

adjectiv, devenit pe alocuri nume propriu, cf. H.-I. Marrou, *Μουσικὸς ἀνὴρ*, Paris, 1937, p. 197—207 și L. Robert, *Hellenica*, XIII, 1965, p. 45—53).

Cît privește formularul funerar latin transcris cu litere grecești, din exemplele numeroase notate în cursul lecturii, reproduc doar două, edificatoare: Γαι Κουριατι Αθισκτι φηκες Συρος (nr. 731 : *Gai Curiati Athict fecit Syrus*) și [κον]ιουγι καρισσιμω βενε [μερεντι] φηκτι . . . σιβι ετ σουεας [λειβερετις] κτλ. (nr. 980, dar vezi și numerele 773, 774, 793, 818, 867, 1040).

Firește, epitafele creștine nu sînt luate în considerație de editor, ele fiind strîine în culegeri speciale, ca a lui Diehl și altele. Din cele păgîne, cele mai multe vădesc un indiscutabil atașament la religia tradițională. Convertiții la cultele orientale sînt puțini : un isiac (nr. 836) și un închinător al Soarelui (nr. 1061). Un Θεὸς ἤρωσ (nr. 848), deși înfățișat călare ca nenumărații noștri cavaleri traci, trebuie interpretat mai curînd ca o ipostază divină a defunctului eroizat (cf. și nr. 697).

Interesante din punct de vedere prosopografic mi se par două sau trei stele, dintre care notez în primul rînd pe a unui C. Plinius Rufus, de condiție libert și de profesie actor comic (κομωδός), îngropat de alt C. Plinius, cu cognomenul Zosimus, și el actor comic, și el libert al lui Pliniu cel Tînr, care-l pomeneste într-una din epistule (V 6). La fel epitaful fragmentar al unui *clarissim*, Pomponius Bassus, identic poate cu consulul din anii 259 și 271, *princeps Senatus* sub Claudiu al II-lea, „Goticul”. Mai puțîn limpede e fragmentul de *cursum honorum procuratorium* publicat sub nr. 1060, care ne revelă o carieră bogată (*procurator familiarum gladiatoriarum, per Asiam, procurator ludi matulini, procurator Norici, procurator annonae Alexandriae*), dar nu ne dă posibilitatea s-o legăm de vreun individ altminteri cunoscut.

Indici bogați și o tablă de concordanță cu IG XIV încheie lucrarea, cu care editorul și-a cîștigat un nou titlu la recunoștința noastră.

D. M. Pippidi

RAISSA CALZA, *Iconografia imperiale da Carausio a Giuliano (287—363)*, (Quaderni e Guide di Archeologia diretti da R. Bianchi Bandinelli, III), Roma, “L’Erma” di Bretschneider 1972. Pp. 435, Tavv. CXXXII con 491 figg. Lire 50.000.

Continua, con questo volume, la serie dei “Quaderni” ideati e diretti da R. Bianchi Bandinelli per lo studio critico dell’iconografia romana, serie iniziata brillantemente nel 1958 con l’opera di B. M. Felletti Mai sul ritratto imperiale del III secolo d.C., da Severo Alessandro a Carausio (222—285). Il presente volume parte, conseguentemente, da Carausio e arriva sino a Giuliano l’Apostata, comprendendo il complesso e discusso periodo che va dalla tetrarchia alla fine della dinastia dei secondi Flavi (287—363). L’impostazione dell’opera è, naturalmente, la stessa : dapprima i dati relativi all’aspetto fisico degli imperatori quale ci vengono offerti dalle fonti letterarie (raccolte a cura di Marina Torelli), poi una larga scelta di materiale iconografico. C’è da premettere tuttavia che il volume di R.C. si distingue dal precedente per il numero molto maggiore delle illustrazioni — quasi ogni pezzo essendo riprodotto almeno in due fotografie (faccia e profilo) — e per una più facile consultazione, grazie al riferimento, sotto ogni figura, del numero corrente della scheda di catalogo ; misura tanto più necessaria per quei pezzi presi in esame più volte nella successione cronologica del libro, sia nei casi — non rari — di identificazione iconografica discussa (come ad es. i nn. 67, 123 ; 162, 212 ; 55, 102, 122), sia nel caso di gruppi (es. nn. 7, 8, 28, 47) o di cammei a più figure (es. nn. 23, 27 ; 24, 38), per trattare separatamente i personaggi rappresentati. Un’altra utile innovazione è di riprodurre due volte la stessa immagine (No. 180), di prospetto e di profilo, con e senza restauro, per dimostrare quanto un restauro possa alterare una scultura antica, anche artisticamente mediocre.

E’ superfluo sottolineare il fatto che, nell’ambito degli studi di iconografia imperiale, il tardo antico costituisce uno dei momenti più difficili ed incerti a causa della documentazione più scarsa, dell’astrazione di molte immagini (che rende spesso difficile, se non impossibile, l’identificazione iconografica di molti imperatori), dello stadio stesso della ricerca, di tradizione più recente, che ha portato spesso a cronologie azzardate e aberranti. Ma è certo che nessuno poteva affrontare la problematica del tardo antico meglio di R.C. che da oltre vent’anni si è avventurato sul terreno che direi „minato” di quest’epoca, riuscendo a chiarirne momenti cruciali con una serie di articoli fondamentali ; basti ricordare gli studi dedicati a due sculture della sua Ostia — le statue di Massenzio e di Fausta (rispettivamente in Bull. Com. LXXII,

1946—48, p. 83 ss. e B. d'Arte XXXV, 1950) — alla csd. Agrippina del Museo Capitolino (Mem. Pont. Acc. VIII, 1955, p. 108 ss.) o al csd. Licinio dell'arco di Costantino (Rend. Acc. Pont. XXXII, 1959—60, p. 156 ss.).

Per questo la scelta del materiale è minuziosa, ricca ed esauriente: accanto ai ritratti marmorei o bronzei — di proporzioni colossali, grandi al vero, mezzanelle oppure addirittura miniaturistiche come i nn. 166, 170, 194, 265—266 — sono presi in considerazione tutti quei documenti del tempo riconducibili, sia pure ipoteticamente, a iconografie imperiali: rilievi, pitture, mosaici, avori, piatti argentei, cammei, vetri, persino l'illustrazione di un calendario (No. 251), le sculture di Taq-i Busten (No. 277) — che, secondo un'ipotesi accettata dall'A., riprodurrebbero Giuliano l'Apostata nel guerriero ucciso, giacente al suolo ai piedi del re persiano — oppure disegni di opere perdute (No. 85).

Le effigi monetali, trattate in speciali paragrafi, specialmente nei casi di numerose emissioni, costituiscono la trama del lavoro, dato che costituiscono l'elemento più valido e sicuro, pur attraverso la diversità dei coni, per l'identificazione di alcuni imperatori.

Ma anche quel materiale che potremmo definire „negativo” dal punto di vista dell'iconografia imperiale, presentato dall'A. per semplice scrupolo di cronista e per eliminare, con pacato discorso, ipotesi avventate o insostenibili — come ad es. le pitture di Treviri (No. 95), nelle quali il Rumpf ed altri volevano riconoscere Fausta ed Elena, oppure il pavimento musivo di Aquileia (No. 96, 157) ove il Kähler ha creduto fosse rappresentata tutta la famiglia costantiniana — completa felicemente la visione di un'epoca che alla luce della moderna ricerca scientifica acquista più precisi contorni e rivela in maniera sempre più evidente le sue eccezionali possibilità creative.

Certo, in un libro così complesso e ricco di suggestioni, con un materiale che, anche se da lungo tempo noto, viene sempre rinnovato alla luce di una bibliografia aggiornata e di un giudizio critico sempre vigile, con proposte nuove che si possono considerare vere e proprie scoperte oppure semplici ipotesi di lavoro, si può a volte dissentire dall'A. Ma per non inoltrarmi in un troppo lungo discorso mi limiterò a qualche osservazione sui cammei che costituiscono un caso limite per quanto riguarda l'aberrante oscillare della cronologia (di uno, due e anche tre secoli!), in base a ondate di valutazione basate generalmente su artificiosi quanto astratti giudizi; e nell'ambito dei cammei intendo fare uno speciale riferimento al cammeo Orghidan con scena di apoteosi imperiale, n. 244, 276, che appartiene alle collezioni del Gabinetto Numismatico della Biblioteca dell'Accademia di Bucarest; le mie osservazioni derivano dunque da una conoscenza diretta del pezzo che mi permette di escludere fermamente la sua appartenenza al tardo antico, e precisamente a Giuliano l'Apostata, per motivi iconografici e stilistici.

Dobbiamo premettere che anche nel campo dei cammei R.C. tende a chiarire e precisare il loro valore documentario, relegando tra i falsi o di autenticità dubbia alcuni pezzi famosi, quali il csd. cammeo di "Traiano" dell'Ermitage No. 153, il cammeo Marlborough del British Museum No. 243, 272 e il csd. cammeo di "Licinio" No. 124; ma considera ancora autentico il grande cammeo di Haag No. 154, 171 che un'acuta analisi del Möbius (SM XVI, 1966, p. 119, fig. 5) ha puntualmente dimostrato essere un falso rinascimentale, per inequivocabili motivi stilistici e antiquari. Ma all'attento aggiornamento bibliografico di R.C. è sfuggito quest'articolo come anche quello che lo stesso A. aveva pubblicato un anno prima nella stessa rivista (SM XV, 1965, p. 99), studi che le avrebbero suggerito non solo di relegare tra i falsi il cammeo di Haag ma di riconsiderare la cronologia del grande cammeo di Berlino con scena di apoteosi No. 271 e, di conseguenza, del cammeo Orghidan No. 244, 270, stilisticamente e tipologicamente inseparabile da quello di Berlino. E' vero, la cronologia bassa (seconda metà del IV sec. d.C.) e l'identificazione con Giuliano l'Apostata dell'immagine virile dei due cammei, avanzata a suo tempo da Gerda Bruns (104 Winkelmannspr., 1948, p. 22 ss., figg. 17—20), ripresa recentemente da M. Gramatopol (Latomus XXIV, 4, 1965, pp. 870—885), con ingombrante aggiunta di errori esegetici e storici, viene accettata da R.C. con molta riserva e con le solite, precise osservazioni di carattere iconografico: infatti per il cammeo di Berlino essa mette in evidenza la „somiglianza solo relativa con le effigi monetali dell'imperatore”, mentre per il cammeo Orghidan va oltre nel suo esame critico, insistendo sul fatto che “i tratti taglianti, la fitta barba ricciuta divisa in sezioni regolari e la lunga chioma disadorna che copre le orecchie hanno poca affinità col volto di Giuliano e non trovano affinità con le effigi monetali” (la sottolineatura è nostra). Queste nette riserve di R.C. ci sembrano un importante punto di partenza per eliminare ambedue i cammei dalla documentazione iconografica di Giuliano.

Nei due articoli s.c. il Möbius infatti datava il cammeo di Berlino in epoca severiana, identificando con Caracalla l'imperatore con il palladio — identificazione alla quale era giunto, indipendentemente, un fine conoscitore dell'iconografia imperiale quale Hans Jucker (cfr. SM XVI, 1966, p. 118) e che viene ora pienamente accettata da W. von Sidow, nel volume dedi-

cato al ritratto tardo antico — *Zum Kunstgeschichte des spätantike Porträts in 4. Jahrhundert n. Chr.*, 1969, p. 58 — apparso quasi contemporaneamente a quello di R.C. (e che R.C., come avverte nella prefazione, non ha avuto la possibilità di consultare).

Partendo dal nuovo inserimento del cammeo di Berlino in età severiana, il Möbius costituiva un gruppo di grandi cammei contemporanei, quali il discusso cammeo di Stuttgart, con coppia imperiale molto idealizzata sotto le fattezze di Iupiter e Ceres che egli interpretava Settimio Severo e Giulia Domna e il cammeo di Kassel con Giulia Domna — Vittoria (cfr. SM XVI, 1966, figg. 1—2, 4) — molto unitari per dimensioni, qualità scadente della sardonica e stile (rilievo molto alto, taglio duro e sciatto, visibile soprattutto nelle pieghe del pannello). Il Möbius non prende in esame il cammeo Orghidan, ma la stretta affinità di questo cammeo con quello di Berlino, al quale è stato sempre associato, è tale da indurci a inserirlo, senza la minima esitazione, nel gruppo dei cammei severiani sopra citato. Non deve indurre in errore, per una datazione più tarda, la sua maggiore rozzezza, (“eseguito da un artefice inesperto”, dice R.C., “dalla mano pesante e affrettata”), l'uso irrazionale della sardonica che, con le sue disordinate macchie, distrugge, invece di mettere in evidenza, il valore plastico della rappresentazione figurata, leggibile solo sul calco; differenze qualitative infatti appaiono frequentemente tra prodotti artistici contemporanei, come si può osservare, tanto per restare nell'ambito della glittica di età severiana, su due cammei con rappresentazione della famiglia di Settimio Severo riprodotti e studiati da L. Budde, in *Beiträge zur alten Geschichte und deren Nachbarwissenschaften*, I, p. 548 ss., figg. 23—24.

L'idealizzazione e, nello stesso tempo, la sommarietà di esecuzione dell'immagine imperiale del cammeo di Bucarest, rappresentato quale Iupiter, rende difficile un'identificazione iconografica certa; però l'innegabile parentela tipologica tra la testa laureata del cammeo Orghidan e quella, pure laureata, del cammeo già ricordato di Stuttgart (cfr. specialmente la riproduzione dal calco in SM XVI, 1966, fig. 2) sembra confermare l'ipotesi del primo editore del cammeo di Bucarest (Banco, in *Demarateion* 1935, p. 124 ss.), che vedeva nella coppia Settimio Severo e Giulia Domna — quest'ultima iconograficamente ancora più astratta, nel suo freddo classicismo. Il profilo assai simile dello stesso imperatore su una moneta di una città, altrimenti ignota, dell'Asia Minore — Parlais (in Pisidia?) — molto idealizzato e sempre nell'ipotesi di Iupiter, con capelli lunghi e barba abboccolata (*Syll. Numm. Graec.*, IV, *Fitzwilliam Museum, Leake and general Collections*, parte VII, No. 5218) conferma solidamente quest'ipotesi.

Ai dati stilistici e tipologici sopra schizzati si deve aggiungere un dato di fatto storico, secondo me determinante, che gli specialisti della glittica sembrano avere totalmente dimenticato: i cammei infatti, quale documento ufficiale di un'arte di corte, quale mezzo diretto di propaganda imperiale, sono strettamente legati al problema della continuità dinastica; per questo il loro fiorire in età giulio-claudia, flavia, antonina e severiana, da ultimo costantiniana (prima metà del IV), per restare nei limiti cronologici del presente volume. Ora, dopo la morte di Giuliano, ultimo discendente dei secondi Flavi, in quell'atmosfera ardente di accanito e feroce antagonismo religioso, chi mai — e per chi — poteva avere l'idea di far eseguire la “classica” scena di apoteosi del defunto imperatore, il quale, insieme alla sposa, entrava tranquillamente a far parte del quieto mondo dei *diui* e delle *diuae*? Non è infatti necessario sottolineare la profonda differenza che può intercorrere tra certe onoranze postume che, come ricorda R.C. (p. 372), alcune associazioni filosofiche o religiose pagane resero forse alla memoria dell'imperatore come filosofo ed eroe, elevando a loro spese statue come quella di Parigi, No. 258, e la concessione ufficiale, statale, di onori postumi, tramite una scena di apoteosi, utile solo ai fini di una continuità dinastica o, in ogni modo, per creare una parentela divina, atta ad aumentare il prestigio del regime, col precedente imperatore.

Tornando al volume di R.C. che, per il vasto materiale raccolto, costituirà per gli studiosi d'iconografia imperiale tarda un insostituibile strumento di lavoro, concluderemo il nostro discorso attirando l'attenzione anche sulle utilissime tabelle genealogiche della famiglia imperiale costantiniana (pp. 82—83), riprese opportunamente da un articolo di J. Lafaurie (*Rev. Num.* 1955, p. 234—235), nonché sugli indici completi — dei personaggi (cronologico e alfabetico), dei musei e delle illustrazioni.

Le fotografie, numerose, come abbiamo già detto, generalmente buone, sono a scala un po' troppo ridotta; ma questo non si deve imputare alla casa editrice, bensì al formato scelto per questa serie di quaderni.

Gabriella Bordenache