

1979

à Monsieur Edmond Potier
hommage 2^e TP. 149m. 114

Bibliothèque Maison de l'Orient



072972

Ip 149m 174

Aus den Mitteilungen K. D. Archäologischen Instituts.
Rom 1908 Bd. XXIII.

ARA DI BAGNACAVALLO

..... *Tua, Caesar, aetas
fruges et agris rettulit uberes*
.....

ORAZIO, *Carmina*, IV, 15.

Nella chiesa parrocchiale di Boncellino, vicina al grosso borgo romagnolo di Bagnacavallo (provincia di Ravenna), esisteva il monumento qui illustrato sino all'anno 1902. In quell'anno, per azione del compianto Brizio, esso veniva trasportato nella sala dei monumenti romani del Museo Civico bolognese, ove tuttora si trova.

Il monumento, un'altare romano dei primi tempi dell'impero, dovette soffrire un guasto assai grave quando fu trasformato in acquasantiera per la rustica chiesetta.

In tale occasione forse saranno andate perdute le modanature della base ed il profilato orlo, rimanendo solo un cilindro alto m. 0,70, con un diametro di m. 0,39. Anzi il danno non si è limitato a questo, chè il bel marmo dalla calda patina giallastra fu ricoperto da troppo contadinesche mani di uno strato di bianca calce, per fortuna leggero, che ha corrosa e guasto vieppiù la epidermide dei frutti e delle biade che escono dai quattro corni di abbondanza.

Da questi quattro corni vediamo infatti espandersi rigogliosi prodotti vegetali, che trovano il loro pretto riscontro in quelli tanto ammirati dei festoni dell'*Ara Pacis* (Petersen, *Ara Pacis Augustae*, 1902, p. 38; Strong-Sellers, *Roman sculpture from Augustus to Constantine*, 1907, t. XX). Il rendimento in queste due opere è il medesimo, come ognuno può benissimo giudicare al mero confronto; è il rendimento naturalistico nelle rappresentazioni di natura morta dell'arte augustea, su cui si bene hanno



fatto osservazioni il Wickhoff (*Roman Art*, 1900, p. 34) e la Strong-Sellers (op. cit., p. 64 e segg.).

In tal modo l'altare di Bagnacavallo viene ad accrescere la serie preziosa di quei monumenti che, attorno all'*Ara Pacis*, formano la testimonianza della rigogliosa arte decorativa dei primi decenni dell'impero.



Degna di nota è in questo altare la forma: rotonda e slanciata essa è una pretta derivazione da modelli ellenistici. Di recente e contemporaneamente lo Pfuhl nel suo lavoro *Das Beiwerk auf den ostgriechischen Grabreliefs*, p. 85 e segg., inserito nell'*Jahrbuch des arch. Instituts*, 1905, e l'Altmann nel suo libro *Die römischen Grabaltäre der Kaiserzeit*, 1905, p. 1 e segg., hanno raccolto ampio materiale, che in modo luminoso prova lo sviluppo nel pretto periodo ellenistico e nelle regioni attorno al-

l'Egeo di questa forma di altare e la sua destinazione a scopo religioso ed a scopo funerario.

Credo che tale forma di altare possa risalire all'*ἑσχάρα*, a quella specie di cilindro aperto per cui fluiva al morto la libazione a lui sacra, della qual specie di monumento un prezioso esempio ci è dato dalla *ἑσχάρα* di terracotta di Monaco, con la più antica rappresentazione di Caronte, edita dal Furtwängler nell'*Archiv für Religionswissenschaft*, v. VIII, 1905, pp. 191-202.

Ad ogni modo nel III secolo a. C. la forma di altare rotondo sarebbe del tutto evoluta, e questo ci attesta un esemplare di Cos al Museo di Costantinopoli citato dallo Pfuhl. Nell'isola di Rodi specialmente si sarebbe svolto questo tipo di altare-sepolcro rotondo, noto a noi da moltissimi esemplari su cui insiste l'Altmann, come per gli analoghi esemplari di Lesbo fa parola lo Pfuhl.

Regolarmente un ricco festone di fiori e di frutti è sospeso tutto attorno al monumento a bucrani, a teste di arieti o anche a patere, e questo festone è situato verso l'alto. Invece nel magnifico e noto altare del teatro di Dioniso, ad Atene, che può essere datato attorno il 130 a. C. (Altmann, *Architektur und Ornamentik der antiken Sarkophage*, p. 73 e seg.) il festone, se sopra le teste dei Sileni si avvicina di assai al decorato orlo superiore, coi suoi semicerchi pendenti non di molto si discosta dalla ricca modanatura della base.

Devesi poi notare che, riguardo alle proporzioni loro, io dividerei questi altari ellenistici in due tipi: il primo, come l'altare ora citato di Atene, ha una circonferenza piuttosto ampia rispetto all'altezza, onde l'aspetto generale è piuttosto tozzo, nel secondo ed è il tipo della nostra ara di Bagnacavallo, il diametro della circonferenza è assai piccolo in confronto dell'altezza.

Nel primo tipo, essendo esso offerto dal detto altare dionisiaco di Atene e per esempio da due altari di Delo, ora al Louvre (1° Baumeister, *Denkmäler*, v. I, fig. 59; 2° Clarac, *Musée de sculpture*, v. I, t. 130, n. 157) di destinazione religiosa e ricomparando infatti con identica destinazione di culto nei rilievi citarodici (Schreiber, *Hellenistische Reliefbilder*, tt. XXXIV-XXXVI), si sarebbe quasi indotti a vedere un genere di altari destinati esclusivamente ad atti del culto religioso verso divinità.

E, ad ammettere questo ci conforterebbero pure numerosi esempi di altari-sepolcri o di altari-onorari, che sono appunto del secondo tipo, quali per esempio, quello di Cuma, edito dallo Pfuhl nel lavoro già citato (p. 88, fig. 18), quello assai noto da Lesbo, edito nel Dizionario di Daremberg e Saglio (v. I, p. 352, fig. 426 = Conze, *Reise auf der Insel Lesbos*, 1865, t. IV, 5) dedicato all'eroe Aristandro.

Ma d'altro lato, il medesimo tipo di altare alto e stretto riappare nel rilievo dell'apoteosi di Omero di Archelao, pochi anni or sono studiato dal Watzinger (*Das Relief des Archelaos von Priene, 63^{as} Programm zum Winkelmannfeste, Berlin, 1903*) e nel rilievo ellenistico di Pane sull'asino del Museo di Napoli (Schreiber, t. LIV).

Alcuni di questi altari possono discendere più in giù della età veramente ellenistica ed entrare nell'età romana; così l'altare di Aristandro, così l'altare del rilievo di Archelao, qualora si accetti la critica alle opinioni del Watzinger fatta dal Cultrera, e si accetti il riferimento proposto da questi all'età romana (*Saggi sull'arte ellenistica e greco-romana*, I, 1907, p. 226). Tuttavia possono questi altari essere considerati tutti come espressione di arte ellenistica, o per quanto concerne la loro decorazione o per trovarsi essi rappresentati in opere di carattere ellenistico.

L'altare rotondo puramente romano, che pur deve essere ritenuto come derivato da questi altari ellenistici, è piuttosto raro e mostra prevalentemente la forma del secondo tipo, alta e slanciata. Gli esemplari assai noti che cito con le loro particolarità ci possono istruire assai bene sulla origine, sulla durata, sugli aspetti di tal genere di monumenti romani.

a) Altare di Mercurio e di Maia. Vaticano, galleria dei Candelabri. — *C. I. L.*, I, 804 = VI, 2221; Samter, nelle *Römische Mitteilungen*, v. VIII, 1893, pp. 222-225; Altman, *Die röm. Grabaltäre*, p. 5.

Il monumento, di forma allungata, sarebbe stato dedicato tra gli anni 145 e 103 a. C. Il festone sospeso a due bucrani è espresso del tutto secondo l'indirizzo ellenistico e non secondo

la naturalezza che conduce all'illusionismo dell'arte decorativa imperiale.

La pretta imitazione ellenistica si manifesta anche nel modo in cui è disposta la iscrizione e nella presenza delle due figure di divinità.

- b) Altare da Veio. Museo del Laterano. — *Monumenti dell'Istituto*, v. IV, t. 36; *C. I. L.*, XI. 3779; Benndorf e Schöne, n. 440; Helbig, *Führer*,² n. 706; Roscher, *Lexikon*, v. III, c. 2505, fig. 6.

Anche questo monumento dedicato alla Pietà (PIETATIS SACRVM) è di forma piuttosto slanciata, sebbene in minor grado che nell'esempio precedente.

È già stato notato che questo altare, per la sua decorazione, deve risalire al celebre *puteal Libonis*, esistente nel Foro e noto a noi da una moneta della *gens Scribonia* (Babelon, *Monnaies de la république*, II, 427). Sebbene questo puteale sia dovuto a L. Scribonio Libone, pretore nel 204, l'altare veiente che ne deriva palesa l'età augustea pel modo con cui sono espressi i frutti e le biade del festone, che concordano, a mio avviso, perfettamente con le biade ed i frutti dell'*Ara Pacis*.

È degna di nota la derivazione di questo altare da un così detto puteale. Il *puteal* (racchiudente una sacra fontana) ed il *bidental* (racchiudente il luogo colpito da fuoco ceteste), due generi di monumenti, come di recente ha osservato l'Hild (articolo *puteal* nel Dizionario di Daremberg e Saglio, v. IV, p. 778 e seg.), romani e di significato sacro, possono alla loro volta, appunto per questo carattere sacro, essere assimilati agli altari. Perciò questi monumenti di forma rotonda, a parapetto basso, si saranno a poco a poco avvicinati, come è il caso del puteale di Libone, agli altari ellenistici, ed in seguito avranno anche assunto la forma stessa slanciata di questi altari, come vediamo nel puteale del *lacus Juturnae*, nei parapetti di pozzo di Pompei. Tuttavia antecedenti etruschi di tal forma slanciata, si avrebbero nei puteali di Marzabotto (*Mon. dei Lincei*, v. I, p. 321 e seg.) del tutto negletti dall'Hild.

- c) Altare da Tivoli. Vaticano, galleria dei Candelabri. — Altmann, p. 5, fig. 2.

Questo altare, di forma assai slanciata, tuttavia non ha più, come gli esemplari ellenistici, la iscrizione dedicatoria sulla modanatura, ma, come nell'altare *b*, essa iscrizione è incisa sopra il festone:

AGATHO DAEMONI
SACRVM
E. V. S.

I bucrani a cui è appeso il semplice festone, sono di tipo romano.

- d) Altare-sepolcro di Ottavia Catulla. Brocklesby Park. — Montfaucon, v. V, t. 28; *C. I. L.*, v. VI, 23338; Altmann, p. 6.

La forma di questa pietra sepolcrale è piuttosto tozza e bassa. La iscrizione manifesta, come data di esecuzione, l'età dei primi successori di Augusto; infatti l'altare è dedicato ai Mani di una Ottavia Catulla, moglie di un Celado, liberto del divo Augusto. Tale data, posteriore alla pura età augustea, palesano a mio avviso pure e la forma dell'ara non più ellenistica e la ricca decorazione, per cui quest'ara deve essere ritenuta come un perfetto riscontro ai ricchi altari-sepolcri quadrangolari del primo secolo dell'impero.

L'esuberante e grossissimo festone, sottoposto all'aquila ed alla iscrizione e sostenuto da bucrani, fa rammentare una bella urna della gliptoteca Ny-Carlsberg (Altmann, fig. 58, n. 7), mentre le cordelle della legatura a mezzo del festone, ricordano altari coi bucrani sorreggenti i festoni, quali le are di Preneste (*ivi*, fig. 54, n. 2), di Spendonte (*ivi*, fig. 55, n. 4), di Arimnesto (*ivi*, fig. 56, n. 5). L'aquila poi al di sopra del festone ci riporta ad esemplari più recenti, quali le are di Volusio Fedro (*ivi*, fig. 40, n. 4) di

Annia Nice (*ivi*, fig. 62, n. 20), di Antonia Elena (*ivi*, fig. 64, n. 25), di Ciarto Preponte (*ivi*, fig. 74, n. 54), di Ogulnio Rodone (*ivi*, fig. 75) ed altre ancora.

e) Altare di Mantova. — Labus, *Museo della R. Accademia di Mantova*, v. I, t. XXIV; Dütschke, n. 710; Altmann, p. 6.

Per la snellezza di forma, questo esemplare si collega all'altare *c* ed al nostro di Bagnacavallo. Età tuttavia più recente esso, a mio credere, paleserebbe nella esuberanza della decorazione, che riempie tutta la curva superficie, e nella zona di ornato posta superiormente e nelle teste femminili da cui pendono i festoni. Queste teste femminili in tale ufficio sono su di un monumento dell'età dei Flavii, in un'altare-sepolcro del cortile del Belvedere (Helbig, *Führer*², n. 160; Altmann, p. 56, n. 12; Strong-Sellers, t. XXXVIII). All'età dei Flavii sarei incline ad attribuire questo monumento.

f) Altare di Mantova. — Labus, v. II, t. XVI; Dütschke, n. 712; Altmann, p. 6.

L'ara, piuttosto bassa, è addirittura ricoperta con esuberante decorazione vegetale di acanto che rammenta assai alcuni monumenti dell'età dei Flavi, gli acanti dell'arco di Tito, di tre lastre del Foro Romano (Strong-Sellers, t. XXXVI). E la medesima età dei Flavi paleserebbero pure le teste femminili sorreggenti i festoni. L'Altmann invece, anche pel monumento precedente, pensa all'età di Augusto.

g) Altare dagli Orti Sallustiani. — *Bullettino archeologico comunale*, 1886, t. X, p. 314 e segg. (C. L. Visconti); Altmann, p. 113; *Journal of Hellenic Studies*, v. XXVIII, 1908, p. 152.

Anche questo piccolo altare (altezza conservata m. 0,74 per 0,57 di diametro) è di forma snella, ma qui la sintassi decorativa, quale noi possiamo vedere negli anteriori monumenti

e derivata dagli altari ellenistici, è del tutto trasformata secondo nuove tendenze.

Dai quattro eleganti balausti scendono i cortinaggi che tengono luogo dei festoni di fiori, di frutti, di biade, e nei riquadri, da questi balausti formati, sono le quattro gentili figurine di genietti alati simboleggianti le stagioni dell'anno. Queste piccole figure rientrano perfettamente nel repertorio degli Amorini dell'arte del rilievo adrianeo, su cui recentemente ha richiamato l'attenzione la Strong-Sellers (p. 264 e segg. dell'opera citata), degli Amorini dell'ara di Ostia, dei sarcofagi ateniesi e specialmente della notissima urna capitolina ottagonale di Lucio Lucilio Felice (Helbig, n. 440; Altmann, n. 105; Strong-Sellers, t. LXXX). Questa urna è una ulteriore trasformazione della forma tondeggiante di questo altare rotondo adrianeo: i balausti come linee di divisione e le figure rilevate in mezzo preannunciano chiaramente l'ulteriore smussamento della superficie curva e la trasformazione in un poligono.

Questi esemplari credo che mostrino in modo sufficientemente perspicuo l'evolversi dell'altare rotondo nell'arte romana.

Derivato esso altare da modelli ellenistici dell'arte asiatica, delle isole dell'Egeo e di Alessandria (rilievo funerario Bissing, *Ath. Mitteilungen*, 1901, p. 287, n. 31), dapprima avrebbe mantenuto tal quale ogni suo carattere in Roma e poi col tempo avrebbe assunto le varie qualità decorative dell'arte imperiale.

Con gli altari di Veio, di Tivoli, di Bagnacavallo, si ha la decorazione augustea, splendida nella sua moderata armonia, poi col monumento di Ottavia Catulla si ha la esuberante espressione dei vari elementi decorativi del fiore degli altari-sepolcri, coi due altari di Mantova si hanno le forme assai ricche dell'illusionismo dell'età dei Flavi, si hanno infine le forme delicate e semplici del neo-classicismo adrianeo nella pietra degli Orti Sallustiani.

L'altare rotondo è stato assai meno coltivato nell'arte romana dell'ovvio altare quadrangolare; la sua migliore e più numerosa espressione ebbe nell'epoca augustea.

Dopo Adriano, non saprei citare esempi di veri altari rotondi. Infatti le basi triangolari per tripodi dell'età degli Antonini del Louvre (Baumeister, fig. 60) e della Marmorata (*Bullettino archeologico comunale*, 1886, t. VIII), ci mostrano su di un lato la

rappresentazione di un piccolo altare rotondo su cui vien fatto un sacrificio; ma questo altare è del tutto degenerato dalla primitiva sua essenza, consistendo in un bassissimo basamento con decorazione di festoni e di teste barbute, sorretto, come fosse un recipiente, da zampe leonine. Così pure è l'altare in un altro rilievo romano del Louvre (Clarac, v. I, t. 200, n. 25).

L'influsso che ebbe ad esercitare in Roma l'altare rotondo ellenistico, specialmente sotto Augusto, si può dedurre non solo dagli esempi suddetti, ma anche da altri monumenti, cioè dalle pitture. Ed a tal proposito cito la pittura ercolanese edita nelle *Pitture d'Ercolano*, v. I, 207, e nei *Denkmäler* del Baumeister, fig. 636, col serpente, genio del luogo, attorcigliato attorno ad un rotondo e semplice altare.

Alcune urne poi debbono riconoscere i loro prototipi in altari rotondi; alludo qui ai due notissimi ossuarii tondi dei Platorini (Altmann, p. 44, fig. 34) ed all'urna di Modio Successo adorna, come i cosiddetti puteali neo-attici, di figure di Menadi e di Sileni rilevate (Montfaucon, v. V, t. LXVIII, in alto a s.). L'urna di Minneio Felice (Montfaucon, v. V, t. XXXIII, in basso, Altmann, p. 6), erroneamente posta dall'Altmann tra gli altri sepolcri rotondi, risale invece ad un'altra forma di monumento, al puteal o al *bidental* primitivo.

Tutta la superficie dell'ara di Bagnacavallo è armonicamente riempita dalla decorazione: da una parte non si ha affatto il contrasto tra spazi adorni e spazi lasciati vuoti di decorazione come per esempio nell'altare all'Agatodemone (*c*), d'altro lato non vi appare affatto lo sforzo di voler riempire tutta la superficie di motivi ornamentali, non lasciandone esente il menomo spazio come nei due altari di Mantova (*e, f*). In bel modo da due parti i due corni di abbondanza, ricolmi di prodotti vegetali, si allacciano insieme e finiscono in due eleganti viticci che, terminando in due rosoni simmetricamente disposti ed occupanti lo spazio inferiore dell'ara, nulla tuttavia detraggono alla maggiore importanza decorativa dei frutti e delle biade.

La trasformazione del corno di abbondanza in viticcio non è affatto stridente e nella reale assurdità sua appare tuttavia naturale, essendo il corno stesso da un calice floreale.

Ben si palesa in questo elegante viticcio l'arte augustea, l'arte decorativa che ci ha dato analoghi esempi di questo delicato

ed armonioso uso di gentili linee curve vegetali sull'*Ara Pacis*, negli stucchi della Farnesina e nelle tombe di via Latina.

Il motivo ornamentale dei viticci, finienti a fiori ampi e contrappoventisi, si vede poi quasi stereotipato su frontoni o nello spazio tra i pulvini di altari-sepolcri, ed a tal uopo occorre qui menzionare tre cippi della famiglia dei Pisoni che appartengono all'età degli imperatori di casa Giulia (Altmann, fig. 22, n. 1; fig. 23, n. 2; fig. 29, n. 8) e l'altare di Annia Nice (*ivi*, fig. 62, n. 20) e quello di Antonia Elena (*ivi*, fig. 64, n. 25).

Per la decorazione noi vediamo che il nostro altare di Bagnacavallo si stacca completamente dagli esemplari, che in realtà risalgono tutti ad un unico tipo in cui si ha il festone di foglie, di fiori, di frutti, di biade appeso all'intorno. La decorazione del nostro altare si viene quasi a dividere in quattro parti o lati, di cui due, i principali, sono adorni ciascuno di due corni di abbondanza intrecciati, gli altri due secondari di una *patera* e di un *urceus*. In tal modo l'altare nostro si avvicina per la sintassi decorativa ad altari quadrangolari, in cui sopra i lati minori sono appunto questi due arnesi del sacrificio.

Talora la *patera* e l'*urceus* sono situati senza alcuna aggiunta decorativa nei lati minori come nel cippo di Ostilia Attide (Louvre, Clarac, t. 251, n. 562) ed in quello di Aurelio Venusto (Louvre, Clarac, t. 250, n. 519); talora sopra il festone appaiono questi due arnesi come negli altari-sepolcri di Fundanio Velino (Altmann, n. 42, p. 80) e di Antonio Anteros (Louvre, Clarac, t. 249, n. 510; Altmann, n. 38), in quello con la dedica SVI. ET SIBI (Altmann, fig. 57, n. 6), nell'altare napoletano dedicato nel 18 d. Cr. (*ivi*, fig. 53, n. 1). Invece nell'altare-sepolcro di Claudia Ianuaria (*ivi*, fig. 102, n. 135) l'*urceus* e la *patera* ad alto rilievo sono appesi ai rami di alberi di alloro espressi a basso rilievo.

Ma per lo più nei ricchi altari-sepolcri seriori, tra ciascuno di questi due utensili ed il festone, sono espressi o nidi di uccelli o uccelli che litigano; così nel cippo detto di Ammone al Louvre (Altmann, p. 98, n. 77) ed in quello con la iscrizione DIS-MANIBVS SACRVM (*ivi*, fig. 68, n. 43) ed in altri esemplari meno insigni.

L'*urceus* e la *patera* bene possono convenire ad un monumento destinato originariamente al culto di un dio e poscia anche

a cerimonie funebri. L'*urceus* e la *patera* sono infatti gli utensili necessari per una libazione e, come tali, sono recati da quelle gentili figure propiziatrici delle divinità per la loro bellezza ed innocenza, dai *camilli* cioè, così peculiari nel culto romano. Dobbiamo infatti presupporre nell'insigne opera d'arte romana a noi giunta, nel bronzeo camillo del palazzo dei Conservatori, che nella destra fosse espressa la *patera*, nella sinistra abbassata l'*urceus*.

Così ci appare il Camillo per esempio nel fregio dell'*Ara Pacis* nella parte concernente il sacrificio di un porco (Petersen, p. 56; Strong-Sellers, t. IX, 2): ivi la *patera* è piena di frutti.

Nella stessa *Ara Pacis* altri due camilli sono rappresentati vicini, ma quivi hanno divisi gli attributi; uno porta l'*acerra* ed una *patera*, l'altro l'*urceus* ed un'altra *acerra* (Strong-Sellers, t. XII).

Ma in altri monumenti dell'età augustea vediamo espresso questo duplice motivo dell'*urceus* e della *patera*, e precisamente in due insigni monumenti sepolcrali di Berlino, cioè nel sarcofago Caffarelli (*Beschreibung*, n. 843 a; Kekule, *Die griechische Skulptur*, p. 374 e seg.) e nel coronamento della tomba di Carfinia da Faleri (*Beschreibung*, n. 992; Kekule, p. 373 e seg.).

Il significato riposto in questi due arnesi è analogo a quello annesso alle patere sugli altari rotondi ellenistici, come in quello da Pergamo edito dallo Schuchhardt (*Athenische Mitteilungen*, v. XXIV, 1899, p. 162, n. 1), in cui tre volte è ripetuto lo schema della tazza con due serpenti che dalle ghirlande di olivo muovono verso di quella il muso.

È sempre il simbolo del sacrificio propiziatore che posteriormente trova una delle sue più belle espressioni nel fregio del tempio di Vespasiano coi vari arnesi sacrificali, tra cui spiccano l'*urceus* dal manico a figura di bambino e con le zone figurate, la *patera* con umbone a testa barbata (Durm, *Die Baukunst der Etrusker und Römer*², fig. 444).

Questo metodo di esprimere in rilievo i vari arnesi pel sacrificio possiamo noi osservare anche in monumenti anteriori, cioè dell'arte etrusca, d'onde i Romani potranno averlo assunto. Il sarcofago chiusino di Larthia Seianti (Milani, *Museo topografico dell'Etruria*, p. 8) mostra due patere nella fronte, desunte da tipi caleni. Questo sarcofago, come osserva il Milani, deve risa-

lire al periodo tra il 217 ed il 146 per l'asse onciale che dentro fu trovato; ad età ben anteriore risale invece la singolare e notissima tomba dei rilievi di Cervetri.

Bene si adatta all'età augustea la rappresentazione del corno d'abbondanza. Questo simbolo di benessere e di ricchezza data dalla pace, che nell'Attica vediamo espresso fin dallo scorcio del sec. V nel gruppo cefisodoteo di Irene e Pluto, credo che sia stato desunto dalla cerchia elensinia, ove fin dalla origine doveva esistere, poichè al dio bambino Pluto noi lo vediamo attribuito su monumenti riferentisi ad Eleusi, quali una pelike da Jouz-Oba (Furtwängler e Reichhold, *Griechische Vasenmalerei*, t. 70) ed un'idria da Rodi (*Revue archéologique*, 1900, p. 93). Su un vaso della metà del V secolo (*British Museum Catalogue of vases*, v. III, E, 183; *Monumenti dell'Istituto*, v. I t. IV) con la scena della partenza di Trittolemo, è Plutone che sostiene il corno d'abbondanza.

Il Beulé (*Monnaies d'Athènes*, p. 164 e seg.), osservando la rappresentazione di tal corno di abbondanza su monete ateniesi della fine del sec. IV, ne vedeva un influsso alessandrino di Tolomeo I Soter; per ciò che precede credo invece che l'influsso sia contrario e che all'Attica debba rimontare questo simbolo sì frequente in monumenti dell'età ellenistica che all'Egitto appartengono o debbono essere ricondotti.

In Roma, come osserva il Pottier (art. *Cornucopia*, nel Dizionario di Daremberg e Saglio, v. I, parte II, pp. 1514-1520) il corno d'abbondanza diventa sempre più frequente man mano che ci si avvicina all'impero e nell'impero stesso diventa attributo di un grande numero di divinità allegoriche che il Pottier nell'articolo citato enumera.

Curioso è che appunto in una moneta di M. Antonio (Cohen, *Description des monnaies de l'empire romaine*, I, p. 29, n. 68), di quel personaggio che sì vivi rapporti ebbe con l'Egitto, appare il doppio corno di abbondanza con in mezzo il caduceo.

Ma espressione maggiormente estesa di questo attributo o simbolo noi possiamo vedere nell'età augustea. La Tellus nella corazza di Augusto da Prima Porta (Helbig², n. 5), sul grande cammeo, forse di Dioscoride, di Vienna (Furtwängler, *Antike Gemmen*, t. LVI), ha il corno di abbondanza che è portato dal Genio del Popolo Romano su di una coppa di Boscoreale (Strong-

Sellers, t. XXVII, 1), nell'*Ara Pacis* (Strong-Sellers, p. 387), mentre nella base di Sorrento (*Römische Mitteilungen*, v. V, 1889, t. X) è il Genio di Augusto che ha tale attributo.

Nelle monete augustee è per lo più nel rovescio un capricorno, la costellazione propria di Augusto (Svetonio, *Augusto*, 94, gemma augustea di Vienna), che ha sul dorso il corno di abbondanza.

La pace che aveva dato finalmente un termine a lunghe e sanguinose guerre civili e che rendeva Roma arbitra del mondo antico, e che, dovuta ad Augusto, da Augusto era mantenuta, produceva il benessere materiale in Roma, quel benessere di cui frequenti allusioni noi vediamo e nei monumenti scritti e figurati di tale età e che, materialmente simboleggiato in questi ultimi dal corno di abbondanza, trovava la sua espressione nelle note parole del poeta:

... *adparetque beato pleno*
Copia cornu.

Lo schema dell'ara di Bagnacavallo, dei due corni di abbondanza simmetricamente intrecciantisi e diretti verso l'alto, se ci è presentato dalla citata moneta di M. Antonio, appare già in monumenti funebri dell'Asia Minore. Cito una stele di Smirne (*Athenische Mitteilungen*, 1898, p. 497, 2), ove i corni sono posti tra due corone di onore e cito una seconda stele, forse di Smirne del Museo Britannico (Pfuhl, p. 56, n. 36, fig. 12), ove i due corni legati assieme stanno forse, come osserva lo Pfuhl, a denotare la coppia rappresentata dell'uomo seduto e della donna in piedi cui appartiene la pietra funeraria.

Per l'età augustea abbiamo poi una moneta di argento (Cohen, v. I, p. 68, n. 257) col caduceo in mezzo ai due corni, schema questo che si riproduce in monete seriori, su una di Tiberio (Cohen, I, p. 122, n. 36) e su altra con le teste di due figli di Druso uscenti dai corni, costume adulatorio tendente a qualificare come frutto e simbolo di prosperità, personaggi di famiglia imperiale, costume che noi vediamo in special modo espresso da una statuetta di Roma o di Tutela in argento dorato del Museo Britannico (*Gazette archéologique*, 1897, t. II).

Il motivo del caduceo tra i due corni vediamo poi che è espresso in particolar modo nei monumenti romani di Africa; valga come esempio la decorazione metopale nel fregio superiore, nella parte sormontante il portico del pronao, nel tempio di Minerva a Tebessa (Durm, figg. 665-666).

Si mantiene poi lo schema di due corni legati insieme nei cippi funerari dell'impero, dei quali si può allegare un esempio del Louvre (Clarac, t. 250, n. 503), e questo schema in età superiore possiamo vedere tuttora espresso per sostenere, in modo più che mai adulatorio e falso nel concetto suo, il busto di Commodo nel celebre ritratto del palazzo dei Conservatori.

P. DUCATI.



