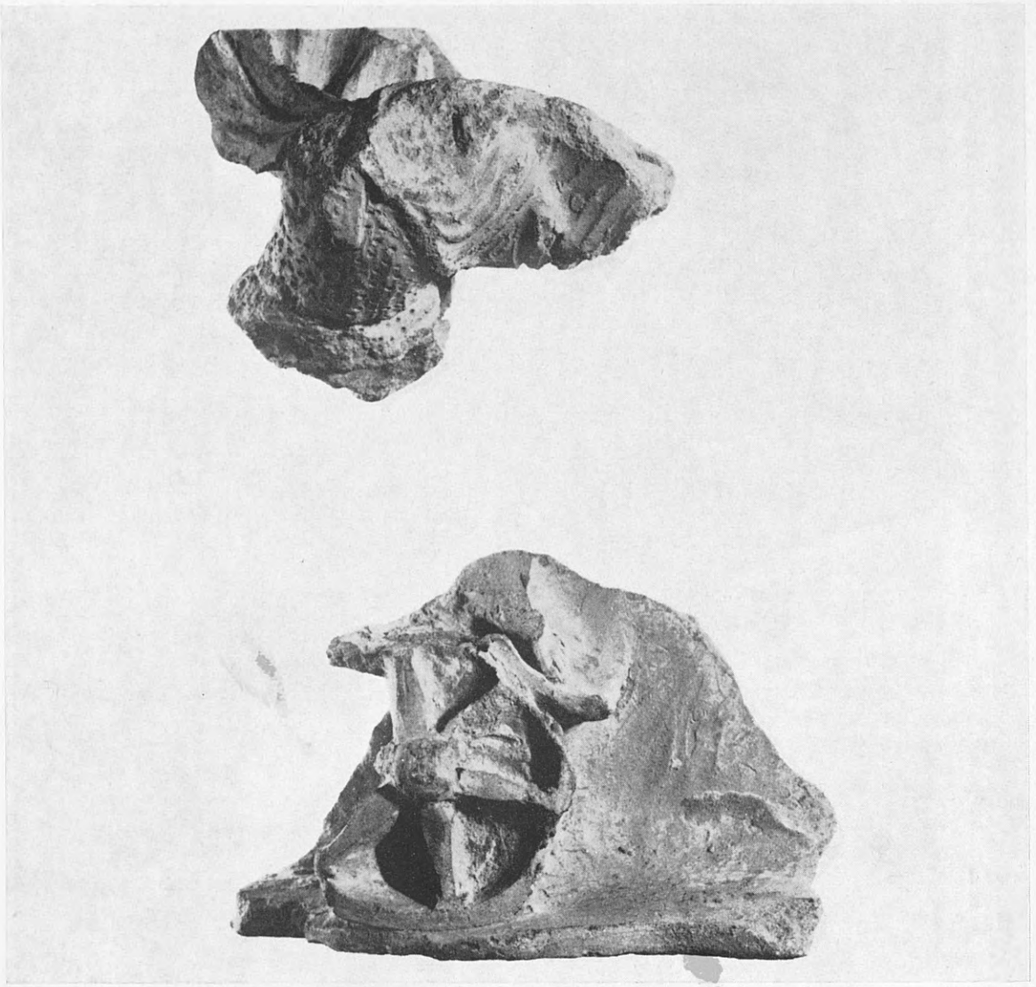


1

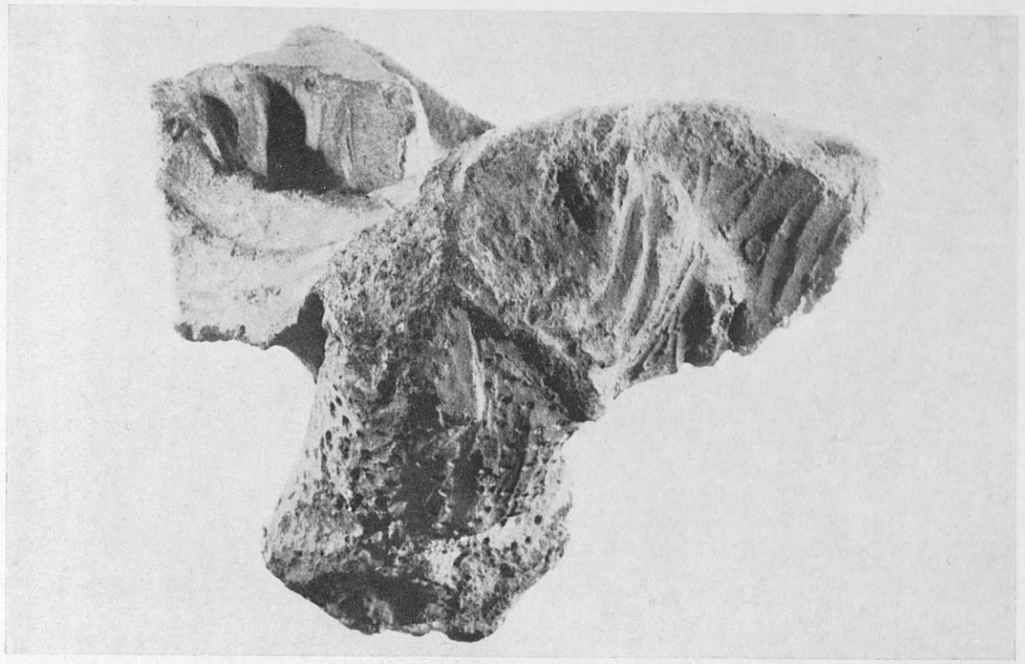


2

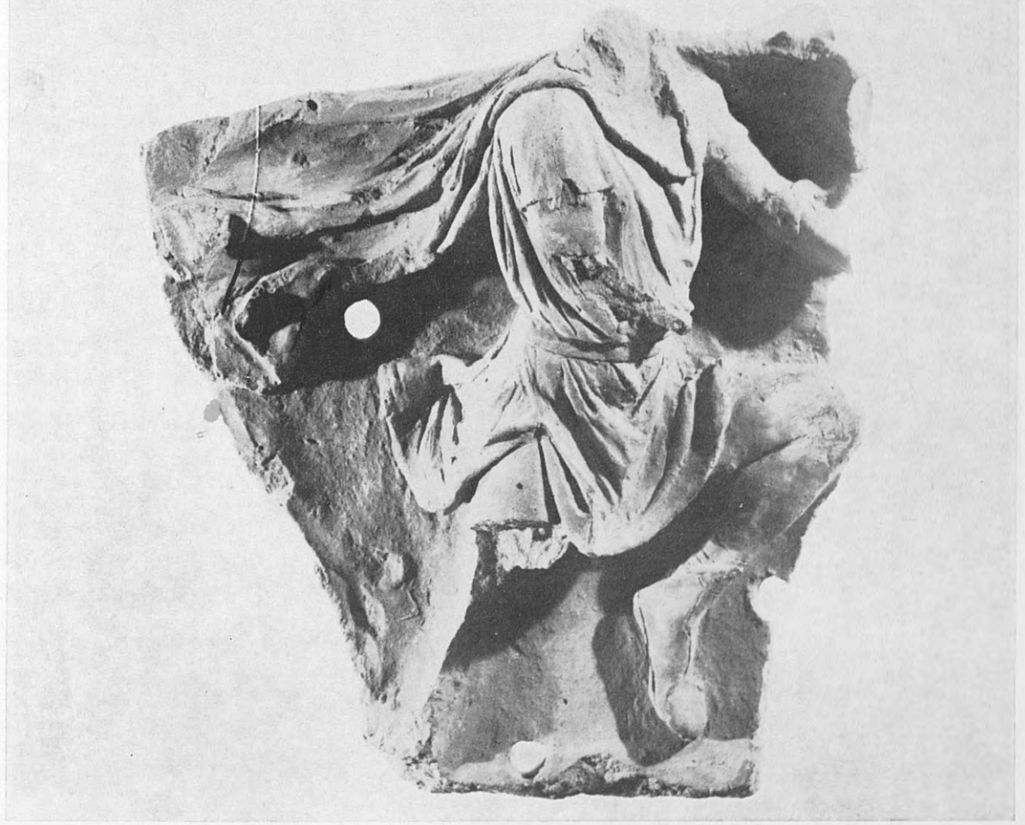
1 Napoli, Museo Archeol. - Fregio da Pompei, proposta di assemblaggio dei Nr. 9-10 (Foto 73447).
2 Napoli, Museo Archeol. - Fregio da Pompei, proposta di assemblaggio dei Nr. 2-5 (Foto 73446).



Napoli, Museo Archeol. - Fregio da Pompei, proposta di assemblaggio dei Nr. 12-15 (Foto 73448).



1

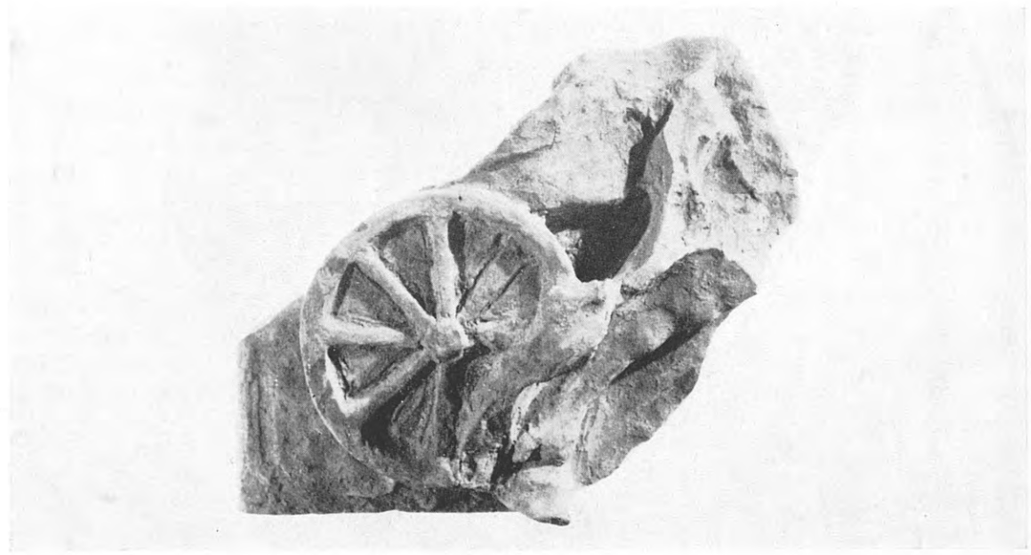


2

1 Napoli, Museo Archeol. - Fregio da Pompei, Nr. 12 (Foto 73442).
2 Napoli, Museo Archeol. - Frammento non pertinente al fregio (c) (Foto 73456).



1

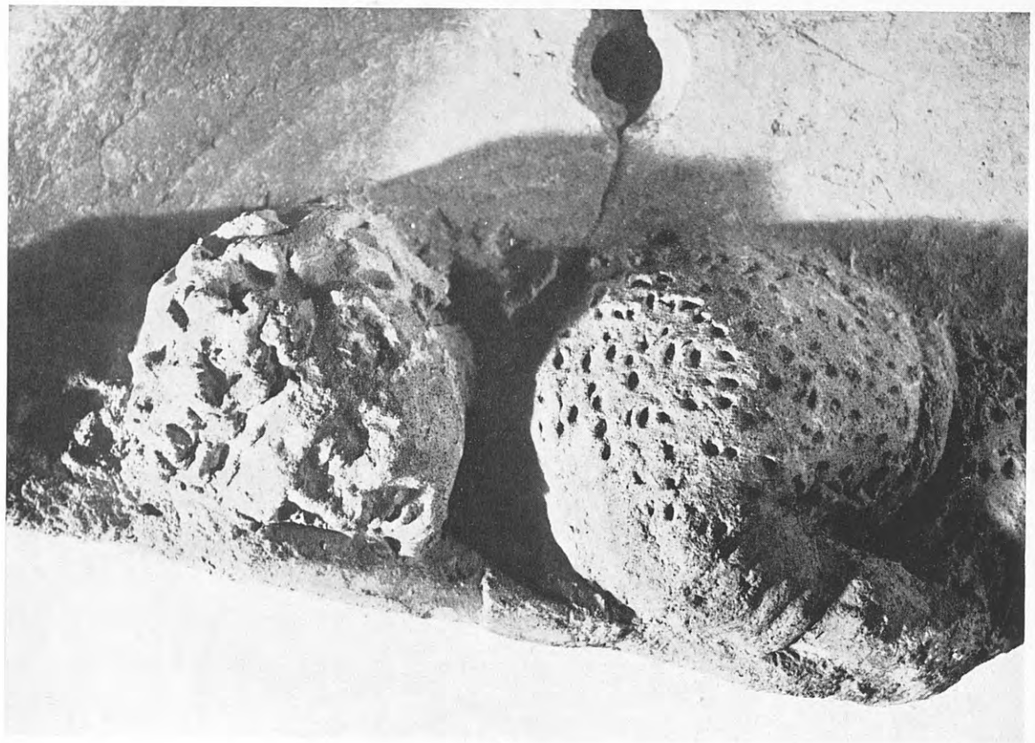


2

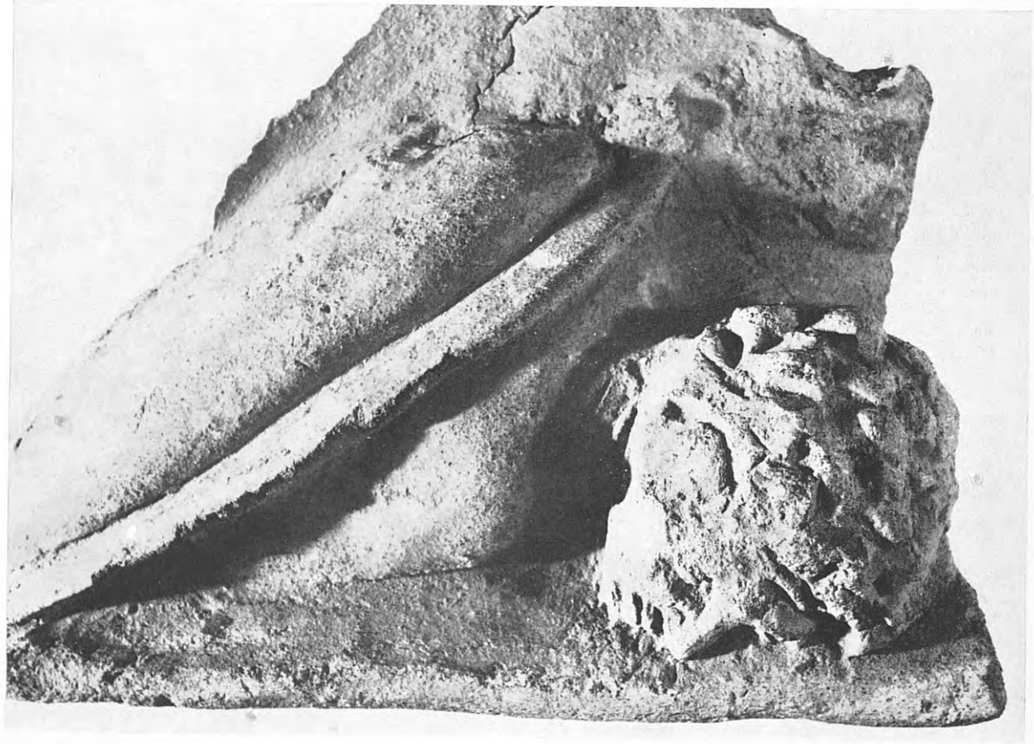
1 Napoli, Museo Archeol. - Frammento attribuito al fregio (a) (Foto 73453).
2 Napoli, Museo Archeol. - Frammento non pertinente al fregio (b) (Foto 73461).



Fregio da Lecce, a Budapest (Foto del Museo di Budapest).



1

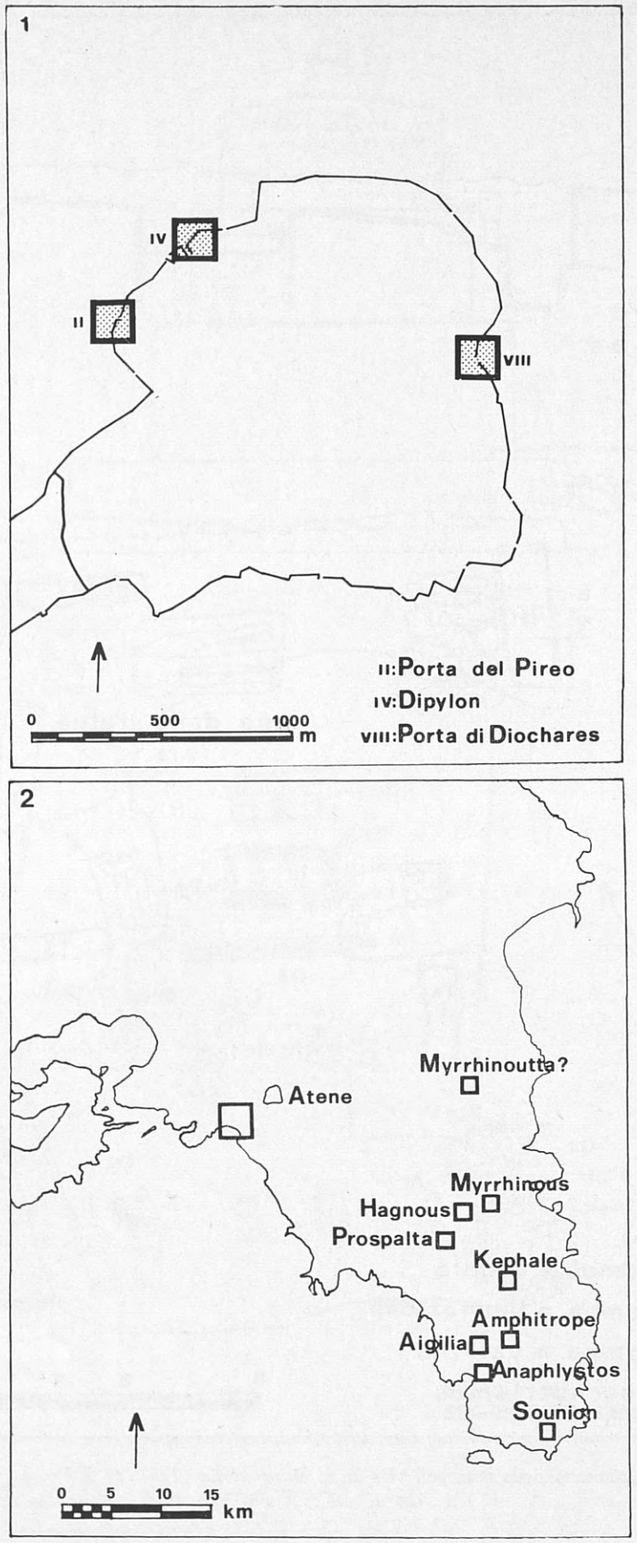


2

1 Napoli, Museo Archeol. - Fregio da Pompei, particolare del Nr. 10.
2 Napoli, Museo Archeol. - Fregio da Pompei, particolare del Nr. 13.



Berlin, Pergamon-Museum, particolare della testa di Herakles, dal Gruppo di Prometeo (Foto Staatliche Museen zu Berlin, Neg. Nr. PM 771).



Distribuzione dei *kouroi* funerari:
1 Atene (*Da J. Travlos, Pictorial Dictionary of Ancient Athens, London, 1971, p. 169, fig. 219*).
2 Attica (*Da S. Traill, map 2*).

FINITO DI STAMPARE NEL GIUGNO DEL MCMLXXXIII
NELLO STABILIMENTO « ARTE TIPOGRAFICA » DI A. R.
VIA S. BIAGIO DEI LIBRAI - NAPOLI