

ANTONIO FROVA

PITTURA ROMANA IN BULGARIA

CON UNA PREFAZIONE DI ROBERTO PARIBENI



ROMA
FRATELLI PALOMBI - EDITORI

1943-XXI

PROPRIETA' LETTERARIA RISERVATA

*I diritti di riproduzione e traduzione sono riservati per
tutti i paesi, compresi la Svezia, la Norvegia e l'Olanda.*

PREFAZIONE

Il dottor Antonio Frova che per incarico delle Missioni Scientifiche Italiane in Levante e dell'Istituto di Cultura Italiana di Sofia attende a studi archeologici in Bulgaria, e che per gentile concessione del governo bulgaro ha compiuto notevoli esplorazioni e scavi a Ghighen (antica Oescus) costituendo colà col premuroso concorso della popolazione un piccolo Museo, ha avuto la buona sorte di poter vedere la tomba dipinta casualmente venuta in luce a Silistra (antica Durostorum) e di averne per grande cortesia dell'Ecc. il Ministro della Stampa le fotografie.

Dato l'interesse notevole della decorazione pittorica così ben conservata e così rara per l'età cui deve essere attribuita, l'Istituto Italiano d'Archeologia e Storia dell'Arte è stato ben lieto di ospitare nella serie delle sue pubblicazioni la relazione della scoperta. Sia di buon auspicio la nuova cospicua testimonianza che il suolo bulgaro ci offre di quella civiltà romana che si manifesta con forme così costanti in tutta l'estensione dell'impero. Ne tragga conforto l'ideale di quella concorde unità europea, che Roma riuscì per qualche tempo a ottenere dal volenteroso consenso di tanti popoli, non senza grande beneficio della umana società.

R. PARIBENI

TESTIMONIANZA del rinnovato interesse rivolto in questi ultimi anni alla pittura ellenistico-romana è il moltiplicarsi delle pubblicazioni ad essa dedicate, fra le quali il posto d'onore spetta a quel monumentale Corpus delle Pitture Antiche scoperte in Italia, che si viene pubblicando dall'Istituto Poligrafico dello Stato sotto la direzione del Rizzo, abbracciante oltre la pittura pompeiana anche la pittura etrusca ed osca e la pittura in Roma. Recenti scoperte permettono una maggiore conoscenza di quest'ultima nei secoli III e IV in monumenti distinti dalla catacombe.

Meno nota è la pittura nelle provincie dell'Impero, rappresentata con qualche frequenza solo a Dura, a Palmira, in Egitto, e in forme derivate nei mosaici dell'Africa settentrionale. Di eccezionale importanza sono perciò le pitture romane scoperte in una tomba a Silistra, l'antica Durostorum. Di esse diamo qui una prima sommaria illustrazione, riservandocene in appresso uno studio più approfondito. Anche le citazioni bibliografiche sono quindi estremamente limitate, e del resto scarso è il numero delle pubblicazioni delle quali possiamo disporre sul posto.

Di Durostorum basti ricordare che, centro di origine tracia, si sviluppò per l'installazione della XI Legione Claudia avvenuta

al tempo delle guerre daciche di Traiano (1). Le sue *canabae* ebbero da Adriano l'onorifica attribuzione di *Aeliae*, finchè Marco Aurelio elevò a municipio (*Municipium Aurelium*) la città sviluppatasi grazie ai veterani stabilitisi presso il *castrum*. Importante centro stradale che congiungeva la via danubiana con la via per Marcianopolis, fu stazione del *publicum portorium vectigalis Illyrici*.

Le sue iscrizioni testimoniano nel campo religioso il triplice orientamento spirituale: quello greco-romano, l'orientale e l'indigeno. Il Parvan ha sottolineato il carattere panromano di Durostorum: «D. era proprio per la sua postura una piccola Roma, qui sul Danubio, unendo nella sua popolazione i Britanni, i Galli e gli Spagnuoli dell'Ovest coi Siriaci dell'Oriente e coi Germani del Reno, insieme coi Daci, i Bessi e i Romani autentici adesso egualmente "vernaculi" di questa regione». E in un altro studio lo stesso dotto uomo insiste sulla parte decisiva presa dalla romanità occidentale nell'incivilimento del territorio daco-scitico, per opera anche degli stessi immigrati asiatici, che non sono qui ellenizzati, ma rappresentanti della cultura traco-romana (2).

Dopo l'evacuazione della Dacia nel 270 Durostorum divenne il punto di sorveglianza della pianura valacca, ed è perciò stata continuamente consolidata e sostenuta; da Durostorum sono infatti partite molte fra le spedizioni contro i barbari della Valacchia, specialmente la grande spedizione di Valente del 367 contro i Goti (Amm. Marc. XXVII 5 - Cod. Theod. X, 1, 11 e XII 6, 14), così che Durostorum è stata anche residenza imperiale per qualche tempo.

Il IV secolo è un'epoca di continui consolidamenti delle città di frontiera e di continue colonizzazioni di quella regione limitanea con i barbari divenuti coltivatori e poi proprietari come *laeti* e *gentiles*. La partizione di Diocleziano assegna Durostorum alla

Moesia secunda; essa si trova quindi al confine con la Scizia Minore, dove « Scizia » ha un valore non più etnografico ma geografico, in quanto corrispondeva al limite delle foreste prebalcaniche e delle steppe « scitiche » della Dobrugia. Regione questa che fu sempre una *via gentium* per la sua posizione fra l'Europa danubiana (Dacia) e la Bessarabia, dove incomincia l'immensità del continente eurasiatico, in contatto, all'est per il Mar Nero, e al sud per i Balcani, con le influenze congiunte dell'Oriente e del Mediterraneo.

Giustiniano trovò Durostorum resistente ancora attivamente, poichè Procopio (IV, 7), che enumera le città forti che Giustiniano ha dovuto rifare dalle fondamenta, dice ch'egli ha restaurato di Durostorum soltanto ciò che gli abitanti non avevano ancora potuto rifare essi stessi. Durostorum dunque rimase abbastanza forte per resistere agli Avaro Slavi, e servì di base alle operazioni bizantine. Essa entra nella storia moderna, come era stata ordinata e fortificata per l'ultima volta da Giustiniano.

Il cristianesimo penetrò nella regione, ed ebbe molti martiri. Il più celebre, San Dazio, decapitato a Durostorum nel 303, ha grande importanza nella storia dei rapporti religiosi fra l'Italia e il mondo danubiano. Se la sua Passione si deve ritenere un puro e semplice romanzo agiografico ad intenzioni morali, e fantastico il rapporto con i Saturnali, il fatto che il suo corpo fu trasportato ad Ancona è un nuovo esempio della traslazione di reliquie illiriche in Italia (3).

Chiude la serie dei martiri di Durostorum Aemilianus, arso vivo nel 362, quando Giuliano l'Apostata tentava ristabilire l'antica religione. Durostorum divenne poi sede vescovile, e si conoscono molti nomi di vescovi. Lo stanziamento dei Goti a sud di Durostorum agì sui Cristiani del Danubio che divennero Ariani,

compresi i vescovi. L'ultimo vescovo noto qui, Dulcissimus, verso l'anno 600, sempre un romano, muore però profugo ad Odessus. Durostorum continua ad essere nei secoli IV-VI un importante centro romano. Nel sec. V nasce a Durostorum Aëtius, il salvatore del mondo romano d'occidente dagli Unni di Attila (Jord. Get. 34, 176), ed è proprio a Durostorum ch'egli imparò a conoscere, per poterli combattere, i barbari circostanti.

Poco conosciamo della topografia di Durostorum. In tutto lo spazio fra Silistra ed Ostrov si trovano avanzi antichi riguardanti tanto l'accampamento che la città; saccheggi e rifacimenti per un periodo di cinque secoli dovettero causare traslochi ripetuti delle caserme e della città civile, e quando, dal sec. III in poi, la città e la fortezza incominciarono ad identificarsi, si ebbero allargamenti e spartimenti tra vari *castella* e *turres*. Iscrizioni e bolli laterizi sono stati trovati su vasta area, però le principali costruzioni al di là del raggio della città sono state delle ville rustiche dei proprietari locali, perciò si trovano così sparsi i diversi sarcofagi di defunti isolati, che dimostrano che la sepoltura di quei proprietari avveniva sul proprio terreno (« obiti ad villam suam » secondo un'iscrizione di Capidava).

Il passo di Ammiano XXX 5, in rapporto agli avvenimenti di costì, negli anni 376-378, è molto significativo a questo proposito : « iam turmae praedatoriae concursabant pilando villas et incendiando, vastisque cladibus, quidquid inveniri poterat, permiscentes ». Non sono stati intrapresi scavi sistematici per chiarire la topografia del campo, della città e del territorio rurale di Durostorum, ma si può affermare che nel V e nel VI secolo D. fu sempre più ristretta e rimpicciolita per riuscire più facilmente a difendersi.

Descrizione :

La tomba ora casualmente scoperta si trova nella zona delle caserme. Tomba a camera, orientata, misurante 3,25 per 2,60, è coperta con volta a botte, e misura al centro 2,30 di altezza. Sulla struttura non possiamo ancora dire nulla, poichè la tomba non è isolata, è appena visibile una piccola parte della parete d'ingresso. L'apertura d'ingresso misurante 0,90 per 0,80 con architrave, stipiti e soglia in pietra, era chiusa da una lastra di pietra. Non si hanno notizie sicure sulle condizioni della tomba al momento della scoperta, per quanto si assicuri che essa era vuota. A parte i danni arrecati dagli scopritori : un buco di 0,70 per 0,50 nella volta, e qualche scrostamento sulle pareti (il più grave è sul volto della figura femminile centrale che è quasi completamente distrutto) le pitture sono straordinariamente ben conservate. Parte della volta invece ha subito deterioramenti per la sconnessione dei conci sui quali è applicato un intonaco di sottile spessore (centimetri 1-0,50). Le pitture sono a fresco con ritocchi a secco, applicate sulle lastre di pietra delle pareti. Le inquadrature pittoriche delle pareti e della volta sono a larghe righe rosse e a linee verdi, i campi a fondo bianco, le pareti non sono esattamente scompartite. I campi misurano in altezza 1,25 fra le righe rosse, 0,95 fra le linee verdi, ma la larghezza varia da 1 a 0,80 per le prime, circa 0,70 per le seconde. Le figure variano da 0,80 a 0,90 di altezza. Agli angoli esterni dei riquadri verdi sono sei puntini verdi disposti a piramide.

L'ingresso è fiancheggiato da due candelabri non perfettamente uguali (fig. 3 e 4). Più evidente che altrove è sulla parete d'ingresso l'irregolare distribuzione dello spazio. Sulle altre tre pareti sono dipinte dieci figure sul fondo bianco dell'intonaco entro i riquadri suddetti.

Sulla parete di fondo, al centro, la coppia dei defunti fiancheggiata da due figure (fig. 1 e 5); sulle pareti laterali tre figure per parte in atto di accorrere verso la coppia. I defunti escono dalla cornice verde con i piedi, e l'uomo anche con il fianco destro ammantato (fig. 6). La donna è arretrata rispetto all'uomo, e gli pone la mano sinistra sulla spalla, mentre nella destra tiene un fiore rosso. Sopra la tunica manicata porta una dalmatica verde ornata di un orlo giallo a fregi marroni, che scende lungo la veste, e gira attorno alla larga manica, ed un largo collare con molti tocchi di colore biancastro e verdastro. In questa decorazione dobbiamo riconoscere il *p a t a g i u m* (4). Il capo è avvolto da una specie di turbante bianco azzurrastro, annodato dietro la testa.

L'uomo tiene nelle mani un rotolo bianco (*v o l u m e n*?). Sopra la tunica manicata, ornata alle spalle, ai polsi e decorata da *s e g m e n t a* circolari: *o r b i c u l i* (5), porta un mantello (forse un *s a g o* lungo però sino alle caviglie) fissato sulla spalla destra da una fibula e girato sul braccio sinistro, dal quale ricade con larghe pieghe e con un *s e g m e n t u m* quadrato sul risvolto anteriore.

La carnagione dell'uomo è più scura di quella della donna, le sopracciglia e le ciglia sono segnate a vigorosi trattini. Sotto la velatura gialla del mantello, sul fianco sinistro, è intravedibile il segno della riga verde precedentemente tracciata, che è stata oltrepassata dalla figura. Il campo nel quale è la coppia, è più stretto degli altri, misurando solo 0,54 di larghezza in confronto alla larghezza media di 0,70 degli altri, che pur contengono una figura sola.

A destra della coppia e in atto di avanzare verso di essa è una figura femminile vestita di giallo che porta una lagenà ed una patera di colore azzurro scialbo. Essa riveste la tunica ornata da clavi neri con maniche di una certa ampiezza, fino al gomito (fig. 7).

I capelli mossi e ricciuti scendono alle spalle, e sono tagliati dritti sulla fronte. Porta due cerchi al braccio destro, e come la defunta, e tutte le altre figure femminili, orecchini bianchi e calzari chiusi sopra la caviglia.

Segue una figura femminile vestita di una tunica rosa con clavi neri; essa regge nella destra, scostato dal corpo e sospeso a tre catene, un oggetto nel quale è forse da riconoscere un turibolo del tipo architettonico siriano con copertura a cuspidi, benchè non presenti le caratteristiche aperture o forse anche una lanterna di un tipo che possiamo riconoscere in qualche scultura e in qualche esemplare metallico rimastoci (6). La donna ha due cerchi ad ogni polso. A differenza delle altre figure femminili essa è pettinata con grande ricercatezza; i capelli che, divisi in due bande, incorniciano l'ovale del volto, sono cerchiati da un giro di perline. Essa non si affretta, ma rivolge lo sguardo alla coppia (fig. 8).

Segue una figura virile che si affretta verso la coppia portando sulle spalle un paio di brache, e tenendo nella destra per i legacci un paio di scarpe, del tipo di quelle che calzano il defunto e tutte le figure maschili, specie di sandali aperti superiormente e legati alla caviglia. Il giovinetto indossa una corta tunica azzurra succinta, manicata, accollata. Le gambe paiono calzate da brache bianche, aderenti, come quelle che egli porta sulle spalle con gamba e piede uniti, e nelle quali è infilata la cintura con fibbia metallica. I capelli castani, corti, scendono a frangia sulla fronte (fig. 9).

Segue, ultima della parete, una seconda figura virile che solleva un mantello giallo, identico a quello indossato dal defunto, con gli stessi segmenti e la fibula qui in particolare evidenza per la posizione e le proporzioni. Veste una tunica bianca, corta, succinta, ornata di orbiculi marroni agli omeri e all'altezza della

coscia e con spallacci marroni. Le maniche lunghe, aderenti, sono fasciate verso il polso da due larghe strisce marroni. Calza evidentemente le brache aderenti, come gli altri. Ha una lunga zazzera bionda che ricade sulle spalle, ed è tagliata a frangia compatta sulla fronte (fig. 10).

Di fronte a questa, sull'altra parete, troviamo di nuovo una figura virile dalla rossa corta tunica, succinta e manicata, con brache come le precedenti. Egli si avvia verso la coppia portando sulle braccia protese un oggetto di forma arcuata, una specie di rotolo compatto, di diversa grossezza agli estremi, serrato da quattro fasce metalliche e terminante con due grosse teste, l'una attraversata da due tratti verticali e l'altra che fa pensare ad un attacco di fibbia. Cintura o torques gallica di inusitate proporzioni? Caratterizzano il giovinetto tratti di non comune finezza ed un cerchio al collo dal quale pende una lunula (fig. 11).

Lo stesso cerchio lo ritroviamo nella figura successiva ornato da una foglia pendente: un giovinetto dalle solite brache, con tunica corta, gialla. Protende un panno bianco ornato da due orbicoli marroni. Contrariamente a tutti gli altri egli guarda verso l'ingresso (fig. 12).

Ultima figura di questa parete è una fanciulla; tende con la destra un disco azzurastro che sembra un tamburello, ma che si deve ritenere uno specchio. Veste una lunga tunica a maniche larghe, di colore rosso-rosa, ornata di clavi neri; un cerchio nero al polso destro, i soliti orecchini biancastri e calzari rosso-rosa. Capelli biondi sciolti in lunghi riccioli sulle spalle, tagliati dritti sulla fronte (fig. 13).

Terminando il giro, sulla parete di fondo a sinistra della coppia, una figura femminile si avvanza verso di questa con un panno bianco che scende dalla spalla sinistra coprendole tutto il braccio,

ed è tenuto all'altra estremità dalla mano destra, così che le attraversa orizzontalmente il corpo. Veste lunga tunica verde ornata di clavi neri, e porta al collo un cerchio giallo ed agli orecchi orecchini biancastri. Capelli marrone, tagliati dritti sulla fronte e scendenti compatti fino alle spalle. Il panno che ella porta è ornato di due righe marroni ai lembi inferiori rovesciati. Piedi calzati di rosso (fig. 14).

Nelle due ultime figure femminili è dato vedere i clavi anche all'imboccatura delle larghe maniche.

Sopra i riquadri con figure, entro due righe rosse listate di nero, corre tutto intorno alla stanza un motivo decorativo architettonico a' travi in prospettiva con punto centrale sulle due pareti corte: sopra la coppia, là dove l'incontro avviene fra una trave ed una mezza trave, e sopra l'ingresso, ove la pittura è ora rovinata. Queste travi, dalla testata bianca, ornata di sei, sette, otto puntini rossi a collana, mostrano la superficie inferiore alternativamente due volte rossa ed una nera, e in corrispondenza i lati due gialli ed uno azzurro. Gli spazi vuoti fra le travi, cioè i triangoli che rimangono liberi sul fondo, sono neri in alto e bianchi in basso, ornati con tre puntini rossi. La fascia prospettica è alta 0,17, la testata della trave 0,13 per 0,09, la lunghezza della trave in prospettiva 0,13-0,15, approssimativamente.

Sulle due pareti corte sopra la fascia prospettica sono le lunette. Quella sopra l'ingresso è la più rovinata. Su fondo giallo unito, cosparso di fiori rosso-rosa su steli verdi, due uccelli non bene identificabili, affrontati. Nella lunetta di fronte, sullo stesso fondo giallo con fiori, un cantharos fra due pavoni affrontati (fig. 15).

La volta a fondo bianco è ripartita in una rete di sessantatre riquadri (tre sono perduti) a linee rosse, legati agli angoli da cerchi rossi, entro i quali sono iscritti cerchi azzurri comprendenti un di-

schetto verde centrale circondato da sette punti verdi. Entro i quadrati rossi sono cornici di forma poligonale con segmenti curvi agli angoli, inquadranti vari motivi. Come le ripartizioni delle pareti anche quelle della volta non sono regolari; i quadrati a cornice rossa hanno una misura media di 0,33 per 0,35, quelli verdi 0,22 per 0,22, ma la prima fila orizzontale sulla parete destra presenta quadrati molto più grandi (0,36 per 0,45 i rossi, 0,35 per 0,22 i verdi). Mentre le riquadrature non sono esatte, i cerchi, tanto i rossi che gli azzurri, sono esatti poichè disegnati con il compasso, del quale è rimasto il segno, un forellino al centro di ogni cerchio.

I motivi sono disposti in modo da avere la base verso le pareti maggiori, rivolti ora a destra ora a sinistra, ma nella fascia centrale alcuni motivi sono disposti con la base o verso l'ingresso o verso il fondo. I motivi che si ripetono in vario numero sono i seguenti: 9 palme, 5 melograne, 10 grappoli d'uva, 3 schemi decorativi di quattro fiori riuniti al centro, 3 fiori a raggera, 4 pavoni, 3 anatre, 16 uccelli di diverso tipo, 3 scene di caccia nelle quali l'uomo e la belva si trovano in due riquadri adiacenti: il cacciatore, in tunica gialla, scalzo, con un ginocchio a terra, impugna la lancia contro il cinghiale che gli viene contro; un secondo, nella stessa posa contro un leopardo che gli si lancia contro; un terzo, pure in tunica gialla, ma calzato e con scarpe, in piedi, con arco e freccia, si dirige verso un orso che ha già infitta nel dorso una freccia; e infine un quarto pure in tunica gialla, calzato, con un'asta nella sinistra (figg. 16 a 23).

Costume e significato della rappresentazione.

Nelle figure rappresentate sulle pareti riconosciamo la coppia dei defunti e il seguito dei servi con le offerte. Al centro la coppia verso la quale i servi si avviano, e sulla quale convergono gli sguardi, sotto il focus prospettico della travatura, sotto la lunetta con i pavoni affrontati. La ricchezza degli abiti distacca la donna

nettamente da tutte le figure femminili. Si noti specialmente il collare, cioè il patagium del collo, che, a partire dal III sec., ebbe particolare importanza (cfr. i vetri a fondo d'oro). Il modo come è reso con molti tocchi di colore biancastro e verdastro, ci fa pensare rappresenti l'ornamento di perle e pietre preziose. Ma tutto il patagium della veste testimonia del lusso dell'abbigliamento. Anche la tunica e il mantello del defunto sono ornati. La fibula è meglio visibile nell'altro mantello identico portato dal servo; è una fibula di tipo ben noto e diffuso nell'ambiente danubiano, specialmente in Bulgaria e Romania, ed è datata al IV sec. (7). Confronti per il mantello lungo sino ai piedi danno quei dittici che rappresentano personaggi anonimi vestiti di clamide e senza attributo determinato che il Meyer chiama « privati » nonchè alcune sculture, ad esempio le due statue di Afrodisia nel Museo di Costantinopoli (8). Nella bassa latinità la fibula caratterizza alcuni vestimenti ad es. pallia fibulata, saga fibulatoria. Si deve supporre, che il defunto indossi le brache, perchè, oltre il mantello identico a quello che lo avvolge, gliene viene portato un paio. Le brache sono estranee all'abbigliamento romano, benchè i Romani che le hanno sempre considerate caratteristiche dei barbari, le abbiano adottate in determinate circostanze, quando ragioni di clima lo richiedevano (vedi sulla colonna Traiana e sull'arco di Costantino). Esse appaiono in rappresentazioni di personaggi orientali: di Mitra e compagni ad esempio, e poi nelle pitture cimiteriali per i Magi, i giovani babilonesi ed Orfeo (9).

Le brache dovevano essere abituali in queste regioni fredde; il defunto che veste alla romana, le avrà certamente indossate. Del resto non è detto, che si debba vedere in lui un romano autentico, ma piuttosto uno di quegli indigeni romanizzati, che dovevano essere in gran numero a Durostorum. Malgrado il decoro della veste egli ci appare tipo piuttosto rozzo. Ma è un ritratto.

Le schiave portano tuniche clavate; che anche gli schiavi portassero i clavi è largamente documentato. Le pitture di Pompei, di Dura Europos, quelle delle catacombe e miniature più tarde, come ad es. il Codice Vaticano di Virgilio, ci mostrano molti esempi di tuniche clavate. Le tuniche manicate ornate di segmenta sono caratteristiche del IV sec. Chiare rappresentazioni di tuniche ornate di orbiculi sono nell'ipogeo di Trebio Giusto a Roma (10), nelle pitture delle catacombe e poi nella Genesi di Vienna e nell'Evangelario di Rossano. Mentre le tuniche femminili sono clavate, lunghe, ed hanno larghe maniche, che in una sola scendono fino al polso, essendo abitualmente rialzate al gomito, le tuniche maschili sono succinte e manicate; solo fra i servi, quello che porta il mantello, e che si distingue dagli altri per la lunga chioma, ha la tunica ornata di orbiculi. Nel panno portato da una serva dobbiamo vedere una mantele o mappa, cioè uno di quei panni che si confondono continuamente per designare salviette da toeletta o da tavola. Il panno ornato di orbiculi, portato da un servo, può essere una tunica ripiegata o pure una coperta (cfr. identico panno teso da due persone a raccogliere oggetti preziosi nell'ipogeo di Trebio Giusto). Oltre le vesti e i panni abbiamo già ricordato gli oggetti portati, la cui identificazione è in parte incerta. Non si tratta evidentemente di un rito per sacrificio, ma di un servizio casalingo.

Abbiamo descritto già l'ordine di successione delle figure, e non discutiamo qui le eventuali rispondenze o contrapposizioni, ma nel complesso il seguito dei servi è assai naturale.

Un interessante raffronto abbiamo nella decorazione pittorica di una casa in via dei Cerchi a Roma in corrispondenza verso il Palatino col Paedagogium (11). Le pitture decorano le pareti del tablino (fig. 24).

È raffigurato l'interno di un edificio decorato con colonne, tra le quali sono raffigurati alcuni servi che si apprestano a servire un

banchetto, guidati da un tricliniarca col bastone del comando nella sinistra. Sul pavimento, decorato in mosaico a bianco e nero, è rappresentato un corteo di otto personaggi grandi al vero, vestiti con corte tuniche e calzari, che marciano in due file rivolte verso le pareti, tenendo in mano un vessillo o un caduceo; in terra giacciono alcune ciste o cassetine di carattere religioso. Si tratta evidentemente di una processione mistica come mistico è immaginato il banchetto dipinto sulle pareti, perciò lo si ritiene proprio di una setta religiosa devota a Mercurius Mystes, oppure dello stesso collegio dei *praecones*. Analogo corteo di portatori di oggetti di culto si ha nella decorazione pittorica del Mitreo recentemente rinvenuto a Roma sotto la chiesa di S. Prisca (12).

Benchè dunque di diversa destinazione che la nostra, questa rappresentazione pittorica del III sec. è un precedente notevole di un corteo di servi, più utile al raffronto che non le lontane processioni delle tombe etrusche. Il fondale architettonico non ci interessa qui, ma il costume dei servi. La corta tunica succinta, ornata di clavi, e con quelle lunghe e larghe maniche che vengono di moda già alla fine del II sec., è particolarmente istruttiva per noi. Il servo che tiene sulle braccia tese una salvietta è un motivo analogo a quello di Via dei Cerchi, rappresentato sulla nostra figura (fig. 25). Soprattutto le brache, strette ed aderenti (ma con pieghe) che portano i servi rappresentati sulle pareti e sul mosaico, offrono un parallelo.

Ma quelle brache orientali, che saranno sembrate esotiche a Roma, dove pure le religioni misteriche contribuirono a diffonderle, dovevano essere del tutto comuni a Durostorum. Il realismo e l'esattezza con la quale, nella tomba di Durostorum, sono rappresentati i costumi e la vita dell'epoca, saranno interessanti per gli archeologi che potranno sbizzarirsi a illustrare dettagliatamente tutti i dati antiquari e a cercarne confronti.

Il motivo del cantharos fra i due pavoni affrontati è largamente diffuso nell'arte pagana e cristiana, specialmente nei mosaici.

Il motivo della *venatio* è frequente nei mosaici; senza risalire al mosaico ellenistico, ricordiamo i mosaici di Roma e quelli famosi dell'Africa settentrionale (13). Nella pittura cristiana gli uccelli simboleggiano le anime in paradiso, i grappoli la beatitudine celeste ecc., non crediamo che tali soggetti siano qui cristiani, ed abbiano un ben determinato valore simbolico. Né la croce, né altro segno chiaramente cristiano vi compare. Quindi l'abituale contrapposizione del paradiso celeste da una parte e dell'illusione di una dimora terrena dall'altra, cioè la contrapposizione fra la rappresentazione della volta e quella delle pareti, qui non sussiste.

Non è l'antica concezione egiziana perpetuata nelle tombe ellenistico-romane di Alessandria e di Kerc, di ornare la tomba come una casa, poichè le figure, pur realisticamente rappresentate, sono su un fondo astratto, e la stretta fascia prospettica non è più che un motivo di decorazione, non di reale architettura della tomba-casa.

* * *

La rapida penetrazione e il florido sviluppo del Cristianesimo non dovettero completamente soppiantare l'elemento pagano in Durostorum (Parvan cit.), e quindi non ci stupisce il fatto di trovare una tomba non cristiana in epoca relativamente tarda. Malgrado la nostra scarsa conoscenza topografica di Durostorum, ci richiamiamo a quanto abbiamo detto sul suo territorio rurale e sul fatto che si trovano così sparsi i sarcofagi, perchè la sepoltura avveniva su terreno privato. Il passo riportato di Ammiano ci illumina sui saccheggi che poi avvennero nella campagna; il trasporto del sarcofago di San Dazio al tempo delle invasioni è molto

significativo. È possibile che per la tomba dipinta di Durostorum sia avvenuto un simile trasporto dei corpi? o più semplicemente essa fu saccheggiata in passato? purtroppo non conosciamo esattamente le condizioni nelle quali la tomba era al momento della scoperta. Date le piccole proporzioni dell'ingresso, non poteva esserci un grande sarcofago, ma probabilmente una semplice cassa in mattoni, come appare da altre tombe a camera in Bulgaria, benchè ciò sarebbe in contrasto con la ricca decorazione della tomba. La lastra di chiusura trovata sull'ingresso (ma non sappiamo come esattamente) può essere stata rimessa dopo il saccheggio o dopo il trasporto. Si potrebbe anche supporre, che la tomba non sia stata usata, perchè, appena finita, sopravvennero nuove invasioni (gli avvenimenti del 376-78). E' ad ogni modo sorprendente, che essa sia miracolosamente sfuggita alla generale distruzione di quasi tutti i monumenti antichi della regione, e si sia conservata così bene.

Una accurata ripulitura di quella parte del pavimento in mattoni che non è stata distrutta dagli scopritori e l'isolamento della tomba, ancora completamente interrata, potranno forse fornire qualche indizio.

Lo stile. — La pittura romana ha avuto un suo originale sviluppo ben oltre i quattro stili pompeiani distinti dal Mau. Ma, causa la dispersione del materiale e l'insufficienza delle vecchie pubblicazioni settecentesche ed ottocentesche con incisioni che spesso sono l'unico ricordo di tali pitture, la pittura postpompeiana è ancora poco nota (14).

La decorazione architettonica della parete rimase incorniciamento del quadro fino alla metà del I sec. d. C., ma a Roma la decorazione fortemente sentita travolge le barriere, ed invade il campo del quadro, mentre sono abbandonate le grandiose composizioni figurate. Nasce così lo stile decorativo libero dei palazzi imperiali, dei colombari, della pittura cimiteriale, battezzato dallo

Ashby « stile columbarium » (15). Decorazione pura dominata dalla realtà illusiva fermata nel colore, e nella quale lo sfondo è riassorbito dal piano reale, e un'eguale forza e intensità sono distribuite su tutti i punti. Questo gusto decorativo, rinunciando ai motivi plastici, prospettici e naturalistici, si svolge in schemi puramente ornamentali, suddivisioni lineari di spazi su fondo chiaro, spesso addirittura bianco, avvivato da motivi centrali isolati di uccelli o di fiori. Sono fra le più belle decorazioni d'interno che possediamo dell'antichità. Ma già nel II sec. nella decorazione delle case ricche, dei palazzi imperiali e delle tombe appare una tendenza più struttiva e più semplice. Riassumono importanza i quadri inseriti nella decorazione e poi le figure spesso di tendenza classicista e di essenza disegnativa campeggianti in vuoti spazi, fino all'Ipogeo degli Aureli (III sec.) che segna il ritorno alle composizioni figurate con sfondi architettonici e paesistici, realistiche anche se simboliche con una prospettiva semplificata dal punto di vista elevato e notevoli ritratti plastici (16). Più realistico e più piatto l'ipogeo di Trebio Giusto. Non stiamo a citare le numerose pitture di tombe e di case a Roma e ad Ostia, ma ricordiamo per il IV sec. l'ipogeo di Via Salaria (17) nel quale il paesaggio è ridotto a decorazione schematica superficiale, e le figure sono di una solidità lignea, rese a passaggi violenti di luce e di ombra, a grandi piani di colore sovrapposti.

Nella pittura cimiteriale si ritrova lo stile ornamentale dei colombari e un impressionismo dominante (18).

La visione artistica inorganica e immateriale, la stilizzazione dei corpi in forme astratte fuori dalle relazioni naturalistiche corporee e spaziali, precocemente apparsa nelle pitture di Dura - Europa, ritroviamo a Palmira e altrove sempre con maggiore insistenza. In Roma invece, anche nella pittura cimiteriale cristiana,

questo astrattismo, che sembrerebbe così confacente ai motivi fondamentali del Cristianesimo, prevale soltanto dopo la caduta dell'Impero d'Occidente.

Manca un'opera che raccolga le pitture delle provincie dell'Impero, cioè su un'area geografica molto estesa (19).

In paesi di grande tradizione artistica come Grecia ed Egitto, o in quelli ellenizzati, si constatano sovrapposizioni, contaminazioni e fusioni, in altri paesi fenomeni di continuazione dei primi sistemi di decorazione in età assai più tarda e infine dei veri e propri moti di involuzione. Tutto ciò rende estremamente complicata la cronologia di tali pitture, alle quali evidentemente non è applicabile il criterio cronologico fissato per Roma; è insomma un aspetto minore della questione dell'arte provinciale. Prevale la semplificazione e il carattere decorativo, scarse le composizioni figurate, comuni le decorazioni sia con elementi naturali stilizzati che puramente geometriche. Ma, nel fermento che agita l'ultimo periodo dell'Impero, in Oriente si torna ad una rigorosa schematica, ad una rigida frontalità, all'uso di tinte unite, ad una visione decorativa ed intensamente idealistica, che segnano l'avvento della nuova arte bizantina.

Ritornando alla regione che ci interessa, notiamo quanto rare vi siano le vestigia di pittura romana, e come tali vestigia siano in prevalenza cristiane.

In Crimea invece esiste un complesso di pitture tombali nell'antica Panticapaeum (Kerc) (20) di età ellenistica e romana, che sono in rapporto con la pittura alessandrina, e mostrano due stili: uno floreale ed un altro, ben documentato a Pompei e a Delo, di incrostazione che imita coi colori il rivestimento in marmo delle pareti. Lo stile floreale di Kerc va ben distinto dallo stile columbarium di Roma (che pure da alcuni è stato chiamato floreale),

poichè è stile floreale puro con motivo di fiori sparsi disordinatamente in campo libero (quasi come l'«asaroton» del mosaico ellenistico), non disposti nelle riquadrature o entro la rete dei leggeri viticci come appare a Roma. Rari sono a Kerc i soffitti a cassettoni e riempiti di motivi puramente geometrici.

Anche nelle catacombe romane tutto nelle volte è disciplinato (il Markthaler ha distinto i vari sistemi di scomparti) e non si nota quella libertà che è a Kerc e in Oriente, ad es. nella cupola della camera sepolcrale di el-Khargeh nella Grande Oasi (Egitto). Solo più tardi nel mosaico della volta di S. Costanza, accanto alle ripartiture a cerchi, a rombi ecc. vi saranno fiori, uccelli, oggetti sparsi, ma con un altro gusto.

Lo stile floreale e quello di incrostazione, ambedue di origine orientale, sono diffusi in Pannonia e in Dalmazia (21). Caratteristiche di questa pittura di Serdica, di Salona e della Pannonia (sola eccezione i busti degli arcangeli in una tomba di Serdica) è la totale assenza della figura umana, in contrasto con l'arte decorativa delle catacombe romane. Benchè in campo libero, i fiori che decorano le lunette della tomba di Durostorum sono disposti secondo un certo allineamento, e non sono petali staccati dai rametti verdi e proiettati in tutte le direzioni sulla superficie dipinta, come a Kerc, ma fiori su stelo. Inoltre non v'è traccia a Durostorum dello stile di incrostazione, quale si presenta a Kerc e a Serdica. La rappresentazione prospettica delle travi è un estremo ricordo della tradizione ellenistica che tanto aveva amato l'illusionismo prospettico e le architetture apparenti. Tale tradizione è ridotta qui ad una fascia decorativa, che non ha rapporto con il fondo neutro delle figure. Questo motivo, noto nella decorazione architettonica di Delo e di Pompei, ritroviamo a Kerc e in una tomba a Brestovic (22) (fig. 26), nella quale però tutte le pareti sono scompartite architet-

tonicamente. E' interessante, che nella tomba di Durostorum si sia conservata la stessa convenzione di colore giallo e azzurro, che è propria di simili rappresentazioni nella pittura ellenistica, ad es. nel fregio a metope e triglifi dell'ipogeo di Niausta in Macedonia (sec. III a. C.).

Sulla volta non una riquadratura rigidamente architettonica con motivi geometrici e neppure l'aerea rete di tralci sottili o i fiori sparsi, ma un sistema di riquadrature con i motivi più vari. Il sistema rientra in tutta una serie di soffitti decorati a cassettoni con molte varianti, ma trova uno stringente confronto con la volta delle catacombe Torlonia (23) (fig. 27).

Fra i soggetti decorativi naturalistici isolati entro ai riquadri, le scenette di caccia stabiliscono una relazione diretta di contenuto, poichè i due elementi della scena, l'uomo e la belva, si chiamano da un riquadro all'altro. L'elemento vegetale di tali scenette è però sempre costituito dai soliti fiori convenzionali rosso-gialli, che sono nelle lunette (del tipo di Kerc, ma fiori non petali), e che non hanno alcuna proporzione con la figura umana e con la belva, essi si ripetono anche accanto agli uccelli isolati nei riquadri. L'unica notazione di elemento naturale in accordo col soggetto sono le due caratteristiche erbe acquatiche che accompagnano l'anatra. Astratti invece il motivo dei quattro fiori in schema decorativo e l'altro grande fiore a raggera.

La figura umana campeggia sul fondo bianco con forte contorno, ed ha una certa sua imponenza malgrado le proporzioni tozze. I riquadri nei quali sono iscritte le figure non hanno più alcun rapporto con lo stile architettonico, ma sono semplici linee tracciate a mano libera, senza nemmeno un perfetto ritmo di ripartitura.

Se per alcuni motivi decorativi si può dunque trovare una certa relazione con le pitture di Kerc e più lontano con l'Oriente (tombe di Tripoli, di Sidone e di Tiro; il motivo dei pavoni è anche a Kerc), se per i candelabri la necropoli di Sofia ci offre esemplari simili (fig. 28 e 29), le figure rappresentate sulle pareti non trovano confronti.

Non sono esse figure stilizzate secondo la visione idealistica che si afferma in Oriente, malgrado una loro certa tendenza alla frontalità e una ampiezza che non è però vera monumentalità, ma realistiche e quasi folcloristiche; d'altra parte esse non hanno nulla a che fare con l'impressionismo delle catacombe romane. Non si può stabilire un confronto stilistico, attraverso le sole riproduzioni, con le pitture di una tomba del IV sec. a Plovdiv (24) che sono piuttosto deteriorate, e che, pur offrendo analoghi elementi di costume (le tuniche con segmenta), si riportano ad ogni modo ad una tradizione classica, come indicano anche la scena di banchetto e le ghirlande. Abbiamo già notato la totale assenza della figura umana nelle pitture dell'Illirico, della Mesia e della Pannonia. Nelle pitture di Kerc le scene figurate sono un motivo fra gli altri decorativi, per lo più su sfondi, sia pure semplificati o fra i fiori (figura 30), e le figure sono di piccole proporzioni, raramente isolate. Niente di simile a Durostorum. Fra le numerose pitture dell'Africa sett. la tomba di Gargaresc (Tripoli), per la quale non dispongo di riproduzioni, ci offre qualche confronto, specialmente nelle figure dei lampadofori (25). Come antecedenti delle figure di Durostorum troviamo in Roma quelle figure isolate, di essenza disegnativa, che ricompaiono nel III sec. al momento della crisi della decorazione pura, nelle citate pitture di Via dei Cerchi e del Mitreo di S. Prisca, in certe pitture di Ostia e della villa di Tor Marancio (26), di gusto classicista e finalmente le figure reali dell'ipogeo degli Aureli inse-

rite in scene reali ed altre isolate sulle pareti. Ma certo permane il divario stilistico.

Nella tomba di Durostorum sono figure reali a contorno lineare con colori giallo, verde, rosso, marrone e un poco l'azzurro e il bianco. Una pittura di superficie, dove la relazione fra le figure è soltanto di contenuto, non plastica; un certo ritmo di simmetria è nelle due figure che fiancheggiano la coppia, ma il solo gruppo, quello dei defunti, non è composto con rapporto spaziale, ma le due figure sono quasi sovrapposte, l'uomo pesta il piede della donna che deve figurare più indietro. Così nella rappresentazione del turibolo e dei candelabri la terza zampa di sostegno è riportata in superficie di profilo come le due di primo piano. Le inquadrature leggere sottolineano il valore decorativo delle figure isolate, che non presentano ombre portate, ma solo ombre proprie semplificate nelle pieghe del pannello a tratteggio nero o in sopra-colore. Il contorno nero le ritaglia nello spazio astratto, non le immerge nell'atmosfera, è insomma lineare, non plastico. Non è sempre continuo, ma è più marcato là dove campisce delle zone bianche, come le brache dei servi che sarebbero altrimenti riassorbite dal fondo. Un tratteggio nero e marrone è usato anche per notazioni interne a sottolineare forme o per le ombre. Si noti nella figura con specchio l'accento alle gambe in trasparenza della veste.

Il colore è dato con pennellata lunga in diverse direzioni sovrapposte, specialmente nel pannello, mentre nei volti la pennellata è brevissima e d'impasto particolarmente ricco nella figura con turibolo. I volti sono lussureggianti. Gli orecchini sono resi con pasta di colore biancastro spesso. L'orlo intorno al collo delle tuniche femminili è segnato in bianco a secco; sulla spalla sinistra della figura con patera è steso un grosso velo di colore bianco. Anfora, patera, candelabri, cantharos, specchio, monili sono resi in bianco

azzurraastro che vuol significare il metallo. Le mani di alcune figure (donna con turibolo e giovane con le brache sulle spalle) sono sommariamente accennate, in altre sono rese con molta cura, ad es., la mano della defunta, appoggiata alla spalla del marito, nella quale le unghie sono segnate con lumeggiature.

La stessa mano ha tracciato le inquadrature irregolari delle pareti e gli scomparti della volta pure irregolari e spesso deformi. Abbiamo già notato invece la precisione meccanica dei cerchi dipinti col compasso.

Un maggior senso coloristico che nelle figure è nelle lunette, dove sul fondo ocra i pavoni sono dipinti in modo disinvolto a pennellate marrone tutte in un senso e a rapidi colpi di nero, nelle code « occhi » azzurri con virgolette bianche e nere e qualche pennellata verde, molto azzurro con tocchi bianchi sul petto e sulle ali. I fiori rosso-rosa delle lunette si ritrovano rosso-gialli negli scomparti della volta, dove la fantasia dell'artista si è sbizzarita a creare un complesso decorativo che non sembra della stessa mano che ha dipinto le figure, a meno di ammettere che lo stesso pittore abbia seguito il proprio estro di improvvisazione nella volta, proprio là dove i motivi venivano da una tradizione lunga e diffusa. Ma certo nello scegliere i motivi decorativi naturalistici di così grande varietà, si rivela un gusto per l'immediatezza, che non li rende realisticamente, ma con efficace sommarietà. E' usato sì il tratteggio nero, má non più come esclusivo contorno, bensì come colpo rapido; il colore lo sopravvanza e trabocca fuori delle tuniche dei cacciatori, altre volte il rapido colpo di nero dà l'accento alla figura, si veda l'anatra vivacissima. Negli uccelli soprattutto si effonde la sua gioia decorativa in accostamenti di verde, nero, azzurro, bianco e giallo e nelle veloci pennellate delle palme e dei

grappoli d'uva. Tutti questi motivi meriterebbero un'analisi dettagliata.

In un ambiente cosmopolita come Durostorum con forti elementi orientali, non ci stupiscono motivi orientali e mediterranei. Un più accurato studio potrà anche condurre a scoprire significati particolari e a precisare contenuti. Ma il valore pittorico della tomba supera gli argomenti antiquari.

E' difficile collocare cronologicamente tali pitture in base ai soli dati stilistici per la novità che esse rappresentano nel quadro storico per noi così frammentario e mal noto della pittura nell'Impero romano, per il quale non si può evidentemente continuare a parlare unicamente di ellenismo, di orientalismo o di romanità pura, poichè si tratta di un mondo molto più vasto e universalistico nel quale « romano » già dal III sec. è diventata appunto espressione imperiale.

Ma gli elementi antiquari suggeriscono come data il IV sec., al quale possiamo attribuirle senza contraddire le constatazioni stilistiche che siamo venuti facendo.

ANTONIO FROVA

Sofia, 25 gennaio 1943-XXI.

NOTA. — Ringrazio l'Ecc. Nicolaev, Ministro della Stampa, che mi ha messo a disposizione il foto-giornalista sig. Kazev al quale si devono le ottime fotografie che accompagnano il testo, il sindaco di Silistra Kodgebascev, il colonnello Kozarov, che mi hanno agevolato il lavoro e soprattutto il sign. Stoian Anastasov al quale si deve, se la tomba è stata salvata.

NOTE

(1) Patsch in R. E., ma soprattutto il notevole articolo di PARVAN: *Municipium Aurelium Durostorum* in Riv. di Fil. e Ist. cl. (1924), 3, p. 117-135, al quale ho largamente attinto. J. TODOROV: *Durostorum*, Sofia 1927 (in bulg.). VULPE: *Histoire ancienne de la Dobrudja*, Bucarest 1938. Per la legione XI: RITTERLING RE art. Legio. VAN DE WEERD: *Trois légions romaines du Bas Danube*, Louvain 1907. Il saggio di Wolko riguarda solo i precedenti della legione. Cfr. inoltre FILOV: *Die Legionen von Moesien* in Klio, VI (1906), i lavori generali di Premerstein, Stout e Stein sulla Mesia, di Parvan ecc.; ROSTOVZEV: *Storia economica e sociale dell'Impero Romano*, Firenze 1933, p. 286. Per la religione: TODOROV: *Il paganesimo nella Mesia inferiore*, Sofia 1912 (in bulg. con riassunto in inglese) e il cit. art. di Parvan, che tratta anche tutti gli altri aspetti.

(2) PARVAN: *I primordi della civiltà romana alle foci del Danubio* in *Ausonia*, X, 1921, p. 203.

(3) CUMONT: *Les actes de S. Daxius* in *Analecta Bollandiana*, XVI (1897), id.: *Le tombeau de S. Daxius de D.* id. XXVII rimastemi inaccessibili. DELEHAYE: *Saints de Thrace et de Mésie*, id. XXXI, p. 260 e seg.; MERCATI: *Per la storia dell'urna di S. Dasio martire* in *Rendic. Pont. Acc. Rom. di Arch.*, IV, 1926, p. 59. Lo ZEILLER: *Les origines chrétiennes dans les provinces danubiennes de l'Empire Romain*, Paris 1918, p. 118 e n. 4, ritiene, che il sarcofago sia stato trasportato nel VI sec., anche in base alla paleografia dell'iscrizione di Ancona. Il PARVAN cit. e nuovamente in *Nuove considerazioni sul vescovado della Scizia minore* (*Rendic. Acc. Rom. di Arch.*, II, 1924, p. 117) e il BRATIANU: *Recherches sur Vicina et Cetatea Alba*, Bucarest 1935, p. 49, n. 1, ritengono invece sia stato trasportato dai genovesi o dai veneziani nel sec. XIV.

(4) Daremberg Saglio, s. v. patagium, fig. 5518.

- (5) Daremberg Saglio, s. v. segmenta.
- (6) Cfr. la nota statuetta ellenistica dello schiavetto dormente ed esemplari di lanterne trovati a Pompei e in Tunisia: Daremberg Saglio, *Dictionnaire* s. v. lanterna ROUQUETTE: *Recherches sur les lanternes romaines* in Mémoires de la Soc. des Antiquaires de France 1906.
- (7) I. HOVRIG: *Die Haupttypen der Kaiserzeitlichen Fibeln in Pannonien*, Budapest 1937, p. 125, tav. 34.
- (8) HALIL EDEM, SCHERDE: *Meisterwerke der Türkischen Museen zu Konstantinopel*, Berlin 1928, I, tav. 44, 46.
- (9) KAUFMANN: *Handbuch der christlichen Archäologie*, Paderborn 1922, p. 559 e seg. per il vestiario.
- (10) Arch. Anz. 1912.
- (11) N.S. 1892, p. 44 — R.M. 1893 — P.B.S.R. VIII (1916) rimastemi inaccessibili. MARCONI: *La pittura dei Romani*, Roma 1929, p. 102; LUGLI: *La zona archeologica di Roma, I*, Roma 1930, p. 402; WIRTH: *Roemische Wandmalerei*, Berlino 1934, p. 125, tav. 29-30 a 31.
- (12) FERRUA in Boll. Com. LXVIII, 1940, p. 59.
- (13) BLAKE: *Mosaics of the late Empire in Rome and Vicinity*, in Memoirs of the Amer. Acad. in Rome XVII (1940) per i mosaici dell'Ant. Com. e del Vat. Per l'Africa sett. non ho potuto vedere che il catalogo del Museo Alaoui. Una buona scelta di mosaici con scene di caccia dell'Africa sett., dà il ROSTOVZEV: *St. dell'Impero* cit. ma rimando all'*Africa Italiana* e alle altre numerose pubblicazioni. I motivi « meridionali » della palma e della melograna sono stati generalizzati e rappresentati ovunque dall'arte cristiana come simboli.
- (14) P. MARCONI nel cap. XI della sua *Pittura dei Romani* cit. ha data una breve efficace sintesi della pittura romana dal II al IV sec. L'unica trattazione sulla pittura postpompeiana è quella del Wirth cit.; il DE WIT: *Spätromische Bildnismalerei*, Berlino 1938, fissa in schemi forse troppo rigidi le correnti: impressionismo, realismo, espressionismo, classicismo e manierismo. Un rapido schema ci dà Bianchi-Bandinelli in Enc. It. s. v. Roma. Vedi anche le storie dell'arte romana della Strong e del Ducati.
- (15) LUGLI: *La decorazione dei colombari romani* in Arch. e Arti dec. 1921, p. 219.
- (16) Cito solo l'edizione meglio illustrata: BENDINELLI, Mon. Lincei XXVIII (1923) al quale rimando per le discussioni sul significato.
- (17) PARIBENI in *Not. Scavi*, 1923, p. 380; WILPERT in *Rendic. Pont. Acc. Arch.*, II, 1924, p. 57.

(18) Per troppo tempo è prevalsa nello studio della pittura cimiteriale la preoccupazione iconografica e teologica, manca ancora una precisa assegnazione cronologica; le datazioni del Wilpert sono discusse dallo Pfister e dallo Styger.

(19) Una breve nota dà il Marconi cit. p. 137. Per un quadro sintetico della pittura ellenistica e romana sparsa nel mondo l'eccellente articolo di ROSTOVZEV: *Ancient decorative Wall-painting* in J.H.S. XXXIX (1919). Inaccessibili mi sono rimaste la pubblicazione del Blanchet per le pitture della Gallia romana, quelle della Macedonia (*Mélanges de l'Ecole Fr. di Roma* (1905)), della Dalmazia (*Bull. Dalm.* 1900, 1901) e dell'Africa sett.

(20) ROSTOVZEV: *Antica pittura decorativa della Russia meridionale* (in russo), Pietroburgo 1913; due volumi: testo e tavole.

(21) NAGY: *Die römische-pannonische dekorative Malerei* in R.M. XLI (1926), p. II. CONDURACHI: *Monumenti cristiani dell'Ilirico: pittura* in Eph. Dacorom. IX (1940), p. 64 e seg. Per Serdica: MIATEV: *La pittura decorativa nella necropoli di Sofia* (in bulg. con riassunto francese), Sofia 1925.

Scarsi resti di pittura in Dobrugia citati da Vulpe: *Hist.* cit.

(22) Starinar 1906; 128, tav. V.

(23) PARIBENI in *Not. Scavi*, 1920, p. 143. BEYER-LIETZMANN: *Die jüdische Katakombe der Villa Torlonia in Rom*, Berlino 1930, p. 26, tav. 9.

(24) N. MAVRODINOV: *Tomba del IV sec. d. C. a Plovdiv* (in bulg. con riassunto francese) in *Annuario Biblioteca di Plovdiv*, 1926.

(25) ROMANELLI: *Tomba di Gargaresc* in *Notiziario Archeologico del Min. delle Colonie*, III, 1922, p. 21.

(26) NOGARA in *Ausonia*, I, 1907, p. 51.