

ITINERARI DEI MUSEI, GALLERIE E MONUMENTI D'ITALIA

MAIURI A. - Capri - Storia e Monumenti	L. 600
MAIURI A. - Pompei	» 600
MAIURI A. - Ercolano	» 600
MAIURI A. - I Campi Flegrei (dal Sepolcro di Virgilio all'antro di Cuma)	» 600
SESTIERI P. C. - Paestum: la Città, la Necropoli preistorica ..	» 400
SESTIERI P. C. - Il Nuovo Museo di Paestum	» 200
SALMI A. - L'Abbazia di Pomposa	» 300
ZAMPETTI P. - Palazzo Ducale di Urbino e la Galleria Nazionale delle Marche	» 350
ARFELLI A. - La Galleria dell'Accademia di Belle Arti di Ravenna	» 200
CALZA G. - BECATTI G. - Ostia	» 550
ROMANELLI P. - Il Foro Romano	» 350
ROMANELLI P. - Il Palatino	» 500
ROMANELLI P. - Tarquinia	» 500
LAVAGNINO E. - Castel S. Angelo - Museo	» 300
AURIGEMMA S. - DE SANTIS A. - Gaeta, Formia e Minturno.	» 400
AURIGEMMA S. - Le Terme di Diocleziano ed il Museo Nazionale Romano	» 800
AURIGEMMA S. - Velleia	» 650
AURIGEMMA S. - ALFIERI N. - Il Museo Nazionale di Spina in Ferrara	» 500
AURIGEMMA S. - BIANCHINI A. - DE SANTIS A. - Circeo, Ter- racina, Fondi	» 450
AURIGEMMA S. - La Basilica sotterranea Neopitagorica di Porta Maggiore in Roma	» 500
BUCARELLI P. - La Galleria Nazionale d'Arte Moderna in Roma	» 600
ZERI F. - La Galleria Spada in Roma	» 300
DELLA PERGOLA P. - La Galleria Borghese in Roma	» 600
FLORIANI SQUARCIAPINO M. - Il Museo della Via Ostiense ..	» 300
MANCINI G. - Villa Adriana e Villa d'Este	» 400
PALLOTTINO M. - La Necropoli di Cerveteri	» 350
SINIBALDI G. - Il Palazzo Vecchio di Firenze	» 250
ROSSI F. - Il Museo Nazionale di Firenze	» 400
PACCHIONI G. - La Galleria degli Uffizi	» 500
DE AGOSTINO A. - Scavi e Museo di Fiesole	» 600
RUSCONI J. A. - La Galleria d'Arte Moderna a Firenze	» 250
PROCACCI U. - La Galleria dell'Accademia di Firenze	» 450
CHIARELLI R. - La Galleria Palatina a Firenze	» 350

ISTITUTO POLIGRAFICO DELLO STATO
LIBRERIA DELLO STATO - Piazza G. Verdi, 10 - ROMA

MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE
DIREZIONE GENERALE DELLE ANTICHITÀ E BELLE ARTI

ITINERARI DEI MUSEI, GALLERIE E MONUMENTI D'ITALIA

RAISSA CALZA E MARIA FLORIANI SQUARCIAPINO

MUSEO OSTIENSE

(60 ILLUSTRAZIONI)

ISTITUTO POLIGRAFICO DELLO STATO
LIBRERIA DELLO STATO



TUTTI I DIRITTI DI RIPRODUZIONE RISERVATI

Le illustrazioni sono state riprodotte da fotografie fornite dal Gabinetto
Fotografico Nazionale e dalla Soprintendenza di Ostia Antica

*

Stampato in Italia - Printed in Italy

(9251075) ISTITUTO POLIGRAFICO DELLO STATO - ROMA - MCMLXII

- A. A. = *Archäologischer Anzeiger*, Berlino.
 A. C. = *Archeologia Classica*, Roma.
 A. M. = *Mitteilungen des Deutschen Archeologischen Instituts*. Athenische Abteilung. Athen-Stuttgart.
 Amelung = W. Amelung, *Die Sculpturen des Vatikanischen Museums*, Berlino 1903-08.
 Arti Fig. = *Arti Figurative*.
 ASAte = *Annuario della Scuola Archeologica Italiana di Atene*.
 Becati, *I Mitrei* = G. Becati, *Scavi di Ostia*, vol. II, 1954 (ed. Poligrafico dello Stato); *I Mitrei Ostiensi*.
 Becatti, *I Mosaici* = G. Becatti, *Scavi di Ostia*, vol. IV, 1962 (ed. Poligrafico dello Stato); *I Mosaici Ostiensi*.
 Squarciapino, Calza = *Le Necropoli, Scavi di Ostia* (ed. Poligrafico dello Stato), vol. III, 1958.
 Bianchi-Bandinelli = R. Bianchi-Bandinelli, *Storicità dell'Arte Classica*, II ed., Firenze 1950.
 Bianchi-Bandinelli, *Archeologia* = R. Bianchi-Bandinelli, *Archeologia e Cultura*, Milano-Napoli 1961.
 Bieber = M. Bieber, *The Sculptures of the Hellenistic Age*, New York 1955.
 Blümel = K. Blümel, *Katalog der Sammlung antiker Skulpturen*, Berlino 1933-1938.
 B. Arte = *Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione*.
 B. C. H. = *Bulletin de Correspondance Hellenique*, Parigi.
 BCom. = *Bollettino della Commissione Archeologica Comunale*.
 Borda = *La pittura Romana*, 1954.
 Borda, *Le Famiglie* = *Le famiglie imperiali da Galba a Commodo (Civiltà Romana, 22)*, Roma 1943.
 M. Borda, *Pasiteles* = M. Borda, *La scuola di Pasiteles*, 1953.

- Bovini = G. Bovini, *Osservazioni sulla Ritrattistica Romana da Tra-
boriano Gallo a Probo*, in *Monumenti Antichi dei Lincei*, XXXIX,
1943.
- G. Calza = *La Necropoli del Porto di Roma di Isola Sacra*, Roma 1940.
- R. Calza-E. Nash = R. Calza-E. Nash, *Ostia*, Firenze 1960.
- R. Calza = R. Calza, *Sculture rinvenute nel Santuario di Attis*, in *Me-
morie della Pont. Accad. di Archeol.*, vol. VI, 1946, pp. 207-227.
- Cumont = Fr. Cumont, *Les Recherches sur le Symbolisme funeraire des
Romains*, 1939.
- Daltrop = G. Daltrop, *Die Stadtrömischen Männlichen Privatbildnisse
Traianischer und Adrianischer Zeit*, Münster 1958.
- Enc. d'Arte = *Enciclopedia dell'Arte Antica*, ed. Treccani, Roma.
- Felletti-Maj, *I Ritratti*, = B. M. Felletti-Maj, *Museo Nazionale Ro-
mano, I Ritratti*, Roma 1953.
- Felletti-Maj, *Iconografia* = B. M. Felletti-Maj, *Iconografia Romana
Imperiale da Severo Alessandro a M. Aur. Carino*, Roma 1958.
- Felletti-Maj, *Monumenti* = *Monumenti della Pittura Antica, Ostia, I-II*,
1961.
- Garcia y Bellido = Garcia y Bellido, *Esculturas Romanas de España y
Portugal*, Madrid 1949.
- Gross = W. H. Gross, *Bildnisse Traians*, Berlino 1940.
- JdI = *Jahrbuch des deutschen Archäologischen Instituts*, Berlino.
- Kaschnitz = G. Kaschnitz von Weinberg, *Sculture del Magazzino del
Museo Vaticano*, Città del Vaticano 1936.
- L'Orange = H. P. L'Orange, *Studien zur Geschichte des Spätantiken
Porträts*, Oslo 1933.
- Magi = F. Magi, *I Rilievi Flavi del Palazzo della Cancelleria*, Roma
1945.
- Marconi = P. Marconi, *La Pittura dei Romani*, Roma 1929.
- Meiggs = R. Meiggs, *Roman Ostia*, Oxford 1960.
- MAARome = *Memoirs of the American Academy in Rome*, Roma-
New-York.
- MALinc = *Monumenti Antichi dell'Accademia dei Lincei*, Milano.
- MemLinc. = *Memorie dell'Accademia dei Lincei*, Roma.

- MemPontAcc. = *Memorie della Pontificia Accademia Romana di Archeo-
logia*, Roma.
- MonPiot = *Fondation Eugène Piot. Monuments et Mémoires*, Parigi.
- NSc = *Notizie degli Scavi di Antichità*, Roma.
- ÖJh = *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Instituts*, Vienna.
- Paribeni, *Le sculture Greche* = E. Paribeni, *Museo Nazionale Romano.
Le Sculture Greche del V sec. a. C.*, Roma 1953.
- Paribeni, *Cirene* = E. Paribeni, *Catalogo delle Sculture di Cirene*, 1959.
- Picard = Ch. Picard, *Manuel d'Archeologie Grecque*, 1939 ecc., Parigi.
- Poulsen = Fr. Poulsen, *Ny-Carlsberg Glyptotek, Katalogover Antike
Sculpturer*, 1940, Kopenaghen.
- Rev. Arch. = *Revue Archéologique*, Parigi.
- Reinach, RPGR. = *Repertoire des Peintures Grecques et Romaines*,
Parigi 1922.
- Richter = G. Richter, *Greek Portraits*, coll. Latomus, 1955 ecc.
- RIASA = *Rivista dell'Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte*, Roma.
- Rizzo, *Prassitele* = E. Rizzo, *Prassitele*, Milano-Roma 1932.
- Rizzo, *Pittura* = E. Rizzo, *La Pittura Ellenistica-Romana*, Milano-
Roma 1929.
- R. M. = *Mitteilungen des Deutschen Archeologischen Instituts, Römische
Abteilungen*. Berlino.
- Schweitzer = B. Schweitzer, *Die Bildniskunst der römischen Republik*,
Weimar 1948.
- Van Essen = H. Van Essen, *Studio cronologico sulle pitture parietali di
Ostia*, in BCom., LXXVI, 1956-58, p. 155 segg.
- Vessberg = O. Vessberg, *Studien zur Kunstgeschichte der römischen
Republik*, Lipsia 1941.
- Wegner = M. Wegner, *Die Herrscherbildnisse in Antoninischer Zeit*,
Berlino 1939.
- Wegner, *Hadrian* = M. Wegner, *Hadrian, Plotina, Marciana, Matidia,
Sabina*, Berlino 1956.
- Wklpr. = *Winkelmanspraezamm*, Berlino.

P R E M E S S A

L' ISTITUZIONE di un museo nel cuore delle rovine ostiensi fu voluta da Pio IX, nel ventesimo anno del suo pontificato (1865-66), consigliere P. E. Visconti. L'adattamento del quattrocentesco Casone del Sale, compiuto a tale scopo dall'ing. Romiti (fig. 1), rimase però allo stato iniziale, avendo il governo italiano preferito trasferire l'antiquarium nella rocca di Giulio II, finchè nel 1933 l'opera pontificia venne ripresa felicemente dal Calza e dal Gismondi con la costruzione di tre belle sale. La guerra e l'ancor più duro dopoguerra impedirono la erezione del nuovo museo progettato per accogliere i memorabili trovamenti del 1938-1940, e neppure gli ampliamenti apportati dallo stesso Calza e dal Romanelli valsero a rendere la sede veramente adeguata ad un ordinamento decoroso e moderno. A tali manchevolezze si è ora inteso supplire, sia completando la trasformazione del Casone, sia costruendo all'esterno un corpo strettamente legato (sale VII-XI). È così pervenuto a compimento il primitivo progetto, che prevedeva appunto ampliamenti del vecchio fabbricato, di pari passo con il progredire delle scoperte. Perciò parrà doveroso, in questa ricorrenza quasi centenaria, l'omaggio a chi, precorrendo i tempi e con larghezza d'intenti, seppe affermare il principio della conservazione in loco degli oggetti ritrovati.

Le sale ricavate in tempi diversi entro il vecchio edificio sono venute a formare, grazie alla fresca genialità dell'arch. I. Gismondi, un tutto così armonico e simmetrico da sembrare costruito di getto, per quanto le preesistenti strutture abbiano vincolato, e non poco, la forma dei singoli vani. Nell'ala annessa si è invece avuto modo di soddisfare, senza limitazioni di sorta, alle esigenze della più moderna museografia. Lo spazio pressochè raddoppiato ha consentito una ripartizione nuova, e più coerente, del materiale ed una disposizione sufficientemente chiara ed equilibrata. Alle sculture si è voluto riservare l'intero corpo centrale, in modo che l'unità architettonica dell'ambiente corrispondesse alla omogeneità del materiale. La nuova ala accoglie, in sezioni per la prima volta distinte, le raccolte cosiddette d'arte minore e i frammenti pittorici provenienti dagli edifici e dalle necropoli ostiensi, e dal sepolcreto del Portus Romae.

In alcune sale (III-V e VII-IX) l'ordine delle sculture segue a grandi linee la successione storica-artistica, con quel tanto, cioè, di rigore cronologico consentito dalle possibilità limitate di un piccolo museo. In altri casi, invece, ci si è dovuti attenere a criteri puramente antiquari: conveniva infatti mantenere uniti, nei vani già esistenti e che si dimostravano più idonei, alcuni gruppi di carattere locale o di particolare importanza, quali le scenette di arti-

MUSEO OSTIENSE

INGRESSO

1 (112). *Statua di Dioniso*, di tipo giovanile, con la testa dolcemente inclinata a destra. Lo spostamento dell'asse, il ritmo ondeggiante della posa, la piccola testa dall'ovale delicato, con morbida bocca socchiusa e la finezza delle palpebre nettamente disegnate, rivelano gli accenti della tradizione prassitelica. Ma la melanconia della posa un po' dolciastra, la capigliatura troppo sovraccarica e la piatta e trascurata lavorazione del dorso, tradiscono la trasformazione in età posteriore del tipo originario.

Dalla fogna presso il Tempio di Ercole.

G. NICOLE et G. DARIER, *Le Sanctuaire des Dieux orientaux au Janicule*, 1909, pag. 36 segg.

2 (1120). *Statua muliebre acefala*, drappeggiata nella parte inferiore e con braccio sinistro piegato. Il tipo è quello della c. d. "Venere Marina", ma potrebbe essere interpretata piuttosto come una ninfa (Ino-Leucotea?), tipo noto ad Ostia in numerosi esemplari e in varie redazioni. La statua si presenta qui come la rielaborazione ellenistica di un originale del principio del IV sec. a. C., che nelle pieghe del panneggio e nelle forme del corpo, conserva la saldezza del prototipo (vedi Sala III, 7).

La parte superiore: dalla Casa dei Triclini; la parte inferiore: dalla vecchia collezione del Castello. Ricongiunta nel 1948.

A. ADRIANI, in *NSc.*, 1938, pag. 177 segg.

3 (183). *Statua muliebre nuda*, conservata solo nella parte superiore, tagliata all'altezza dei fianchi, dove restano tracce del panneggio. La chioma scomposta, come bagnata, scende intorno al volto e sul petto; da essa spuntano alghe, delfini e conchiglie, che assegnano la figura al mondo marino. La forte torsione del corpo e il moto violento della testa, gettata indietro, l'avevano fatta identificare come una Nereide della cerchia scopadea. Tolto il restauro moderno, è emersa però con più evidenza l'espressione patetica e dolorosa del volto, pieno di drammaticità e l'intenso languore dello sguardo, che fanno pensare più che a una figurazione di Nereide, a quella di Scilla

Fig. 2

gianato, le testimonianze di culti orientali e la raccolta di ritratti imperiali, cui si addiceva solamente il salone centrale.

Una parte del pubblico, ormai assuefatta alle audaci modernità dei musei, che finiscono talora col divenire fine a sè stesse, giudicherà forse troppo tradizionale e dimesso l'allestimento delle sculture. Effettivamente preferimmo evitare ogni contrasto tra i mezzi di esposizione di gusto nuovissimo ed il carattere, anche stilistico, dei vari adattamenti apportati alla vecchia fabbrica, i quali risentono, ovviamente, dell'epoca loro, oltre che di condizioni strutturali obbligate.

Gli oggetti esposti rappresentano la parte eletta delle collezioni ostiensi, ma occorre aggiungere che la sede, recentemente costruita per i depositi archeologici su progetto di I. Gismondi, riserverà alla visita degli specialisti alcune sale di studio con materiale vario di notevole interesse scientifico.

Si è avuto cura che la sistemazione attuale fosse suscettibile di nuovi e organici ampliamenti sia all'interno del fabbricato, sia all'esterno: requisito primo per un museo che dagli scavi futuri si attenda ancora larghi incrementi. E infatti la recentissima scoperta di una preziosa decorazione parietale in opus sectile richiede sin d'ora l'apprestamento di un'altra sala.

È mia ferma speranza che la galleria dei dipinti serva d'avvio a costruzioni più estese, dove abbiano a trovare esposizione e ricovero le pitture parietali degli antichi edifici, ora insidiate da sfavorevolissime condizioni ambientali. La rimozione di una decorazione muraria determina, ben si sa, la rottura di un intimo nesso con effetti esteticamente negativi; questi verranno peraltro evitati, o per lo meno ridotti, riportando gli intonaci alle condizioni primitive di posizione e di luce, in salette che delle stanze originarie ripetano fedelmente forma e misure.

Il mio ringraziamento va a quanti hanno cooperato, in vario modo, a fare di un antiquario invecchiato un moderno, se pur modesto museo. Anzitutto a I. Gismondi, che si è rivelato allestitore accurato e di gusto oltre che felice architetto, degnamente concludendo, con questa nuova fatica, cinquant'anni operosissimi dedicati ai nostri scavi. La sig.ra R. Calza, con la sua larga conoscenza del materiale ostiense, ha partecipato validamente all'ordinamento delle sculture e delle pitture, curandone soprattutto la selezione, il restauro e la illustrazione in questa guida. Alla prof.ssa Floriani Squarciapino, coadiuvata dalla disegnatrice M. A. Ricciardi, si devono, in particolare, lo studio attento ed il riuscito allestimento delle raccolte minori e della documentazione grafica, con le relative note nella guida. Meritano infine il riconoscimento più largo e cordiale, per il loro contributo prezioso di capacità e di impegno, i nostri bravi assistenti e operai specializzati, tra i quali debbo segnalare il disegnatore-fotografo O. Visca, i restauratori Raganato, Calderoni, Vicari e, particolarmente, Bigioni.

A. L. PIETROGRANDE

di cui il tipo plastico, già noto altrove, è stato reso più chiaro dopo le recenti scoperte di Villa Adriana e di Sperlonga, qui avvantaggiata dalla testa conservata. L'originale è creduto opera della scuola di Pergamo o di Rodi, nato nell'ambiente del Laocoonte.

Come sul torso della Villa Adriana, un attacco sulla schiena presuppone l'appartenenza ad un gruppo che, come quello, doveva decorare la fontana presso la quale fu ritrovata insieme con la prua di una nave.

Nei pressi del ninfeo ad Ovest del Teatro.

E. Q. GIGLIOLI, in *Ausonia*, 1913, pag. 191 segg.; S. AURIGEMMA in *B. Arte*, 1956, pag. 56 segg.; A. PAOLETTI, *Gruppi Omerici, Scilla*, 1956.

4 (91). *Maschera dionisiaca* del tipo giovanile con pupille perforate e la bocca semiaperta. I capelli scendono a ciocche ondulate, stretti sulla fronte da una larga benda e ornati da roselline, pampini e tralci di vite. Il volto dall'aspetto femminile, richiama gli schemi del ciclo prassitelico (Dioniso tipo "Richelieu"). Anche attraverso la trasformazione ad uso decorativo, la testa, usata per illuminare un sepolcro, conserva l'impronta stilistica del suo lontano prototipo. Numerose tracce di colore rosso.

Dall'Isola Sacra. Tomba di Giulia Procula.

G. CALZA, *La Necropoli*, pag. 232, fig. 130; L. LAURENZI, *Sculture inedite del Museo di Coo*, 1958, pag. 133, n. 166.

5 (6). *Parte superiore di erma di Ermete* barbuto con il volto incorniciato da una lunga barba e da tre file di riccioli "a lumachella", sulla fronte. Il tipo è quello che risale all'Ermete di Alcamene, ma la bocca semiaperta, il bulbo oculare inespressivo e sporgente e l'espressione del volto, più bonaria che maestosa, fanno differire notevolmente la copia ostiense dall'originale del V sec. a. C. L'interpretazione, opera di maestranza del luogo, è fiacca e dura.

Dalla Via della Foce.

L. CURTIUS, *Zeus und Hermes*, 1931, pag. 51 seg.

6 (7). *Parte superiore di un'erma* con testa del dio barbuto. Il tipo si riferisce normalmente all'Ermete di Alcamene, ma l'ovale di forma allungata con la fronte alta e stretta, i tratti morbidi, gli occhi allungati e l'espressione di melanconia dolce e pacata, si riferiscono ad un tipo sorto in epoca successiva al V sec. a. C. Nella copia ostiense rimane immutata l'architettura sovrapposizione di tre file di riccioli che orna la fronte e che in altre repliche è invece sostituita da una semplice accon-

ciatura ondulata. L'inclinazione della testa a sinistra, fa supporre che originariamente il tipo sia stato ideato come una statua.

Dalla Schola dei Mensore sulla Via della Foce.

L. CURTIUS, *Zeus und Hermes*, 1931, pag. 58 segg.

7 (178). *Un "oscillum"*, a forma di "pelta lunata", con maschere teatrali scolpite su ambedue le facce. All'estremità del semicerchio due teste di aquila in posizione araldica. Simili oscilla furono ritrovati numerosi negli atrii e peristili delle case pompeiane e sono spesso riprodotti sui rilievi campani in terracotta con scene di palestra. Il motivo fu ampiamente sfruttato dai pittori di "grotteschi", del Cinquecento.

Età flavio-traiana. Dalla Palestra delle Terme sul Foro.

A. GARCIA y BELLIDO, pag. 433, n. 441, tav. 313; M. ALBERT, in *Rev. Arch.*, XLII, 1881, pag. 92 segg.

SALA I

Introduzione alla visita della città più che a quella delle collezioni del Museo, questa sala raggruppa piante, fotografie, grafici atti a documentare la topografia della zona e della città di Ostia, la storia degli scavi, i tipi più caratteristici di edifici pubblici e privati.

Nella prima sezione della saletta sono esposte le piante della zona e degli scavi in successione cronologica.

Sul tramezzo di fronte alla porta: l'aspetto della regione ostiense, molto simile a quello dell'antichità, è documentato particolarmente dalla *carta di Eufrosino della Volpaia*, del 1547, ove compare la grande ansa del Tevere, su cui sorgeva la rocca di Giulio II, che venne tagliata fuori dalla piena del 1557, quando il fiume si scavò il suo attuale letto. Questa ansa, il Fiume Morto, è chiaramente delineata nella *pianta di Pietro Holl*, del 1804, che documenta i risultati dei primi scavi sistematici della città ordinati da Pio VII, scavi che interessarono specialmente la zona del Foro. Gli scavi papali, diretti da Pietro Ercole Visconti tra il 1855 e il 1870 per volere di Pio IX, sono rievocati dalla *fotografia della visita del Pontefice agli scavi*. L'estensione della zona liberata nel 1911 appare dal *rilievo topografico dal pallone*, ripreso dal Battaglione degli Specialisti del Genio (a destra della porta entrando), forse la prima foto aerea eseguita a scopo di rilievo archeologico; essa è particolarmente interessante per l'evidenza con cui risaltano l'ormai interrato Fiume Morto, le mura della città, ancora non scavate in quell'epoca, e altri gruppi di edifici interrati.

Sulla parete di destra della stanza una serie di piante documenta il progresso degli scavi in oltre un cinquantennio di ininterrotta attività della Soprintendenza: vediamo la pianta del 1895 (M. Giammiti) quella del 1921 (I. Gismondi) e finalmente la *pianta generale di Ostia* (1945) disegnata dall'Architetto I. Gismondi e da Omero Visca dopo la grande campagna di scavo del 1938-1940 e corrispondente allo stato attuale delle scoperte.

Per le piante e le carte topografiche v. G. CALZA, *Scavi di Ostia*, I, pagg. 27-62.

Sulla parete tra le due finestre è esposta una *veduta aerea della zona di Ostia*, composta dall'Aerofototeca del Gabinetto Fotografico Nazionale da una strisciata eseguita nel 1959 dallo S.M.A.M. Il confronto con la foto aerea del 1911, se da un lato rende chiaro il progresso degli scavi, dall'altro fa rilevare quanto le opere di bonifica e le coltivazioni abbiano contribuito a rendere meno evidenti taluni elementi, ad esempio l'ansa del Fiume Morto, chiarissimi nel rilievo aereo più antico.

Nella seconda sezione della saletta, sul tramezzo divisorio e nella parete tra finestra e finestra, sono raggruppate piante e fotografie che documentano il *Porto di Ostia* e i suoi caratteristici monumenti.

Una *pianta schematica* (I. Gismondi, 1946) dà il quadro della reciproca posizione della città di Ostia, sulla riva sinistra del braccio maggiore del Tevere, e dei suoi due bacini portuali — quello più esterno costruito da Claudio e il bacino esagonale interno aggiunto da Traiano — situati a monte della città oltre l'Isola Sacra. L'aspetto dei due bacini portuali è documentato dalle fotografie del rovescio di due monete romane: l'una, conosciuta sotto Nerone, rappresenta il *Porto di Claudio*, chiaramente designato dalla leggenda *por(tus) Ost(iensis) Augusti*. Nell'altra, un *sesterzio di Traiano*, è riprodotto il bacino esagonale, *Portus Traiani*, che quell'imperatore fece scavare alle spalle del porto di Claudio.

Una delle costruzioni più caratteristiche del porto, il *faro*, che tante volte compare in mosaici e sculture ostiensi, è riprodotta nell'ingrandimento fotografico del mosaico delle Terme del Faro, e ricompare sullo sfondo del *rilievo Torlonia*, di età severiana, con la vivace rappresentazione del porto di Roma: in primo piano due navi mercantili, una appena giunta a vele spiegate, l'altra già ormeggiata; tra le due una figura di Nettuno che, forse, più che una statua indica il nume del luogo. Vere statue, dato che si elevano su basamenti, sono le tre dello sfondo in cui si riconoscono, il Genio del porto, coronato dal faro, il Bonus Eventus e Bacco. Accanto al faro è un arco sormontato da quadriga tirata da elefanti.

Una fantastica riproduzione dei due porti, non priva peraltro di taluni elementi esatti, ci è data dalla *stampa*, incisa da A. Lafreri (1575) su disegno del Du Perac; mentre il rilievo degli edifici scavati attorno al bacino traiano appare nella *pianta del 1933* di I. Gismondi.

Per il porto di Ostia, v. G. LUGLI, F. FILIBECK, *Il Porto di Roma Imperiale e l'Agro Portuense*, Roma, 1935; R. MEIGGS, *Roman Ostia*, Oxford, 1960, pag. 149 seg.

Poichè tra le più interessanti rivelazioni degli scavi ostiensi si annovera quella delle abitazioni private di età imperiale si è creduto opportuno raggruppare in questa seconda sezione della saletta una esemplificazione dei principali tipi di case, sia *domus* signorili, sia *insulae* destinate all'abitazione intensiva e di carattere più popolare, quali ci sono documentate dall'evidenza ostiense, che viene ad illustrare quanto già conoscevamo in proposito dalle fonti letterarie.

Sulla parete di sinistra una *bacheca è dedicata alla domus*, l'abitazione signorile per una sola famiglia, il cui sviluppo si può seguire ad Ostia per vari secoli. Il tipo più semplice ed antico con botteghe sulla fronte ai lati dell'ingresso, atrio scoperto su cui si aprono i vari ambienti e tablino sul fondo è documentato dalle *casette repubblicane* della metà del II sec. a. C., mentre d'impianto più lussuoso, in quanto comprende anche un grande peristilio porticato dietro al tablino, è la *domus del cortile del Dioniso*. A questo tipo di casa che prende luce dall'interno e si sviluppa in ampiezza attorno ad atrio e peristilio si sostituisce, in età imperiale, una casa con corte centrale porticata e finestre esterne, come ad esempio la *casa delle Muse* (la cui pianta è esposta nel pannello 1° della parete opposta). Ampio spazio è stato dato qui alla *domus* di tipo tardo del III-IV sec. d. C., dalla ricca decorazione e dalla pianta variata, che è stata un'altra delle rivelazioni ostiensi: *Domus del tempio rotondo* a cortile porticato centrale, *Domus della Fortuna Annonaria* con l'ampio cortile colonnato, che ripete il tipo del peristilio greco, su cui si aprono i vari ambienti, tra cui il grande salone absidato adorno di ninfeo; *Domus di Amore e Psiche*, con galleria centrale su cui si aprono il salone di rappresentanza e altri ambienti minori dalla raffinata decorazione, e che prende luce da un piccolo giardino interno adorno da un nobile ed elaborato ninfeo; *Domus del Protiro*, a cortile porticato e con duplice ninfeo che serve di sfondo al vestibolo ed al cortile.

Quasi tutte queste case tarde, come è dimostrato dalle scale interne ed esterne, avevano un secondo piano almeno parziale.

Per le case tarde v. G. BECATTI, "Case Ostiensi del tardo impero", *B. Arte*, 1948, pagg. 102-128, 197-224.

Il maggior rilievo si è dato alla documentazione dell'*insula*, il caseggiato d'affitto, elevato su tre o quattro piani, con botteghe ed appartamenti al piano terreno e appartamenti ai piani superiori; scale che direttamente dalla strada o dai cortili interni disimpegnavano i vari appartamenti, grandi balconi in muratura o lignei, che corrono lungo le facciate all'altezza del primo piano, ampie finestre che dan luce agli ambienti prospicienti la strada o i cortili. Edificio insomma di carattere modernissimo, sviluppato in altezza e articolato su varie facciate esterne e interne.

Si è generalmente data la pianta del pianterreno e del primo piano, distinguendo la suddivisione in appartamenti, e si sono riprodotte le ricostruzioni grafiche o in plastico (opera dell'architetto I. Gismondi) — che meglio possono dare l'idea della modernità di concezione di questi edifici — affiancandole talora con le fotografie del monumento nel suo stato attuale. Tale materiale è raggruppato sulla parete di fondo della sala e nella sottostante bacheca.

Il tipo più semplice di *insula* è quello con unica facciata su strada occupata al pianterreno da una fila di botteghe e da appartamenti ai piani superiori, come la *casa della porta occidentale del castrum*, che ne è l'espressione più elementare con le sue due botteghe al pianterreno e l'unico appartamento del primo piano (pianta e foto nella bacheca) o la *casa del balcone a mensola* (foto e ricostruzione sulla parete) e quella addossata ad una parete dei Grandi Horrea (pianta nella bacheca) che ne è una formulazione su più vasta scala.

Nella *casa del Termopolium* spicca tra le botteghe del pianoterra un grande bar con sale e giardinetto interno (ricostruzione e foto sulla parete). La duplicazione di questo schema più semplice, in edifici, con due facciate su strada, con botteghe al pianterreno allineate dorso a dorso e appartamenti nei piani superiori prospicienti le due facciate, è esemplificato nel *caseggiato del portico di Pio IX* sul cardo massimo (foto dal plastico sulla parete), mentre nel *caseggiato di via della Fontana*, al pianoterra si alternano simmetricamente sulle due facciate gruppi di botteghe e appartamenti (pianta e foto nella bacheca). L'alternanza di appartamenti e botteghe al pianoterra riscontriamo anche nel *caseggiato di via del pozzo* (pianta nella bacheca) che si sviluppa con tre facciate su strada. Diverso l'impianto della *casa basilicale*, con unica facciata esterna occupata al pianoterra da botteghe e con appartamento interno, che prende luce da un lungo cortile sul quale oltre che sulla strada, si affacciano gli appartamenti dei piani superiori, cortile che è scavalcato da un passaggio all'altezza del primo piano (pianta e ricostruzione del passaggio sulla parete).

Il *caseggiato di via dei Dipinti*, a duplice facciata, su strada e su ampio giardino interno, è privo di negozi: gli appartamenti

signorili del pianoterra (casa del Bacco Fanciullo, casa dei Dipinti) occupano anche l'ammezzato raggiungibile da scale interne, mentre gli appartamenti dei piani superiori erano disimpegnati da scale esterne (pianta nella bacheca, foto del plastico sulla parete).

La *casa delle volte dipinte* (pianta e foto nella bacheca) è di un tipo particolare, con quattro facciate su strada e ciascun piano occupato da un appartamento i cui ambienti sono disimpegnati da un corridoio che attraversa l'edificio in tutta la sua lunghezza. Un'edilizia a carattere più popolare è rappresentata dalle *casette tipo* (pianta nella bacheca) costituite da piccoli blocchi isolati occupati da modesti appartamenti di pochi ambienti simmetricamente disposti.

Un tipo di caseggiato più complesso è quello a cortile porticato centrale, punto d'unione tra la forma di casa chiusa intorno al peristilio e la forma aperta su facciate finestrate: è esemplificato dalla *casa di Diana* (foto e ricostruzione sulla parete) e dal grande complesso dell'*insula del Serapide e degli Aurighi*, in cui due caseggiati a cortile porticato sono uniti da un edificio termale, le terme dei Sette Sapienti, che era probabilmente ad uso degli abitanti dei due casamenti (ricostruzione e foto sulla parete).

Tra i molti studi sull'*insula* ostiense ricorderò quelli di G. CALZA, *La preminenza dell'insula dell'edilizia ostiense*, *Mont. Ant. Lincei*, XXIII, 1915, pagg. 541-608; *Gli scavi recenti dell'abitato di Ostia*, *ibid.*, XXVI, 1920, pagg. 321-428; *Le origini dell'abitazione moderna*, *Architettura e Arti Decorative*, III, 1923, pag. 5 segg.; *Contributi alla storia della edilizia imperiale romana*, *Palladio*, V, 1941.

La documentazione di edifici pubblici e privati ostiensi continua nei pannelli sulla parete destra della seconda parte della saletta.

I Pannelli: è una continuazione della documentazione dell'abitazione intensiva poichè è dedicato alle *Casa giardino* (foto e pianta) grande blocco di costruzioni costituito da un quadrilatero di edifici circondante un'area a giardino con fontane in cui sorgono altri corpi di fabbrica. Il pianterreno ha, sia botteghe aperte sulla via e sul giardino, sia appartamenti, che, nei due corpi centrali, si presentano simmetricamente disposti lungo le due facciate dell'edificio; mentre negli edifici perimetrali, accanto ad appartamenti più modesti, e di varia disposizione abbiamo delle vere e proprie *domus*, come ad esempio la *Casa delle Muse*, che, come dicemmo, si articola attorno ad un suo proprio cortile centrale porticato e si sviluppa almeno su due piani.

Nella pianta particolare della Casa delle Muse si possono notare i ricchi e variati tappeti musivi delle stanze, che si aprono sull'ambulacro del cortile e che prendono in parte luce da questo e in parte da ampie finestre su strada.

II e III Pannello: sono dedicati ai vari tipi di *Horrea*, magazzini per granaglie e altre derrate, che sono tra le costruzioni più frequenti ad Ostia, dato il carattere commerciale e portuale della città. Il tipo di magazzino più semplice è quello ad un sol piano con cortile allungato su cui si apre una duplice fila di celle simili, come gli *Horrea della semita dei Cippi* (pianta nel III pannello) e gli *Horrea del cardo degli Aurighi* (piante e foto nel III pannello).

Allo stesso tipo, anche se di proporzioni maggiori, appartengono gli *Horrea dell'Artemide* sul decumano di fronte al teatro, mentre i contigui *Horrea di Hortensius* hanno un vasto cortile con colonnato di tufo (pianta sul II pannello). Ancor più complessa la pianta dei *Grandi Horrea*, i maggiori sino ad oggi scavati ad Ostia, con celle disposte attorno ad un cortile colonnato, a forma di U, e portico a pilastri di tufo presso il decumano (pianta e foto del plastico sul II pannello).

Il cosiddetto *Piccolo Mercato*, con facciata porticata e cortile interno pilastro diviso in due da un passaggio centrale ad archi, è pure un magazzino per granaglie, che si sviluppa su più piani ed ha in facciata abitazioni ed uffici. Esso rappresenta l'adattamento a magazzino dello schema di abitazione a cortile porticato (pianta e foto del plastico sul II pannello). Caseggiato a cortile centrale in tutto simile a quelli adibiti ad abitazione sono anche gli *Horrea Epagathiana ed Epaphroditiana*, magazzini di merci pregiate, che potevano avere nei piani superiori o altra stanze per la conservazione delle merci o appartamenti (pianta, ricostruzione, foto sul III pannello).

Bazar di vendita più che vero e proprio magazzino si può considerare il *Caseggiato del Larario*, che ha botteghe sulle due facciate su strada e attorno al cortile centrale (pianta e ricostruzione di M. Ricciardi sul III pannello).

Cfr. per la bibliografia generale Scavi di Ostia, vol. I; MEIGGS, *Roman Ostia*, pagg. 270-310.

IV Pannello: lo schema di edificio a corte centrale porticata viene adottato oltre che nella abitazioni private e nei magazzini anche in altri edifici di carattere pubblico, come ad esempio la *Caserma dei Vigili* (pianta e ricostruzione) sede di un corpo di pompieri distaccato dalle coorti di Roma, e la *Casa dei Triclini* (pianta e foto), che, per la presenza di una serie di sale triclinari sui lati della corte centrale, è stata considerata come sede di un collegio, una sorta di club ove si riunivano gli associati in una determinata corporazione. Sede di collegio è anche la *Schola del*

Traiano, nobile edificio con facciata sul decumano, che raggruppa una serie di sale attorno ad un grande peristilio adorno di una fontana (pianta e ricostruzione).

Altro tipo di sede collegiale è quella del *Fabri Navales* (pianta e ricostruzione) in cui la preminenza è data al tempio dedicato alla divinità protettrice del collegio, tempio che si eleva in un cortile porticato mentre attorno sono le sale di riunione.

(M. Floriani-Squarciapino)

(185). *Statuetta di Ercole* quasi nudo di tipo giovanile. La testa è coperta di pelle leonina che si annoda sul petto e scende dietro in una lunga coda serpentina. Intorno alla vita porta una cintura a cui è appesa una grande faretra. Le forme ampie e voluminose, ma con scarsi rilievi conferiscono al tipo un sapore arcaico accentuato dal volto a piani ampi ed appiattiti, con tratti leggeri e sfumati. La composizione non trova riscontri marmorei, ma è vagamente affine ad alcuni rilievi in terracotta (ROHDEN, *Die Antiken Terrakotten*, vol. IV, 1904, pag. 19, fig. 54) con figura di Ercole, di stile arcaico.

Dalle Terme sul Foro.

(186). *Statuetta di Ercole* nudo, barbato, con una "tenia", intorno ai corti capelli ricciuti. La mano destra si appoggia sulla clava ed il braccio sinistro ad un tronco su cui è gettata la pelle leonina. Opera fresca e curata nei particolari, ma eclettica, in cui si riuniscono, nel corpo dalle forme potenti e dai muscoli esageratamente rilevati, gli elementi lisippei, mentre il volto dalla fronte sporgente e dagli occhi stretti e l'espressione pacata e leggermente dolciastra rivelano il clima delle opere postprassiteliche.

Dalla Porta Laurentina.

(1447). *Orologio solare (Horologion)* consistente in un blocco incavato a forma semicircolare e troncato nella parte superiore agli angoli. Nella parte centrale trovasi un foro in cui era inserita una freccia di bronzo. L'incavo è diviso in dodici sezioni da undici linee incavate nel travertino. Tra i due tipi di orologi quello ad acqua "clepsydra", e quello a sole "solarium", quest'ultimo è tra i più diffusi inventato pare alla fine del IV sec. a. C. dall'astronomo Beroso e portato, a sentire Varrone, per la prima volta a Roma, nel 263 a. C.

Esemplari analoghi a quello ostiense, muniti talvolta degli ornamenti decorativi, sono stati rinvenuti a Palestrina, ad Aquileia, a Pompei, ecc. Uno identico fu ritrovato ad Ostia nel secolo

scorso presso la Porta Romana, oggi nella Sala dei Candelabri al Vaticano.

Dalle Terme di Nettuno.

Cfr. LIPPOLD, *Die Skulpturen des Vaticanischen Museums*, III, 2, 1956, pag. 154, 2.

(189). *Modello di un tempio tetrastilo pseudo-periptero* con gradinata a sette gradini e le basi di quattordici colonnine che conservano tracce di bronzo. Il tempio, secondo l'uso romano, ha la cella a piano sollevato e un profondo pronao molto affine al Tempio detto della Mater Matuta sul Foro Boario a Roma. Un incavo di forma rettangolare tagliato con cura sull'estremità destra del pronao del tempietto è però, a quanto pare, un particolare sconosciuto altrove. La scultura, di esecuzione molto curata nei particolari, doveva essere piuttosto un dono votivo, che un semplice modello architettonico.

Presso il Collegio degli Augustali.

(191). *Frammento di un blocco*, derivante da una pianta marmorea di una città (probabilmente Porto) dove è inciso con precisione perfetta un gruppo di "insulae", segnate dai numeri. Potrebbe trattarsi forse di un gruppo dei magazzini portuali. Il frammento fu riadoperato in seguito per servire da sostegno ad un'erma ritrovata nella tomba di Giulia Procula all'Isola Sacra.

G. BECATTI, in *Rendic. Pont. Acc.*, 1945-46, pag. 130; *La pianta marmorea di Roma antica*, Roma 1960, pag. 208, tav. Q, 50.

(181). *Trapezoforo* in marmo nero africano, a forma di una zampa leonina, sormontata dal petto villosa e dalla testa vigorosa di un leone, uscente da una foglia di acanto. Sulla sommità del capo dell'animale un rettangolo, che reggeva la "mensa",. La esecuzione è di effetto decorativo ricco e sontuoso.

Presso il Sacello delle Tre Navate - Età flavia.

(192). *Conduttura di piombo* frammentaria con chiave rettangolare in bronzo. È un interessante esemplare di "fistula plumbea",, notevole per la grandezza e per la conservazione che fu ritrovata in "situ",. Cronologicamente deve essere anteriore alla canalizzazione d'acqua potabile di cui l'imperatore Caligola fornì Ostia.

Dalla Palestra delle Terme di Nettuno.

NSc, 1911, pag. 452, fig. 2.

(Raissa Calza)

1-2 (2769-2770). *Rilievi fittili con navi*. Decoravano ambedue la fronte di una tomba dell'Isola Sacra ed erano ai lati dell'iscrizione in cui è ricordata Calpurnia Ptolemais. La nave da carico ha al centro l'albero maestro sorretto da quattro gomene, timone a forma di remo e, a poppa, una specie di piccola cabina di manovra.

G. CALZA, *NSc.*, 1928, pag. 140; M. FLORIANI-SQUARCIAPINO, *BCom.*, LXXVI, 1956-58, pag. 193.

3 (5204). *Operazione chirurgica*. Tabellone fittile in cui è rozzamente scolpito un medico intento a medicare la gamba di un paziente; accanto è presentata aperta la busta con i ferri chirurgici. Il rilievo decorava, con quello rappresentante la scena di parto (n. 4) la fronte di una tomba dell'Isola Sacra. Si deve pensare che i defunti fossero probabilmente un medico e una levatrice.

G. CALZA, *La Necropoli*, pag. 250; M. FLORIANI-SQUARCIAPINO, *op. cit.*, pag. 184, tav. I.

4 (5203). *Scena di parto*. La scena è di particolare interesse per la presenza della sedia ostetrica dallo schienale molto alto, su cui siede la gestante nuda e sorretta da una donna mentre la levatrice siede su uno sgabello dinanzi a lei. Proviene insieme alla precedente dalla tomba di Scribonia Attice all'Isola Sacra.

G. CALZA, *op. cit.*, pag. 248 seg.; M. FLORIANI-SQUARCIAPINO, *op. cit.*, pag. 183 seg., tav. I, i.

5 (5858). *Bottega di un venditore di bevande*. Questo mattone scolpito, proveniente da una tomba dell'Isola Sacra, dà la vivace rappresentazione della mescita di un tale *Lucifer Aquatarius*, cioè venditore d'acqua. Il proprietario è seduto dietro il bancone di vendita in atto di porgere qualcosa ad una cliente; a destra, un uomo attinge da un grosso dolio. Nello sfondo anfore panciute sono ordinatamente disposte su palchetti mentre brocche ed altri recipienti pendono appesi per il manico.

G. CALZA, *op. cit.*, pag. 255; M. FLORIANI-SQUARCIAPINO, *op. cit.*, pag. 192 seg., tav. V, i.

6 (5859). *Bottega di venditore di bevande*. Proviene dalla stessa tomba del precedente, dato che vi ritorna il nome di *Lucifer*, ed ha lo stesso soggetto; qui dietro al banco è un giovane in atto di mescolare un liquido da una brocca nel bicchiere teso da

un cliente. Anche qui nello sfondo su mensole a palchetti sono allineate varie anfore.

G. CALZA, *op. cit.*, pag. 256; M. FLORIANI-SQUARCIAPINO, *op. cit.*, pag. 193, tav. V, 2.

M. Floriani-Squarciapino

7 (133). Frammento di coperchio di sarcofago o di lastra sepolcrale con scena di macelleria. Il defunto, un norcino, vestito con tunica manicata da popolano, è rappresentato nell'atto di tagliare con un grosso coltellaccio un prosciutto poggiato sopra un alto banco rotondo. Sulla parete una bilancia e una sbarra di ferro ai cui uncini sono appesi un altro prosciutto, una coratella, una testa di maiale, mentre è rimasto vuoto quello da cui il macellaio ha staccato il pezzo che sta tagliando. Dai due lati si avviano al macello due maiali, colti con realismo ingenuo non privo di triste ironia.

G. CALZA, in *Capitolium*, IX, 1935, pag. 499.

Fig. 4 8 (134). Insegna di bottega di una venditrice di verdure, di polli e conigli, che offre fichi freschi ad un cliente, mentre altri due personaggi discutono sul prezzo d'un coniglio; da una sbarra, pendono polli ed anatre. Le due scimmie sedute sul banco accanto a un grosso cesto, servono ad attrarre il pubblico. Spettacoli di scimmie ammaestrate, a detta di Giovenale, erano uno dei preferiti dalla folla, soprattutto di quella di origine orientale. La bottega della donna si trovava infatti nelle vicinanze del Serapeo ostiense. Seconda metà del II sec. d. C.
Dalla Via della Foce.

R. CALZA-E. NASH, *Ostia*, 1960, pag. 274.

X 9 (136). Rilievo rettangolare con la raffigurazione di due personaggi vestiti di corto mantello sopra la tunica succinta e con alti calzari ai piedi. Il primo suona un "cornum", mentre l'altro dà fiato ad una tuba. Potrebbe trattarsi di due membri del collegio degli "Aeneatores", (a giudicare da un rilievo analogo con iscrizione conservata) che portavano vesti particolari durante le loro feste annuali. Essi prendevano parte attiva alla distribuzione del grano pubblico e facevano anche parte dei cortei religiosi (di Cibele e di Vulcano soprattutto) e di quelli funebri. Fine del II sec. d. C.
Dai pressi della Stazione Ostiense.

BELLORI, *Pict. Antiq. Cript. Rom.*, 1741, pag. 76, tav. VIII; J. P. WALTZING, *Étude historique sur les corporations chez les Romains*, 1896, II, pag. 515.

10 (135). Parte superiore d'una lastra sepolcrale. È divisa in due riquadri rettangolari di cui quello a destra è anepigrafe e in quello di sinistra è riprodotta ad incisione in modo goffo e rozzo e senza alcun senso di prospettiva, una scena di osteria.

G. CALZA, in *Capitolium*, IX, 1935, pag. 420.

11 (132). Parte superiore d'una lapide sepolcrale, divisa in due zone. Nella zona bassa è la testa, di un "Hypnos", alato. Nella parte superiore una scena di tagliapietre; due uomini seduti, spaccano le pietre con i martelli, altri due portano grossi blocchi sulle spalle ed un quinto, forse un capo cantiere, leva il braccio come ad indicare agli operai il luogo di scarico dei massi.

III sec. d. C.

Dall'Episcopio di Ostia.

G. CALZA, *op. cit.*, pag. 421.

12 (198). Insegna di bottega di un'erbivendola ambulante, a giudicare dal banco appoggiato su due cavalletti trasportabili. Una donna, in tunica dalle maniche corte, è in atto di vendere la sua mercanzia. Sul banco, a rilievo piatto e con prospettiva convenzionale ma molto efficace, sono riprodotti vari erbaggi: agli, cipolla, cavolfiore ecc. Sotto, un grande cesto per i rifiuti. Prima metà del III sec. d. C.

Dall'Episcopio di Ostia.

P. GRIMAL, *La Civilisation romaine*, 1960, pag. 216, fig. 84.

13 (137). Parte destra di un rilievo con figurazione di una panetteria, limitata da una cornice. Su un grosso bancone sono esposte due file di ciambelle rotonde, della stessa forma di alcune ritrovate a Pompei. Accanto al bancone il panettiere sembra in atto di impastare il pane su un grande tagliere. Dietro sono appesi al muro due setacci. Riuniti in una vasta corporazione i panettieri ostiensi, oltre a confezionare il pane locale, noto per la sua bontà, dovevano anche, pare, fornire il "Panis fiscalis", distribuito gratuitamente al popolo.

Dall'Episcopio di Ostia.

R. MEIGGS, pag. 274 segg.

14 (138). Rilievo sepolcrale con scena di artigianato. Due figure virili, di cui una acefala e l'altra di uomo calvo dal corpo pingue e flaccido, sono raffigurate in atto di manovrare un arnese di non chiara identificazione, forse una sega. Sotto il tavolo e alle pareti oggetti ed arnesi vari. È riprodotta forse la bottega di un marmorajo. Età Flavia.

Dall'Isola Sacra.

G. CALZA, *La Necropoli*, pag. 256.

15 (1345). *Rilievo rettangolare* frammentario incorniciato da doppio listello. È forse l'insegna di una bottega, con figurazione di una lucerna circolare, con disco concavo nel centro e altre lucerne più piccole intorno di tipo comune con beccuccio a "rostro", corto e largo.

16 (1210). *Statua di Serapide in trono*. Il dio siede nella posa adottata fin dall'epoca della sua prima figurazione del IV sec. a. C. Notevoli divergenze nei particolari fanno attribuire però il tipo della scultura ostiense ad una redazione più recente sorta forse in ambiente alessandrino, semplificata nella composizione e di esecuzione più rozza. Oltre alla mancanza dello sgabello e del Cerbero ai piedi (vedi s. V-VI, vetrina III, 3) anche il panneggio, in questa seconda redazione, ha subito modifiche e il volto ha perduto la calma e distaccata maestà del prototipo, acquistando un'espressione di naturalismo sgradevole. Come gli altri esemplari affini, anche il « modio » attribuito costante del dio, doveva essere qui appoggiato su una corona d'olivo. L'esecuzione è scialba e grossolana, con ricerche ingenuie di chiaro-scuro nell'eccessivo uso del trapano. Età Severiana tarda.

La statua priva di testa fu ritrovata ai piedi del Tempio del Piazzale delle Corporazioni ed erroneamente riconosciuta come quella di Cerere; la testa, di cui è sconosciuto il luogo preciso di ritrovamento, fu ricongiunta al corpo in seguito.

LANCIANI, in *NSc.*, 1881, pag. 120; A. GARCIA y BELLIDO, pag. 116, n. 117, fig. 91.

17 (1165). *Statua acefala di Cibele*, minore del vero. La dea è seduta, con due leoni ai lati, e poggia il braccio sinistro su un timpano. È una copia dozzinale del tipo molto diffuso attribuito ad un artista sconosciuto, attivo alla fine del V sec. a. C., che secondo le ricerche fatte, si distingue da quello più antico di mano di AGORACRITO o di FIDIA. Il corto "apoptygma", svolazzante, il timpano di dimensioni notevoli, che sono le particolarità dell'originale più antico, sono sostituiti qui da un chitone stretto sotto i seni e da un sedile privo di spalliera.

Dal Campo della Magna Mater.

A. VON SALIS, in *JdI*, XXVIII, 1913, pag. 12 segg.

18 (158). *Coperchio di grande sarcofago* del tipo "kline", decorato da motivi floreali e geometrici con defunto semisdraiato sul margine del letto. La testa è sostenuta dalla mano sinistra, carica di anelli; la mano destra, invece, femminile e delicata, regge un ramo di pino. È l'immagine sepolcrale d'un archigallo, il grande sacerdote di Cibele e di Attis, caratterizzato

dal vestito, dalla cista mistica ai piedi, attorno alla quale si avvolge il serpente, da una specie di mitra sul capo e dal largo bracciale al polso destro, segno distintivo del più alto sacerdozio del culto. L'esecuzione è vigorosa e suggestiva; la testa larga e bassa con il volto sbarbato e pesante di un eunuco, colpisce per l'espressione cupa e dolorosa dei grandi occhi, mentre la calma maestà della posa rilasciata, ricorda alcune figurazioni tombali del primo Rinascimento. Seconda metà del III sec. d. C.

Dalla Necropoli dell'Isola Sacra.

G. CALZA, *La Necropoli*, pag. 205 segg.; R. CALZA-E. NASH, 1960, pag. 96.

19 (159). *Rilievo trovato insieme al n. 20 e al coperchio del sarcofago di archigallo (n. 18)*, che riproduce lo stesso "Summus Sacerdos", nell'esercizio delle sue funzioni, ma di lavorazione più sommaria. L'Archigallo s'accosta con due fiaccole ad un albero di pino da cui pende un "tintinabulum", davanti al quale sta, sopra un'aretta, una piccola figura di Attis. Fig. 5

G. CALZA, *op. cit.*, pag. 210, fig. III.

20 (160). Rilievo che come il n. 19 raffigura lo stesso sacerdote che porta, oltre al bracciale, la corona sul capo segnata dalle testine di Cibele e Attis. Il personaggio è raffigurato in atto di offrire una libazione alla statua della Magna Mater, posta su un altare con due fiaccole accese, con corona turrita sul capo e piccolo Mercurio nudo, riconoscibile dal caduceo nella sinistra. Fig. 6
Insieme al sarcofago n. 18 i due rilievi dovevano far parte dello stesso monumento sepolcrale.

G. CALZA, *op. cit.*, pag. 210.

21 (494). *Ara dedicata forse al culto isiaco* con la figurazione di Anubis e di Arpocrate, in piedi, ai lati di un tronco e affiancati da due torri con dischi solari tra le corna. Al di sopra è un piano marmoreo, sostenuto da quattro colonnine angolari, di cui non sono conservate che le basi. Forse vi poggiava una vasca per la "lustratio", o una statua di Iside. Ai piedi di Arpocrate un "ureus", il serpente sacro della dea. La singolare scultura rappresenta forse un ex voto dedicato ad Iside da qualche membro della corporazione degli "Anubiaci", la cui esistenza ad Ostia è confermata dalle testimonianze epigrafiche.

Dalla "Schola del Traiano".

L. PASCHETTO, *Ostia*, 1913, pag. 167; MEIGGS, pag. 369.

22 (483). *Piccolo gruppo con parte superiore di due figure muliebri*, riprodotte, semistese su una "kline", ornata alla

base da un grosso serpente. Una piccola figura virile, avvolta nello *himation*, è in piedi vicino alla "Kline". È forse un dono votivo offerto durante un "Lectisternium", banchetto che si offriva agli dei, esponendo le loro immagini. Potrebbe trattarsi di una offerta a Persefone e Core. Una composizione analoga si trova in una scultura di Palestrina e su una lampada in terracotta.

Dalla Palestra delle Terme sul Foro.

G. QUATTROCCHI, *Il Museo Archeologico Prenestino*, 1956, s. II, 10; R. CAGNAT-V. CHAPOT, *Manuel d'Archeologie romaine*, II, 1920, pag. 181, fig. 437.

23 (929). *Cippo rettangolare* nella cui parte superiore è scolpito, entro una cavità, un berretto frigio affiancato da due fiaccole accese e sormontate da una mezzaluna e da una stella a forma di croce. È la figurazione simbolica del dio lunare Men, interpretazione anatolica di Attis frigio. Ritrovato nella Necropoli del Porto di Roma, il cippo poteva servire nello stesso tempo e per uso votivo e per quello funerario, giacché abbiamo testimonianze epigrafiche che i Romani invocavano Men come protettore dei sepolcri.

Dall'Isola Sacra.

G. RICCI, in *NSc.*, LV, 1938, pag. 66, fig. 9; F. CUMONT, *Les Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, 1939, pag. 181.

24 (625). *Due lastre frammentarie*, ritrovate in tempi diversi ma appartenenti ad un'unica membratura architettonica, forse architrave di qualche piccolo sacello. Riproducono cinque busti resi ad incisione delle divinità dei sette giorni della settimana (ne mancano due), cominciando, secondo la divisione giudaica o dell'Egitto ellenizzato, da Saturno (sabato) (ne è rimasta oggi solo una lieve traccia). Seguono Sol (domenica), Luna (lunedì), Marte (martedì), Mercurio (mercoledì, oggi mancante), Giove (giovedì) e Venere (venerdì). Composizioni analoghe sono conosciute in mosaico e in vari oggetti delle arti minori, ma non, a quanto pare, in marmo. Età Severiana tarda.

Dal c. d. Sabazeo.

G. BECATTI, *I Mitrei*, pag. 116 segg.

25 (1362). *Due paia di piedi*, uno in un verso a l'altro in senso contrario ("pro itu et reditu"), scolpiti a rilievo bassissimo su una lastra. Ritrovato nel tempio di Bellona, dea della guerra, il rilievo deve essere interpretato come un dono votivo di riconoscenza da parte di un militare, che, partito per la guerra, ne era tornato illeso. L'ipotesi è confermata da altre figurazioni

del genere, tra le quali una, trovata in Africa, è accompagnata da una dedica "Beal(ona) Aug(usta)". Fine del II sec. d. C.
Dal Tempio di Bellona.

M. GUARDUCCI, in *Rend. Pont. Acc.*, XIX, 1942, pag. 305 segg.; *C.I.L.*, VIII, 7958.

26 (154). *Statua di Iside*. Le pieghe del manto hanno lo schema consueto, confluenso verso il groppo centrale del nodo "isiaco", tra i seni. In varie parti si notano gli attacchi che dovevano reggere il "sistro", e la "situla", attributi consueti della dea. Il collo alto e robusto regge saldamente la piccola testa, diademata con "ureus"; la sobria acconciatura fa da cornice naturale al volto tenero, riconoscibile anche attraverso la barbarica deturpazione intenzionale. La plasticità corporea delle pieghe che accentuano appena le forme slanciate e la serena dolcezza del volto ci portano allo spirito delle prime opere ellenistiche con lo schema prassitelico nella conformazione della fronte pianeggiante e nello sfumato appena accennato degli occhi allungati. Nell'iconografia di Iside, la statua di Ostia si riferisce quindi al tipo più antico, che precede quello più diffuso, creato, secondo l'opinione degli studiosi, intorno al 125 d. C. (Iside del Cataio).

Il corpo, ritrovato una ventina d'anni fa, murato entro una costruzione tarda nelle Terme del Foro, fu ricongiunto alla testa (vecchia collezione del Castello) nel 1945.

L. LAURENZI, in *R.M.*, LIV, 1939, pag. 47 segg.

27 (1365). *Antefissa* in forma tondeggiante, proveniente indubbiamente da qualche edificio di culto alessandrino. Rappresenta un bocciolo di loto, sorgente da foglie di acanto sormontato dal disco solare e fiancheggiato da due serpenti-urei, personificazione simbolica di Serapide ed Iside. Lo stesso schema si ritrova in monete e in prodotti di arti minori. Età Severiana.
Dal Piccolo Mercato.

P. ROMANELLI, *Museo Egizio del Vaticano*, 1949, pag. 125, n. 209, tav. LXXXVI.

28 (190). *Kalathos di Artemide Efesia*, nella forma consueta di un tronco cilindrico diviso in due zone e ornato di figure; due grifi in posizione araldica, una testa di bue, protomi leonine ecc. Sul piano superiore del cilindro, è scolpita a rilievo la pianta di una costruzione ottagonale con podio a gradinata, con un'edicola sul davanti e con quattro colonnine sui lati. Tra i pochi esemplari noti, in cui sul "polos", della dea è scolpito un emblema architettonico, nessuno, pare, presenta affinità con questo, che appare più omogeneo e architettonicamente più

completo degli altri. Si potrebbe supporre, per una vaga analogia con le monete di età antoniniana che si tratti di un santuario facente parte dell'Artemision di Efeso.

Dal Portico presso la Porta Romana.

A. CHAPOUTIER, in *Rev. des Études Anciennes*, 1938, pag. 125 segg.

29 a; 29 b (525 a-525 b). *Estremità superiori di un rilievo mitriaco*, con i margini ricurvi, pertinenti all'incorniciatura della parte centrale, ora mancante, con la figurazione di Mitra tauroctono. A sinistra il busto del Sole con testina ricciuta, coronata da lunghi raggi che portano tracce di colore rosso; a destra quello della Luna, con tunica stretta sotto i seni. La testina, vista di profilo, con i capelli allacciati sulla nuca in grosso nodo, è ornata di una falce di luna crescente. Circa 160-170 d. C.
Dal Mitreo della Planta Pedis.

G. BECATTI, *I Mitrei*, pag. 82 segg.

30 (149). *Gruppo di Mitra*, rappresentante il dio persiano del Sole, che preme il ginocchio sulla groppa del toro, alzando il braccio destro, nell'atto che precede l'immolazione dell'animale sacro al culto. Il gruppo ostiense si distacca dallo schema consueto e per le dimensioni colossali e per l'esecuzione a tutto tondo e per il costume che non è il solito vestito orientale del dio, ma la corta "exomis", di foggia ellenica. Sul petto del toro Fig. 8 è inciso in greco il nome dell'artista "Kriton", ateniese; il "ductus", ci riporterebbe circa alla metà del II sec. d. C. Nel gruppo ostiense abbiamo forse la più antica e la più importante figurazione del dio, derivato nello schema generale da qualche gruppo di arte greca, e ispirato ai tipi plastici del tardo ellenismo di ambiente attico. Il nome di "Kriton", si ritrova anche sul "labrum" di un altro mitreo ostiense. Copia del gruppo è nel parco del castello di Bassano di Sutri.

Al momento della scoperta, al gruppo ritrovato in "situ", mancavano la testa ed il braccio destro del dio, oltrechè la testa del toro. Furono ritrovati poi nella fogna accanto e ivi gettati, probabilmente per sfregio, dai fedeli del sovrastante santuario cristiano. Intorno al 140-145 d. C.

Dal Mitreo d. Mitra.

G. BECATTI, *op. cit.*, pag. 32 segg.; id., in *B. Arte*, 1957, pag. 1 segg.

31 (172). *Scultura raffigurante un albero di pino*, con serpente avvolto intorno al tronco e l'iscrizione con il nome del donatore C. *Cartilius Euplus* sulla base. È, forse, una simbolica interpretazione di Attis stesso, che, dopo la sua morte prematura fu

trasformato in un pino. La presenza del serpente deve avere qui un significato ctonio.

Dal Santuario di Attis sul Campo della Magna Mater.

R. CALZA, in *Mem. Pont. Acc.*, III serie, 1946, pag. 213 (n. 4), fig. 13.

32 (161). *Attis-Dioniso seduto su un leone*, in vesti muliebri con nebride a tracolla e berretto frigio sulla chioma ricciuta. Fig. 10 È una contaminazione che fonde Attis e Dioniso facendone una divinità sola, simbolo di morte e di resurrezione.

R. CALZA, *op. cit.*, pag. 218 (n. 11).

33 (170). *Statuetta di Attis-Pastore seduto su una roccia e circondato da animali*. Il giovane dio visse, infatti, come pastore finchè fu veduto ed amato da Cibebe.

R. CALZA, *op. cit.*, p. 222 (n. 15).

34 (171). *Statuetta muliebri drappeggiata*, con la testina ornata di un diadema, nello stile delle teste classicheggianti di Pergamo. Rappresenta una Fortuna o una Cerere. In questo ultimo caso la sua presenza nel santuario di Attis, amante di Cibebe, si spiegherebbe con lo stretto legame che esisteva tra il culto misterioso di Cerere e quello della Magna Mater, in quanto ambedue le divinità simboleggiavano la fecondità del suolo.

R. CALZA, *op. cit.*, p. 227 (n. 22); G. KRAHMER, *Hellenistische Köpfe*, in *Nachricht. der Gesellsch. d. Wissensch. zu Göttingen*, 1936, pag. 250, fig. 31.

35 (165). *Statua acefala di Dioniso-Attis* con nebride a tracolla e un corto mantello che copre la parte inferiore del corpo. I piedi calzano i ricchi calzari. È forse l'ultimo dono offerto al santuario del giovane dio. Sebbene di esecuzione più antica, la statua porta sulla base un'iscrizione di epoca tarda, col nome di "Volusianus", forse lo stesso personaggio del IV secolo il cui nome è inciso sulle colonne usate poi nella basilica cristiana sul Decumano.

R. CALZA, *op. cit.*, p. 219 (n. 12); R. MEIGGS, pag. 401.

36 (166). *Statuetta di Venere Genitrice*. Tarda variante con il petto coperto, anziché nudo, del famoso tipo statuario del V sec. a. C. la c., d. Afrodite del "Frejus", Venere è strettamente collegata al culto della Magna Mater. L'astrologia caldea, infatti, unisce Venere e Cibebe in una sola costellazione ed Attis è spesso chiamato l'amante di Cibebe-Afrodite Eterna. Nel santuario furono ritrovate cinque immagini della dea.

R. CALZA, *op. cit.*, pag. 225 (n. 18).

37 (168). *Attis-Apollo* del tipo dell'Apollone di Cirene; ha l' "omphalos", al fianco sinistro, posato su un tripode intorno a cui si avvolge un serpente; sul braccio sinistro un "pedum". Si tratta della figurazione di Apollo delfico riprodotto con attributi di Attis. Il dio ellenico, infatti, ebbe una parte preponderante nelle origini del culto di Cibele a Roma e nella sua introduzione sul Palatino.

R. CALZA, *op. cit.*, pag. 221 (n. 220).

38 (169). *Torso di statuetta di Attis-Ermafrodito*, strettamente collegato alla figura effeminata del giovane dio frigio, amante di Cibele. Il carattere efebico di Attis ammette pienamente la rappresentazione del dio nelle sembianze di un ermafrodito. In Cizico si adorava un Attis alato-Ermafrodito.

R. CALZA, *op. cit.*, pag. 221 (n. 14).

39 (173). *Statuetta di Attis semisteso su un terreno roccioso*. La posa è indubbiamente ispirata alla grande statua del culto dello stesso santuario di Attis nudo (Museo Lateranense, s. XVI 565), ma qui egli è vestito negli abiti orientali consueti nelle figurazioni del dio d'origine frigia. Tiene nelle mani gli attributi dei pastori e si appoggia ad una pigna. Con le pigne i sacerdoti del dio si battevano il petto durante le cerimonie che ricordavano la sua morte.

R. CALZA, *op. cit.*, pag. 217 (n. 9).

40 (199). *Statuetta acefala di Venere Genitrice*. Le sue forme sono più ferme e sode e le linee del corpo stilisticamente sono più vicine al prototipo del V sec. a. C. del n. 36. La lunga veste aderente lascia scoperto il seno destro.

R. CALZA, *op. cit.*, pag. 226 (n. 19).

41 (192). *Statuetta acefala di Venere, variante del tipo "Genitrice"*, dalle forme fluide ed allungate, coperta da un manto trasparente che aderisce al corpo. Il tipo riporta ad una redazione del tardo ellenismo del prototipo del V sec. a. C. (il più bell'esemplare di esso è il torso del Mus. Naz. Romano recentemente discusso). La statuetta trova un posto appropriato nel sacello dedicato ad Attis, amante della Grande Madre "Genitrice", di tutte le cose della terra.

R. CALZA, *op. cit.*, pag. 226 (n. 20); G. GULLINI, in A. C., V, 1953, pag. 136 seg.

42 (167). *Statuetta di giovane guerriero con elmo attico*, dalla ricca chioma ricciuta, con lo scudo sul braccio sinistro e gli "embades", ai piedi. Più che un'immagine di Marte, come si pensava prima, si dovrebbe ivi riconoscere piuttosto uno dei *Coribanti*, i giovani guerrieri divini partecipanti al culto di Cibele e di Attis. Nelle pieghe mosse del corto chitone e nel brusco movimento del corpo in avanti, sembra di vedere il sonante ritmo di danza con il quale i Coribanti accompagnavano i loro riti orgiastici. Un'immagine affine appare presso la figura di Cibele sulla base di Augusto a Sorrento.

Ch. PICARD, in *Rev. Arch.*, 1955, pag. 84; E. RIZZO, in *BCom.*, LX, 1932, pag. 93 segg.

43 (162). *Tre frammenti di un rilievo*, che si riferisce al culto di Cibele. Riproduce il corteo di cinque animali sacri alla dea: due leoni, un cervo semiaccovacciato, simbolo della natura lunare della dea e domato dalla forza solare rappresentata dal leone: un'orsa, allegorica rappresentazione della dea, quale simbolo del matriarcato (sotto tale aspetto la dea fu venerata in Anatolia); infine una pantera ricordo forse di quella che allattò la Magna Mater sul monte Kybelos. A questo alludono forse sul rilievo ostiense le grosse mammelle dell'animale.

R. CALZA, *op. cit.*, pag. 214 (n. 6).

44 (163). *Rilievo a forma di triangolo smussato*: sullo sfondo roccioso ai piedi di un albero di pino, è scolpita la figura di Attis morente, circondato dagli animali sacri al suo culto. Il rilievo narra, con una interpretazione illustrativa ed ingenua, la tragica morte del dio, abbandonato da Cibele, che si evira e muore fra le rocce di Agdos vicino al sacro torrente Gallos, suo avo. La figurina dietro l'albero di pino è la bambola di Attis, che durante le feste dello "Arbor Intrat", giorno della sepoltura del dio, si appendeva all'albero di pino e simboleggiava l'epifania del dio stesso. Il piccolo rilievo di carattere paesaggistico non è tanto un'immagine religiosa, quanto un'idilliaca e letteraria interpretazione del mito.

R. CALZA, *op. cit.*, pag. 223 (n. 16).

45 (164). *Statuetta di toro*, che potrebbe essere interpretata non come una figurazione della vittima del Taurobolio, propria dei misteri del culto di Attis, ma, secondo alcune dottrine astrologiche, come una simbolica immagine del dio stesso.

R. CALZA, *op. cit.*, pag. 213 (n. 5).

1 (III). *Testa colossale di Atena con elmo corinzio rialzato sul capo*. Il volto di una serenità sostenuta un po' acerba, mostra un'intima concordanza stilistica con l'"Atena di Velletri", e con le sue repliche. La copia di Ostia, una delle migliori del gruppo, deve riferirsi, quindi, a qualche originale che già fin dall'epoca di Furtwängler era attribuito alla cerchia di *Cresila* e datato intorno al 430-420 a. C., in relazione anche col tipo riprodotto sulle monete corinzie contemporanee.

E. PARIBENI, *Sculture Greche*, n. 114; D. MUSTILLI, *Museo Mussolini*, 1939, s. VIII, 8, 12.

2 (326). *Testina di Atena* del tipo analogo al n. 1, che, in dimensioni molto ridotte, ripete tutte le particolarità dello stile dell'esemplare maggiore.

3 (152). *Statua di Efesto vestito della corta "exomis", degli artigiani e con "pileus", sulla chioma ricciuta*. Il volto conserva la dignitosa maestà serena malgrado l'esecuzione piuttosto trascurata. È una copia della statua bronzea di culto che alcuni raggruppano con quella di Atena (vedi il n. 16 della stessa sala), opere ambedue di *Alcamene*, e datata circa agli anni 420-415 av. C. La stessa figurazione è stata riconosciuta recentemente su una lucerna ateniese.

Dai forni delle Terme di Mitra.

PAPASPIRIDIS-KARUSOS, in *Ath. Mitth.*, 1955-56, pag. 67 seg.

4 (139). *Statua di "Eros", che incorda l'arco* (restaurate: quasi tutta la gamba destra e la parte mediana delle braccia), una delle numerose copie pervenute di un originale che, per il ritmo contrastante dei movimenti, è attribuito a Lisippo ed identificato con la statua del tempio di Afrodite a Tespie. Il volto conserva il tono caldo, la plasticità sfuggente degli effetti chiaroscurali e la libertà e freschezza nella mossa di morbidi ricci scomposti, propri delle migliori repliche del tipo, come quella del Museo Britannico.

Dal Ninfeo degli Eroti.

M. BIEBER, pag. 38, fig. 87.

5 (1102). *Rilievo funerario o votivo*, con parte di una figura muliebre seduta su seggio, privo di spalliera, che regge nella mano sinistra sollevata un "alabastron". Le era accanto una altra figura femminile con un uccello ai piedi. La freschezza un

po' rigida e l'affinità compositiva e stilistica con i rilievi ellenici, fanno supporre alcuni studiosi, che nel frammento ostiense si debba riconoscere un originale greco del principio o della metà del V sec. a. C. Una parentela stilistica e tecnica con i *pinakes* di Locri fa pensare ad un'opera sorta in qualche officina della Magna Grecia.

Dalla Via della Foce.

G. RICHTER, *The Archaic Gravestones of Attica*, 1961, pag. 55, fig. 173; P. ZANCANI-MONTUORO, in *A. C.*, XII, 1, 1960, pag. 37 seg.

6 (120). *Ara circolare con figurazione dei dodici dèi dell'Olimpo*. È opera originaria neo-attica del I sec. a. C., con resti d'iscrizione greca sull'orlo. Riprodotte in dimensioni ridotte, vi si riconoscono opere note di *Prassitele*, in riferimento forse alle statue dei dodici dèi, create dal maestro tra il 350-334 per la città di Mantinea. La statua di Zeus seduto invece richiama il tipo di Olimpia creato da Fidia.

Dal Santuario di Attis.

G. BECATTI, in *ASAtene*, XXII, 1942, pag. 1 segg.; R. CALZA, in *Mem. Pont. Acc. serie III*, vol. VI, 1946, pag. 210.

7 (110). *Statua muliebre seminuda*, con mantello trattenuto sull'anca dalla mano sinistra; la destra è appoggiata su un'urna rovesciata, posta sopra il pilastro. È il tipo statuario noto comunemente sotto il nome di "Venere Marina", di cui solo la copia ostiense conserva la testa. Piuttosto che ad un'immagine di Afrodite, il tipo potrebbe riferirsi a quella di una Ninfa o alla divinità marina Ino-Leucotea (Mater Matuta), il cui culto ad Ostia è testimoniato dalle fonti letterarie e confermato dalle numerose copie e varianti pervenute del tipo (vedi i nn. d'inv. 1119, 1120, 1121, 3197). Nella salda posizione dei piedi, nella tensione del torso, c'è qualcosa di virile e il rimbocco triangolare del manto sul davanti e il movimento del braccio destro, richiamano alcune figure della fine del V o il principio del IV sec. a. C. Tolto il restauro, che alterava l'espressione del volto, risaltano ora con più evidenza la semplicità del modellato delle guance, il largo e dritto taglio del setto nasale, la calma serietà degli occhi e la dolce curva della bocca. L'originale potrebbe essere nato all'inizio del IV sec. a. C., in qualche centro provinciale ellenico.

Dall'Iposcenio del Teatro.

Br. Br., 675.

8 (88). *Testa colossale di Ermete barbato* con un singolare diadema che ne avvolge il capo. In linea generale la scultura è affine all'*Hermes Propylaios* di *Alcamene*, ma la struttura pla-

stica più ferma, il disegno lineare dell'acconciatura ornamentale ed artificiosa ed il rendimento piatto ed inespressivo del globo oculare richiamano invece, particolarità stilistiche di alcune sculture provenienti dalla Magna Grecia.

Una testa con acconciatura affine si trova nel Museo di Berlino datata alla prima metà del V sec. a. C.

Dai pressi del Teatro. Fu adoperata in epoca tarda, nel selciato della strada.

BLÜMEL, vol. IV, k 121, tav. I; L. CURTIUS, *Zeus und Hermes*, 1931, pag. 8 seg.

9 (117). *Statua di Apollo nudo*, con il braccio destro sostenuto da un tronco di alloro. La testa, inclinata a destra, con la chioma che scende a boccoli pesanti sulle orecchie, è stretta da una "tenia",. La scultura è una copia fredda ma fedele di un originale della prima metà del V sec. a. C. Per le particolarità stilistiche e per il ritmo generale è attribuita alla cerchia del "Maestro dell'Apollo dell'Onfalo",, identificato recentemente con *Mirone* o con *Calamide*. Delle due copie con testa conservata esistenti di questo tipo statuario (*Lepis Magna* e *Ostia*) questa è di gran lunga superiore.

Il corpo: dalla Via della Fontana.

La testa: dalla Via della Fullonica.

CARETTONI, in *B. Arte*, 1948, pag. 92 segg.; W. AMELUNG, in *Festschrift P. Arndt*, 1925, pag. 87 seg.

10 (85). *Erma con ritratto di Temistocle*, come risulta dall'iscrizione posta sul busto. La compatta e vigorosa composizione cubica delle masse e la calligrafica distribuzione delle ciocche, hanno spinto alcuni studiosi a riconoscerci una copia, piatta ma fedele, di un originale greco, creato intorno al 460 a. C. (G. Calza, Boëtius, Richter, Curtius Schefold). Ma il volto concepito indubbiamente come un ritratto fisionomico con accenti psicologici fin troppo accentuati ed alcune discordanze stilistiche, rispetto a ciò che conosciamo dallo stile severo (il brusco movimento della testa, gli orecchi tumefatti di atleta), hanno indotto altri a riconoscerci un'opera di ricostruzione del IV sec. a. C. o piuttosto una scultura neo attica. (Recentemente si è voluto perfino riconoscerne un'originale del III sec. d. C.).
Dal Decumano: Caseggiato di Temistocle.

G. CALZA, in *Le Arti*, II 1940, pag. 152 segg.; G. BECATTI, in *La Cr. d'Arte*, II, 1942, pag. 76 segg.

11 (119). *Testa minore del vero di Eracle barbato*, la parte posteriore tagliata fa pensare ad un'erma. Sebbene opera di carattere prettamente decorativo, sono evidenti in esso i caratteri

dello stile severo. Il tipo, per i riccioli corti e duri rialzati sulla fronte e per i tratti compatti e fermi del volto, ci riporta al clima artistico di *Mirone* e della sua cerchia.

Dalla Via della Foce.

CASKEY, *Cat. Greek Sculpt. in Boston*, 1925, pag. 64; G. LIPPOLD, in *Antike Plastik W. Amelung zum 60 Geburtstag*, 1928, pag. 127 seg.

12 (463). *Testa muliebre* con frammento di spalle che si distingue per la treccia che avvolge i capelli ondulati, rialzati sul davanti, e privi di scriminatura. Negli occhi, ombrati di "sfumato", nel tocco delicato e sfuggente della breve bocca socchiusa e nella rigidità dell'alto collo e della nuca, c'è una ricerca di dare al volto un aspetto individuale. Il tipo fu infatti denominato con il nome di Saffo e attribuito come opera di ricostruzione a *Silanion*, artista del IV sec. a. C. La scoperta recente, però, di una statua di Igea con testa analoga al tipo studiato, fa ritenere che la scultura ostiense come le sue simili si riferiscano ad Igea.

Decumano. Nei pressi della Via della Foce.

E. SCHMIDT, in *J.d.I.*, XLVII, 1932, pag. 263 segg.; LAUFFRAY, in *Bull. de Musée de Beyrouth*, IV, 1940, pag. 27, tav. IV.

13 (337). *Testa di Leda*, rialzata e inclinata sul lato sinistro, con uno stretto diadema tra le chiome ondulate. L'espressione del volto con la grande bocca socchiusa e con lo sguardo che s'indovina rivolto in alto, appare patetica e quasi angosciata. Appartiene al noto gruppo di "Leda con cigno", conosciuta attraverso numerose copie, opera del IV sec. a. C., attribuita a *Timotheos*. La replica ostiense molto danneggiata e di scapello piuttosto rude, doveva essere tuttavia fedele al tipo originario, rispettandone, oltretutto le dimensioni, anche i particolari dell'acconciatura e dell'espressione del volto.

Decumano. Tra la Via dei Molini e il Foro.

CH. PICARD, *Manuel d'Archeologie grecque*, vol. III, 1, 1948, pag. 365 segg., tav. VI.

14 (109). *Testa di Efebo*, con voluminosa acconciatura a riccioli grossi e pesanti, inanellati verso le tempie e stretti da una "tenia",, che conserva tracce di policromia. Gli occhi erano in smalto. La testa rivela particolarità stilistiche della scuola attica dell'arcaismo maturo ed è nota in numerose repliche se non di un unico prototipo, in ogni modo di un omogeneo indirizzo artistico, attribuito alla cerchia di *Licio*, di *Calamide* o di *Fidia*.

Dalla Necropoli dell'Isola Sacra.

G. CALZA, *La Necropoli*, pag. 243; G. RICCIANI, in *Arte Antica e Moderna*, 1960 (10), pag. 136 seg.

15 (116). *Testa colossale di Atena*, con elmo corinzio privo di ornamenti e rialzato sui capelli divisi in due masse di ciocche ondulate, raccolte sulla nuca. Nella maestosa struttura generale, unita alla dolcezza dei tratti graduati con passaggi delicatamente mossi, c'è il respiro di una grande arte aulica. La rotondità giovanile delle guance e del mento, il sinuoso taglio della bocca carnosa e gli occhi a mandorla ombrati dalle palpebre sottili e basse, ci portano ad un prototipo della prima metà del IV sec. a. C., nell'atmosfera che preannuncia le opere prassiteliche (*Cefisodoto*?). La copia ostiense, affine tipologicamente alla figura di Minerva sui rilievi della Cancelleria, deve essere datata all'età flavia.

Dalla fondazione di un muro tardo nella Casa dei Triclini.

MAGI, *I Rilievi*, pag. 152, tav. XI; F. NOACK in *Antike Plastik*, W. Amelung zum 60 Geburtstag, 1928, pag. 161 segg.

16 (113). *Statua acefala di Atena*, vestita di un peplo dorico, con piccola egida a tracolla ornata di una testa di Medusa. Due repliche identiche nelle misure e nella posa del museo di Cherchel e di Lecce sono già da tempo riconosciute (malgrado l'opposizione di alcuni) come copie della statua di Atena di *Alcamene*, eseguita, insieme con quella di Efesto (vedi il n. 3 della stessa sala) tra il 421-415 a. C., notizia confermata dalle testimonianze epigrafiche e letterarie. La chiara omogeneità dell'impianto e dello stile, lo schema ritmico delle pieghe verticali e il rimbocco del panneggio sul fianco sinistro, si intonano infatti con le altre statue muliebri attribuite al maestro, successore di Fidia.

Dalla Domus della Fortuna Annonaria.

G. BECATTI, in *La C. d'Arte*, 1940, pag. 74; LANGLOTZ, in *108 Wkldr.*, 1952, pag. 9 segg.

17 (1399). *Testa di Atena con parte del petto e del braccio destro*. Porta elmo attico con "lophos", fiancheggiato da due grifi e due volute. Il tipo è quello della nota statua della "Athena Hope", (di provenienza ostiense, emigrata una ventina d'anni fa in America), attribuita alla cerchia immediata di *Fidia* e più recentemente di *Alcamene*. La copia di Ostia, nel perfetto accordo delle linee essenziali e nella verginale delicatezza dell'ovale, accentuata dall'inclinazione del capo, risponde all'idea creativa originaria e, malgrado alcune durezza nei particolari, rivela la nobiltà e l'equilibrio ritmico del prototipo.

Dalla Piazza della Statua Eroica.

PREYSS, in *J.d.I.*, XXVII, 1912, pag. 88 segg.; E. LANGLOTZ, *Alcmenes Probleme*, in *108 Wkldr.*, 1952, pag. 13 segg.

1 (1107). *Statua acefala di Artemide* con il chitonisco cinto sotto il petto e la nebride a tracolla. La struttura, il ritmo del corpo e il rendimento della stoffa sottilissima, aderente alle membra giovanili, rivelano un artista ricco di risorse creative. L'eleganza ricercata del modellato ed il virtuosismo un po' manierati dei particolari richiamano alcune opere dell'ellenismo avanzato, della cerchia di *Demofonte di Messene*. La presenza della nebride avvicina il tipo al gruppo delle statue di Artemide-Bendis, divinità di origine tracia, associata ad Artemide ellenica e riprodotta di solito con la nebride.

Dal Collegio degli Augustali.

R. DE CHIRICO-CALZA, in *NSc.*, 1941, pag. 241 seg.

2 (121). *Statua maschile acefala nuda*, col pesante mantello che avvolge il braccio. La figura si appoggia con la gamba sinistra ad un sostegno sul quale è scolpito il nome del donatore C. *Cartilius Poplicola*, personaggio ben noto ad Ostia alla fine della Repubblica. La statua è forse la più impegnativa replica del c. d. "Eroe in riposo", variante di epoca neo-attica del celebre "Teseo che allaccia il sandalo", del IV sec. a. C., attribuito a *Lisippo*. Si distingue dall'originale lisippeo per l'inversione della gamba rialzata, per le braccia incrociate e per l'impianto statico della posa. Si notano nella statua ostiense il libero movimento e lo slancio del corpo vigoroso, il ricco gioco dei muscoli nel dorso inclinato e la massa delle pieghe abbondanti del panneggio. Circa 30 a. C.

Dalla scalinata del Tempio di Ercole.

R. CALZA, in *Scavi di Ostia*, vol. III, 1958, pag. 221 seg.

3 (1519). *Ritratto di Demostene*. Anche attraverso la barbara distruzione del marmo si possono riconoscere i tratti fisionomici del celebre oratore ateniese, identificati nella statua del Braccio Nuovo del Vaticano e in più di quaranta repliche. La scultura del Museo di Ostia appare come una copia ricca di sensibilità plastica, che nel ritmo costruttivo del volto "a volumi chiusi e stringati", (Laurenzi, *Ritratti Greci*, 1940, n. 61, p. 114) e nelle ornamentalità della chioma, fanno sentire i valori espressivi dell'originale. L'archetipo, creato intorno al 280 a. C. nell'ambiente attico, fu opera di *Polieucto* o eseguito sotto l'arconte dello stesso nome nel 275-74.

Dall'Episcopio di Porto.

FELLETTI-MAJ, *I Ritratti*, 1953, n. 18, pag. 53, 10; G. RICHTER, *Greek Portraits*, (Coll. Latomus, vol. XX, 1955), pag. 36 segg.

4 (92). *Ritratto di Demostene?* La scultura ripete le caratteristiche fisionomiche del ritratto n. 3, datato intorno al principio del III sec. a. C. (data recentemente discussa), senza però animarla di quel contenuto spirituale e di quella intimità concentrata e meditativa che distingue le migliori copie.

È una povera opera di un artigiano locale, destinata a riempire le aule scolastiche e le esedre sulle piazze pubbliche. La rigida frontalità in contrasto con il volto inclinato dell'archetipo e la distribuzione differente delle ciocche sulla nuca fanno pensare che la testa di Ostia possa risalire ad un originale differente da quello più noto attribuito a Polieucto. (Ipotesi non accettata da alcuni studiosi).

Dalla tenuta Aldobrandini.

FELLETTI-MAJ, *I Ritratti*, 1953, n. 18, pagg. 53-9.

5 (64). *Statua di Artemide* nelle vesti amazzoniche del tipo del V sec. a. C., ma con alcuni elementi plastici che ci trasportano nel gusto eclettico di epoca più avanzata. La piccola testa rotonda con l'acconciatura a "melone", che addolcisce l'ovale tenero e delicato, la fresca grazia della posa e il ritmo calmo e armonioso delle pieghe del panneggio riportano l'originale nel clima artistico del primo ellenismo. Gli occhi, che erano in smalto, fanno pensare ad un originale in bronzo.

Dalla Domus della Fortuna Annonaria.

6 (96). *Testa colossale virile*, incompiuta, che faceva parte di una statua. A giudicare dai resti del mantello, che avvolgeva la figura, potrebbe trattarsi dell'immagine di un poeta o di un letterato. Un'immagine dello stesso personaggio, ma più idealizzata, è nei magazzini dei Musei Vaticani. Si tratta, quindi, di una persona nota. La struttura robusta del volto con "pathos", sostenuto nello sguardo volto in alto, i tratti massicci e pesanti con corti ricci, si riallacciano ai gusti eclettici del II sec. a. C. ma con richiamo ai tipi ideali del IV sec. a. C.

G. RICCI, in *B. Arte*, XXXI, 1937, pag. 558 seg.; G. KASCHNITZ-WEINBERG, pag. 569, tav. LXXXIX.

Fig. 19 7 (114). *Torso colossale e testa di una divinità virile barbata*, probabilmente di Asclepio, a giudicare dal cerchio che stringe i capelli scomposti e dal "pathos", doloroso del volto, proprio del dio. È evidente la fonte ispiratrice scopadea, fusa però con una sensibilità di espressione più nuova, quasi romantica e con un'esuberanza barocca delle chiome e della barba. Il tipo è affine a quello del noto torso del Pireo datato da alcuni alla

fine del IV sec. av. C., ma con una maestosità architettonica dei volumi più potente.

Dalla Zona Sacra presso il Tempio di Ercole.

R. DE CHIRICO-CALZA, in *Arch. Anz.*, 1938, coll. 658 segg.; G. BECATTI, *Attika*, 1940, pag. 44 seg., fig. 26.

8 (95). *Testa di giovane barbaro*, a giudicare dalla ruvida chioma scomposta a ciocche ispide, che scendono basse sulla nuca. Il tipo e lo stile sono quelli dei Galati dei donari pergamini della fine del III sec. a. C., ma la testa si distingue da essi per l'espressione calma e serena del volto, privo di quell'espressione violenta e patetica delle immagini dei barbari nell'arte greco-romana. La maestria dello scalpello e la libertà piena del movimento che si rivelano nel trattamento dei capelli, richiamano un originale, sconosciuto, contemporaneo a quello dei Galati.

Dall'Isola Sacra.

G. CALZA, *La Necropoli*, pag. 235, figg. 133-37.

9 (4). *Statua acefala di Artemide*, con corte vesti da cacciatrice, in atto di estrarre una freccia dalla feretra; accanto a lei il cane. La naturalezza e l'eleganza della posa, la freschezza delle forme slanciate e le gambe asciutte e snelle, rivelano lo spirito della cerchia prassitelica (Artemide di Gabii), mentre nell'abilità di trattamento delle pieghe minute del tessuto mosso e leggero, nel contrapporsi delle linee verticali del chitone con quelle della "claina", è evidente la parentela con l'Artemide di Versailles, attribuita a Leochares.

Dalla Domus del Protiro.

E. PARIBENI, *Sculture di Cirene*, 1959, n. 157, pag. 70, tav. 93.

10 (98). *Busto virile barbato semicalvo*, su base ellittica; l'erma con iscrizione greca su cui poggia, fu trovata assieme. Il luogo del ritrovamento, i versi con l'aforisma "la vita è breve, l'arte è lunga", e l'esistenza di altre quattro repliche dello stesso ritratto, hanno resa sicura l'identificazione con Ippocrate. Secondo Fig. 20 gli studi più recenti, il tipo originario risalirebbe alla seconda metà del III sec. a. C., anche per analogia fisionomica e tipologica con le monete di Ippocrate coniate a Coe. La copia ostiense, malgrado alcune durezza di particolari e una certa fretteolosità nell'esecuzione, appare di scalpello più fresco e di sensibilità plastica più profonda delle altre.

Dalla tomba di un medico greco di età traiana nella Necropoli dell'Isola Sacra.

G. BECATTI, in *Rend. Acc. Pont.*, XXI, 1945-46, pagg. 123-141; Fr. POULSEN, *Les Portraits Grecs* (Publications de la Glyptothèque Ny Carlsberg, n. 5), 1954, pag. 69 seg., tav. XXXI.

11 (33). *Gruppo di bimbo che cavalca un muletto*, dal cui basto pendono tre oche ed un grosso otre; lo segue un vecchio contadino che incita la bestia con la frusta. La composizione, che richiama una visione frontale, appartiene al gruppo delle sculture di genere, sorte nell'ambiente del tardo-ellenismo e sfruttate largamente per arredamento di case e giardini dai Romani. Recentemente fu avanzata l'ipotesi che il gruppo abbia un significato sacrale del culto dionisiaco. Età flavio-traianea.

Dall'Isola Sacra.

G. CALZA, *La Necropoli*, pag. 236 seg., fig. 135; CH. PICARD, in *Atti del Settimo Congresso di Archeol. Class.*, vol. I, 1961, pag. 415 seg.

Fig. 22 12 (35). *Gruppo raffigurante un satiro*, seduto su un terreno roccioso, al quale il piccolo Pan estrae una spina dal piede. È la variante del noto gruppo c. d. "Cavaspina", attribuito all'ambiente rodio e datato ultimamente alla seconda metà del I sec. a. C. Affine per composizione e stile al n. 11, erano probabilmente contrapposti l'uno all'altro.

Dall'Isola Sacra.

M. BIEBER, p. 148, fig. 633.

13 (115). *Statua minore del vero di Igea*, con ampio "himantion", sopra la lunga tunica pieghettata, e con i resti del serpente avvolto intorno al braccio destro. La piccola testa sormontata da un diadema, dal volto delicato, dai tratti soavi e sfuggenti, ci riporta alle opere del primo ellenismo. Il prototipo, di cui non si conoscono altre repliche, potrebbe essere nato nel clima artistico dei "figli di Prassitele". Una statua di Asclepio, affine per lo stile e di uguali dimensioni, trovata al principio dell'800 nello stesso luogo (ora al Museo Chiaramonti) potrebbe provenire dalla stessa officina e far parte del medesimo gruppo.

Dalle Terme dei Sette Sapienti.

R. DE CHRICO-CALZA, in *B. Arte*, XXX, 1936-37, pag. 518 seg.

14 (97). *Testa di satirello sorridente* con orecchie animalesche e piccole corna che spuntano sulla fronte sotto le erte ciocche strette da una corona di pino. La bocca ha un sorriso aperto che fa intravedere i denti, e mette in risalto le fossette delle guance e gli zigomi sporgenti. La freschezza del modellato e la spontaneità dell'espressione infantile, piena di vita, rivelano una delle più riuscite opere di questo tipo plastico di età ellenistica. Tipologicamente si accosta all'ambiente di *Aristeas di Afrodizia*, creatore del giovane centauro di Tivoli (Museo Capitolino), ma con prevalenza dell'elemento umano su quello animalesco.

Dalle Terme del Foro.

M. FLORIANI-SQUARCIAPINO, *La Scuola di Afrodizia*, 1943, pag. 32 seg.

1 (182). *Piccolo gruppo acefalo delle "Tre Grazie"*. Da un originale noto attraverso numerose copie plastiche e pittoriche, ritenuto da alcuni opera della cerchia di *Stephanos*, del I sec. a. C. Lavoro di carattere decorativo.

Dalla via del Tempio Rotondo.

M. BORDA, *La Scuola di Pasiteles*, 1953 pag. 80 seg.

2 (10044). *Nicchia sepolcrale con decorazione pittorica delle Tre Grazie* la cui composizione generale concorda con il noto gruppo plastico (vedi n. 1). È dipinta senza alcuna pretesa di arte e si limita solo alla definizione dei contorni e a pochi tocchi di colore. I volti sono schematici ed inespressivi e le figure prive del fluido ritmo compositivo, che è il pregio principale delle pitture pompeiane e dei mosaici con lo stesso soggetto.

Dall'Isola Sacra, tomba n. 77.

G. CALZA, *La Necropoli*, pag. 135 segg.; E. SCHMIDT, in *Festschrift P. Arndt*, 1925, pag. 102 seg.

3 (93). *Testa virile non rifinita*: i fori che presenta sono forse le tracce di una corona che cingeva il capo. La scultura monumentale, nella struttura cubica del largo volto robusto, nella bassa fronte convessa e nel netto e calmo taglio degli occhi, sfrutta i motivi stilistici dell'arte mironiana, contaminandola, però, con ideali di tradizione ellenistica. L'espressione individuale del volto invita a riconoscere, più che l'immagine di Ercole, quella di un atleta vincitore. I sec. a. C.

Dalle Terme sul Foro.

G. RICCI, in *B. Arte*, XXXI, 1938, pag. 561 seg.

4 (974). *Statua muliebre acefala minore del vero*, forse una Tyche. La piega trasversale sul petto e il lembo verticale della ricca veste drappeggiata, riportano al gruppo di statue create intorno al II-I sec. a. C., a cui fanno capo le Cariatidi del Teatro di Mileto. Nel loro linguaggio decorativo, ispirato a quello arcaico, si è voluta riconoscere una creazione dello scultore *Bupatos* citato da Pausania.

Dalle Terme del Foro.

E. PARIBENI, *Sculture di Cirene*, 1959, n. 443, pag. 152.

5 (976). *Statua acefala minore del vero di Priapo*, con pieghe del manto come mosse dal vento che sottolineano il brusco movimento in avanti, e che rientra nel repertorio plastico dello stile arcaistico della fine dell'età ellenistica. Per l'assottigliamento

accentuato delle membra, che traspariscono attraverso la stoffa come bagnata e per le dimensioni ridotte, essa aderisce soprattutto a un determinato gruppo plastico, proveniente, secondo uno studio recente, da una officina, forse isolana, fiorita fra il II e il I sec. a. C.

Dalle Terme del Faro.

L. BORRELLI, in *Atti Acc. dei Linc.*, 1949, pag. 340 seg.

6 (125). *Grande rilievo votivo* (come risulta dai resti dell'iscrizione) in travertino. Una figura virile nuda, seduta su di uno sgabello s'appoggia con ambedue le braccia ad una clava. Gli sta accanto una figura muliebre drappeggiata, che rialza il mantello con la mano sinistra, e con la destra abbassata regge un oggetto indefinibile. La presenza della clava farebbe pensare alla figurazione di Ercole con Ebe. Ma la mancanza della pelle leonina ed una stretta analogia stilistica con un rilievo ritrovato nel '700 dal Winckelman ad Ostia (Villa Albani, '706) con il mito di Teseo, rende più probabile l'ipotesi che si tratti di Teseo ed Arianna. Indubbiamente ispirata ai motivi classici, la scultura ostiense appare, tuttavia, come un'opera originale italica di età cesariana: la posa dell'uomo che si ritrova molto affine in una pittura di Boscoreale ha un sapore naturalistico, proprio delle opere sorte sul suolo latino.

Dal Tempio di Ercole.

PH. W. LEHMANN, *Roman wall paintings from Boscoreale in the Metrop. Mus. of Art*, 1953, pag. 139 seg.

7 (1114). *Statua muliebre di stile arcaistico* del tipo della "Spes", riconosciuta sulle monete di Domiziano; della dea esisteva anche un santuario ad Ostia. La statua, di struttura compositiva arida e dura, imprigionata nelle strette vesti, che vogliono imitare quelle delle "Korai", arcaiche accentua il suo carattere eclettico anche per il tipo del volto in netta discordanza con quello del corpo.

Dalle Terme del Mitra.

C.I.L., XIV, 375; L. BORRELLI, *op. cit.*, pag. 345 seg.

8 (102). *Testa muliebre con parte del petto*, di stile arcaistico; l'acconciatura manieristica ed ornamentale dispone le treccioline con minuzia calligrafica. Sebbene non trovi immediato riscontro nè nel tipo del volto, nè nelle acconciature arcaiche, la testa ostiense è indubbiamente ispirata ai lontani prototipi delle "Korai", del VI sec. a. C.

Dalla Domus della Fortuna Annonaria.

H. SITTE, in *Öst. Jahrb.*, 1912, pag. 265 seg.

9 (99). *Statua di Perseo* che stringe nella mano destra abbassata la testa di Medusa; ai piedi il drago ucciso. Le forme slanciate del corpo ed il volto di bellezza raffinata, ma vuota, rivela un'opera di eleganza accademica nella quale alcuni volevano riconoscere ispirazioni scopadee (Meleagro). La testa di Medusa ad occhi chiusi, di aspetto delicato e femminile, è nota nell'iconografia classica soprattutto in ceramiche di epoca tarda, e la scultura di Ostia, più che in opere plastiche, trova confronti in alcune composizioni pittoriche pompeiane. È forse un'opera originale di età flavio-adrianea.

Fig. 23

K. SCHAUNBURG, *Perseus in der Kunst des Altertums*, 1960, pag. 103 seg.

10 (104). *Testa muliebre di tipo ideale* di carattere eclettico. Mentre nel volto stilizzato e nell'acconciatura artificiosa si cerca di imitare lo stile delle "Korai", del VI sec. a. C., la decorazione floreale sull'orlo della "stefane", è di pretto carattere augusteo.

Dall'Isola Sacra.

G. CALZA, *La Necropoli*, pag. 241, fig. 139.

11 (3). *Statua di Apollo citaredo* di tipo molto giovanile, con corona di alloro e bacche sui capelli ondulati. La confluenza di diversi motivi classici toglie alla scultura il carattere di una creazione originale, benchè non manchino in essa eleganza e freschezza di scalpello. Il manto che cade dietro ai piedi, la riconduce ad una statua di Apollo di Albano (Mus. Naz. Romano), riconosciuta come opera originale della fine del I sec. d. C.

Dalla Casa del Protiro.

G. BENDINELLI, in *NSc.* 1925, pag. 81 seg.

12 (141). *Rilievo frammentario con figura di vecchio Sileno*, coronato di pampini ed avvolto in un ampio mantello. Tiene nella mano sinistra un ramo con bacche e con la destra versa il contenuto di un "kantaros", su di una "arula", colma di frutta. La delicata finezza dei particolari con la maestria nel modellato del volto barbato e delle pieghe del panneggio, fanno pensare ad una composizione originale di ambiente neo-attico ispirata a motivi alessandrini.

Fig. 24

Dalla Via della Foce.

A. ADRIANI, *Divagazioni intorno ad una coppia paesistica del Museo di Alessandria*, 1959, pag. 36.

13 (123). *Statua di "Venere accovacciata"*, variante del celebre originale creato intorno alla metà del II sec. a. C. dallo scultore Doidalsas. Il tipo, secondo studi recenti, apparterreb-

Fig. 25 be ad un'elaborazione successiva esposta, come rileviamo da Plinio, a Roma nel Portico di Ottavia. Per la finezza delle forme sottili e slanciate, per la deliziosa testina dal ricco ciuffo sulla sommità del capo, la figurina ostiense, malgrado una certa freddezza accademica, si delinea come un delizioso gioiello il cui fascino è aumentato dalle dimensioni ridotte.

Dalla Domus della Fortuna Annonaria.

A. ADRIANI, in *Bull. de la Soc. Royale d'Arch. d'Alessandrie*, 1951, pag. 144 seg.

14 (148). *Rilievo architettonico frammentario* con figurazione di Giove, Iride, Semele e il piccolo Dioniso con la nutrice, tutti personaggi consueti del repertorio figurativo della nascita di Dioniso. Un caso isolato appare invece la piccola figura acefala del dio, che invece di nascere dalla coscia, esce dalla testa di Zeus seduto in trono. La rappresentazione singolare ha fatto supporre che la scultura ostiense abbia interpretato la nascita del dio, non secondo la mitologia olimpica, ma seguendo la teogonia orfica o neo-pitagorica. Prima metà del III sec. d. C.

Dalle Terme del Foro, murato in un muro tardo.

G. BECATTI, in *B. Arte*, XXXVI, 1951, pag. 1 seg.

15 (200). *Statuetta di bambino nudo*, seduto su un cuscino. La scultura è ispirata forse al noto gruppo ellenistico " fanciullo con oca ", ma il volto paffuto di aspetto rachitico, è indubbiamente un ritratto. Come la maggior parte delle immagini analoghe presenta una variante del prototipo, semplificato per poterlo adattare ad una statua iconica. L'anormale conformazione cranica è frequente nell'iconografia romana dei bambini: in gran parte si tratta di ritratti postumi. Età traianea.

G. RICCI, in *R.M.*, LII, 1937, pag. 258, tav. 55.

16 (1138). *Gruppo frammentario di lottatori*. L'infelice stato di conservazione e l'esecuzione fiacca, che pecca di sproporzioni anatomiche, rendono difficile la ricostruzione dello schema plastico dell'opera. Fu avanzata l'ipotesi, molto convincente, che la scultura, sebbene ispirata ad opere del primo ellenismo, possa essere considerata un originale, probabilmente di un artista greco operante nell'ambiente romano di età adrianea. Dall'area della Schola del Traiano.

G. BECATTI, in *ASAtene*, XXIV-XXVI, 1950, pag. 199 seg.; L. CURTIUS, in *Antike und Abendland*, 1954, pag. 137 segg.

Fig. 26 17 (180). *Gruppo di Amore e Psiche*, noto attraverso numerose repliche, il cui originale è nato nel clima micro-asiatico del tardo ellenismo. Le pieghe nette del panneggio, la cesellatura artificiosa dei riccioli a " lumachella ", simile a quelli che

si riscontrano sui tardi sarcofagi romani e l'intonazione di sapore naturalistico del gruppo, rilevano una tarda copia romana uscita dall'ambiente classicheggiante del principio del IV sec. d. C.

Dalla Domus di Amore e Psiche.

G. HANFMANN, *The Seasons Sarcophagus in Dumbarton Oaks*, 1951, pagg. 3-15, figg. 7 segg.

18 (12). *Base triangolare di candelabro* con eleganti figurazioni di satiri. Lo zoccolo con sfingi, foglie a rosetta è di carattere alessandrino ma sono motivi molto diffusi soprattutto nelle officine neo-attiche del II-I sec. a. C.

Dal Santuario di Attis.

R. CALZA, in *Mem. Pont. Acc.*, 1947, pag. 211.

19 (13). *Base di candelabro* simile alla precedente. Riproduce sulle tre facce: Apollo delfico, a giudicare dal corvo sul globo celeste ai piedi del dio; Ermete con tartaruga ed Eracle. I tipi e lo schema, eleganti e ricchi di fantasia inventiva, sono propri del gusto artistico neo-attico.

Dal Santuario di Attis.

R. CALZA, *op. cit.*, pag. 212.

20 (86). *Parte anteriore di una testa muliebre* di tipo ideale con liscia acconciatura spartita ai lati lasciando scoperte le orecchie. Il modellato statico dei muscoli facciali e il piatto globo oculare, limitato dal taglio reciso e sottile delle palpebre, richiama, più che le opere di stile severo, il clima delle terracotte decorative ellenizzanti etrusche.

G. Q. GIGLIOLI, *L'Arte Etrusca*, tav. CCXXX, I-II; R. BIANCHI-BANDINELLI, in *Dedalo*, 1927.

Ritornando nella Sala IV, nel passaggio di sinistra che conduce alla Sala VI, la nicchia contiene:

1 (122). *Statuetta di Venere seminuda* del tipo della " Landonina ", ma con la testina conservata. L'ampio drappaggio avvolge i fianchi e s'inarca sul davanti, lasciando scoperte le gambe. Pur ripetendo lo schema del celebre originale del I sec. a. C., noto in due varianti (Louvre e Siracusa), la statuetta ostiense si distingue per la parte posteriore del dorso, coperta dal panneggio, quasi fino alla vita. Malgrado la pesantezza delle forme, con curva delle anche esagerata, l'artista ha saputo dare un aspetto vellutato e morbido alla sua opera minuta.

Dalla Via della Foce.

A. GIULIANO, in *A. C.*, V, 1953, pag. 211 seg.

1 (342). *Statuetta acefala della Fortuna* con resti di timone presso la gamba destra. A giudicare dal panneggio, la statuetta doveva ripetere in dimensioni ridotte, qualche tipo statuaria sorto nell'ambiente pergameno. Gli artisti di quest'epoca, sullo schema delle opere preesistenti, crearono numerose sculture in prevalenza di indirizzo classicheggiante, trasformandole ed adattandole a vari usi e gusti dell'epoca.

R. HORN, *Stehende weibliche Gewandstatuen in der hellenistischen Plastik*, 1931, pag. 49 segg.

2 (299). *Testina di Dioniso barbato* di tipo del V sec. a. C., ma con leggero sapore di trasformazione arcaistica. Per quanto di dimensioni minute, la piccola scultura, nella sua fresca e precisa esecuzione d'intaglio semplice e netto, ripropone chiaramente le caratteristiche del prototipo. L'opera originaria doveva forse avvicinarsi al tipo dell'Ermitage di Leningrado.

Dal Cardo.

O. WALDHAUER, *Die antiken Skulpturen der Ermitage*, I, 1928, pag. 60.

3 (1832). *Testa di divinità muliebre* nello stile delle teste ideali del IV sec. a. C. Dato il luogo del ritrovamento si potrebbe pensare all'immagine della Bona Dea, ma il volto delicato e un po' acerbo di fanciulla sembra non adattarsi al carattere matronale della dea. La bocca piccola e sfuggente, gli occhi stretti e la chioma ondulata, ci riportano al tipo dell'Artemide di Dresda la cui attribuzione a *Prassitele* è stata di recente discussa.

Dal Santuario della Bona Dea sulla Via degli Augustali.

CH. PICARD, *Manuel d'Archéologie grecque*, vol. IV, 1954, pag. 347 seg.; BLÜMEL, V, pag. 31, n. 230.

4 (318). *Statuetta acefala di Ercole* appoggiato alla clava su cui è gettata la pelle del leone Nemeo. È una copia della famosa opera di *Lisippo* che ornava forse l'Agora di Sicione, nota dalla copia colossale del c. d. "Ercole Farnese", del Museo di Napoli. L'esuberanza del modellato del tipo originario è attenuata nella replica di dimensioni ridotte e la relativa sobrietà della muscolatura, più che alla celebre scultura di Napoli, fa avvicinare la statuetta ostiense alle piccole figure del tipo adoperato talvolta (come la nostra) nelle decorazioni di fontane.

Dalle Terme del Foro.

G. LIPPOLD, *Kopien und Umbildungen der griechischen Statuen*, 1923, pag. 147 seg.

Nel passaggio di destra che conduce alla Sala VI, la vetrina raccoglie :

1 (623). *Frammento di rilievo* che riproduce sui due lati conservati un piccolo tempio: una fila di dentelli corre sotto la cornice del tetto, costituito da squame sovrapposte e sagomato agli angoli da foglie di palma ricurve. Sulla fronte una porta a due battenti, ornata sull'architrave da una serie di finissimi listelli sovrapposti. Il piccolo frammento è di scalpello delicatissimo fino al virtuosismo, nel rendere i più minuti particolari architettonici. Età augustea.

Dal Cardo.

D. MUSTILLI, *Il Museo Mussolini*, 1938, s. VII, 10, pag. 107, tav. LXIV.

2 (1125). *Statuetta su base rotonda di Serapide*, seduto su un trono dall'ampio schienale quadrato. Poggia i piedi calzati di ricchi "embades", su uno sgabello e accarezza con la mano destra Cerbero. Sulla voluminosa chioma ricciuta porta il "Kalathos", attributo costante del nume. È sorprendente la fedeltà iconografica e stilistica della statuina ostiense, con la statua colossale del dio del Museo di Alessandria che è considerata la copia più fedele del celebre originale del IV sec. a. C., attribuito per tradizione a *Briasside*, artista celebre, di origine caria, ma attico per formazione artistica. (La data e l'attribuzione a Briasside è stata recentemente discussa).

Dalla Via della Foce. Bottega di "Fruttivendolo".

A. ADRIANI, *Alla ricerca di Briasside*, in *Monumenti dei Lincei*, 1948, vol. VIII, pag. 434 segg.

3 (1126). *Statuetta acefala di Iside in alabastro*, materiale usato spesso per figurazioni delle divinità egizie. La testa e le braccia furono fatte in altro materiale, forse in avorio. Il vestito è quello solito isiacco, ma concepito con gusto ellenistico. La mantellina con frangia distingue dal tipo più antico (vedi s. II, 26) questa redazione tarda, diffusa largamente in epoca ellenistico-romana; l'abito, del resto, corrisponde esattamente alla descrizione fattane da Apuleio (*Metamor.*, XI, 3).

Dalla Via della Foce.

L. LAURENZI, in *R.M.*, LIV, 1939, pag. 52 seg.

4 (1135). *Statuetta virile acefala*, avvolta nell'himation e seduta su un sedile a spalliera ricurva i cui piedi anteriori hanno forma di leoni. È l'immagine del filosofo Ermarco che trova analogia, nella posa e nel panneggio, con la statua di Firenze, riconosciuta come l'immagine del discepolo di Epicuro. La sta-

tuetta in dimensioni minute ripete con fedeltà le particolarità tecniche e stilistiche della statua di Firenze e delle sue repliche. Si distingue solo per la forma del sedile, che è quella di un'altra statua analoga (anche questa nel Museo di Firenze) di Epicuro, che, identica nello stile e nella posa, doveva indubbiamente fare da contrapposto alla prima. L'originale è attribuito al 270-260 av. C.

Dal Teatro.

G. RICHTER, *Greek Portraits*, 1955 (Coll. Latomus, vol. XX), pag. 37 seg., figg. 21-22.

5 (3580). *Statuina egiziana* rappresentante un uomo stante frontalmente tutto avvolto in un manto che ne delinea le forme, dal quale escono le mani che poggiano sul petto sorreggendo lo scettro ricurvo e il flagello. Sul capo ha la corona dell'Alto Egitto con ai lati due penne. Gli occhi sono scavati e il mento ha la solita barbetta parallelepipedo. Sul listello parallelepipedo cui la statuina si appoggia è il cartello col nome di Psammetico e la data. È un originale egizio.

(M. Squarciapino)

6 (3578). *Scarabeo egizio in basalto verde* rappresentato secondo lo schema classico. Sulla faccia inferiore della base è una iscrizione geroglifica su cinque fasce, ma si tratta di geroglifici senza senso. L'oggetto è quindi una imitazione e documenta il gusto per le "egizianerie", dominante anche nelle pitture di età augustea e che periodicamente risorse in ambiente romano anche in relazione ai culti delle divinità egiziane.

(M. Squarciapino)

7 (1849). *Testina di divinità barbata*, forse un Asclepio, con cercine che stringe la chioma voluminosa. Il pregio del piccolo oggetto consiste nel suggerire anche attraverso le dimensioni minute, l'idea dell'opera maggiore da cui deriva e di saper trasmettere lo spirito di dolce e calma maestosità che animava probabilmente l'originale. Lo schema tipologico ci riporta all'ambiente rodio, di cui rivela la delicatezza del tocco, sebbene appesantito dalla eccessiva ricchezza della chioma.

Dal Cardo.

E. THIEMANN, *Hellenistische Vatergottheiten*, 1959, pag. 3 seg., tav. I.

Nella nicchia a destra:

1 (368). *Statuina nuda acefala di Venere*, del tipo della Cnidia. Il braccio sinistro si appoggia ad un sostegno su cui è

gettato l' "himation", e con dinanzi una bassa "hydria", a due anse. Delle due varianti conosciute della famosa statua di *Prassitele*, la nostra statuina, che cerca di conservare fedelmente i caratteri originali, si accosterebbe alla prima (Magaz. Vaticani, 256), malgrado la variante nel panneggio.

Dalla Domus della Fortuna Annonaria.

CH. BLINKEBERG, *Knidia*, 1933, pag. 125 seg.; G. KASCHNITZ-WEINBERG, pag. 119, n. 257, tav. LI.

2 (187). *Statuina di Venere nuda*, nell'atteggiamento della "pudica", con una "loutrophoros", a corpo fusiforme, coperta da un panno ai piedi. La piccola scultura deve essere una delle numerose copie di qualche opera rappresentante l'evoluzione del tipo "Medici", e di quello "Capitolino", (ha in comune con quest'ultima i due boccoli serpentiformi che cadono sulla schiena e sulle spalle) tradotto in linguaggio artistico industriale e creata in serie in dimensioni ridotte a scopo decorativo.

FELLETTI-MAJ, in *A. C.*, 1951, pag. 32 seg.

SALA VI (Calza)

Fig. 27

1 (30). *Statua frammentaria di Faustina Maggiore probabilmente Diva*. Il tipo statuario è quello della c. d. "Grande Ercolanese", nota in altre due immagini dell'imperatrice, riconosciute ambedue come effigi postume, affini alle monete con leggenda Faustina Diva. L'esistenza di una statua di Faustina Diva ad Ostia è ricordata anche nei Fasti locali. Il ritmo sciolto del panneggio, le larghe pieghe a dorsi ampi e profondi e la regale dignità dell'atteggiamento conferiscono alla scultura un respiro nobile e maestoso. Il volume compatto della chioma inquadra la superficie ruvida e opaca del volto, pervaso di melanconia vaga e sognante, come distaccato dalle cose terrestri.

Il corpo e la testa, ritrovati a distanza di trent'anni negli Horrea di Ortensio. Ricomposta nel 1958.

WEGNER, pagg. 29, 102, 159, 166, tav. 58 seg.

2 (1123). *Statua muliebri drappeggiata* del tipo della c. d. "Piccola Ercolanese", con la variante piuttosto rara del capo coperto, e con la testa-ritratto che per l'acconciatura deve essere datata agli anni 160-170 d. C. La voluta deturpazione del volto e l'iscrizione abrasa nell'incavo del plinto, riportano a qualche persona della casa imperiale che subì l'esilio e la "damnatio memoriae". Si potrebbe pensare o ad Annia Fundania Faustina

o a Vitrasia Faustina, cugina e nipote predilette di M. Aurelio, uccise da Commodo, rispettivamente negli anni 183 e 190 d. C. La scultura è di grande maestria di scalpello, nel mosso e vivo gioco contrastante delle pieghe del panneggio. L'espressione del volto è atteggiata ad una melanconia mite e rassegnata. Gli occhi sporgenti, dallo sguardo vago ed indistinto, affondano nelle orbite cave, ossute e prominenti. C'è nella figura qualcosa di gracile e di sofferente cui dà risalto il collo esile elungo. Non è da escludere che la stessa persona sia riprodotta in due ritratti di Cirene.

Dagli Horrea di Ortensio.

E. POLACCO, in *Le sculture Greche e Romane di Cirene*, 1959, pag. 301 segg., figg. 95, 98.

3 (51). *Statua togata colossale di un imperatore* nelle vesti di Pontefice Massimo. L'impostazione maestosa, le dimensioni e le particolarità stilistiche della toga inquadrerebbero la figura nel tipo e nell'epoca della statua di Diocleziano della villa Doria-Pamphili, cioè nei primi anni del IV sec. d. C. Per i tratti distesi e molli e per i capelli ricciuti, il ritratto si distingue però dalla vigorosa energia e dall'impostazione decorativa delle effigi dei tetrarchi. I capelli crespi, gli occhi strabici e il labbro inferiore pendente permettono di suggerire il nome dell'Imperatore Massenzio, i cui tratti fisionomici, descritti dal cronista bizantino, appaiono come una illustrazione letteraria all'immagine di Ostia. La presenza di una statua di Massenzio ad Ostia è avvalorata dagli avvenimenti locali, strettamente connessi con il suo regno, come la fondazione della zecca imperiale nell'anno 306, il ripristino del servizio annonario dovuto alla riconquista dell'Africa nel 310 e il restauro del collegio degli Augustali, al principio del IV sec. d. C., dove la statua fu ritrovata.

Dal Collegio degli Augustali.

R. CALZA, in *B. Com.*, 1946-49, pag. 84 segg.

4 (21). *Statua di Giulia Domna nelle sembianze di Cerere*. Il pregio della scultura sta soprattutto nella conservazione di quasi tutta la mano destra alzata con resti di spighe. Questa particolarità, esistente in una sola delle 30 repliche conosciute del tipo, ha dato luogo a varie interpretazioni. A confronto con l'immagine di Sabina, dello stesso tipo statuario (n. 12) si nota un irrigidimento e staticità nel panneggio ma la figura conserva il libero e naturale movimento con cui la bella mano sinistra sostiene le pieghe della veste, testimoniando così l'immutata tradizione stilistica dello schema plastico originario. Il volto presenta i tratti ringiovaniti e idealizzati e l'immagine riproduce, probabilmente, l'imperatrice già diva, scolpita, quindi, dopo il 217 d. C.,

come potrebbe provare anche la somiglianza col tipo monetario della sua "consecratio".

Dal Piazzale di Giulia Domna sul Decumano.

R. CALZA, *Encicl. dell'Arte Ant.*, vol. III, 1960, pag. 922 segg.

5 (26). *Testa-ritratto muliebre*, che per le dimensioni colossali e per i resti di diadema sul capo, riproduce indubbiamente una imperatrice. L'acconciatura, propria delle donne dei secondi Severi, il volto giovanile ed il confronto con le monete, parlano in favore della terza moglie di Alessandro Severo, Saeia Salustia Orbiana, da lui ripudiata nel 228 d. C. e probabilmente colpita dalla "damnatio memoriae". Così si spiega, conforme ad alcune iscrizioni con il suo nome cancellato, anche la deturpazione intenzionale del ritratto ostiense. Malgrado lo sfregio subito emergono con chiarezza la freschezza e la morbidezza del volto giovanile, saldamente posato sull'alto collo statuario, la rotondità delle gote fiorenti, la bella bocca sorridente e lo sguardo profondo, sotto lo sporgente arco sopraccigliare.

Presso il Teatro, adoperato in epoca tarda come selce della strada.

FELLETTI-MAJ, *Iconografia*, pag. 103.

6 (22). *Statua muliebre drappeggiata* nella posa della c. d. "Pudicizia", con testa-ritratto. Malgrado l'evidente richiamo al tipo di età antoniniana, il volto giovanile, per la sua semplificata forma plastica, per gli scarsi effetti chiaroscurali, per l'atonia dello sguardo e per l'acconciatura a tre file di trecce sovrapposte, ci riporta ai ritratti muliebri del primo ventennio del IV sec. d. C. Anche il corpo, sebbene nella posa raccolta in composta astrazione segua il noto tipo classico, ha perduto l'elasticità originaria: la visione strutturale della statua è priva di volume e l'allungato e piatto profilo che nasconde gelosamente le forme corporee, appare come la prefigurazione delle statue delle Madonne e delle "Donne Sante", del Medio Evo. Per il luogo del ritrovamento e sulla base delle monete, che rivelano la stessa analoga rotondità dell'ovale delicato, la morbidezza della bocca e la pienezza del mento, si potrebbe riconoscerne, l'imperatrice Fausta, giovane moglie di Costantino, da lui uccisa nel 326 d. C.

Dal Collegio degli Augustali.

R. CALZA, in *B. Arte*, 1950, pag. 261 segg.

7 (18). *Ritratto di Augusto*. Sebbene riprodotti sommariamente, si riconoscono i tratti caratteristici dell'imperatore, in età piuttosto avanzata. La costruzione robusta e la soda pienezza

del volto riportano infatti all'ultima fase della sua iconografia. Il prototipo della nostra testa deve essere cercato in qualche effigie eseguita già, forse, dopo la sua morte (14 d. C.) ed alla quale appartiene anche una testa del Louvre, che ha, in comune con quella ostiense, l'atteggiamento di concentrazione dolorosa degli occhi infossati, la mascella quadrata ed il tocco vago e duro dello scalpello. Anche la distribuzione delle ciocche appiattite, a gradi sovrapposti, parlerebbe di una data successiva alla morte dell'imperatore.

Dalla Via dei Vigili.

G. RICCI, in *B. Com.*, LXVI, 1938, pag. 57 segg.

8 (28). *Testa-ritratto di Faustina Maggiore.* Dalla impostazione idealizzata del volto si è pensato debba trattarsi di opera postuma. Data la ricca iconografia dell'imperatrice in confronto alla breve durata della sua vita, soprattutto come sovrana (morì nel 141 d. C. a trentasette anni, dopo solo quattro anni del regno di Antonino Pio) si può desumere, infatti, che una parte notevole delle sue immagini, sia stata eseguita dopo la scomparsa. Questa ipotesi, però, non pare giustificata nei confronti della scultura ostiense, che rivela in molti particolari lo stile proprio dei primi anni del regno di Antonino Pio. Tra le più di 44 immagini note dell'imperatrice, quella di Ostia è indubbiamente la più notevole, pervasa com'è da una dolcezza e da una grazia profondamente sentita. La vellutata morbidezza dei piani, contribuisce a infondergli una nota di intimità personale e a mettere in evidenza un senso di calda umanità. La grazia dell'ovale, insieme alla mossa naturale dell'acconciatura, rendono il ritratto pieno di una femminilità seducente da conferirgli un sapore di gusto ottocentesco.

Fig. 31

Dalla calcara delle Terme dei Cisiarii.

WEGNER, pag. 30 seg., tav. II.

9 (52). *Testa-ritratto di donna* ancora giovane con acconciatura di moda tra il 135 ed il 145 d. C. Il luogo del ritrovamento, le dimensioni colossali e l'esistenza di almeno altre due repliche, riportano l'immagine a qualche principessa di età antoniniana. Una indubbia somiglianza si nota con M. Aurelio giovinetto del Museo Capitolino (Galleria 28), affinità non soltanto fisionomica ma anche di una analoga impostazione plastica. Di qui la quasi sicura attribuzione del ritratto ostiense alla madre del futuro imperatore, Domizia Lucilla. L'uniformità strutturale dell'ovale e la morbidezza dei passaggi chiaroscurali danno risalto alla sinuosa linea della bocca turgida e al piccolo mento rotondo, identici a quelli del figlio giovinetto. Le corte

Fig. 30

ciocche che spuntano attorcigliate sulla nuca, aggiungono alla immagine una nota di calda femminilità.

Fu rinvenuta murata in un pilastro della porta della palestra delle Terme sul Foro.

G. LIPPOLD, *Die Antiken Sculpturen d. Vatican*, vol. IV, I, *Sala Croce Greca*, 575; WEGNER, pag. 191 seg., tav. 15.

10 (16). *Ritratto colossale di Antonino Pio* in età già avanzata o forse una sua immagine postuma. Le monete dell'Imperatore Divo mettono in rilievo il volto emaciato, dagli occhi infossati e dalle rughe incavate, in rapporto evidente con qualche sua tarda effigie, affine a quella ostiense. L'impostazione generale della scultura non è priva di largo respiro ma lo scalpello duro e la trascurata lavorazione dei particolari le tolgono quell'intima serenità e quell'armoniosa limpidezza che sono caratteristiche delle migliori immagini dell'imperatore. Eseguito senza grandi aspirazioni artistiche, il ritratto è tuttavia suggestivo per l'espressione quasi patetica degli occhi febbrili e per la mossa dolorosa della bocca.

Dagli Horrea sulla Semita dei Cippi.

H. MATTINGLY e E. A. SYDENHAM, *The Roman Imperial Coinage*, vol. III, 435.

Segue una nicchia con tre vetrine: in quella di sinistra:

1 (1130). *Bustino-ritratto virile* con corta barba che circonda il volto oblungo e con la folta chioma unita e compatta dai boccoli sovrapposti. L'incertezza della forma plastica, priva di disegno chiaro e preciso e i tratti vaghi rendono difficile l'identificazione. La mancanza del trapano, i grandi occhi a palpebre pesanti e la forma compatta della struttura plastica della chioma fanno pensare ad alcuni effigi di M. Aurelio. Per il luogo di ritrovamento (il larario di una casa privata) si potrebbe pensare anche ad una effigie di Antonino Pio Divo, di concezione generica e vaga.

Dal Larario della Domus del Pozzo.

WEGNER, pag. 103 seg.

2 (277). *Parte anteriore del ritratto di un bambino* con ampie masse di grossi riccioli accavallati intorno al visino paffuto. L'assenza delle pupille negli occhi a mandorla e la mesta piega della bocca fanno pensare ad una immagine postuma. È evidente l'affinità fisionomica con la famiglia degli Antonini e l'esistenza di altre immagini dello stesso bambino (la statua di bronzo della Galleria Borghese di cui però è sospettata l'autenticità, Museo di Berlino e di Bologna) ci riconducono forse a M. Galerio

Aurelio Antonino, uno dei gemelli di Faustina Senior, morto in tenera età nel 138 d. C., e di cui abbiamo ricordi numismatici.
Dal Piccolo Mercato.

M. BORDA, *Le famiglie*, pag. 82, n. 7.

3 (1547). *Testina muliebre* che fa parte del clipeo di un sarcofago. Per tipo di acconciatura e per alcune particolarità tecniche e stilistiche deve essere assegnata agli anni 250-260 d. C. Legata alla forma tradizionale sepolcrale contemporanea, mira ad esprimere un sentimento attraverso il triste e pacato sguardo obliquo ed il breve sorriso fuggente e rassegnato. La testina, pure essendo opera di bottega, è animata da una certa armonia spirituale e da uno spontaneo soffio di vita.

Dall'Episcopio di Porto.

BOVINI, col. 315, fig. 106.

4 (127). *Ritrattino muliebre con acconciatura di Faustina Maggiore*. I capelli lisci ai lati, e tirati indietro, seguono la prima fase della foggia antoniniana (intorno al 140 d. C.); il volto è comune; l'esecuzione, sebbene precisa e rifinita nei particolari, è grossolana e senza grandi pretese d'arte, rivelando l'opera di una bottega locale.

Dalla Domus della Fortuna Annonaria.

Nella vetrina centrale:

Fig. 32

1 (1128). *Testa-ritratto di Commodo* minore del vero. Non possono essere dubbi sull'identità della persona, cosicchè, considerando anche altri esempi del genere, cade l'ipotesi, espressa da alcuni, che le immagini delle persone regnanti di Roma non furono mai riprodotte in dimensioni ridotte. Il tipo è quello del Museo di S. Maria Capua Vetere e del braccio Nuovo, 121, del Vaticano (quest'ultimo di provenienza ostiense), ma con tratti più tirati e con effetti chiaroscurali del trapano più marcati. Il volto appare teso e emaciato e lo sguardo freddo e stanco sotto la palpebra superiore abbassata. La forma è elegante con sensibilità plastica, ricca del sottile gioco di passaggi sotto la levigata superficie marmorea. Ma il virtuosismo barocco quasi di maniera e l'esuberante uso del trapano nella chioma e nella barba tolgono all'immagine intimo calore. I cinque fori che circondano la voluminosa chioma ricciuta, indicano la presenza di una corona radiata, ciò che rendeva l'imperatore simile al Dio Sol.

DE FRANCISCIS, in *B. Arte*, 1957, pag. 289 seg.; P. L'ORANGE, *The Apotheosis in Ancient Portraiture*, 1947, pag. 70 seg.

2 (1131). *Stele funeraria rettangolare* con busto virile scolpito. I capelli radi scendono con striscie diritte sulle tempie e sulla fronte. La corta barba circonda appena il volto opaco dai lineamenti statici e immobili. Gli occhi, dalla palpebra superiore fortemente in rilievo e l'iride appena segnata, aumentano l'espressione di vaga mestizia diffusa sul volto. È evidente la tendenza ad accostare l'immagine ai ritratti dei filosofi. Alla professione intellettuale esercitata dall'individuo allude anche il pallio greco che circonda le spalle lasciando nudo il corpo fin sotto il petto. Il ritratto evidentemente postumo deve ritrarre qualche filosofo o pensatore, intorno alla metà del III sec. d. C.

Dalla Necropoli di Porta Laurentina.

P. GRAINDOR, in *B.C.H.*, XXXIX, 1915, pag. 353 seg., tav. XXI.

3 (1058). *Acconciatura muliebre* ricciuta che si rialza a forma di semicerchio e di cui ogni ricciolo singolo è perforato dal trapano. È la tipica foggia a "nido d'ape", delle donne dell'età flavia. Nella fascia interna liscia si nota il foro circolare per il perno che fissava il pezzo al ritratto. In simili parrucche marmoree, ritrovate anche altrove, alcuni volevano riconoscere un significato rituale religioso; devono essere invece considerate come esempio della tecnica dei marmorai romani.

Dal Decumano prima del Foro.

NSc, 1913, pag. 231; J. R. Grawford, in *MAARome*, I, 1917, pag. 103 segg.

4 (1129). *Ritratto di fanciullo* circa decenne, dai grandi occhi con l'iride e l'incavo della pupilla incisa a forma di pelta. L'espressione generale è torbida, dallo sguardo vago, dalla mossa dura della bocca col labbro superiore rientrante. Il modo di rendere i capelli a corte incisioni è quello dominante nel terzo e quarto decennio del III sec. d. C. Il gioco dei piani sparisce sotto la porcellanea levigatezza della superficie che contrasta con l'opaco graffito della chioma. La testina ostiense ha indubbe affinità fisionomiche con una testa di Tolosa ed una di Foligno, strettamente affini alle monete di Filippo Figlio ucciso dodicenne nell'anno 249 d. C.

Dal Decumano.

F. BRAEMER, in *Bull. des Antiquaires de France*, 1952-53, pag. 146, tav. III, 4; FELLETTI-MAJ, *Iconografia*, pag. 182 seg.

5 (269). *Testina-ritratto di giovinetta* con capelli lisci spartiti in mezzo alla fronte e scendenti ai lati fino al collo in grosse masse uniformi. L'opera di officina locale di lavoro sommario fa risaltare tuttavia, i caratteri individuali del volto largo e paffuto.

Data l'epoca della sua esecuzione, la mancanza della pupilla negli occhi piccoli e infossati, farebbe credere ad una immagine postuma, destinata forse ad un larario domestico.

Fine del II sec. d. C.

6 (1132). *Ritratto virile di dimensioni ridotte*, con corta barba disadorna indicata da brevi incisioni irregolari e con i grandi occhi segnati dal cerchio dell'iride e dal profondo incavo della pupilla. Il ritratto è privo di ispirazione classicistica e la cubica struttura insieme con la statica immobilità del cranio, lo accostano all'epoca dei ritratti di Probo, cioè al 275-280 d. C. Caratteristiche dell'iconografia, che precede quella della tetrarchia, sono le pesanti curve della palpebra superiore distaccata che approfondisce l'espressività dello sguardo, e la ferma struttura della bocca con gli angoli abbassati. Il L'Orange giustamente accosta la testina ad un altro ritratto ostiense, inv. 449.

L'ORANGE, pag. 36 seg., 120.

Nella vetrina a destra:

1 (19). *Parte anteriore frammentaria di un ritratto di Domiziano* ancora Cesare. L'acconciatura fitta e ricciuta, che scende con riccioli perforati dal trapano sulla fronte e davanti alle orecchie, è quasi sconosciuta nelle sue immagini scultoree, ma è nota nelle prime effigi monetarie del giovane principe. Essa sparisce successivamente quando, per la sempre più crescente calvizie, Domiziano adottò la pettinatura neroniana "in gradus formata", (Svetonio). Il volto giovanile, freddo ed austero, forse più delle altre immagini, tradisce il carattere dell'ultimo dei Flavi quale ci è tramandata dalle fonti storiche.

Dalla tomba di Giulia Procula all'Isola Sacra.

G. CALZA, *La Necropoli*, pag. 228, fig. 221; MAGI, *I Rilievi*, pag. 62 seg.

2 (270). *Testina di Commodo-Sol* a giudicare dai resti di raggi metallici che circondavano, a forma di corona radiata, il capo. È riprodotto come giovanetto ma l'esecuzione sommaria e generica e le dimensioni minute, fanno supporre che la testina fosse eseguita sotto Settimio Severo dopo la divinizzazione dell'imperatore defunto. Stilisticamente la piccola immagine non trova riscontri immediati, ma è vagamente affine al tipo della statua della Galleria Corsini e a quella di Mantova.

WEGNER, pag. 258 seg.

3 (281). *Ritrattino muliebre* di dimensioni minute con acconciatura di età traiana. Il volto a forma allungata con occhi a mandorla, la linea diritta del setto nasale e il mento tondo e pieno richiamerebbero vagamente alcuni ritratti dell'imperatrice Plotina. A qualche membro della famiglia imperiale fan pensare anche, oltre che le dimensioni ridotte, rare, come quelle colossali, per le immagini dei semplici mortali, il luogo del ritrovamento: il tempio di Bellona, nel culto della quale, a quanto pare, non furono ammesse le donne, ma dove potrebbe aver trovato posto l'immagine di una imperatrice.

Da una nicchia del tempio di Bellona.

WEGNER, *Hadrian*, pag. 77 seg.

4 (1838). *Testina-ritratto* di indubbia affinità fisionomica con i membri della famiglia Giulio-Claudia, i cui lineamenti aiutano con ogni probabilità, a riconoscere l'imperatore Claudio. La testina, più che con qualche immagine aulica, trova riscontri, forse anche per le sue dimensioni ridotte, in alcuni cammei tra i quali, il più somigliante, è quello di Dresda, su cui appare il profilo di Claudio. Per tali dimensioni e per il luogo di ritrovamento un ambiente privato, presso una nicchia, la scultura si presta ad essere interpretata come un'effigie destinata ad un larario domestico.

Dalla Via del Pomerio.

B. SCHWEITZER, in *R.M.*, LVII, 1942, pag. 92 seg.; B. M. FELLETTI-MAJ, in *Encicl. dell'Arte Ant.*, 1959, vol. II, pag. 70 seg.

Passata la nicchia, segue a sinistra:

II (32). *Ritratto di Adriano*, ritrovato insieme a quello di Traiano (n. 18) ed eseguito con esso, forse subito dopo l'accesso al trono del nuovo sovrano. È una delle prime immagini dell'imperatore, dall'aspetto giovanile e dai lineamenti idealizzati, analogo alle prime effigi monetarie e ad un ritratto in bronzo di Londra. La particolarità saliente del ritratto, è il rendimento della barba corta a minuti ricci stilizzati e appiattiti. È evidente il suo accento arcaizzante con un richiamo alle sculture di stile severo, derivato probabilmente dall'intento dell'artista di lusingare i gusti del nuovo sovrano e di riportarsi ai ritratti ellenici. Sebbene di effetto elegante e di gusto aulico, nella sua nobiltà maestosa, il ritratto non riesce ad evitare una certa freddezza accademica.

Dalle Calcare del Caseggiato del Serapide.

WEGNER, *Hadrian*, 1956, pag. 29 seg., tav. 30 (con conclusioni ed identificazione errate). Anche M. JUCKER, *Das Bildnis im Blätter Kelch*, 1962, pag. 81 seg. nota 8.

12 (25). *Statua dell'Imperatrice Sabina*, sotto le sembianze di Cerere, caratterizzata dai papaveri e dalle spighe che tiene nella mano sinistra abbassata. Il tipo originario fu riconosciuto come opera del primo ellenismo, sorto nell'ambiente di Pergamo, dove, secondo Pausania, una statua di Demetra ornava il recinto sacro della Dea. La copia ostiense è indubbiamente la più bella, fra le circa 30 repliche note del tipo (vedi il n. 4). La salda impostazione non impedisce di raggiungere morbidezza e fluidità nel nobile e vario gioco delle pieghe della veste e la delicata trattazione plastica del volto attenua, con tocco leggero, le sfumature della superficie levigata. Per i tratti idealizzati e per la concezione classicheggiante si deve riconoscere nella statua un'immagine postuma della imperatrice divinizzata, innalzata forse in occasione della sua apoteosi avvenuta dopo il 136 d. C.

Dalla Palestra delle Terme di Nettuno.

WEGNER, *Hadrian*, 1956, pag. 86.

13 (23). *Statua loricata di Traiano* (di restauro la gamba sinistra). È una delle cinque statue loriccate dell'imperatore giunte fino a noi. Notevole è il motivo della corazza (due Vittorie che uccidono il toro) che nella decorazione marmorea appare per la prima volta in età traiana nella Basilica Ulpia e sull'arco di Benevento. Esso è quasi sconosciuto, invece, come ornamento di loricca, il che fa pensare che la statua di Ostia (copia forse di una effigie ufficiale) sia stata eretta in relazione ai monumenti ricordati. La testa, di conservazione perfetta, rivela le particolarità fisionomiche ormai fissate in effigi ufficiali dell'imperatore. L'espressione generale è maestosa e calma, i lineamenti fermi e precisi; il profilo incisivo e vigoroso ispira un senso di sicurezza e di virilità, pur senza essere freddo e retorico.

Fu ritrovata murata nei sotterranei della Schola di Traiano.

HANFMANN and C. VERMEULE, *A new Trajan*, in *Am. J. Ar.*, 1957, pag. 223 seg.

14 (24). *Statua di Sabina come Venere Genitrice*. La scultura si distingue dal noto tipo originario del V sec. a. C., per il seno sinistro coperto, particolare questo che si riscontra anche nelle tarde varianti di esso e corrisponde alle analoghe effigi monetarie dell'imperatrice. I tratti del volto sono molto giovanili e l'acconciatura è ancora quella di età traiana corrispondente alle monete emesse fino all'anno 130, ma poco diffusa nelle numerose sue effigi marmoree. Malgrado l'opposizione di alcuni, non possono esservi dubbi sull'identificazione della persona riprodotta. L'esecuzione è dura ed il volto, per quanto non privo di una certa leggiadria, caratteristica di molte delle immagini giovanili

della moglie di Adriano, è freddo e monotono, privo di sicura personalità.

Dal Collegio degli Augustali.

R. DE CHIRICO-CALZA, in *N. Sc.*, 1945, pag. 230 segg.; WEGNER, *Hadrian*, pag. 84 seg.

15 (29). *Busto loricato di Settimio Severo*. L'espressione di bonarietà sognante segue uno dei due tipi plastici conosciuti nell'iconografia dell'imperatore e gli occhi infossati nelle orbite sporgenti, con lo sguardo volto in alto, aggiungono un'idea, un po' forzata, di meditazione spirituale. All'immagine di Ostia mancano i tre boccoli in mezzo alla fronte, che distinguono un gruppo di ritratti dell'imperatore ma che non segnano un termine cronologico; essi sono piuttosto, come fu rilevato recentemente, un distintivo di carattere religioso diretto ad avvicinare il volto del sovrano all'immagine del dio Serapide. La confusa lavorazione della chioma e della barba ricciuta, con profondi e larghi canali del trapano, segna l'ultimo tentativo dell'esuberante barocco antoniniano ma appare qui statico ed immobile e di effetto puramente ornamentale.

Dall'Isola Sacra.

G. CALZA, *La Necropoli*, pag. 247, fig. 147; P. L'ORANGE, *Apotheosis in Ancient Portraiture*, 1947, pag. 73 seg.

16 (20). *Testa colossale di Marciana*, sorella di Traiano. Tra i cinque ritratti sicuri attribuiti finora a Marciana, e ai quali recentemente si è pensato di poterne aggiungere altri due, l'immagine ostiense è di gran lunga la migliore. Può servire quindi anche per le dimensioni e lo stato di conservazione, da caposaldo per la sua iconografia. Riproduce la sorella dell'imperatore in età già matura, corrispondente alle monete, che non conoscono che un solo tipo, emesso poco prima della sua morte, avvenuta nel 113 d. C. La rassomiglianza con il fratello è sorprendente: e per i tratti fisionomici e per la stessa ossatura del volto di taglio virile, attenuato, però, dalla morbida modellazione delle guance, dalla calma plasticità della fronte e dal sorriso fine ed intelligente che muove le labbra sottili.

Dalle Terme di Porta Marina.

WEGNER, *Hadrian*, 1956, pag. 77 seg., 122, tav. 35; U. HAUSMANN, in *JdI.*, LXXIV, 1959, pag. 195 seg.

17 (17). *Ritratto colossale di Traiano*. La scultura viene giustamente considerata non solo come la migliore immagine dell'imperatore ma anche come uno dei più grandi capolavori della ritrattistica romana. Superando l'impronta accademica

che potrebbe sorgere da un'immagine ufficiale, lo scultore rivela un profondo senso artistico nel riunire felicemente il vigore e la maestria italica alla raffinata sensibilità ellenica. I tratti addolciti del volto ispirano un profondo senso di equilibrio e non vi è nulla che turbi l'armonia plastica della scultura. La massa delle ciocche, cesellate con una particolare vitalità plastica, inquadra il volto soffuso di umanità serena e placata, in una cornice ricca di chiaro-scuro. Alcuni riconoscono nell'immagine una scultura di età adrianea, raffigurante Traiano già Divo, opera originaria di qualche scultore greco; ipotesi che potrebbe essere appoggiata anche dal fatto che del ritratto non esistono repliche.

Da una bottega presso il Teatro.

GROSS, *Bildnisse Traians*, pag. 113 seg., tavv. 33-35.

18 (14). *Testa colossale di Traiano*. Il ritratto fu ritrovato insieme con quello di Adriano (vedi n. 11) di uguali dimensioni e con resti di mani e di gambe. Deve essere considerato come un'effigie postuma dell'imperatore, eseguita per unirla all'immagine del suo successore. Il volto carnoso e pesante, dalle rughe accentuate, ci riporta infatti agli ultimi suoi ritratti e la statica compattezza dei tratti, gli occhi inespressivi, la lineare durezza dell'esecuzione sono privi di un accento vitale, riprodotti con quel distacco generico che è proprio di un ritratto eseguito non su un modello vivo. Errata, però, deve essere l'attribuzione della scultura all'età gallienica.

Dalla Calcare del Caseggiato del Serapide.

GROSS, *Bildnisse Traians*, pag. 102 seg.

19 (127). *Frammento di rilievo*, diviso orizzontalmente in due piani. Nell'inferiore è un'iscrizione in onore di Antonino Pio, datata dalla potestà tribunicia al 160 d. C. Nella parte superiore dovevano trovarsi al centro l'effigie dell'imperatore, affiancata dai busti di M. Aurelio e di L. Vero, Cesari, e due vittorie alate. Resta solo la parte sinistra dell'iscrizione con il busto di L. Vero, in vesti militari, circa trentenne. L'espressione del volto, di taglio giovanile, risulta, malgrado le dimensioni ridotte, suggestiva e concentrata, con lo sguardo diritto e fisso, che la rende quasi patetica. Una cornice di boccoli ricchi e scomposti lavorati a masse circonda per metà il volto. Meno felice appare la Vittoria per le pieghe rigide e pesanti del panneggio e il piccolo volto inespressivo.

Dalla tenuta Aldobrandini di Ostia Antica.

H. FUHRMANN, in *A. A.*, 1939, coll. 294 seg.; G. BECATTI, in *BCom.*, 1940 (Notiziario), pag. 220 seg.

20 (81). *Statua di divinità maschile* con la parte inferiore del corpo avvolta in un ampio mantello e semigiacente su un terreno roccioso, adattata come decorazione di fontana. È la personificazione del Tevere, il vecchio Pater Tiberinus, venerato ad Ostia fin dai tempi più antichi. Lo schema e l'atteggiamento sono tipici per la personificazione dei fiumi, il cui prototipo più famoso era la statua del Nilo dell'Iseo Campense a Roma. Ma la scultura ostiense presenta particolarità proprie, come la testa volta di pieno profilo e il velo che si gonfia come per un vento immaginario che la distinguono dalle oltre cinquanta repliche conosciute di tipo analogo. Essa appare identica sulla nota ara di Ostia con figurazioni relative alle leggende romane (Museo delle Terme, inv. 324) e il volto con la chioma voluminosa e lo sguardo di una gravità dolce e meditativa, rievoca la paterna solennità del dio virgiliano. Età adrianea.

Dal cortile accanto al Serapeo.

DE JARDIN, in *Mem. Pon. Acc.*, 1932-33, pag. 35 seg.; LE GALL, *Le Tibre dans l'Antiquité*, vol. II, 1953, pag. 23 seg.

21 (27). *Testa ritratto di Lucilla*, moglie di L. Vero, riconoscibile dalle immagini identificate e attraverso le numerose monete con la tipica acconciatura a "melone". Una grande iscrizione in onore di L. Vero e i resti di due statue rinvenute insieme, oltreché confermare l'identificazione, fanno pensare ad un gruppo scultoreo con la statua loricata di L. Vero e quella di Lucilla nelle vesti di Igea. L'iscrizione che ricorda l'ottava "potestà tribunicia", e il terzo consolato dell'imperatore (anno 168 d. C.) ci riporterebbe all'immagine di Lucilla più che diciottenne. L'aspetto quasi infantile del volto farebbe però pensare, piuttosto, a qualche ritratto di Lucilla ancora giovanetta. Il volto piccolo a tratti minuti è piuttosto insipido. L'esecuzione è liscia, con tocchi leggeri nei piani del volto a superficie levigata simile a porcellana, ma l'aspetto molle e svanito è privo di disegno chiaro e preciso.

Dal Tempio tetrastilo in tufo.

L. POLACCO, in *Sculture greche di Cirene*, 1959, pag. 312 seg., fig. 99.

Nel passaggio alla Sala VIII nella nicchia a sinistra:

22 (45). *Testa-ritratto di giovane* forse non rifinita, con capelli a ciocche dritte e sottili e con barba appena abbozzata che copre la parte inferiore del volto magro ed angoloso. La tecnica della pupilla, l'acconciatura che imita quella dei Giulii e il taglio netto e lineare del naso, portano il ritratto all'età costantiniana. La liscia fascia marmorea, che cinge la

parte posteriore del capo, in parte mancante insieme con i due fori di attacco dietro le orecchie, presuppongono la presenza di un diadema metallico suggerendo quindi l'immagine di qualche principe della famiglia imperiale. I tratti minuti e delicati, il naso sottile e diritto e lo sguardo volto in alto si collegano strettamente con le effigi di Crispo, primogenito dell'imperatore Costantino, emesse intorno al 326 d. C. L'identificazione quindi appare quasi sicura.

Dal Decumano.

R. CALZA, in *Encicl. dell'Arte Ant.*, vol. III, 1960, pag. 941.

Nella nicchia a destra:

23 (47). *Ritratto di giovinetto* con folta capigliatura scomposta. Il collo esile e le guance rotonde non hanno perduto ancora la morbidezza infantile, in contrasto con lo sguardo cupo e duro e con la bocca seria ed ostinata, per quanto di una certa delicatezza. Le particolarità fisionomiche sono quelle di L. Vero che si ritrovano anche nel suo volto di adulto. La mancanza di monete di L. Vero fanciullo (non essendo egli mai stato nominato Cesare) rendono difficile l'identificazione dei suoi ritratti infantili e quello di Ostia quindi potrebbe essere considerato la sua prima immagine. Sembra di riconoscere lo stesso volto nella testa del Museo dei Conservatori, erroneamente ritenuta come quella di M. Aurelio Cesare. La chioma scomposta, che inquadra il volto infantile con delicati passaggi alla curva delle guance, suggerisce, anche senza l'aiuto del trapano, tenui effetti chiaro-scurali. La scultura compatta e ferma nella sua struttura è ricca di armonia plastica e densa di vitalità e di contenuto individuale. Circa 140-142 d. C.
Dalla zona del Campo della Mater Magna.

WEGNER, pagg. 37-62, 195; V. SCRINARI, in *A. C.*, VIII, 1956, pag. 205 seg., tav. XLIX.

SALA VII

I (71). *Ritratto virile imberbe*, del tipo del c. d. "Sacerdote di Iside", gruppo ben definito di ritratti repubblicani che si distinguono per il cranio allungato, completamente rasato, e per i tratti senili del volto. La denominazione è ormai sorpassata ma il tipo iconografico potrebbe comunque trarre le sue origini dall'Egitto, pure acquistando nel clima romano caratteristiche prettamente latine. Il ritratto di Ostia è uno degli esponenti più eloquenti di questo gruppo, per il vigoroso contenuto plastico,

a cui la compatta e serrata forma della massa, aggiunge una energia pulsante e nervosa. Intorno al 50-45 a. C.

Dal Collegio degli Augustali.

R. DE CHIRICO-CALZA, in *NSc* XIX, 1945, pag. 238 seg.; J. BABELON, in *Mon. Piot.*, XXXVIII, 1941, pag. 117 seg.

2 (450). *Ritratto virile* dalle guance glabre con palpebre appesantite da borse, sotto gli occhi inespessivi. La struttura è molle, senza contorni precisi, con accento particolare delle rughe minute e fini intorno agli occhi e sulla fronte. Il ritratto rientra nel gruppo iconografico che riflette le correnti artistiche dell'epoca tarda repubblicana. Un'altra immagine dello stesso personaggio si trova nei giardini del Quirinale. Circa 40 a. C.
Dal bivio della Via della Foce con il Decumano.

SCHWEITZER, pag. 90, fig. 127.

3 (66). *Testa maschile* dal volto glabro di anziano, con tratti marcati e pesanti e con forte asimmetria facciale. Il concetto plastico, rude e positivo, riflette ancora le forme arcaiche delle correnti italiche, che si riannodano in parte all'iconografia etrusca. Tutto è concentrato sull'anomalia facciale, fenomeno questo non causale, ma che si ripete con insistenza nell'iconografia repubblicana al principio e alla metà del I sec. a. C. È una corrente artistica che dalla bruttezza pare tragga effetti particolari e, dello stilizzare le deformazioni del volto, faccia una sua propria maniera creativa. 90-70 a. C.

G. RICCI, in *B. Arte*, 1938, pag. 564 segg.; SCHWEITZER, pag. 54 segg.; 69.

4 (1245). *Statua loricata acefala* di un imperatore che, per il complesso degli elementi stilistici e tecnici, deve essere assegnata alla fine del I sec. d. C. L'affinità plastica con due statue di Tito e di Domiziano da Sabratha ne conferma la cronologia. Il motivo della lorica con due vittorie, in atto di versare l'incenso su un "thymiaterion", è piuttosto frequente, mentre quasi eccezionale è il motivo con figure di Oceano e della Tellus semisdraiati nella parte inferiore della corazza.
Dal Campo della Magna Mater.

G. CAPUTO, in *Quaderni di Archeologia della Libia*, I, 1950, pag. 145 seg., tav. II; E. STRONG, in *Journ. of. Rom. St.*, 1937, pag. 118, tav. XVII.

5 (73). *Ritratto di un uomo ancora giovane* dall'ovale allungato e dalla fronte alta, limitata dalle ciocche compatte dei capelli, sulla stretta calotta cranica. La superficie uniforme, modellata a tocchi vaghi e molli è priva di rilievi. Il ritratto fu giustamente inquadrato nell'ultima fase classicheggiante dell'arte ellenistica

che ha trovato nella ritrattistica di Coe, di Delo e di Magnesia, le sue più felici manifestazioni. Attraverso lo scalpello fluente e leggero dell'artista si nota tuttavia nel ritratto di Ostia una robustezza e un accento realistico, estranei al gusto ellenico e che tradiscono invece una tradizione indigena. 40-35 a. C.

Dalla Via dei Vigili.

G. RICCI, in *B. Arte*, XXXI, 1938, pag. 561 seg.; A. GIULIANO, in *RIASA*, VIII, 1959, pag. 150 segg.

6 (49). *Testa virile sbarbata*, forse destinata ad essere inserita in un " clipeo ", dalla chioma vivacemente mossa e dall'espressione tormentata e dolorosa del volto. Per i contrastanti passaggi chiaroscurali, per la varietà dei rilievi muscolari e per la violenza dell'espressione, la scultura ostiense assorbe in sé tutto quanto l'iconografia del tardo ellenismo, nella sua fase barocca e drammatica, aveva conferito alla ritrattistica romana. Le particolarità fisionomiche si avvicinano a quelle di M. Vipsanio Agrippa, in modo particolare alla testa di Ny-Carlsberg, 608, datata verso il 20 av. C. Ma il volto della scultura di Ostia è più asciutto e manca la grave e maestosa imponenza virile, che distingue di solito le immagini del genero di Augusto. Non è da escludere però che si tratti di qualcuno della sua famiglia.

Dalla Casa di " Apuleio ".

G. RICCI, in *B. Arte*, XXXI, 1938, pag. 566 segg.; L. CURTIUS, in *R. M.*, 1938, pag. 235 seg., tav. 43.

7 (63). *Testa di donna vecchia*, con mantello che le copre il capo. L'acconciatura a ciocche spartite sul davanti con due bande rialzate ai lati della riga mediana e il volto angoloso e corto, riportano intorno alla metà del I sec. a. C. Abbiamo qui forse uno dei primi esempi di un ritratto muliebre a tutto tondo, coevo alle immagini virili dell'età cesarea. La lunga bocca sottile, le cavità orbitali, la pelle tirata e le gote incavate, che lasciano intravedere la struttura ossea, sono modellati con realismo crudo ed efficace e con sapore di arte popolare. È la sintetica espressione della corrente realistica del tempo che non cerca che la nuda verità, senza alcun tentativo di abbellire il modello o di ammorbidarsi nell'idealizzazione dei tratti.

Nei pressi del Teatro sul Decumano.

VESSBERG, pag. 251, tav. C.

8 (67). *Ritratto di vecchio imberbe e calvo*, che, a giudicare dalla rottura della parte posteriore e della fronte sproporzionatamente allungata, si deve pensare facesse parte di un rilievo sepolcrale. Cade così l'ipotesi, espressa recentemente, che la

testa sia la copia di un originale preesistente. Il volto dalla pelle grossa e ruvida con una rete di rughe irregolari sui tessuti flaccidi e cascanti, i piccoli occhi quasi spenti e la lunga bocca gonfia e tagliente sono di una bruttezza suggestiva. L'accento quasi macabro e l'impressionante efficacia fisionomica fanno del ritratto uno dei più singolari esempi di un gruppo iconografico repubblicano, che si caratterizzava per la sua potenza di espressione quasi drammatica. Circa 70-60 a. C.

Dalla tenuta Aldobrandini.

SCHWEITZER, pag. 60 seg. fig. 83; G. BECATTI, in *Le Arti*, II, 1939-40, pag. 4 seg.

9 (69). *Testa-ritratto virile*, che faceva parte di un rilievo, a giudicare dal taglio della parte posteriore, dalla mancanza dell'orecchio sinistro e del padiglione di quello destro che fa tutto uno con il blocco marmoreo. Raffigura un uomo sulla cinquantina, dal volto sbarbato ed emaciato ma di espressione acuta e fredda. Nel contorno ombrato ed espressivo degli occhi, nelle fosse sotto le occhiaie e nel risalto incisivo e lineare delle rughe e delle sopracciglia, la testa è improntata ad un realismo vivo ed incisivo. Età neroniana.

Dai pressi della Necropoli di Porta Laurentina.

G. RICCI, in *B. Arte*, XXXI, 1938, pag. 568, figg. 12-13.

10 (15). *Rilievo sepolcrale con figura virile di togato*. Il volto è glabro, il collo alto e robusto, i capelli rialzati sulla fronte con striscie dritte e sommarie. Le rughe sulla fronte e ai lati del naso, le borse delle occhiaie profonde e la mesta piega della bocca, conferiscono al volto una espressione grave e triste, più di stanchezza che di età. Nello scalpello che, con pochi tocchi riesce a dare una espressione individuale al volto, trascurando il drappeggio e il volume corporeo, c'è l'eredità della tradizione repubblicana ma il tipo del volto e la toga classica con umbo e sinus, che indossa il personaggio, invece di quella " exigua ", ci riportano all'età tiberiana.

Da Ostia Paese.

G. RICCI, *op. cit.*, pag. 565, fig. 9.

11 (157). *Rilievo votivo con nome del dedicante C. Fulvius Salvis Aruspex*, con tre scene riferentesi al culto ostiense di Ercole quale dio oracolare. Illustra: a destra la pesca miracolosa di una statua arcaica del dio insieme con una cassetta rettangolare; nel centro, la stessa figura di Ercole che estrae dal cofanetto una " sors ", tavoletta con presagio divino e la offre ad un piccolo " camillo ". A sinistra una figura togata, che offre la tavoletta scritta alla persona oggi mancante, forse il guerriero vincitore,

secondo l'avvertenza divina e verso il quale vola la Vittoria con corona in mano. L'ex voto commenta con un linguaggio fresco e spontaneo, illustrato da qualche artista locale, un fatto forse avvenuto sulle rive ostiensi del Tevere, e porta un contributo notevole all'arte romana tra gli anni 80-65 a. C.

Dal Tempio di Ercole.

G. BECATTI, in *BCom.*, LXVII, 1939, pag. 37 segg.

12 (55). *Rilievo con figura di uomo anziano*, sbarbato vestito di toga "praetexta", tirata sul capo, in atto di sacrificare sull'altare acceso. Le particolarità tecniche della toga e il tipo del volto, vigoroso e grave, con ricca chioma dalle ciocche fitte e scomposte, ci riportano alla fine del I sec. d. C. e la scultura di potenza plastica suggestiva, ricca di passaggi chiaroscurali propri dell'arte flavia, si riallaccia ad un gruppo di immagini contemporanee. Per il luogo del rinvenimento e per il ritrovamento nelle vicinanze di una iscrizione frammentaria, si potrebbe supporre che si tratti di uno dei membri della nota gens Egrilia, distintasi ad Ostia, tra il regno di Vespasiano e quello di Traiano, per le numerose cariche sacerdotali e pubbliche.

Dall'area dei Quattro Tempietti.

G. RICCI, in *B. Arte*, XXXI, 1938, pag. 568 seg.; H. BLOCH, in *NSc.*, 1955, pag. 256 seg.

13 (56). *Clipeo decorato di un "kymation", dorico e di una treccia all'esterno che serve da cornice al busto drappeggiato di un vecchio*, dalla mascella larga e quadrata, la bocca serrata, e gli occhi piccoli, quasi lacrimosi sotto la floscia e fine pelle delle palpebre. La chioma scomposta, ricca di volume, contrastante con i tratti senili, è in armonia stilistica con l'iconografia romana di età flavia. La scultura rivela una vigoria di ampio respiro con un massiccio e compatto modellato dei muscoli facciali. La affinità, non solo di stile ma anche nei tratti, con il sacrificante n. 12 non esclude l'ipotesi che si tratti della stessa persona in età più avanzata.

Dalle Terme del Mitra.

G. BECATTI, in *Le Arti*, VI, 1941-1942, pag. 172 seg., tav. LII, 2 e LIV, 5-6.

14 (57). *"Imago Clipeata"*, entro un medaglione identico al numero precedente a cui doveva essere contrapposto. Il ritratto raffigura un uomo ancora giovane, con fronte bombata e cranio tondeggiante semi-calvo, la bocca a labbra tumide e lo sguardo dritto leggermente ombrato. Sebbene eseguito contemporaneamente, si distingue dal n. 13 in quanto al ricercato e tormentato

modellato dell'immagine del vecchio si oppone la sobria plasticità del volto del giovane con tratti composti in una calma mite ed estesa, denunciando il trapasso al nuovo tipo fisionomico e stilistico che sorge con il secolo nuovo. Intorno al 100 d. C.

Dalle Terme del Mitra.

G. BECATTI, *op. cit.*, pag. 172 segg., tav. LIV, 3-4.

15 (50). *Ritratto di un vecchio*, in cui la forma circolare del busto drappeggiato, senza accenno alle braccia e la foglia di acanto sul pieduccio della base, sono fattori esteriori che consentono di precisarne la cronologia intorno al 100 d. C. Agli stessi anni ci porta anche il realismo espressivo ed acuto con il quale sono resi i tratti duri e tenaci del vecchio. Il volto è glabro con lisce ciocche di capelli, il mento quadrato e volitivo, la bocca stretta e tagliente, il collo corto e smagrito e gli occhi acuti e freddi, impiccoliti dalle borse cascanti delle palpebre superiori. La complicata rete delle rughe e l'espressione acre ed amara, ma piena di vitalità e carattere, richiamano tendenze plastiche affini a forme repubblicane che, dopo l'intervallo del classicismo di età Giulio-Claudia, ricompaiono di nuovo nell'epoca flavia, arricchite e perfezionate. Recentemente si voleva spostare la cronologia della scultura all'età adrianea.

Dalle Terme della Basilica Cristiana.

DALTROPP, pag. 26 seg., 119; H. JUCKER, *Das Bildnis im Blätter-Kelch*, 1962, pag. 80 segg.

16 (59). *Ritratto muliebre*, con parte del busto di forma trapezoidale, che ricorda le immagini esposte negli atrii delle case romane. Il volto largo ed angolare, dagli zigomi fortemente sporgenti in alto, la bocca lunga e tagliente conferiscono alla figura un carattere duro e quasi mascolino, malgrado l'intento di dare allo sguardo un'espressione sognante e dolorosa. I capelli si rialzano sul davanti in una ciocca rigonfia posta obliquamente, variante della foggia di "Ottavia", datata tra il 30 e il 20 a. C., mentre i sei grossi riccioli a "lumachelle", spartiti sulle tempie, le orecchie scoperte e il basso doppio nodo intrecciato sulla nuca, ci riportano all'epoca successiva. Alle stesse oscillazioni cronologiche conduce l'esame stilistico del volto nel quale le caratteristiche di tradizione italiche si fondono con aspirazioni plastiche di derivazione ellenica nei chiaro-scuro intorno al ponte nasale e nei morbidi passaggi intorno agli occhi ombrati dalle arcate orbitali. Circa 10 a. C.

Nei pressi della Caupona del Pavone.

BIANCHI-BANDINELLI, *Storicità*, pag. 98 seg.

17 (I229). *Frammento di rilievo*, con testa virile i cui tratti fisionomici sembrano rivelare una origine non latina. L'acconciatura a corte ciocche a virgola, distribuite con regolarità simmetrica, assegna l'immagine all'età flavia. La corta barba e i baffi ricciuti sono fenomeno raro nell'iconografia contemporanea a tutto tondo; si riscontrano invece, sui rilievi in prevalenza con figurazioni degli "apparitores", componenti del corpo degli addetti al seguito dei magistrati. L'affinità stilistica e cronologica della nostra immagine con quella di alcuni personaggi sui rilievi della Cancelleria al Museo Vaticano ne è la conferma palese. L'esecuzione è robusta e salda, condotta con abilità e sicurezza, ma senza grandi finenze plastiche e con evidente scopo decorativo. Dall'Autostrada presso la Cappella di S. Ercolano.

MAGI, *I Rilievi*, pag. 89 seg., tav. XVII-XIX.

18 (60). *Ritratto di donna dal volto giovanile* non fine ma fresco e piacente. La fronte liscia assume forma triangolare sotto la vistosa acconciatura di età flavia avanzata. L'esecuzione è netta e precisa con capigliatura artificiosa nella quale ogni singolo riccio è perforato dal trapano. Lo scalpello si ammorbidisce solo nel sorriso sfuggente della breve bocca e nell'ombra dell'occhio determinata dalla palpebra superiore abbassata, caratteri che sono propri della iconografia domiziana. Lo spirito plastico incisivo e freddo, accosta la testa ostiense alla c. d. "Domitia Longina", del Museo Nazionale Romano.

Dal Decumano.

FELLETTI-MAJ, *I Ritratti*, n. 157.

19 (43). *Testa-ritratto di giovane sbarbato*, con i capelli a ciocche lunghe e lineari, divise con regolare movimento circolare. Il modellato preciso, con tendenza ad accentuare la struttura ossea, la vasta espansione degli zigomi, l'espressione chiusa della lunga bocca tagliente e lo sguardo grave ombrato dalla sporgenza delle sopracciglia, ispirano un vigore sobrio e compatto. Il volto è affine a quello di un giovane su un rilievo sepolcrale del Museo Capitolino. Età traiana.

Dai pressi del Teatro.

G. BECATTI, in *Le Arti*, IV, 1942, pag. 179 seg., tav. LVI, fig. 13.

20 (105). *Frammento di rilievo con scena di sacrificio*. Nel centro è un personaggio dal volto largo e sbarbato, con i capelli a corte ciocche ricciute di foggia flavia; veste la toga "praetexta", dei pontefici, tirata sul capo. Lo circondano altri tre

personaggi tra i quali un piccolo "camillo"; i resti di un quarto con le verghe del fascio sul braccio si vedono appena a sinistra. Per le dimensioni maggiori degli altri e per la testa cinta dalla corona d'alloro, il sacrificante deve indubbiamente riprodurre un imperatore; i tratti fisionomici e il tipo di acconciatura potrebbero indicare Domiziano. Il luogo di provenienza, nel quale si è concentrata una intensa attività edilizia domiziana, e la esistenza ad Ostia dei "Sodales Flaviales", rendono l'ipotesi verosimile.

Dall'area dei Quattro Tempietti.

MAGI, *I Rilievi*, pag. 60 seg.

21 (100). *Parte superiore frammentaria di un rilievo*. Della scena non sono rimaste che tre teste sbarbate giovanili, coronate di alloro, volte a sinistra verso la scena centrale, e parte di una palma. Il primo personaggio centrale è indubbiamente un littore, a giudicare dal fascio che porta sulla spalla. Il rilievo è racchiuso all'estremità destra da un ornato a forma di pilastro. Fine del I-principio del II sec. d. C.

Dalla Porta Romana.

N. DE GRASSI, in *BCom.*, LXVII, 1939, pag. 61 seg.

22 (36). *Busto virile avvolto in un mantello* che lascia scoperta la spalla sinistra, il quale ha sul petto un serpente, e la corona di alloro sul capo. Fu avanzata l'ipotesi, che possa riprodurre l'immagine idealizzata di Pitagora. L'intonazione stilistica piuttosto singolare ha fatto pensare che la copia ostiense risalga a qualche originale etrusco-italico in bronzo del IV-III sec. a. C. Da una tomba sulla via Ostiense.

G. BECATTI, in *B. Arte*, 1954, pag. 1 seg.

23 (179). *Ara circolare* con ricche modanature alla sommità e alla base e con un pomposo festone di fiori e frutta sostenuto da due puttini. L'atteggiamento di questi ultimi in atto di volo e il particolare della gamba ripiegata staccata dal suolo ci riportano, secondo opinioni di alcuni, alla tradizione dei sarcofagi a festoni del suolo greco-asiatico, mentre i tratti dei volti e la acconciatura sono quelli dei fanciulli di età traiana.

Dal Tempietto dell'Ara.

A. PIETROGRANDE, in *BCom.*, 1933, pag. 29 seg.

1 (5). *Rilievo sepolcrale a forma di "Naiskos"*, con scena di "Dextrarum Junctio", accompagnata dalla figura di un piccolo Imeneo e da due puttini con ghirlande in mano, simbolo dell'apoteosi dei defunti. L'acconciatura della donna e la vaga rassomiglianza dell'uomo con l'imperatore Antonino Pio, assegnano la scultura intorno al 140-150 d. C. Il rilievo si distingue per la contaminazione del contenuto prettamente latino, qual'è la scena della "Dextrarum Junctio", con la forma più frequente sui monumenti funerari ellenici. (Si trova invece in provincia e come motivo centrale sui sarcofagi). Il ciuffo dei capelli sulla fronte del marito, richiama infatti, alcune immagini sorte sul suolo greco. La concezione plastica del monumento è salda e quadrata con gusto di sapore barocco in alcuni particolari ornamentali.

Dalle Case Giardino.

E. HARRISON, *The Athenian Agora*, I, *Portrait Sculpture*, 1953, pag. 38, n. 28, tav. 19;
J. REEKMANS, in *Bull. de l'Inst. Hist. belge de Rome*, XXXI, 1958, pag. 24 segg.

2 (118). *Grande maschera a volto muliebre* con tratti regolari ma di carattere ornamentale. L'abbondante chioma fluente, come bagnata, si rialza sulla fronte e circonda l'ovale del volto appiattito dagli occhi spenti e la bocca aperta. La testa appartiene al tipo delle sculture decorative, di solito ispirate dal mondo marino ma quasi sempre virili; esse erano usate dai romani come bocche di fontana.

Dalle Case Giardino.

3 (48). *Ritratto virile* che, a giudicare dal taglio della parte posteriore della testa, doveva essere inserito in un "clipeo", che il personaggio porta i radi baffi e la leggera "barbula", che copre appena le guance incavate e la punta del mento, mentre la ricca chioma spartita sulla fronte, affluisce a grosse ciocche sul davanti. L'effetto plastico della scultura è costruito soprattutto sul contrasto tra la vitalità movimentata della chioma e l'immobilità della superficie levigata del volto smunto. Notevole è il contenuto psicologico dell'immagine, che suggerisce una meditazione trasognata e "romantica", inquadrando la testa nel gruppo intellettualistico di alcuni ritratti di età adriano-antoniniana 130-140 d. C.

Dall'ambiente a colonne della Palestra delle Terme sul Foro.

HEKLER, in *Cr. Arte*, 1938, pag. 91 seg.; C. C. VERMEULE, in *Dumbarton Oaks Papers*, 1961, pag. 8 seg., tav. 15.

4 (620). *Rilievo frammentario* ricomposto da due pezzi che non combaciano ma che fanno indubbiamente parte di una sola composizione. Si riferisce alla nota leggenda della storia romana, secondo cui in una notte dell'anno 390 a. C., l'arce capitolina assediata dai Galli, fu salvata dallo schiamazzare delle oche sacre, custodite nel tempio di Giuno Moneta. La scultura riproduce tre oche che, col collo proteso e le ali aperte passano starnazzando dinanzi alla gradinata di un tempio dall'alto podio, senza dubbio quello di Giuno Moneta. Il rilievo insieme ad altri frammenti riuniti insieme, doveva, secondo gli studi fatti, ornare la balaustra della Basilica sul Foro. II sec. d. C.

Dalle vicinanze della Basilica sul Foro.

G. BECATTI, in *BCom.*, LXXI, 1943-45, pag. 31 segg.; E. NASH, *Bildlexikon für Topographie des antiken Rom*, 1961, vol. I, pag. 517.

Fig. 39

5, 6, 7 (503, 516, 546). I tre frammenti insieme con il precedente appartenevano ad un unico fregio in cui si narravano episodi della storia repubblicana di Roma, affini nella concezione generale, ma diversi nella impostazione plastica, al ciclo storico scultoreo della Basilica Emilia sul Foro Romano. Lo stato frammentario delle sculture ostacola l'interpretazione del contenuto; si può supporre tuttavia che nel numero 7 (546) si tratti dell'episodio del ratto delle Sabine, nel n. 6 (516) dell'assedio della città o, per analogia con una figura sul fregio della Basilica Emilia, dell'episodio della punizione di Tarpea.

Dalle vicinanze della Basilica sul Foro.

G. BECATTI, *op. cit.*, pag. 44 seg.; F. BARTOLI, in *B. Arte*, 1950, pag. 289 segg.

8 (1277). *Statua acefala minore del vero* di guerriero in brus o movimento in avanti. Porta una semplice corazza, stretta da una cintura annodata alla vita, e alti gambali sopra i calzari. Il braccio sinistro piegato reggeva probabilmente un trofeo. Presso la gamba sinistra è la torre o la porta di una città. Più che la figura tombale di un guerriero, come si pensava finora, si potrebbe supporre, secondo una opinione espressa recentemente, che si tratti della figurazione di *Mars Gradivus*, Marte Guerriero, divinità latina per il cui culto fu istituito il sacerdozio dei Sali. Si giustificerebbe così anche il movimento rapido e vivace della statua, del tutto coerente con l'interpretazione del dio combattente. La scultura, datata alla prima età severiana, trova infatti confronti con la figura di Marte Guerriero sulla chiave dell'arco di Settimio Severo e con la figurazione del dio su alcune monete di Commodo.

Dal Decumano all'altezza della via dei Molini.

MANCINI, in *BCom.*, 1922, pag. 195; MATTINGLY, in *Catal. of the Roman Coins in the Brit. Mus.*, vol. V, tav. 42, 7, pag. 270.

9 (37). *Busto di un uomo sulla cinquantina* che indossa la tunica manicata e la toga tabulata, poggiato sulla targhetta anepigrafa, munita di pieduccio circolare. Il volto con cranio allungato "a pera", è magro e asciutto e l'aderenza della pelle alla struttura ossea rende le guance sfuggenti. I capelli e la corta barba resi con brevi e disadorni tocchi dello scalpello, senza nessun risalto volumetrico, si fondono con la superficie del nudo in una omogenea corporeità strumentale. Il collo e le spalle piuttosto gracili non sono conformi alla imponenza del busto. L'espressione del volto è concentrata soprattutto negli occhi fissi, resi con realismo penetrante, e che rende il viso come pervaso da un certo tormento spirituale che non si fonde con l'aspetto generale del volto di piglio soldatesco. L'affinità stilistica e fisionomica, con l'imperatore Traiano Decio ne precisa la cronologia tra il 245-250 d. C.

Dalla Domus della Fortuna Annonaria.

G. BECATTI, in *Le Arti*, II, 1939-40, pag. 9; FELLETTI-MAJ, *L'iconografia*, pag. 187.

10 (75). *Busto-ritratto virile*. La toga "contabulata", che indossa fa pensare a qualche persona di grado elevato. La figura massiccia e maestosa con volto la cui fronte aperta è resa più vasta dal cranio semicalvo, è circondata da una corta barba ricciuta, lasciando scoperte le grandi orecchie a lobi larghi. Il naso è forte e ricurvo; lo sguardo tranquillo e attento esprime la calma e tenace volontà di una persona forse priva di slancio ma dignitosa ed equilibrata. La mancanza del trapano, lo sguardo volto a destra con iride a forma sommaria e i sostenuti effetti chiaroscurali, si accostano all'iconografia della prima metà del III sec. d. C., e la pacata armonia delle forme richiama le immagini di alcuni cosmeti del Museo di Atene.

Dal Mitreo della "Planta Pedis",

P. GRAINDOR, in *B.C.H.*, XXXIX, 1915, pag. 348 seg., fig. 23.

Fig. 40
11 (38). *Busto ritratto di un giovane* che poggia sopra la base modanata con targhetta, dove è scolpito in greco il nome del personaggio *Volcacijs Myroponus*. Il volto, di tipo non latino, è magro a contorno angoloso, con le guance scavate, ornate da una lieve lanuggine, con le labbra sporgenti e tumide. Le palpebre sottili circondano con arco regolare i grandi occhi dallo sguardo languido ed immobile. L'iride e la pupilla, incise con tocco leggerissimo, paiono sfuggire sulla uniforme superficie levigata del globo oculare. La chioma ricciuta dai boccoli scomposti fa da cornice ombrosa e saliente al diafano e lucente modellato del viso. È un'opera mirabile, uno dei più begli esemplari dell'arte iconografica di età antoniniana, databile intorno

al 170-180 d. C. La lavorazione pare vellutata e il volto smorto, privo di energia vitale, rivela una finezza di effetti pittorici, che si ammorbidiscono sotto la sapiente distribuzione di ombre e luci. Il tono caldo, trasparente del marmo e la perfetta conservazione del busto, aumentano gli effetti plastici della scultura. Si voleva riconoscere lo stesso personaggio in un ritratto del Museo di Boston, inv. n. 8193.

Dall'Isola Sacra.

G. CALZA, *La Necropoli*, pag. 325; C. VERMEULE, *Greek and Rom. Portraits*, Boston Mus. of fine Arts., 1959.

12 (1101). *Lastra sepolcrale frammentaria con mito di Endimione e Selene*. Non sono rimaste che la figura di Selene con la testa-ritratto che, a giudicare dall'acconciatura, deve essere assegnata intorno alla metà del II sec. d. C., in atto di allontanarsi sul carro, seguita da Aura. Per alcune particolarità compositive la lastra ostiense si distacca dallo schema consueto, studiato dal Robert, e cronologicamente presenta uno dei primi esemplari su sarcofagi, in cui sulla figura della divinità viene innestato un ritratto reale. La esecuzione è incisiva e netta e l'immagine della donna, non più giovane, pur di dimensioni minute e scolpita per essere vista solo di profilo, colpisce per la forza espressiva e per la padronanza iconografica piena di vitalità e vigoria plastica. Dal Cardo.

ROBERT, *Die antiken Sarkophagreliefs*, vol. III, 1897, pag. 57.

13 (106). *Sarcofago di bambino* con coperchio che porta sulla stretta targhetta il nome del defunto.

Sulla parte frontale è riprodotta la sfera celeste entro la quale è la lupa con i gemelli sorretta da Atlante inginocchiato nella posa conosciuta dalle figurazioni statuarie. Ai lati quattro centauri di cui i due centrali in posizione araldica. Il sarcofago fu datato alla prima età antoniniana; con quest'epoca, infatti, concorda il tipo della lupa con testa volta verso lo spettatore e non verso i gemelli, simile alle monete adriano-antonine.

F. CUMONT, *La louve romaine sur les monuments funéraires*, in *Orientalia Cristiana*, vol. XIII, 1947, pag. 84; F. MATZ, *Ein römisches Meisterwerk*, 1958, pag. 137, nota 83.

14 (61). *Statua sepolcrale iconica*, trovata "in situ", sopra il basamento marmoreo che portava l'iscrizione JULIA-TI F. PROCULAE. Riproduce la defunta sotto le sembianze di Igea del tipo "Hope", (di provenienza ostiense), attribuita alla cerchia di Scopas. La copia ripete con fedeltà i particolari del tipo classico, tranne che nella testa-ritratto e nella mancanza del serpente, sostituito

tuito qui, da una scatola di unguenti che la donna regge nella mano sinistra abbassata. La figura maestosa e pesante, con pieghe rigide ed immobili del panneggio, contrasta con la delicata sensibilità della testa, troppo piccola però per le proporzioni del corpo. L'acconciatura del ritratto con lisci capelli a treccioline spartite sul davanti è quella della tarda età traiana, mentre la parte posteriore del capo è rinchiusa in un "kekryphalos", classico ellenico, proprio della foggia dell'originale del tipo ideale. La testa dolcemente inclinata verso la spalla destra, oltrechè ripetere la posa del prototipo ideale, sottolinea qui la pacata e triste rassegnazione e la profonda ed intima malinconia del volto stanco ed emaciato.

Dalla Tomba di Giulia Procula dell' Isola Sacra.

E. STRONG, *Catalogue of Greek and Roman Antiques in the possession of... Lord Melchett*, Londra 1928, pag. 8 segg., n. 15, tav. IX; G. CALZA, *La Necropoli*, pag. 291 segg., figg. 121-122.

15. *Urna rettangolare cineraria*, priva di coperchio, che al momento della scoperta accanto alla statua n. 14, conteneva ancora le ceneri della defunta. La liscia superficie marmorea porta l'iscrizione che informa che JULIAE. TI. F. PROCULAE. VIXIT. ANN. XXIX. MENS XI. MUNATIA. HELPIS. MATER. FIL. PISSIMAE. FECIT.; cioè che la madre Munatia Helpis fece la statua alla figlia Julia Procula, morta a ventinove anni e undici mesi.

G. CALZA, *La Necropoli*, pag. 375.

16 (1561). *Parte superiore destra di un rilievo*, limitato alla estremità da una colonnina con capitello corinzio reggente una specie di architrave con la piccola figura della Nike in volo verso sinistra, reggendo una tabella con iscrizione. L'interpretazione della scultura è piuttosto incerta. Essa si riferisce indubbiamente al culto dionisiaco a giudicare dalle due figure, una virile e l'altra muliebre con tarsi in mano in brusco movimento forse di danza. Il nome di Pater inciso sopra la figura virile farebbe pensare al "Liber Pater", assimilazione latina di Dioniso, se il volto però non conservasse fattezze piuttosto individuali. Rimangono enigmatiche le tre lettere YTH, incise sopra la figura muliebre, indubbiamente una Baccante. Il culto del "Liber Pater", e delle Baccanti è noto ad Ostia e soprattutto a Porto da testimonianze epigrafiche e letterarie.

Dall'Episcopio di Porto.

A. BRUHL, *Liber Pater*, Parigi 1953, pag. 295 seg.

17 (101). *Sarcofago di bambino con tre scene riferentisi al mito di Meleagro*. A destra l'uccisione degli zii per opera di Meleagro;

nel centro il patetico episodio della morte dell'eroe, steso sul letto. A sinistra la scena del rimpianto dei parenti dell'eroe davanti al tumulo cilindrico con ghirlanda d'alloro che pende dal coronamento conico del sepolcro. Il sarcofago ostiense, che ripete immutata la composizione degli altri con lo stesso mito, conferma la sua derivazione da qualche prototipo famoso, probabilmente pittorico. Secondo la classificazione del Robert, quello ostiense, uno dei più belli e meglio conservati della serie, appartiene al secondo gruppo ispirato alla versione di Euripide; nell'epoca tarda fu adoperato come fontana.

Da una bottega sul Decumano.

ROBERT, *Die antiken Sarcophagreliefs*, vol. III, pag. 336 seg.

18 (74). *Busto-ritratto virile nudo*, rappresentato a metà torace. La voluminosa e pesante foggia ricca di trapassi chiaroscurali insieme al calcolato e sapiente disordine delle chiome, fa da cornice coloristica all'estesa superficie facciale, ombrata da leggera barba corta ed ondulata. Le ombre morbide si addensano intorno agli occhi dalle pupille appena disegnate, determinando l'effetto di uno sguardo vago e distratto. L'eleganza raffinata dell'epidermide non esclude la robustezza del volume costruttivo, mentre la sobrietà degli effetti esteriori rende più efficace l'espressione "romantica", quasi femminile del volto in contrasto con l'espansione atletica e virile del torace. L'immagine di Ostia è uno dei più eloquenti esponenti di questo ciclo iconografico di tarda età adrianea, che ispirandosi al tipo artistico di Antinoo, ha fatto rivivere a Roma l'eco delle creazioni elleniche, d'età adrianea.

Fig. 41

Dalle Terme della Basilica Cristiana.

DALTROP, pag. 119.

19 (53). *Ritratto di donna circa cinquantenne*. L'acconciatura ad onde regolari ed artificiose e le trecce attorcigliate sulla sommità del capo, ripetono la consueta foggia di Faustina Madre, tranne che nell'applicazione posticcia a mezza-luna che divide i capelli in mezzo e che eccezion fatta per una statua-ritratto di Ny-Carlsberg, pare, non trovi confronti tra i ritratti contemporanei. L'ossuta struttura facciale, la sagoma del mento lungo e quadrato con stretto taglio della bocca, gli occhi freddi e stanchi e la sgradevole asimmetria dei piani facciali rendono il volto tutt'altro che attraente. L'esecuzione è, invece, vigorosa e piena di risorse espressive, arricchite da una maestria e padronanza plastica che sa rendere viva e vibrante la superficie del marmo e accentuare il risalto chiaroscurale tra il nudo lucido e le ombre

opache della chioma. L'assegnazione del ritratto a Domitia Lucilla, madre di M. Aurelio, non ci appare convincente (vedi invece, s. VI, 9).

Dei pressi del Teatro.

G. CALZA, in *Rassegna d'Arte*, 1922, pag. 270 seg.; POULSEN, pag. 545.

20 (39). *Testa-ritratto virile*, con volto largo ed ossuto su un collo robusto. I capelli e la barbeta sono resi a radi colpi di raspa, con tecnica illusionistica. Il modellato scabro ed opaco e la struttura plastica con duro contorno della bocca e dell'orecchio non rifinito, appaiono compatti e solidi. Sorprendente in questo volto è l'espressione corrucciata ed attenta degli occhi incavati sotto il fitto arco sopraccigliare. L'immagine si inquadra tipologicamente con un'altro ritratto ostiense del Museo Nazionale Romano, che non è da escludere possa riprodurre la stessa persona.

Dal Collegio degli Augustali.

DE CHIRICO-CALZA, in *NSc.*, 1945, pag. 132; FELLETTI-MAJ, *I Ritratti*, pag. 282.

21 (65). *Ritratto di donna* non più giovane con volto largo e fermo, stretta bocca tirata e bassa fronte inespressiva. I capelli disposti a bande ondulate che scendono fino al collo, lasciando scoperte le orecchie, sono aderenti sulla nuca con numerose trecce avvolte a più giri appiattiti. L'acconciatura insieme con l'incisione piatta del largo semicerchio dell'iride a mezza-luna e la piccola pupilla a forma di "pelta", incavata dell'occhio assegnano il ritratto agli anni 225-235 d. C.

Dalla Domus delle Colonne.

FELLETTI-MAJ, *L'iconografia*, pag. 246.

22 (76). *Busto-ritratto su basetta circolare* di un uomo di media età con la vistosa acconciatura a ricchi boccoli sul davanti e che si chiude sulla nuca con distribuzione delle ciocche appiattite di sapore classicheggiante, affine alle prime immagini di Adriano. L'ovale che si allunga verso il basso, le grandi orecchie distaccate, il naso forte e ricurvo, gli occhi distanti e i lunghi ricci in parte scolpiti e in parte incisi a forma di basette assottigliate, sembrano denunciare un personaggio di razza semitica. La parentela tipologica con un ritratto di Ny-Carlsberg, in cui si voleva riconoscere l'immagine di Flavio Giuseppe, celebre storico della guerra giudaica, conferma, se non altro, l'attribuzione del personaggio al popolo ebraico. Gli accenti individuali della scultura emergono attraverso la impostazione chiara e compatta e la costruzione complessiva, sebbene priva di

finezze auliche, esprime un linguaggio plastico libero e disinvolto. Circa 115-120 d. C.

Dalla Palestra delle Terme sul Foro.

EISLER, in *Aretuse*, 1930, pag. 29 segg.; DALTRUP, pag. 23 seg.

23 (77). *Statuetta che raffigura la primavera*, come un giovinetto quasi nudo, coperto solo da una clamide, che avvolge le spalle e scende sul dorso. Il capo dai corti capelli ricciuti è coperto da una specie di "petasos", ornato da una coroncina di roselline. Nella mano destra abbassata porta un leprotto. Il corpo infantile è slanciato, il movimento di corsa fa svolazzare la clamide, come mossa dal vento primaverile. La prima creazione di questo tipo è nata nel clima ellenistico; la scultura ostiense è affine alla figura di Primavera su un medaglione di Adriano. La statuetta faceva parte di un gruppo sepolcrale con il n. 25. Età tardo adrianea.

Dall'Isola Sacra.

G. CALZA, *La Necropoli*, pag. 227; FR. MATZ, *Ein römisches Meisterwerk*, 1958, pag. 125.

24 (10). *Urna sepolcrale con mito di Medea*, con la tabula che porta il nome di "Germilia", e divide le due scene del mito. A sinistra Creusa che impazzisce in presenza del padre; a destra Medea che, compiuta la strage dei figli, s'allontana sul carro trascinato dai draghi. Il motivo derivante da qualche composizione famosa, fu largamente sfruttato sui sarcofagi, ma molto di rado sopra le urne cinerarie. La riproduzione dei soggetti mitologici sulle urne doveva essere propria dell'artigianato ostiense. Un frammento con figurazione identica si trova sulla facciata del Palazzo Vescovile di Ostia. II sec. d. C.

Dalle vicinanze del Teatro.

C. ROBERT, *Die antiken Sarcophagreliefs*, II, 1890, pag. 212.

25 (78). *Statuetta del Genio dell'Inverno*, sotto l'aspetto di un amorino avvolto in un mantello che nasconde le ali, le braccia e copre il capo adorno di piante acquatiche. Nella mano sinistra abbassata regge due anatre. Le due statuette (n. 23) in quanto riprodotte a tutto tondo, rappresentano quasi un "unicum", confermando l'ipotesi, appoggiata dalla numismatica, che la creazione originaria del motivo ebbe le sue origini come gruppo a tutto tondo. Solo alla fine del II sec., essa appare nella scultura sui sarcofagi romani, come uno dei più diffusi motivi sepolcrali. Il tipo si ritrova quasi identico sull'arco di Traiano a Benevento, dando così una indicazione cronologica.

Il piccolo volto paffuto e rotondo è pensieroso e triste e i grandi occhi a pupilla segnata hanno lo sguardo vago e sognante.

Da una tomba dell' Isola Sacra.

G. CALZA, *La Necropoli*, pag. 229; G. HANFMANN, *The Season Sarcophagus in Dumbarton Oaks*, 1951, pag. 159, n. 263.

26 (80). *Busto-ritratto di fanciulla* circa quattordicenne, vestita di tunica allacciata sulla spalla destra da una fibbia. L'acconciatura a "melone", con la crocchia di trecce arrotolate sulla nuca, ricopre la testa secondo la foggia di Crispina, moglie di Commodo. Gli occhi con iride e pupilla a "pelta", indicano infatti i gusti artistici della fine del II sec. d. C., ed i capelli strettamente aderenti al capo, che lasciano scoperte le orecchie, sono, a quanto pare, propri delle giovinette dell'epoca. Il volto tondeggiente, fresco è attraente con naso largo un po' paesano, le gote piene e rotonde e la bocca tumida e carnosa. La lavorazione viva e spontanea mette in evidenza il fascino ingenuo del volto e la grazia un po' acerba di adolescente.

Dietro il Tempio di Ercole.

WEGNER, pag. 76 seg.

27 (79). *Busto drappeggiato di fanciullo*. La semplicità di maniera plastica, con quasi totale abolizione del trapano, fanno risaltare maggiormente il contenuto spirituale del piccolo volto dallo sguardo trasognato pervaso di tristezza non infantile. Il morbido ma vivo e mosso disegno delle ciocche scomposte, si fonde armonicamente con la liscia e sbiadita superficie e il modellato fermo delle guance. Tutto è costruito a mezze tinte, che si susseguono con ritmo tenue e sfuggente. L'immagine ostiense fa parte di un gruppo iconografico di fanciulli di tarda età antoniniana, legati stilisticamente e fisionomicamente e ai quali fu comunemente assegnato, in modo non sempre convincente, il nome di Annio Vero, figlio di M. Aurelio morto settenne nel 169 d. C. Ma il ritratto ostiense, come i suoi simili, non corrisponde al volto del figlio dell'imperatore, noto dalle monete, specialmente nell'acconciatura. Potrebbe trattarsi tuttavia di uno dei numerosi figli del sovrano morti in tenera età.

Dalla Domus del Pozzo.

G. BECATTI, in *Le Arti*, II, 1939-40, pag. 7 seg.; J. CHARBONNEAUX, in *Mon. Piot.*, 1957, pag. 72 seg.; M. BORDA, *Le Famiglie*, pag. 102.

28 (34). *Sarcofago di bambino* con iscrizione sul coperchio, la quale indica come esso fosse destinato a raccogliere i corpi di due gemelli. Vi è riprodotta, però, la figura di un solo giovi-

netto, semidisteso su un materasso. Il sarcofago, scolpito su tutti i quattro lati, riproduce su tre di essi fanciulli dionisiaci, che ballando e suonando vari strumenti, si muovono in un ininterrotto e gaio corteo. Sulla parte posteriore, invece, è riprodotta, appena sbizzata, una scena di palestra con due coppie di bambini in atto di fare del pugilato, assistiti da un "lanista". Il sarcofago, indubbiamente opera di una officina greca, è di una armonia e di una eleganza squisite e rappresenta uno dei più perfetti esempi dell'arte sepolcrale di età adrianea. Esso ha i medesimi caratteri stilistici di un sarcofago di Atene, in cui riscontriamo composizione e raggruppamenti analoghi, ma con piccole differenze nei particolari che lo fanno supporre opera precedente alla nostra; mentre un altro sarcofago frammentario, nelle Catacombe di Pretestato sulla Via Appia, segna una fase più recente. Tra i numerosi esemplari del motivo, raccolti recentemente, quello portuense è uno dei più belli. Esso conserva nella fluidità ininterrotta della sua composizione tutte le particolarità stilistiche e tecniche che fanno riconoscere la sua origine attica (la composizione che si svolge sui quattro lati, il solco che circonda le figure, i putti e non le vittorie agli angoli, ecc.). Di sarcofagi del genere dovevano essersene conservati numerosi e dovevano godere di una grande fama tra gli artisti del Rinascimento: lo ritroviamo dipinto quasi identico, sull'affresco del Ghirlandaio nella chiesa di S. Maria Novella a Firenze.

G. CALZA, *La Necropoli*, pag. 211 seg.; FR. MATZ, *Ein römisches Meisterwerk*, 1958, pag. 84 seg.

SALA IX

1 (44). *Ritratto di un giovane*, con peluria che copre appena le tempie e ombreggia il labbro superiore della bocca breve e turgida. La folta massa dei capelli scomposti arieggia ad una criniera con un piccolo ciuffetto che spunta sul davanti, particolarità quest'ultima che, secondo il Poulsen, distingueva l'acconciatura dei nobili parti. Il tipo del volto fa riconoscere infatti un orientale o un barbaro e la tecnica della pupilla a forma di falce con profondo incavo dell'iride assegna il ritratto intorno alla metà del III sec. d. C. Deve essere una persona nota, giacché esistono di essa altre due immagini di cui una di provenienza ostiense (Museo Chiaramonti, 19). Il volto è fermo ed immobile, privo di vibrazioni nervose, e nella sua pesante ed uniforme sensualità fa stranamente ricordare i ritratti di Antinoo. Il linguaggio stilistico della scultura rivela l'unità compatta della struttura

complessiva con riflessi atoni dell'epidermide e con trattamento muscolare liscio ed omogeneo, ma pieno di vigorosa forza sostenuta. L'effetto ottico dei capelli, riccamente perforati dal trapano a "violino", sul davanti, si trasforma nella parte posteriore nel gioco plastico di sapore classicheggiante, reminiscenza, questa, della ritrattistica tarda antoniniana. 230-250 d. C.

Dalla Domus di Amore e Psiche.

FR. POULSEN, in *B.C.H.*, 1928, pag. 246 seg.; E. HARRISON, *The Athenian Agora*, vol. I - *Portrait sculpture*, pag. 51, n. 38, tav. 25.

2 (62). *Busto-ritratto di giovane ignudo* dal brusco movimento della testa verso destra. Il volto è di una carnosità pingue e molle, quasi privo di accenti muscolari. La bocca tumida e lo sguardo vago e distratto suggeriscono l'idea di un carattere fiacco, privo di personalità. La piccola barba ricciuta, estesa sotto il mento, tormentata dal trapano, in contrasto con i lisci capelli corti, che si rialzano sopra la fronte, presenta affinità stilistiche con i primi ritratti di Gallieno, inquadrando quindi la scultura fra gli anni 255-260 d. C. La liscia fronte priva di vibrazioni, gli occhi dalla pupilla appena accennata ed il collo esageratamente allungato indicano un lavoro coscienzioso, ma freddo e formale. L'artista si contenta di dar risalto ai caratteri generici dell'individuo e agli accenti esteriori che dominano l'iconografia contemporanea, senza voler o poter approfondire od animare il volto di un contenuto interiore.

Dalla Domus della Fortuna Annonaria.

G. BOVINI, pag. 260.

3 (126). *Grande lastra sepolcrale*, con al centro i busti dei coniugi entro un clipeo. La veste aderente della sposa che le lascia scoperta la spalla destra e il velo che si rialza a tergo è un motivo che fu notato in un gruppo di monumenti sepolcrali datati tra il 240-250 d. C., epoca alla quale si riporta anche l'acconciatura della sposa. Il clipeo è sostenuto dai genî delle quattro stagioni, personificati da amorini alati, ognuno dei quali porta gli attributi della stagione che rappresenta. La figura semistesa della Tellus, amorini, uccelli, pecore e cesti di frutta riempiono, secondo il gusto dell'epoca, tutto lo spazio vuoto. La lastra è stata giustamente riconosciuta come uno dei primi esempi di sarcofagi con personificazioni allegoriche delle stagioni nelle vesti di amorini intorno al clipeo con i coniugi. Una lastra sepolcrale di Palazzo Mattei, coeva e strettamente affine alla nostra per lo stile, la composizione ed i particolari, proviene forse dalla stessa officina. Il gran pregio della lastra di Ostia consiste nella sua policromia, che al momento della scoperta

conservava ancora quasi intatta la vivacità dei suoi colori, con prevalenza di oro, blu-viola e rosso.

Dall'Isola Sacra.

G. HANFMANN, *The Season Sarcophagus in Dumbarton Oaks 1951*, pag. 27, Catal. n. 528, fig. 31.

4, 5, 6 (66, 436, 1386). *Tre ritratti della stessa persona* che per particolarità tecniche e stilistiche, per la forma della pupilla, per l'angolo interno dell'occhio che si restringe verso il ponte nasale, per l'opaca e sommaria massa dei capelli, in contrasto con la lucidità del viso, debbono essere assegnati alla tarda età gallienica. I tratti fisionomici identici, non possono lasciare dubbi che si tratti della stessa persona sebbene siano ben distinti nella loro interpretazione plastica e spirituale. L'esistenza di un quarto ritratto della stessa persona, il tipo del volto e il luogo del ritrovamento di due di essi fecero riconoscere, qualche celebre uomo di lettere della seconda metà del III sec. d. C., identificato giustamente dal prof. L'Orange, come Plotino, l'ultimo grande filosofo del pensiero antico. La sintesi costruttiva e l'indirizzo stilistico richiamano i ritratti dei filosofi greci del primo ellenismo, ma il voluto accento sul piano psicologico le conferisce il sapore di sensibilità individuali proprie del suo tempo. Nella testa n. 5, il volto si presenta più smunto con caratterizzazione individuale più accentuata e con tensione di spiritualità tormentata più evidente. Gli accenti plastici appaiono intensificati e portati ad un tono di tinta patetica. Lo sguardo si perde nello spazio, la bocca semiaperta è fissata in una smorfia dolorosa. Ben diversa dalle altre due, e per la concezione plastica e per il momento spirituale che esprime, appare la testa n. 6. Il volto, sebbene in piena concordanza con i tratti individuali, esprime un tale distacco da qualsiasi passione terrena, che fa supporre un'immagine postuma. Il liscio e calmo stendersi della superficie, la fluida armonia dei piani trovano qui la piena concordanza con "l'humanitas", del contenuto. La bocca severamente chiusa pare disdegni ogni linguaggio terreno e l'assenza di pupille segnate, pare contempli una visione interiore. Forse per queste sue caratteristiche che rispecchiano l'altezza del pensiero puro e per la sua nuova umanità di espressione, la testa ostiense si accosta in modo sorprendente alle prime immagini dall'Apostolo Paolo. Forse creando il tipo iconografico di S. Paolo, il primo pensatore della teologia cristiana, ci si ispirò a quello dell'uomo la

Fig. 45

Fig. 44

cui vita etica e morale fu in piena coerenza con l'insegnamento che predicava.

Dalla Domus del Filosofo.

R. CALZA, in *B. Arte*, 1953, pagg. 208 seg.; P. L'ORANGE, in *Atti VII Cong. Int. Arch. Class.*, 1961, vol. II, pag. 475 seg.

7 (1517). *Frammento di rilievo con figura acefala virile*, vestita di tunica manicata e clamide fermata sulla spalla destra da una fibbia a forma di croce, abito consueto della tarda antichità. Si è riconosciuto nella fibula a forma di croce un distintivo degli alti funzionari, diversa da quella a forma ovale con pietre preziose, portata dagli imperatori. Il dittico che il personaggio regge nella mano è forse quello "codicillare", che era consegnato ai funzionari al momento dell'assunzione della carica. Potrebbe trattarsi quindi della figurazione di qualche "Tribunus et Notarius", o di un "Questor". La scultura, per quanto di dimensioni e di pretese modeste, è di lavoro sciolto e leggero; le pieghe del manto ricadono con ritmo regolare lungo il corpo e la mano che tiene il dittico ha un movimento libero e naturale. Intorno al 400 d. C.

Dall'Episcopio di Porto.

H. DELBRÜCK, *Die Konsular-Diptichen*, 1936, pag. 39 seg., tav. 63; KOLLWITZ, *Die oströmische Plastik der Theodosianischer Zeit*, 1941, catal. n. 14, 23.

8 (1844). *Ritratto maggior del vero* di un uomo di età matura probabilmente un imperatore. La barba e i capelli indicati a picchiettature superficiali senza alcun distacco volumetrico, insieme alla tecnica della pupilla e dell'iride fatte di due semicerchi, scolpiti rozzamente, assegnano la testa alla fine del III o all'inizio del IV sec. d. C. L'impostazione plastica che ha il senso decorativo della monumentalità architettonica e la tensione del realismo crudo ed espressivo, sono di un linguaggio proprio della tetrarchia e la scultura ha contatti formali e stilistici con tutto un gruppo di ritratti datati alla stessa epoca. Il volto con forte naso ricurvo, la fronte sporgente ad alto arco sopraccigliare, si rivela carnoso e pingue e la bocca molle e piena è priva di contorni precisi. Un ritratto di Atene si riferisce forse alla stessa persona.

Dal Piazzale delle Corporazioni.

L'ORANGE, pag. 27 segg.

9 (41). *Testa-ritratto di un uomo maturo*, dai tratti pesanti e massicci con sguardo ineguale dei grandi occhi sporgenti. La bocca con curva sinuosa delle labbra piene è circondata dai baffi

e dalla corta barba, indicata a grosse strisce ondulate. Su questo volto virile e vigoroso a forte naso ricurvo e con bassa fronte quadrata, sorgono inaspettate sul davanti le voluminose ciocche della chioma, che contrasta singolarmente con il linguaggio formale della scultura, e che a prima vista appare affine a quella di età adrianea. Ma, scolpita come una massa compatta e lanosa, a larghe ciocche disadorne, l'acconciatura non ha la vita plastica dei ritratti del II sec. d. C., mentre la mancanza del trapano, le toglie l'effetto del gioco luministico. Il volto statico ed immobile, con il taglio acuto del setto nasale, con la regolarità lineare dell'arco orbitale, è strettamente connesso con la corrente classicheggiante dell'inizio del IV sec. d. C. L'affinità fisionomica con alcuni volti sull'arco di Costantino (scena di Oratio) farebbe assegnare il ritratto agli anni 310-315 d. C.

Dal Sacello di Iside.

BIANCHI-BANDINELLI, *Archeologia*, pag. 210, tav. 33 b.

10 (55). *Statua di togato con il fascio dei "volumina", ai piedi*. La sproporzione delle forme anatomiche del corpo asciutto, sviluppato prevalentemente in lunghezza e le pieghe grafiche ed acute del panneggio, rese in forma piatta e stilizzata, rivelano particolarità stilistiche, proprie della statuaria di età teodosiano-onoriana. Alla stessa epoca, cioè alla fine del IV o all'inizio del V sec. d. C., ci porta anche il volto magro ed ossuto dal naso aquilino e dalla massa della bocca serrata, con la folta barba tutta picchiettata dal trapano. La massa della chioma scomposta scende bassa sulla fronte e getta l'ombra sui tristi occhi. Il realismo violento e passionale, l'intensità dello sguardo e la melancolia diffusa sul volto, portano l'impronta spirituale propria dell'iconografia contemporanea. La classica toga antica, indossata dal personaggio, già fuori uso e che i cristiani evitavano di portare, hanno indotto a supporre che si tratti di qualche alto funzionario e letterato pagano, forse Q. Aurelio Simmaco, prefetto dell'Urbe e dell'Annona, ardente difensore della vecchia religione e ricco possidente di terre nell'Agro ostiense. Secondo altri, invece, la statua potrebbe effigiare, Ragonio Vincencio Celso, anche egli prefetto dell'Annona e cittadino benemerito di Ostia, alla fine del IV sec. d. C.

Dalla Palestra delle Terme sul Foro.

R. DE CHIRICO-CALZA, in *BCom.*, LXIX, 1941, pag. 113 segg.; G. BECATTI, in *B. Arte*, pag. 216 segg.; M. NAPOLI, in *B. Arte*, 1959, pag. 107 seg.

11 (46). *Testa virile destinata ad essere inserita in una statua.* Fa parte di un gruppo iconografico, che include anche il n. 12 della stessa sala ed altri due (Magazzini Vaticani, Museo Torlonia, 618). Le quattro immagini, oltre ad essere affini nei tratti fisionomici, parlano lo stesso linguaggio tipologico e stilistico, che le fa inquadrare all'inizio o alla metà del V sec. d. C. Nel volto lungo ed asciutto dalla piega mesta della breve bocca, dai grandi occhi fissi e melanconici, c'è l'intento di dar risalto alla vera natura fisionomica dell'individuo. L'esecuzione però è fiacca ed opaca, il rigido distendersi della superficie risulta duro ed immobile e la piatta fermezza dei piani rivela un mondo chiuso, privo di slancio.

Dal Decumano nei pressi della Schola del Traiano.

Vedi la bibliografia del n. 12; R. DE CHIRICO-CALZA, in *A. A.*, 1938, coll. 664.

12 (12). *Ritratto colossale* che riproduce indubbiamente la stessa persona del n. 11 (46) ed al quale furono giustamente associati altri due ritratti citati in precedenza. L'impostazione plastica, però, è notevolmente superiore ed è più ricca di risorse creative. La massa compatta della chioma vistosa, con riccioli a "lumachella", e tre ciocche che scendono in mezzo alla vasta fronte appiattita, si rialza sulle tempie e scende intorno al volto oblungo. La forma volumetrica della scultura l'include nelle tendenze stereometriche proprie della tarda antichità, mentre la staticità del globo oculare con il disegno ornamentale della pupilla, ci trasporta già nello spirito dell'arte bizantina. La drammaticità dello sguardo volto in alto appare patetica e la gravità della bocca, delle labbra rigonfie, scopre la tenacia di un'idea, concepita con forte potenza volitiva. La mancanza degli orecchi e la grezza massa della parte posteriore della testa fanno pensare all'esistenza in origine di un copricapo, forse un elmo: si potrebbe supporre quindi l'immagine di qualche grande condottiero della prima metà del V sec. d. C.

Dal Decumano all'altezza della Via dei Molini.

L'ORANGE, *Studien*, pag. 86 seg., figg. 221-224.

13 (130). *Rilievo* il cui soggetto ha dato luogo a varie interpretazioni. In un ambiente, diviso da una tenda rialzata, un personaggio barbato, nelle vesti di un popolano, salito su una specie di "tribunal", sta pronunciando un discorso, tutto assorto nelle sue parole, con gli occhi chiusi e la palma della mano alzata. Ai lati, seduti dietro i tavoli rustici, due scribi o "Notari", con stili in mano trascrivono nei grandi "libelli", il discorso dell'oratore. In secondo piano altre cinque persone accolgono con vari segni di approvazione le parole che

Fig. 43

ascoltano. La composizione a piani sovrapposti con la figura centrale e gli "scribi", ai lati, è quella diffusa nella tarda antichità e i tipi dei volti sono affini a quelli dei sarcofagi cristiani. Si potrebbe pensare, dato il luogo del ritrovamento, che il rilievo riproducesse un'aula, una specie di auditorio per i neofiti cristiani dove un "lector", o un "doctor audientis", stia insegnando ai catecumeni la nuova dottrina. La presenza degli scribi stenografi durante i "sermone", ci è nota attraverso le fonti letterarie e calorosamente raccomandata da S. Agostino. Il rozzo e crudo linguaggio del piccolo rilievo appare espressivo per il suo ritmo omogeneo e per la ingenuità dell'espressione emotiva. Fine del IV sec. d. C.

Da una specie di aula tardo-antica presso il Tempio di Ercole.

H. MARROU, *S. Agustin et la fin de la culture antique*, 1938, pag. 543 seg.; BIANCHI-BANDINELLI, *Archeologia*, pag. 245.

14 (150). *Stele con figura di fanciullo circa decenne*, in lunga tunica ad ampie maniche, stretta alla vita e con larga piega sul davanti, quale era portata nelle funzioni di vari culti, soprattutto in quelli isiaci. Ciò che conferma l'appartenenza del bambino al sacerdozio della dea egizia è il ciuffo che gli spunta dietro l'orecchio destro, il c. d. "ciuffo di Horus", riconosciuto come segno distintivo dei fanciulli addetti al culto di Iside (noto in più di trenta esemplari). Il singolare monumento, datato al principio del IV sec. d. C., deve essere la stele sepolcrale del piccolo sacerdote, come dimostrano sia la colomba che egli regge sul braccio sinistro, sia l'espressione del volto pieno di malinconia con mesta piega della piccola bocca e grandi occhi tristi. Il rilievo, che porta chiare le particolarità stilistiche delle tendenze classicheggianti di età costantiniana, rinnova, dopo più di otto secoli di vita, i concetti spirituali e l'idea espressiva della morte dei rilievi sepolcrali ellenici. Primo ventennio del IV sec. d. C.

Dalla Taberna della Pescivendola.

G. BECATTI, in *Crit. Arte*, XIV, 1938, pag. 49 segg.; G. VON GONZENBACH, *Untersuchung...*, 1957, pag. 149 seg. (Cat. n. 18).

15 (1221). *Statua muliebre del tipo plastico di "Ino-Leucotea"*, che ebbe ad Ostia una singolare fortuna (Ingresso 2, s. III, 7, s. X, vetrina I, ecc.). La replica in questione pur conservando lo schema compositivo del suo lontano prototipo, lo trasforma e lo plasma, secondo i gusti e i concetti plastici della tarda antichità. Nell'interpretazione che si dà al volume e nel modo di concepire il corpo umano, assistiamo qui all'espressione di una nuova linea che trasforma il tipo originario, manifestando

Fig. 47

un intento voluto di creare uno stile proprio. La sottile veste trasparente che copre la parte superiore del corpo, le spalle troppo esili per la larghezza del bacino e la ponderazione manieristica, con esagerata curva dell'anca sinistra, richiamano il ricordo di un gruppo di statue del tardo ellenismo. Ma l'immobilità grafica e lineare delle pieghe sottili e l'instabilità della posa, rientrano nello stesso clima delle Vittorie sui pilastri dei giardini di Boboli a Firenze, datate all'età diocleziana (la data fu recentemente discussa), e più ancora di quelle, sull'arco di Costantino. La testa con capelli ondulati coronati da una stefane, con composta pienezza dell'ovale tondeggianti e piacente, è concepita sulla scia delle teste classicheggianti pergamene, ben lontana dalla severa purezza del tipo originario. Sorge così nella scultura ostiense una contaminazione di più originali, con influsso di vari correnti e stili, ma che nella sua immediata e trasparente semplicità rimane fedele alla forma ideale che corrisponde intimamente ai gusti classicheggianti della prima metà del IV sec. d. C.

HORN, *Stehende weibliche Gevandstatuen*, 1931, pag. 89 seg., tavv. 26-37; R. CALZA, in *Mem. Accad. Pontif.*, serie III, VIII, 1955, pag. 121 segg.

16 (70). *Ritratto di un imperatore (?)*. Le dimensioni colossali, l'impostazione monumentale ed il luogo del ritrovamento, dove furono rinvenuti vari ritratti di membri delle famiglie regnanti, fanno supporre che si tratti di un'immagine imperiale. La corta barba aderente al volto, indicata a puntini, e la pupilla dell'occhio eseguita come una sporgenza semisferica, divisa da un solco dalla iride, rientrano negli schemi iconografici degli anni 270-280 d. C. Il volto rude, di tipo soldatesco, è nobilitato dallo sguardo meditativo e sognante, ombreggiato dall'arco sporgente delle fitte sopracciglia. La forma plastica della scultura è forte e potente e il volto sorge come un blocco massiccio sul forte collo, equilibrato dal gioco chiaroscurale tra il colore opaco della peluria convenzionale e l'espansione levigata dei vasti piani facciali.

Dalla Porta Marina.

L'ORANGE, *Studien*, pag. 40 seg., 119, fig. 86; FELLETTI-MAJ, *L'iconografia*, pag. 266, tav. LII, 176.

17 (40). *Testa ritratto di una bambina di circa otto anni*, che per la tecnica della pupilla, per l'uniformità un po' atona della superficie e per il vago richiamo all'iconografia augustea, è stata datata circa negli anni 320-325 d. C. Il visino tondo e paffuto è circondato da un arco di corte ciocche a forma di casco aderente. La ritrattistica romana dei bambini è unita attraverso i secoli da affini rapporti tonali per la vaga tristezza diffusa sui

volti infantili, ciò che fa supporre che nella maggioranza dei casi si tratti di ritratti postumi. Nella piccola immagine ostiense, che rappresenta uno dei momenti della medesima visione, all'unità del linguaggio chiaro e semplice dei soffici piani, si aggiunge un senso di meditazione un po' artificiosa nello sguardo opaco volto in alto.

Dal corridoio di servizio delle Terme sul Foro.

G. RICCI, in *R. M.*, 1937, pag. 259 seg.

Passaggio tra la Sala IX e la Sala X:

VETRINA DELLE LUCERNE. — Il limitato campionario delle oltre 3.000 lucerne fittili rinvenute negli scavi di Ostia qui esposto, è stato scelto tenendo conto della rarità o dell'eleganza della forma o dell'interesse della rappresentazione figurata sul disco, che talora può dare indizi sui culti e sulle credenze della popolazione. Al culto della Triade Capitolina ci richiama la lucerna (inv. 2751) con *Giove, Giunone e Minerva* in trono. Notevoli come riflesso del culto delle divinità egizie sono: la rappresentazione di *Iside, Serapide e Arpocrate*, e che si ricollega alle cerimonie del varo simbolico della nave di *Iside*, che apriva la navigazione a primavera (*NSc*, 1909, pag. 119, fig. 2); la lucerna monolithe (inv. 5535) con pseudo anse sui fianchi, manico a forma di mezzaluna su cui è il busto di *Giove* sorretto da un'aquila ad ali spiegate e raffigurazione di *Iside tra Arpocrate e Anubis* (dalla fullonica presso la caserma dei Vigili); la lucerna bilicne (inv. 2146) con busto di *Serapide* radiato nel disco e *Iside e Serapide* abbracciati sul manico (dalla necropoli dell'Isola Sacra); questa lucerna reca la marca di fabbrica di Anno Serapidoro.

Dalla stessa fabbrica, probabilmente ostiense, di Anno Serapidoro provengono: la lucerna monolithe col *Sole* radiato, che guida la sua quadriga (inv. 2011); la lucerna mancante del beccuccio (inv. 2012) con la rappresentazione di un *porto*, che si è supposto possa essere quello di Ostia stessa, sebbene per la genericità della scena faccia propendere il fatto che essa compaia anche su altre lucerne di fabbrica non ostiense (da una fogna lungo il portico delle Terme di Nettuno; *NSc*, 1912, pag. 99, fig. 41); la lucerna monolithe (inv. 2016) su cui è rappresentato il *Buon Pastore*, quale giovanetto ricciuto, vestito di corta tunica ed alti calzari, recante sulle spalle la pecorella. La frequenza di questa rappresentazione nelle lampade della fabbrica di Anno Serapidoro induce a credere che egli fosse cristiano o avesse una produzione riservata ai Cristiani. (G. CALZA, *Rend. Pont. Acc.*, XXV-XXVI, 1949-50, 1950-51, pag. 135 seg.).

Tra le lucerne configurate si sono esposte: lucerna in argilla grigia verniciata di nero (inv. 2734) a forma di *testa di cinghiale*; lucerna verniciata di rosso-arancione (inv. 2735) a forma di grossa *pigna*, probabilmente collegata con il culto di Attis; lucerna a forma di *testa taurina* (inv. 3219).

Tra le forme particolari notiamo: lucernina piriforme (inv. 3221) con manico a mezzaluna, anellino di sospensione sulla parte superiore adorna di una *testa di fauno*; lucerna *trilicne*, cioè con tre beccucci (inv. 2723); lucerna *eptalicne* (inv. 2263) con marca di fabbrica di C. Clo. Succ.; elegante lucerna con *invertiatura verde-azzurra* (inv. 2730) a marca di Q. Minuci. Mo.

Altre lucerne sono state scelte per la semplice eleganza della forma: lucerna monolicne (inv. 2931) a vernice corallina e disco liscio; lucerna monolicne (inv. 2945) a vernice corallina e con maschera silenica nel disco; lucerna monolicne (inv. 2441) a vernice marrone, disco baccellato, della fabbrica di C. Iun. Bit.

Notevoli inoltre un *guttus* (inv. 3220), cioè recipiente che serviva per riempire d'olio le lucerne, configurato a volto umano (da una tomba lungo la via Ostiense; NSc, 1912, pag. 385) e una serie di sostegni per lucerne:

Portalucerna a forma di arco trionfale (inv. 2714): nel timpano è rappresentata la lupa con i gemelli, i piloni sono decorati dalle figure dei Dioscuri e di divinità femminili sulla parte anteriore, mentre posteriormente vi è la semplice riproduzione della muratura in blocchi quadrati. Al sommo del timpano era una specie di coppa, una lampada a fuoco aperto, decorata da una aquila e dalla Triade Capitolina, ai lati, su due bracci ricurvi, erano inserite due lucerne monolicni.

Sostegni di lucerna a forma di ara: uno (inv. 2713) sulla cui faccia anteriore è applicata una lucernina trilicne con marca di fabbrica illeggibile; l'altro (inv. 2710) adorno di festoni e con minuscola lucerna monolicne sulla faccia anteriore.

Sostegno di lucerna a forma di genio alato (inv. 3222) vestito delle spoglie di Ercole (pelle leonina e clava), forse a simboleggiare la vittoria dell'amore sull'eroe; conserva sul capo una elegante lucerna cuoriforme.

Sostegno di lucerna a forma di Minerva (inv. 3223): è una specie di pilastro sulla cui faccia anteriore è rappresentata a rilievo la figura della dea con elmo, egida a pettorale, lancia e scudo. Al sommo è innestata una lucerna bilicne.

Sostegno di lucerna a forma di Ercole giovane (inv. 4421): il dio, in aspetto di fanciullo con pelle leonina sul capo, si appoggia alla clava e reca nella destra i pomi delle Esperidi. Manca la lucerna che coronava l'insieme.

VETRINA DELLE MATRICI FITTILI. — Gli oggetti esposti, pur non costituendo un *unicum* ostiense sono stati trovati ad Ostia in numero assai considerevole; si tratta di matrici fittili costituite da due valve semicircolari combacianti lungo la circonferenza, ove presentano un bordo appiattito, mentre sono scostate ed aperte lungo il diametro. Lungo il bordo vi sono incavi semicircolari cui corrispondono, nella valva opposta, protuberanze di egual forma, che garantivano la perfetta adesione delle due parti di una matrice. L'oggetto che da esse veniva formato è talvolta un gruppo a tutto tondo poggiante su basetta, altra volta un mezzo disco lenticolare avente rappresentazioni a rilievo sulle due facce. Si era pensato che si trattasse di stampi per pane o per dolci, ma è più probabile che servissero per oggetti di cera o terracotta.

Per lo più i soggetti decorativi si riferiscono a scene di teatro, circo, anfiteatro, non mancano nature morte o scene che sfuggono ad un inquadramento nelle precedenti categorie. Vennero rinvenute per la maggior parte nella cantina con doli di fronte al Museo.

A *scene teatrali* ci riportano: la matrice che dava a tutto tondo una scena di tragedia forse ispirata alla storia di *Protesilao e Laodamia* (inv. 3533, 3819): una donna con maschera tragica giace su una kline ai cui piedi siede un servo. La valva con tre personaggi tragici (inv. 3532) in cui si è riconosciuta la scena dell'*Ifigenia in Aulide* euripidea ove Clitennestra supplica Achille di salvarle la figlia. La valva con scena dei *Sette contro Tebe* (inv. 3772), in cui però Edipo e Giocasta che tentano di separare Eteocle e Polinice non indossano il costume teatrale.

Metà di valva con Ulisse e le Sirene (inv. 3777): l'iconografia della scena con Ulisse legato all'albero della sua nave e le Sirene volanti attorno, è quella più comune, nota ad Ostia stessa anche da una pittura (v. pag. 104, 3).

Alle *corse del circo* si ispirano la valva con *auriga vincitore* (inv. 3648) su carro tirato da ben dieci cavalli, guidato a mano da un palafreniere, sullo sfondo la spina del Circo Massimo con i suoi caratteristici monumenti; l'altra valva pure con *auriga vincitore* (inv. 3530) su carro a dieci cavalli, ma avente sullo sfondo una colonnina e un altare troncoconico iscritto xxx; e la valva frammentaria con *corsa di quadrighe* (inv. 3645). Ai *giochi dell'anfiteatro* sono allusive la matrice di gruppo a tutto tondo con *scena di venatio* (inv. 3531, 3697) in cui un bestiario armato lotta con un orso; la valva con *cinghiale in corsa* (inv. 3764); la matrice con *lotte di animali feroci* (inv. 3705, 3714); la *leonessa che allatta i suoi piccoli* (inv. 3755, 3758); l'*elefante* (inv. 3761).

PASQUI, NSc, 1906, pagg. 357-373; M. FLORIANI SQUARCIAPINO, A. C., VI, 1954, pagg. 83-99, tavv. XVIII-XXII.

SALA X

Dei molti oggetti d'artigianato venuti in luce negli scavi di Ostia si è esposta in questa sala una piccola scelta, tale per altro da fornire un quadro della più corrente produzione documentata dai rinvenimenti. Generalmente non si tratta di oggetti di spiccato valore artistico od estetico tuttavia essi ci documentano sulla vita di tutti i giorni, sugli usi, le credenze, i gusti della popolazione che visse nell'antica città.

A destra dell'ingresso, su rastrelliera:

TERRACOTTE TEMPLARI PROVENIENTI DAL CASTRUM. — Sono qui raggruppate le terrecotte architettoniche rinvenute tutte, salvo una, negli scavi del primitivo stanziamento ostiense, il Castrum.

Si tratta di un piccolo frammento di lastra di rivestimento con fiori di loto aperti e chiusi uniti da viticci (inv. 3306), di un frammento di tegola di gronda con decorazione a treccia dipinta in nero e rosso su fondo bianco (inv. 3305); di un grande frammento di lastra di rivestimento con coronamento a baccellature alternatamente dipinte in rosso e blu e motivo decorativo di viticci e fiori. Infine tre antefisse, cioè decorazione del coppo terminale lungo il bordo del tetto, di cui due a testa di Sileno contornata da foglie di edera con corimbi e rosette, e una con testa di Menade (inv. 3383) pure contornata di ghirlanda di fiori e grappoli. Delle due antefisse sileniche la più integra (inv. 3381) proviene dal Castrum, mentre la più mutila, formata però sullo stesso stampo (inv. 3314), fu rinvenuta nella necropoli lungo la via Laurentina. La datazione è alquanto discussa, taluni pensano di poter riportare queste terrecotte, specie i resti di lastre architettoniche, al VI sec. a. C., e le antefisse al V; generalmente sono datate piuttosto al IV-III sec. a. C.

ANDREN, *Architectural Terracottas from Etrusco Italic Temples*, pag. 369, tav. 113;
P. MINGAZZINI, *Rend. Pont. Acc. Arc.*, XXIII-XXIV, 1947-49, pagg. 75-83;
Scavi di Ostia, I, pag. 75, tav. XXII.

A sinistra dell'ingresso:

PANNELLO CON LASTRE FITTILI DI RIVESTIMENTO. — È un piccolo campionario di tipi di quelle lastre di terracotta stampate in serie, che venivano impiegate come decorazione al sommo delle pareti degli edifici, mettendole in opera una accostata alla altra sì che veniva a costituirsi un fregio continuo. Gli esemplari esposti sono databili tra il I e il II sec. d. C. La prima in alto

è decorata con una *scena di circo* (inv. 3350): è rappresentato un "nafragium", come pittorescamente chiamavano i Romani il ribaltamento, spesso dolosamente procurato, di una delle quadrighe durante la corsa; il carro è col timone all'aria, l'auriga, che stringe ancora le redini, è rovesciato a terra, i cavalli parte impennati e parte caduti; sullo sfondo si vede la meta costituita da tre coni adorni di motivi floreali, e le colonne che sostenevano l'architrave con i sette delfini, che venivano abbassati ogni volta che i concorrenti avevano compiuto un giro di pista. Seguono una lastra e mezza di uno stesso fregio (inv. 3413) in cui si ripete il motivo dei *trofei fiancheggiati da prigionieri barbari*, con le mani incatenate, accompagnati da un soldato romano e da un togato. La presenza tra le armi barbariche del *carnix*, fa pensare a prigionieri gallici. Una delle lastre reca la marca di fabbrica di M. Anton. Epaphra; una lastra con il ben noto motivo della *Vittoria tauroctona* (inv. 4697) proveniente dalla palestra delle Terme del Foro; una lastra in cui ritorna una *scena di circo* (inv. 3361): questa volta la quadriga è in corsa verso destra e sta per girare la meta, oggi perduta nella parte superiore per la frattura del pezzo (NSc, 1909, pag. 179, fig. 10). L'ultimo frammento è un resto di fregio fittile (inv. 3500) proveniente dalla necropoli lungo la via Ostiense (NSc, 1910, pag. 94, fig. 1) con *maschera comica* giovanile con corona sul capo e capelli in lunghi boccoli.

IMPRONTA DI PIEDE (inv. 5314). — Tabellone fittile in cui è l'impronta di un piede calzato di sandalo, rinvenuto nel più antico pavimento del Mitreo della *Planta Pedis*, poco oltre la soglia. Evidentemente l'impronta rappresentava il sacro vestigio del dio, muovendo dal quale il fedele si avviava sulla via della purificazione e della redenzione.

G. BECATTI, *I Mitrei*, pag. 80, tav. XVI, 1; NSc, 1956, pag. 60; M. FLORIANI-SQUARCIAPINO, *I culti orientali ad Ostia*, Leiden, 1962, pag. 23, tav. XIII, 18.

VETRINA DELLE TERRECOTTE. — Comprende un campionario di statuine fittili, oggetti, vasi e resti di sculture templari, di varia epoca. Cominciando da sinistra:

Statuette di facchini (inv. 4683, 3263, 3260, 3259, 3262): vestiti di corta tunica cinta da un'alta fuscacca e recanti sul capo, coperto da una calotta, un grosso sacco forse di granaglie; queste statuette sono frequentissime ad Ostia ove esisteva anche una corporazione di facchini addetti al carico e scarico delle navi (II-III sec. d. C.).

Statuetta femminile (inv. 3511) drappeggiata nel manto e con ricca cintura ricamata una cui estremità pende al di sotto del rimbocco della veste, per il tipo dell'acconciatura dei capelli può datarsi alla metà del III sec. d. C.

Togato (inv. 3507): il volto grasso e il ventre prominente fanno di questa figurina, che stringe nella sinistra un rotolo, quasi una caricatura dei maestosi magistrati togati; conserva tracce dell'originale policromia (I-II sec. d. C.).

Barbaro prigioniero (inv. 3510): abbigliamento e atteggiamento riecheggiano in questa rozza statuina quelli dei prigionieri daci resi celebri dalla grande scultura traiana (II sec. d. C.).

Brocchette configurate: serie di vasi piuttosto rozzi nell'esecuzione, che rappresentano, con intento caricaturale, dei personaggi seduti su seggio ad alta spalliera ricurva: un vecchio in atto di cullare un fantolino (inv. 3515, 3278). Nell'esemplare a firma del ceramista C. Iun. Bit. il vecchio fa succhiare un dito al puttino; una vecchia che stringe al cuore un'anfora di vino (inv. 3514); una donna in atto di allattare un bimbo (inv. 3281) con firma del ceramista M. Afran.

Maschere teatrali e bustini di attori: i due bustini di attori col volto coperto da maschera comica (inv. 3241, 3242) erano soprammobili od oggetti votivi come le due mascherine comiche, simili, di giovane o forse di donna (inv. 3524, 5517); la maschera femminile tragica (inv. 3523) col caratteristico rialzo dei capelli al sommo della fronte; e l'altra maschera tragica (inv. 3522) con capigliatura trattata a dischetti, che ha riprodotta nella parte posteriore la calotta che serviva ad indossarla. Altre erano invece destinate ad essere appese come *oscilla*: come la maschera comica di vecchio servo (inv. 3525); e la grande maschera di putto con corona (inv. 3520), rinvenuta in una tomba presso Sant'Ercolano (NSc, 1919, pag. 71 fig. 1).

Minerva: due sono testine pertinenti a statuette (inv. 3229, 3519), una è un bustino con basetta (inv. 3506) in cui la dea oltre l'elmo, ha l'egida squamata e lo scudo sulla spalla sinistra.

Schiavetto (inv. 3516): l'abbigliamento, il "cucullus", del giovinetto seduto tra due arette, su una delle quali è una testa di cinghiale, potrebbe far pensare anche a Telesforo o ad un genio cucullato. Da una tomba sulla via Ostiense, I sec. a. C.

Scavi di Ostia, III, pag. 21.

Venere (inv. 3275) in atto di uscire dal bagno si strizza i capelli mentre prende un asciugatoio appoggiato sul vaso che le sta accanto. Rinvenuta presso Porta Romana.

NSc, 1918, pag. 131.

Mitra tauroctono (inv. 3253): probabilmente parte di vaso, ha la classica rappresentazione del dio che sacrifica il toro; interessante specialmente come ulteriore documentazione della diffusione del culto mitriaco ad Ostia.

G. BECATTI, *I Mitrei*, pag. 130, tav. XXXVIII, 5; M. FLORIANI-SQUARCIAPINO, *I culti orientali ad Ostia*, Leiden, 1962, pag. 57, tav. XV, 22 a.

Attis (inv. 3265), particolarmente venerato ad Ostia insieme con Cibele, è qui vestito in abito frigio e regge nella destra la siringa.

M. FLORIANI-SQUARCIAPINO, *I culti orientali ad Ostia*, 1962, tav. XV, 22 b.

Testine femminili, parte di statuette: quella diadematata (inv. 3231) e con orecchie forate per gli orecchini, di lavorazione piuttosto fine potrebbe essere una dea, Venere o Diana; l'altra non è sufficientemente caratterizzata per una identificazione (inv. 3230).

Gladiatori, chiaro richiamo al favore degli spettacoli dell'anfiteatro, sono rappresentati in combattimento come il "trace", (inv. 3534) e l'altro tutto coperto dallo scudo (inv. 3273) o vittoriosi con la palma (inv. 3266).

Testa di vecchio (inv. 3518) di un rozzo artigianato non privo di forza nel suo primitivismo.

Statuina caricaturale (inv. 3513) di un vecchio scarno e deforme che si stringe con la mano la gola.

Statuina di uomo (inv. 3508), viandante o contadino, con farsetto cucullato.

Statuina fallica (inv. 3509) a carattere apotropaico.

Sonaglio (inv. 4649) a forma di porcellino con decorazione floreale in paste vitree e argilla diluita, I sec. a. C.

NSc, 1950, pag. 91, I, fig. 1 b.

Salvadanari, l'uno a forma di pagliaio (inv. 3308) decorato dalla figura della Vittoria entro un'edicola (da una fogna del teatro; NSc, 1913, pag. 470, fig. 1); l'altro a forma lenticolare (inv. 3526) con l'immagine augurale della Fortuna (dalle Terme di Nettuno; NSc, 1911, pag. 284, fig. 2).

Tra i vasi esposti ne notiamo uno a forma di *ariete* (inv. 3521); un altro piuttosto rozzo a forma di *leone* cavalcato da un erote (inv. 3289); un grande *lebetes* (inv. 4668) con manici a protome di grifo e decorazioni a cordoni applicati e motivi dipinti, che riproduce la forma di vasi bronzei arcaici; I sec. a. C. (NSc, 1950, pagg. 93-96, fig. 2 a, 3); un bell'esemplare, purtroppo frammentato, di *vaso aretino* (inv. 5205) della fabbrica di M. Perennius Tigranus, decorato con figure di danzatrici, d'età augustea; due brocche, che continuano, ancora in età imperiale, l'antichissima tradizione dei *vasi a volto umano* (inv. 5556, 5662); tre *ollette manicate* con decorazioni sopraddipinte di volute (inv. 5367), di palme e calici (inv. 5537) e con iscrizione augurale in greco per una buona navigazione, sia essa da intendersi in senso reale o figurato (inv. 5658).

All'estremità destra della vetrina sono raggruppati resti di statue in terracotta, forse facenti parte di decorazioni templari.

Gruppo di Ninfa e Bacco fanciullo (inv. 3528-3529): le teste delle figure, lavorate con maestria e vivacità dimostrano chiara-

mente la derivazione da modelli ellenistici e si possono datare al I sec. d. C. Provengono da un edificio sulla via dei Vigili.

NSc, 1909, pag. 165, fig. 1-2; PASCHETTO, *Ostia Colonia Romana*, pag. 334, fig. 136.

Ino Leucotea (inv. 3297): parte inferiore di statuetta che ripete un tipo molto frequente nella scultura ostiense (v. pag. 84, 15), rinvenuta nei pressi del cosiddetto Palazzo imperiale.

Figura femminile (inv. 3294): probabilmente una divinità, rinvenuta nei quattro tempietti repubblicani della cui decorazione frontonale poteva far parte. II-I sec. a. C.

NSc, 1912, pag. 396; R. PARIBENI, *Mon. Ant. Lincei*, XXIII, 1915, col. 33, fig. 19.

Seguendo il giro verso sinistra, in alto su mensola:

ANTEFISSE. - Vari sono i motivi decoranti questo elemento fittile che costituiva l'ornamento del cippo terminale lungo il bordo del tetto. Taluni sono generici come la *testa di Menade* (inv. 3311) coronata di fiori e grappoli; la *figuretta di erote* (inv. 3430) stante al centro di una palmetta; la *Vittoria* (inv. 3420) ad ali spiegate, che scende dall'alto sorreggendosi la veste come una danzatrice; la *Vittoria trofeoifora* (inv. 3414) stante sul globo fiancheggiato da Capricorni, derivazione di motivi augustei; la *figura virile inginocchiata* frontalmente (inv. 3328) inquadrata da due grandi volute ad S. Altre invece potrebbero avere un particolare riferimento ad eventi ostiensi come l'antefissa con *Cibele*, seduta tra due leoni sulla tolda della nave, che trasportò a Roma da Pessinunte il sacro simbolo della dea (inv. 3423). Il tipo si riscontra con una certa frequenza ad Ostia ove la nave era approdata e dove era un grande santuario della dea. Le tre ultime antefisse provengono dal Piazzale delle Corporazioni. Sono tutte di età imperiale.

NSc, 1912, pag. 437, fig. 1-3.

BUE API (inv. 5439). - Tabellone di terracotta che reca intarsiata in pomice la figura di un toro sotto un tenue festone di fronde. Adornava un portico sulla via della Foce nelle vicinanze del Serapeo, il che indurrebbe a pensare che sia rappresentato il sacro toro egizio. II sec. d. C.

M. FLORIANI-SQUARCIAPINO, *NSc*, 1956, pagg. 59-60, fig. 5; Id., *I culti orientali ad Ostia*, 1962, pag. 21, tav. VII.

CANDELABRI DI BRONZO. - L'uno di età augustea (inv. 3952) è a semplice fusto scanalato, innestato su tripode a zampe leonine sormontato da piatto adorno di un motivo di volute, come il boccuolo terminale; l'altro, più tardo (inv. 3593), è a fusto allungabile e piedi mobili. Il fusto a sezione rettangolare è decorato in alto dai bustini, che si volgono le spalle, di Baccho con coppa

e pantera e di Sileno con l'otre. Il piede, che parrebbe aggiunto più tardi, è a forma di testa elefantina poggiante la proboscide su un globetto. Rinvenuti entrambi entro il cortile di un edificio alle spalle della fullonica del Cardo Massimo.

Catalogo della V Mostra di restauri, Roma, 1948, pag. 28, n. 21; pag. 25, n. 25.

VETRINA DEI BRONZI. - Anche qui è una scelta di oggetti, che hanno diretta attinenza con la vita e le attività della popolazione, siano essi suppellettili o parte di esse, strumenti di lavoro, oggetti di decorazione o di toilette.

Sul primo palchetto in alto a sinistra sono:

Manici di vasi: manico di patera (inv. 3920) desinente a testa di lupo; estremità di ansa (inv. 4146) con testa di pantera uscente da un calice di foglie; estremità di ansa a forma di maschera tragica (inv. 4162); anse di brocche con fermaglio inferiore a testa umana e corpo decorato da motivi dionisiaci (inv. 4170), floreali (inv. 3922); o con fermaglio decorato da un genietto con una lepre e il *pedum* (inv. 4169), forse il genio dell'autunno.

Sul secondo palchetto a sinistra:

Gruppo di lucerne, databili per la loro forma tra il I e il II sec. d. C. Tra le altre segnaliamo le due simili (inv. 4143, 4204), a corpo cilindrico beccuccio angolare e ampio foro nel disco, destinate ad essere sospese mediante tre catenelle legate ad un anello; e la minuscola lucernina piriforme (inv. 4176), quasi un giocattolo.

Da un unico rinvenimento nel sacello di Silvano annesso all'edificio dei Mulini (*NSc*, 1915, pag. 252, fig. 10) provengono la lucerna a forma allungata con apertura a cuore nel disco e manico a fascia ripiegata (inv. 4202); quella con beccuccio allungato tra volute, corpo lenticolare e forellini nel disco (inv. 4201); quella con ansa a rocchetto (inv. 4203) e quella con corpo discoidale appiattito e corto beccuccio tra volute (inv. 4205 bis).

Fermate al fondo della vetrina: due piccole *stadere* (inv. 4221-4220) e il braccio di una *bilancia* (inv. 4222) tutte mancanti dei piatti.

Sul piano in basso:

Gruppo di vasi: ciotolino emisferico a bordo radiato (inv. 3576); due vasi a corpo ovoidale e imboccatura svasata di cui, quello di forma più elegante (inv. 3628), ha il collo e il corpo decorati da una serie di cerchi incisi; *patera* (inv. 3629) con umbo centrale, probabilmente usata per le libagioni.

Era, forse, il beccuccio di un grande vaso o la cannula di una fontana la *protome di pantera* (inv. 4147) che riproduce in miniatura la forma dei gocciolatoi dei templi.

Unguentario (inv. 3575) a corpo sferico adorno di gruppi di cerchi concentrici a rilievo e munito di catenella per la sospensione. Dal sacello di Silvano.

Nsc, 1915, pag. 252, fig. 11.

Due strigili (inv. 4472-4473) con manici decorati da incisioni geometriche e muniti di foro, o di passante, per essere appesi nel corredo per bagno.

Dittico plumbeo (inv. 4164) probabilmente di carattere magico come farebbero supporre il segno A e l'altro che ricorda l'egiziano "anc", o simbolo della vita.

Due compassi (inv. 4236-4237) e alcuni *stili* di bronzo (inv. 4254) per scrivere sulle tavolette cerate: l'estremità appuntita era per tracciare le lettere, quella a spatola per cancellarle, rispalmando la cera.

Misura lineare (inv. 4264) di un piede romano, pari a cm. 29,9. Sulle due facce il listello è suddiviso in vari sottomultipli.

Pannello con *strumenti chirurgici*, tra cui notiamo pinze di varie fogge e misure (inv. 4235, 4245-4247), specilli (inv. 4257, 4255), spatolini, che servivano per mescolare i medicamenti o per spalmarli sulle ferite, e il cui manico termina con una sonda (inv. 4258-4259; 4261-4263).

Peso (inv. 3591) con iscrizione ageminata in argento che ricorda come, sotto l'impero di Traiano, Marco Rutilio Lupo, essendo prefetto dell'Annona, eseguì il controllo dei pesi (104-107 d. C.). Rinvenuto nelle terme dei Sette Sapienti.

H. BLOCH, *BCom*, 1938, pagg. 184-188.

Due sigilli in bronzo, l'uno (inv. 4172) con iscrizione III TERT./P. A. B.; l'altro, spezzato ad un'estremità (inv. 4173) con iscrizione meno chiara. Rinvenuti lungo la via dei Mulini.

Nsc, 1914, pag. 71, *C.I.L.*, XIV, S., 5314, 1/2.

Situla (inv. 3950-3951) ricomposta da più frammenti, si ricollega per forma e decorazione (fermagli del manico a maschera di Dionisio barbato) ad esemplari in bronzo e in marmo noti nel mondo ellenistico-romano; probabilmente la secchia, date le sue proporzioni e la raffinatezza della decorazione, faceva parte del corredo di un tempio. Il sec. d. C. Dal cortile dietro la fulonica del cardo massimo.

M. FLORIANI-SQUARCIAPINO, *B. Arte*, XXXIV, 1949, pagg. 139-144.

Collare di schiavo (inv. 4158) o forse di cane, recante sulla piastra l'iscrizione puntinata; "tene me ne fugia fugio", (trattienimi perchè non scappi, sto scappando). Da una taberna presso il Termopolo della via di Diana.

Nsc, 1916, pag. 418; *C.I.L.*, XIV, S., 5315.

Campanelli, di varie forme e dimensioni; uno minuscolo (inv. 4229), un altro emisferico e appeso ad un anello a cordone (inv. 4227), due di proporzioni maggiori a tronco di piramide (inv. 4002, 4228).

Gruppo di *ami* semplici e doppi, di *spolette* per fabbricare le reti e *aghi* da vele: si tratta di oggetti diffusissimi ad Ostia.

Amuleti fallici (inv. 3958, 4159, 4165) probabilmente facenti parte di finimenti per animali, o che venivano appesi nella casa contro il malocchio.

Placchette con simboli dello Zodiaco (inv. 4151-4157): oltre ai simboli dello zodiaco (Scorpione, Leone, Sagittario, Gemelli) sono presenti dei simboli planetari (Sole, Venere, Marte); potrebbero essere in rapporto con pratiche magiche o col culto mitriaco.

M. FLORIANI-SQUARCIAPINO, *A. C.*, V, 1951, pagg. 260-262, tav. CXIX; *Id.*, *I culti orientali ad Ostia*, 1962, pag. 57, tav. XV, 21.

Medaglia magica (inv. 4168). Su una faccia un uomo con scetTRO in atto di rimestare con una bacchetta entro un calderone è indicato come SOLOMON il re biblico, che aveva nell'antichità fama di mago; attorno alla figura vari simboli cabalistici (caduceo, bilancia, stelle a sei ed otto raggi); sulla faccia opposta è la tri-corpore Ecate, che presiedeva alla magia, tra altri simboli cabalistici ed astrologici. Potrebbe anche essere un amuleto ebraico.

G. CALZA, *Nsc*, 1917, pagg. 326-328; *Id.*, *BCom*, XLIV, 1920, pagg. 85-100; *C.I.L.*, XIV, 5319; *C.I.L.*, 534.

Giocattoli in piombo. Oltre ad una serie di vasellame da bambola in miniatura (patera, vassoi circolari manicati, piatti a forma di conchiglia), notiamo uno schiavetto (inv. 3984) che regge un vassoio, un sonaglio a forma di uccello (inv. 4746) e una figurina di Venere anadiomene su base a rocchetto (inv. 4160) probabilmente di carattere votivo.

Borchia (inv. 3592) ornamento di porta rinvenuta ad est del Capitolium.

Nsc, 1916, pag. 409, fig. 4.

Scatoline porta sigillo: erano probabilmente destinate a contenere il sigillo di cera o di altra materia che fermava i legami delle tavolette cerate, i cui capi uscivano dai forellini sul fondo o dalle

intacche laterali; due (inv. 4206-4207) hanno il coperchio decorato di smalti colorati; la terza è di forma leggermente diversa e non smaltata (inv. 3940).

Cornici in piombo per specchi: una quadrata, ma con luce per lo specchio circolare, è decorata agli angoli dalle teste di Pan, Bacco, Sileno e un satiro (inv. 4182; *NSc*, 1914, pag. 254, fig. 3); delle altre due, simili per forma circolare, e con manico e per tipo di decorazione a stampo, interessante quella con monogramma cristiano (inv. 4180), databile probabilmente ad età costantiniana (G. CALZA, *Rend. Pont. Acc. Arc.*, XXV-XXVI, 1949-50, 1950-51, pag. 135).

Portalampada (inv. 4145) composto da un disco, su cui si poneva la lucerna, poggiante su un sostegno sagomato su base quadrangolare con piedini a zampa leonina. Da una taberna sul lato nord del Decumano presso Porta Marina.

Nel palchetto in alto a destra sono, raggruppati oltre ad una serie di statuine di *eroti* (uno seduto con coppa in mano, inv. 3587); uno in atto di mangiare (inv. 3545); uno stante con in mano un balsamario (inv. 3544); uno raffigurato in volo o in atto di saltare (inv. 3588); un altro in vivace movimento (inv. 3546), forse in atto di cacciare); un'*applique* in forma di *Gorgoneion* (inv. 4166) di tipo arcaizzante proveniente dal sacello di Silvano (*NSc*, 1915, pag. 253, fig. 14); una graziosa *palma* (inv. 3929) e un ramoscello con foglie di un temperato realismo (inv. 3574).

Nel secondo palchetto di destra sono raggruppate varie statuette di *animali*: un toro (inv. 3560); un topolino in atto di roccchiare qualcosa che tiene fra le zampe anteriori (inv. 3566); un serpentello (inv. 3567) forse un *agathodaimon*, proveniente dal sacello di Silvano (*NSc*, 1915, pag. 252, fig. 9); un falco (inv. 3569); due galletti (inv. 3570-3571); dei cani accosciati (inv. 3561), o in corsa (inv. 3562, 3564) e una testa di cane (inv. 3563); una testa di ariete (inv. 3565), probabilmente terminazione di qualche oggetto ligneo in cui era inserita; uno scorpione (inv. 3568) anch'esso, come il serpente, proveniente dal sacello di Silvano (*NSc*, 1915, pag. 252, fig. 12).

Sempre sul secondo palchetto di destra: un *piccolo scudo* (inv. 4178) probabilmente 'applique' di mobile o decorazione di vestiario, avente un fiore ageminato in rame ed argento; una *placca* (inv. 3583) con aquila a sbalzo, forse una falera.

TRAPEZOFORO (inv. 3949). - Elegante sostegno di tavola in bronzo formato da un pilastrino a sezione quadrangolare cui è addossata un'erma femminile con la parte anteriore decorata da motivi ageminati in argento; il tutto poggiante su base qua-

drangolare con pieducci a goccia e fianchi sagomati. Età antonina, dal cortile dietro la fullonica del cardo massimo.

Catalogo della V Mostra dei Restauri, Roma, 1948, pag. 29, n. 23.

GRANDE STATUA FITTILE (inv. 3585). - Nonostante la presenza di un nodo di pieghe sul petto è probabile che la dea seduta in trono, rappresentata in questo raffinato esemplare dell'antica coroplastica, fosse la Fortuna e non Iside; al momento della scoperta conservava tracce di doratura. Inizi del II sec. d. C. Rinvenuta in un sacello privato della Reg. IV, ins. V.

M. FLORIANI-SQUARCIAPINO, *Arti Figurative*, III, 1947, pagg. 3-11, tavv. I-III.

RILIEVO VOTIVO CON FRUTTA E FALCETTO (inv. 3380). - Rozzamente incisi nella terracotta sono presentati una serie di fiori e frutta stilizzati tra cui campeggia un falcetto, o una roncola: la unione di questi oggetti farebbe pensare che esso fosse dedicato a Silvano. Proviene probabilmente da Porto.

M. FLORIANI-SQUARCIAPINO, *BCom*, LXXVI, 1956-58, pag. 198, tavv. IX, 1.

EPONA (inv. 3344). - La divinità di origine gallica protettrice dei cavalli e delle scuderie, è rappresentata in questo tabellone fittile rozzamente intagliato, seduta in trono, con i piedi poggiati su uno sgabello, con scettro nella sinistra e in atto di dar da mangiare con la destra ad uno dei cavalli che la fiancheggiano. Età imperiale.

M. FLORIANI-SQUARCIAPINO, *BCom*, LXXVI, 1956-58, pagg. 194-195, tav. VII, 2.

FREGI DAI QUATTRO TEMPIETTI (inv. 3212, 3213). - Resti di due fregi architettonici rinvenuti nei quattro tempietti sul Decumano e ad essi pertinenti: l'uno ha in alto cornice sviluppata con listello, guscio, tondino e dentelli e, nel campo, gocciolatoio a testa leonina tra due girali che si congiungono a palmette semplici; l'altro ha in alto piccola cornice di palmette dritte e rovesce e in basso fregio di ovoli, i gocciolatoio a testa leonina del campo sono compresi tra due palmette e due rosette. Il primo fregio sembrerebbe leggermente più antico del secondo, ma si può anche pensarli contemporanei e pertinenti a due diversi edifici. II-I sec. a. C.

NSc, 1912, pagg. 395-397; R. PARIBENI, *Mon. Ant. Lincei*, XXIII, 1915, coll. 461-462, figg. 1, 15, 16.

VETRINA DEGLI AVORI E DEI GIOIELLI. - Tra i resti di rivestimenti di mobili e tra gli oggetti in avorio e in osso esposti notevole è il gruppo sistemato sul pannello a destra in basso: si tratta di *rivestimenti di letti funebri* o di cassette contenenti il cinerario, rinvenuti nelle tombe più antiche (II sec. a. C.) della necropoli

lungo la via Ostiense. Vi si ripetono vari motivi: figurette femminili pannellegate o seminude (inv. 4331-4334; 5222-5224), eroti in corsa o intenti a giuochi (inv. 4337-4341, 5227); corazze (inv. 4342); testine femminili (inv. 4295-4296, 4335-4336, 4330); placche con sfingi (inv. 5316-5322) e con grifoni alati (inv. 5323-5326); alette (inv. 5327-5329, 5331).

NSc, 1910, pagg. 551-552; 1911, pag. 448 seg.; 1912, pag. 95 seg.; 1913, pagg. 46-47; pagg. 71-72; Scavi di Ostia, III, pagg. 11-20.

Altri rivestimenti di mobili, ma di età imperiale, sono esposti sul pannello in alto a sinistra: listello con *testa di erote* tra festoni di fronde e di frutta (inv. 4229); placchetta frammentata con *eroti banchettanti* (inv. 5221) rinvenuta in una *taberna di via delle Corporazioni* (NSc, 1913, pag. 13); placchetta con *eroti in barca* (inv. 4298); due *capitellini*, uno traforato (inv. 4297), l'altro a rilievo (inv. 5549); due estremità di listello baccellato desinenti in *testa d'aquila* (inv. 5333); resto di placca con *testa di satiro* (inv. 5315).

Sullo stesso pannello sono tre *bambolette d'osso* con corpo piatto rozzamente lavorato insieme alla testa e arti applicati: una conserva ancora un braccio (inv. 4319); un'altra (inv. 5243) ha un anello di bronzo attorno al collo simulante una collana; la terza (inv. 5242) con acconciatura dei capelli simile alla prima, è priva degli arti. Probabilmente ad una bambola di fattura più accurata di quelle esposte appartiene il braccio destro (inv. 4325) che stringe nella mano uno strumento musicale; a bambole potevano appartenere le due testine (inv. 5241, 5551) qui esposte; mentre una figurina votiva potrebbe essere la rozza e piatta *Venere* (inv. 4316) semipaneggiata e diademata, che si copre il seno col braccio destro.

Di lavorazione più accurata, ma purtroppo assai rovinata dallo sfaldamento dell'avorio, è la bella statua di *Pan* (inv. 4314) con siringa nella sinistra e *pedum* nella destra, proveniente da un ambiente delle case giardino.

Sullo stesso pannello sono esposte varie *impugnature di coltelli* a serramanico, facilmente riconoscibili per la fessura in cui veniva ripiegata la lama; essi hanno forma di piede calzato di sandalo (inv. 4304); di mano che regge un oggetto (inv. 4753); di gamba umana (inv. 4305); di figurina ammantata con testa di volpe o di lupo (inv. 4317); di *Venere pudica* (inv. 4315) o in atto di cingersi il petto con una benda (inv. 5347); di leone accosciato (inv. 5346); di gladiatori (inv. 4302, 4303, 4622). Un esemplare a forma di trapezoforo a testa leonina (inv. 4630), che conserva ancora la lama ripiegata nella fenditura del manico, è esposto sul ripiano in basso insieme ad un altro manico a forma di dito (inv. 4628).

Sul ripiano in basso notiamo una serie di *aghi crinali* con capocchia variamente configurata (a bustino, a testa, a pigna, a mano, o anche a sferetta rivestita di lamina d'oro); una *clava* (inv. 4638) probabilmente impugnatura di un utensile; un *fuso* (inv. 5233); un *bossolo cilindrico* (inv. 4306) con erote che caccia un placido coniglio; un minuscolo *vasetto* (inv. 4307) proveniente dalle tombe lungo la via Ostiense; dieci *dadi di varia grandezza*; una *pedina da giuoco* (inv. 4313); una *fibbia* (inv. 4364); un oggetto ricurvo desinente in una rozza *testina* (inv. 5694); un *ciotolo scolpito* a forma di mezza noce (inv. 4329) con all'interno una scena erotica. Gruppo di *tessere teatrali* con maschera comica (inv. 4327), con testa, forse di Dioniso (inv. 4328), e iscrizione in greco sul verso; e *tessere, probabilmente, ospitali*: una rettangolare con iscrizione *Tertullis* (inv. 4320); una a forma di pollo spennato (inv. 4324) con xv iscritto sul verso (C.I.L., XIV, 5318,3); una a forma di pesce (inv. 4326).

In alto a destra è esposta una *valva di dittico* (inv. 4362) in cui è rappresentato un personaggio togato stante sotto il baldacchino a conchiglia sorretto da due colonne. L'iscrizione incisa in alto, *C.L. Severo patrono*, ha fatto identificare il personaggio con l'imperatore Caio Libio Severo; l'iscrizione in basso, *Modes, Modestinus* o come la designazione dell'ufficio: *m(agistro) officiorum* des(ignato). 450 d. C.

NSc, 1910, pag. 111, fig. 14; DELBRÜCK, *Consulardyptichen*, n. 65 a, pag. 256, tav. 4; VOLBACH, *Elfenbeinarbeiten der Spätantiken und des frühe Mittelalters*, Mainz, 1952, pag. 33; C.I.L., XIV, 5307.

In questa stessa vetrina sono esposti i pochi *gioielli* rinvenuti nello scavo: catenina d'oro a maglie piatte ovali (inv. 4360); catenina con maglie d'oro alternate a perline e cilindretti di pasta vitrea verde (inv. 4359); pendaglio in lamina d'oro a forma di clava (inv. 4356); coppia d'orecchini d'oro con pendente adorno di una perla (inv. 4350); coppia d'orecchini a semplice cerchiello di filo d'oro adorno di un dischetto (inv. 5864) rinvenuti nella *tomba di una bambina*; orecchino d'oro adorno di una pietra verde e di due perle (inv. 4351); orecchino d'oro con placchetta esagonale convessa al cui centro è una perla (inv. 4353); rubino triangolare legato in oro (inv. 4354); altri sottili cerchielli d'oro annodati, forse orecchini, e piccoli frammenti di lamine e sbarrette di matello prezioso.

Anelli: sono di vario materiale e adorni di gemme incise o con castoni dello stesso metallo del cerchio decorati con incisioni; per lo più servivano da sigillo. Dei due d'oro l'uno ha nel castone una pietra con inciso un delfino (inv. 4349); l'altro, con fascia lavorata a giorno, ha un piccolo rubino (inv. 4352); due

sono in argento, con pietra ovale rovinatissima (inv. 4344) e con corniola su cui è incisa una nave carica di anfore e l'iscrizione Q. P. V. (inv. 4348; *NSc*, 1916, pag. 178, fig. 1); uno è di ferro, rovinatissimo, ma conserva il castone con corniola incisa col busto di Pan o di Faunus (inv. 4589; *NSc*, 1950, pagg. 99-100); cinque, in bronzo, hanno nel castone pietra incisa con cavaliere in corsa (inv. 4343); attore comico (inv. 4347); Mercurio seduto (inv. 4345; *NSc*, 1908, pag. 332 seg.); Ercole stante (inv. 4211); erote cavalcante un delfino (inv. 4586; *NSc*, 1950, pag. 99, fig. 6 c). Tra gli altri sette, pure in bronzo, distinguiamo: anello con castone a forma di suola di sandalo con l'iscrizione augurale *vivas* (inv. 4209; *NSc*, 1920, pag. 166, n. 8; *C.I.L.*, XIV, 5313,4); anello a fascia piatta con inciso il numero XVI (inv. 4214); anello con incisa nel castone dorato una tartaruga (inv. 4208); anello a fascia allargantesi sul davanti ove è inciso un felino che abbatte forse un cervo (inv. 4212); anellino, forse cristiano, con castone ovale in cui è incisa una colomba con ramoscello d'ulivo (inv. 4210); anello con castone rilevato su cui è inciso il monogramma costantiniano di Cristo (inv. 4134); anello con fascia sagomata recante una chiave (inv. 4763). Da ultimo due anellini in pasta vitrea gialla trasparente e scura opaca (inv. 2773, 2776).

Sullo stesso palchetto sono esposti due vaghi di collana in pasta vitrea cilestrina l'uno a forma di *scarabeo* (inv. 4322) l'altro di *leoncino accosciato* (inv. 4321); e un *bustino d'ambra* (inv. 4398) molto corroso, ma in cui il capo laureato farebbe riconoscere un imperatore. Facevano parte di castoni d'anelli o di spille la maggior parte delle *gemme* incise esposte sul pannello di destra. Anche qui abbiamo, accanto alle vere e proprie gemme (per lo più corniole, diaspri e onici), le loro imitazioni in pasta vitrea; tra queste ultime notiamo la placchetta con Vittoria su biga (inv. 4365); con Vittoria su prua di nave (inv. 4387); con testa di Giove Ammone (inv. 4388); con due pesci (inv. 4389); con busto di satiro (inv. 4391); con erote (inv. 4392) con guerriero (inv. 4394); con testa di Mercurio (inv. 4395).

Tra le vere gemme, che sono, salvo poche eccezioni, poco fini e databili nel II-III secolo, segnaliamo l'unico esemplare di cammeo con Pegaso alato (inv. 4385); mentre tutte le altre sono incise. La maggior parte ha figure di divinità: Fortuna (inv. 2774), Serapide (inv. 4368, 4370); Giove (inv. 4381); il Sole (inv. 4382); Minerva (inv. 4384); satiri (inv. 4366, 4379); talune hanno scene agresti, di caccia o di genere (inv. 4371-4375; 4386, 4657; 5560); busti di persone (inv. 4378, 5513); un suonatore di tromba (inv. 4377); raggruppamenti di oggetti simbolici (inv. 4380, 4383).

VETRINA DEI VETRI. - I vetri rinvenuti ad Ostia non sono molti e per lo più sono molto frammentati, si è qui esposto un campionario di forme di recipienti e di tipi di lavorazione e decorazione.

Abbondano gli *unguentari* di vetro trasparente cilestrino, per lo più a forma di provetta o con piccolo corpo conico o emisferico e lunghissimo collo (piano in basso a destra), o a forma di minuscole boccette di varia forma come quelli esposti sul quarto ripiano a destra. Su questo stesso ripiano notiamo un portapropiumo in cristallo di rocca (inv. 5863) a forma di *cicala* rinvenuto in un'urna cineraria; una boccetta di vetro soffiato in forma di *testa di putto* (inv. 5168); due vasetti lenticolari in vetro cilestrino (inv. 5174-5175); un frammento di vaso cilindrico con decorazioni di rameggi in vetro filato applicato (inv. 5532).

Una esemplificazione di bottiglie in vetro soffiato di varia forma e colore e una serie di bicchieri, tra cui notevole un bel calice campanulato con piede (inv. 5171) sono esposti sul primo e secondo ripiano (cominciando dall'alto); mentre sul terzo sono raggruppati i vetri dipinti, i vetri dorati e quelli intagliati.

Cominciando da sinistra notiamo: fondo di piatto (inv. 5180) con la rappresentazione dipinta di un *bestiario in lotta con un orso* bruno e l'iscrizione augurale *zeses*.

Coppa emisferica in vetro trasparente cilestrino (inv. 5201) con rappresentazione ad intaglio di *Cristo* nimbo recante la croce monogrammata, tra una palma e il cestello dei pani. IV-V sec. d. C.; da un fognolo nella *Domus del Protiro*.

M. FLORIANI-SQUARCIAPINO, *B. Arte*, XXXVII, 1952, pagg. 204-210.

Seguono una serie di fondi di bicchieri con iscrizioni dorate tra cui: *Iulia Fructa bibe* (inv. 5181); *Proculieia gaudeas* (inv. 5202). Un frammento di fondo di vaso con sfoglia d'oro su cui sono lettere applicate in vetro filato (inv. 5530); un frammento con iscrizione illeggibile e due colombe affiancate (inv. 5529); un fondo di bicchiere cilindrico (inv. 5539); in cui è rappresentata in incavo una testa virile laureata di profilo.

I frammenti collocati sul pannello in basso a sinistra, sebbene piccoli, danno un'idea della varietà e dell'eleganza dei tipi di vetri: abbiamo esemplari di vetro "millefiori", o vetro mosaico (inv. 5189, 5436, 5538); di vetri imitanti le pietre dure (inv. 5540-5541); di fine vetro filigranato (inv. 5544); con decorazione a rete colorata sovrapposta ad un fondo trasparente (inv. 5196); con decorazione di arabeschi in bianco opaco su fondo colorato trasparente (inv. 5570); con decorazione molata come nel resto di coppa con cerchi (inv. 5193); con decorazione incisa, come nel frammento di coppa cristiana con figura (inv. 5624); con iscrizioni in rilievo (inv. 5395) o impresse (inv. 5219,

5394). Gli ultimi due frammenti ricordati recavano probabilmente il nome dell'officina.

Particolarmente interessanti: le *piastrine* in pasta vitrea, probabilmente decorazioni di mobili, con grifo alato a rilievo imitante i cammei (inv. 5182), e con disegni policromi, inseriti nel campo scuro, di fiori (inv. 5337) e di palmette (inv. 5191); la serie di *fermagli di manici* di vasi a forma di testa leonina (inv. 5184-5186), a medaglione circolare con testa virile (inv. 2767, 5188), eroti (inv. 5187, 5574), delfini (inv. 5427) e da ultimo degli elementi emisferici con foro centrale o a forma di pastiglia in vetro filato o in vetro millefiori, che potevano essere ornamenti di mobili, vaghi di collane o forse pedine da giuoco.

VETRINA CENTRALE. — Comprende una serie di statuine di bronzo (molte delle quali probabilmente ornamento del larario domestico o "appliques", di mobili) per lo più ispirate ad opere della grande arte e databili tra il I ed il II sec. d. C. Sul primo ripiano: *Lare* (inv. 3535) gradiente poggiante su bella basetta con rami di lauro ageminati in argento. Rinvenuto nel sacello di Silvano. *Lare*, (inv. 3536) anche questo gradiente è però coronato, aveva le gambe lavorate a parte. Rinvenuto nella domus sul decumano Reg. III, ins. II.

Bustini di Serapide, che dovevano essere applicati su basetta; l'uno (inv. 3551) sorgente da un cespo di foglie fu rinvenuto con altri resti di statuette di divinità egizie nei pressi del Serapeo; l'altro (inv. 3549) proveniente dal Sacello di Silvano.

M. FLORIANI-SQUARCIAPINO, *I culti orientali ad Ostia*, 1962, pag. 26, tav. V, 8.

Amazzone (inv. 4036) rappresentata a cavallo, in atto di vibrare la lancia. Rinvenuta sotto le fondazioni del portico con colonne di travertino, del I secolo, dietro alla casa di Marte.

NSc, 1950, pagg. 97-98, fig. 5a.

Ercole fanciullo (inv. 3538) con capo coperto dalla spoglia leonina annodata sul petto e recante nella sinistra i pomi delle Esperidi mentre nella destra doveva avere la clava. Dal sacello di Silvano.

Sul secondo ripiano: *Schiavetto etiope* (inv. 3558) ornamento probabilmente di letto, di fine fattura; si noti che il giovanetto aveva mantello con *cucullus*. Dal Sacello di Silvano.

Busto di erote (inv. 3557) anch'esso *applique* di mobile come il precedente e proveniente dallo stesso rinvenimento. Busto di *Giove* (inv. 3552) *applique* di mobile, dallo stesso rinvenimento nel sacello di Silvano.

Minerva, con egida a pettorale adorna di *gorgoneion*, diadema ed elmo oggi privo di cimiero, doveva appoggiarsi alla lancia. Dal sacello del Silvano.

Ercole (inv. 3539) del tipo barbato, coronato, con clava appoggiata alla spalla sinistra e mano destra protesa; *Mercurio* (inv. 3540) con petaso e calzari alati regge nelle destra protesa una borsa; piuttosto rozza e sommaria. Dal sacello del Silvano; minuscola figurina di *Pan* (inv. 4318) stante con siringa e *pedum* 2

Piede di piccolo tripode (inv. 3586) a forma di erma di fauno, di esecuzione raffinata specie nella trattazione della parte posteriore del torso; graziosa ermetta fallica di *Priapo* (inv. 3542) di tipo ellenistico, recante nel seno del manto alcune frutta, dal sacello di Silvano. Elegante *cornucopia* (inv. 4167).

Leda e il cigno (inv. 3559) rilievo bronzeo a giorno di fattura alquanto rozza e sommaria, III-IV sec. d. C. Rinvenuto sul Decumano fra via dei mulini e il Foro.

NSc, 1913, pag. 401, fig. 7.

Terzo ripiano: statuina frammentaria di *Nettuno* recante sulla destra protesa un delfino (inv. 3541), probabilmente riprodotte una scultura esistente a Porto; *Ercole sdraiato* (inv. 3590) recante in mano una coppa e la clava; rozza statuina fallica di *Priapo* (inv. 3543) con modio sul capo e recante nel mantello sollevato delle frutta; dal Piccolo Mercato.

NSc, 1912, pag. 442.

Appliques a testa di amorino (inv. 3593); a busto di *Sileno* sporgente da un cespo di foglie, a *testa di vecchio calvo* (inv. 3572); a *testa coperta* da berretto frigio (inv. 4171). Lastrina di rivestimento con genietto delle stagioni (inv. 3589). *Aletta* (inv. 4080) forse parte di statua di erote (NSc, 1950, pag. 38, fig. 5 b); piccola *clava* (inv. 4174), *fiaccola* (inv. 4175), parti probabilmente di statuette. *Chiodo magico* (inv. 4265) con segni cabalistici sulle tre facce. Alcune *fibule*, spille, tra cui particolarmente elegante quella (inv. 4198) con *conchiglie* legate tra loro da volute (NSc, 1916, pag. 180, fig. 3). L'esemplare a croce latina con pomelli alle estremità dell'arco e dell'elemento trasversale, comune nelle provincie danubiane, compare in Italia dal III sec. d. C. Due *braccialetti*, uno a fascia semplice con pendente a forma di foglia (inv. 4225) l'altro ad armilla elastica a forma di serpente (inv. 5200).

Per gli oggetti rinvenuti nel sacello di Silvano, v. NSc, 1915, pag. 252 segg.; G. CALZA, JRS, 1915, pagg. 165-172.

(M. Floriani-Squarciapino)

1 (124). *Pittura parietale* frammentaria, in cui su uno sfondo verde blu, una snella figura virile, cinta soltanto alle anche da un corto lembo di stoffa rossa, sta guidando un paio di buoi, incitandoli al cammino. La composizione è piena di un realismo fresco e spontaneo, come se fosse colta nel momento dell'azione. Malgrado lo scopo decorativo del dipinto, esposto insieme con un altro sotto l'arco del cortile porticato dell'edificio, è sorprendente la padronanza pittorica nei chiaro-scuro, tra varie sfumature del color rosso e blu nella vivacità espressiva dell'occhio dei buoi e nel contrapporsi del movimento svelto e nervoso dell'uomo alla gravità del passo lento e pesante degli animali.

Una composizione affine è nota nella Domus Aurea.

Dal Caseggiato di Serapide - Prima metà del II sec. a. C.

2 (10104). *Frammento di pittura parietale* con motivo decorativo simile a quello di una stoffa. Su campo celeste volano i putini racchiusi entro cerchi lineari rossi e bianchi. Il colore intenso ha un tono luminoso entro il disegno dell'intreccio geometrico, pieno di armonia decorativa, affine ad alcune pitture di Castellammare di Stabia. La pittura appartiene alla decorazione originaria della casa e si data come i mosaici verso la metà del I sec. d. C.

Dalla Domus Fulminata.

VAN ESSEN (attribuzione all'età severiana), pag. 168; G. BECATTI, *I mosaici*, pag. 104 seg.

3 (10107). *Frammento di una composizione pittorica* con il noto episodio di Ulisse, che per non essere sedotto dal canto delle Sirene, si lascia legare all'albero della nave, mentre i compagni remano. Sulla superficie marina nuotano pesci giganteschi. La scena, che si ripete, quasi immutata in molte figurazioni a noi note, fa pensare alla derivazione da un prototipo, risalente forse al II sec. a. C., parte di un ciclo narrativo omerico. Il motivo, oltre che sui sarcofagi, e su poche pitture è giunto a noi soprattutto sui mosaici, e la pittura di Ostia presenta infatti molte affinità, con un mosaico di Tunisi. Le figure delle Sirene che mancano, potevano trovarsi nella parte perduta del dipinto. L'affresco di Ostia datato alla metà del III sec. d. C., è denso di colori pastosi, ma convenzionale nella composizione e privo di senso spaziale.

Dal prospetto al mare presso la Porta Marina.

L. VLAD-BORRELLI, in *B. Arte*, XLI, 1956, pag. 292, fig. 4.

4 (10097). *Scena frammentaria* tolta, come le altre due che seguono, da un unico ambiente. Si nota la figura nuda di un bambino (o forse di una donna) stesa sul ventre su una specie di mobile rotondo o ovale al quale si accosta una figura virile, conservata solo parzialmente e che, afferrando con una mano la gamba del personaggio disteso, alza l'altra per colpirlo. Sul contenuto del piccolo frammento esistono divergenze. Mentre alcuni vogliono vedere nella scena un atto di punizione di uno scolaro da parte del maestro, affine al disegno di una pittura oggi smarrita di Pompei, altri sono inclini invece a riconoscere parte della scena biblica del "Giudizio di Salomone", soggetto noto a Pompei ed altrove. Senza entrare in merito alle ipotesi difficilmente interpretabili, per il precario stato di conservazione del dipinto, si potrebbe ritenere che il frammento in questione, strettamente collegato con altri due per provenienza e contenuto, si riferisca a qualche scena svolgentesi dinanzi ad un giudice. Il dipinto è di pennellata rapida ma con felici effetti volumetrici, con vivaci toni di color rossiccio, giallo, marrone, viola, sullo sfondo avorio.

Dal Caseggiato di Ercole.

M. VERMASEREN, in *Latomus*, 1959, pag. 742 seg.; M. FLORIANI-SQUARCIAPINO, in *Latomus*, 1962.

5 (10099). *Scena rappresentante una lite in tribunale*. Il giudice è seduto su un alto suggesto, di cui si è conservata solo la parte inferiore. Un'anfora rotta e i gesti violenti di protesta di due protagonisti in basso, illustrano efficacemente il tema. È sorprendente la vivacità espressiva del dipinto, testimonianza illustrativa delle piccole lotte e dispute tra gente della strada, che hanno come teatro il quartiere e che si concludono davanti al giudice. La pennellata rapida e sommaria e il disegno reso con pochi colori vivaci a sfumature tra il rosso vivo il giallo e roseo sullo sfondo chiaro, sono di una piacevole freschezza e vitalità. Ci introduce con immediatezza nel luogo in cui si svolge l'azione che riesce ad esprimere, con pochi gesti, la violenza del litigio. Il tipo del volto dell'uomo e alcune caratteristiche essenziali riportano il dipinto all'età gallienica, cioè intorno alla metà del III sec. d. C. Una composizione analoga è nota già in una pittura sepolcrale di Pompei con un "edile", che sta amministrando la giustizia.

Da un edificio pubblico del Caseggiato di Ercole.

C. VAN ESSEN, pag. 177; P. CIPROTTI, *Conoscere Pompei*, 1959, pag. 157, fig. 1.

6 (10098). *Scena rappresentante un giudizio in tribunale* e che ornava la parete dello stesso ambiente dei due dipinti precedenti. Sullo sfondo chiaro, incorniciato da una larga fascia rossa, spicca,

seduto su un alto "tribunal,, il giudice, che con il gesto della mano destra accompagna il discorso. In basso è una figura forse muliebre in vesti di popolana, dinanzi ad un cesto colmo di frutta o di verdura, mentre altre due figure sono appena visibili sullo sfondo sbiadito. Sebbene il soggetto appaia poco chiaro, deve riferirsi indubbiamente, come il precedente, a qualche disputa, sorta forse al mercato e che ha avuto il suo epilogo nella pretura. La composizione presenta le stesse particolarità e gli stessi pregi del dipinto precedente, espressi però con linguaggio più fiacco e monotono. — Dal Caseggiato di Ercole.

Fu espressa l'ipotesi che i dipinti, invece di rappresentare le scene di vita reale, si riferissero ad alcuni celebri processi storici noti nelle leggende o attraverso la letteratura antica. Le umili vesti dei popolani però e l'efficace e crudo realismo della figurazione, rientrano piuttosto nell'ambito dell'arte e della vita popolare. Sappiamo inoltre da Petronio (Sat. 29, 3-4) che l'attività svolta dai cittadini romani fu talvolta dipinta sulle facciate delle loro case.

A. MAIURI, *La Cena di Trimalchione*, 1945, pag. 154.

I mosaici nn. 7 (Stalle di Augia) 8 (Ercole tra le cavalle di Diomede) 24 (Thiasos marino) 26 (Pesci), 44 (Cavaliere) e probabilmente 45 (una Pernice) provengono dalla Necropoli dell'Isola Sacra, ritrovati dispersi tra la sabbia, fuori della loro originaria collocazione. Sono piccoli quadretti a tasselli minuti su un tabellone in laterizio. Nella grande produzione musiva di Ostia mancano quasi totalmente gli *emblemata* a differenza di Ercolano e Pompei (uno è menzionato dal Visconti ma è oggi smarrito), ed essendo trasportabili devono considerarsi importati e non eseguiti in officine locali. Soggetti e stile diversi testimoniano anche differenti maestranze. Analogie di stile, di colori di qualità e di materiale presentano i nn. 7 e 44 che si potrebbero ritenere più antichi degli altri. Tra i nn. 8, 24, 26, il n. 24 è indubbiamente opera di un mosaicista più dotato degli altri due. Si dovrebbe supporre, inoltre, che più che occupare il centro di un pavimento musivo, fossero destinati piuttosto ad ornamento delle pareti, giacchè nessuno dei mosaici pavimentali della Necropoli ne conserva le tracce.

G. BECATTI, *I Mosaici*, pag. 293 seg. 308.

7 (146). *Due frammenti di un "emblema",* La scena, creduta in principio di vita pastorale, fu giustamente riconosciuta di recente, come riferentesi ad una delle "Fatiche di Ercole,, e riprodotte l'eroe in atto di ripulire la stalle di Augia, re degli Elei in Elide. Sebbene già raffigurato sulle metope di

Olimpia, l'episodio è ignorato nell'arte vascolare e appare più raramente degli altri sui sarcofagi e i mosaici romani. Il piccolo quadretto musivo è purtroppo molto rovinato. S'indovina a fatica la figura probabilmente seduta di Ercole con la clava e faretra, appoggiate all'albero e il recipiente colmo d'acqua con la zappa presso la roccia, tutti attributi che con certe varianti sono presenti nelle figurazioni del mito. Le tessere finissime, la policromia, animata da colori delicati ma vivi e vari, con effetti chiaroscurali e di prospettiva, conservano i caratteri dell'originaria composizione pittorica.

M. FLORIANI-SQUARCIAPINO, in *A. C. X*, 1958, pag. 106 seg.

8 (144). *Emblema* che si riferisce, come il precedente, al ciclo delle "Fatiche di Ercole,, ma si distingue per la minore varietà di colori e per l'esecuzione priva di freschezza e di senso spaziale. La cattiva conservazione inoltre impedisce di riconoscere i vari elementi dell'azione. Nel centro la vigorosa e massiccia figura di Ercole quasi nudo in lotta con le cavalle del tracio Diomede. Il corto mantello blu-verde svolazza dietro nel violento movimento dell'eroe verso la figura centrale, forse una delle cavalle. Accanto un piccolo cavalluccio di proporzioni minute in confronto alla figura di Ercole, nell'intento ingenuo di suggerire forse l'effetto prospettico di lontananza, ma che rende la composizione priva di logica realistica. Il motivo deriva indubbiamente da qualche modello pittorico classico, adattando la composizione allo spazio limitato, con scorci e prospettive disorganici e di disegno fiacco ed appiattito. Sebbene l'episodio delle "Stalle di Augia,, sia uno dei meno popolari del ciclo, il suolo ostiene ne annovera altre figurazioni in stucco, marmo e mosaico.

G. CALZA, pag. 179 seg.

9 (128). *Grande tarsia in marmi colorati*, che è solo una piccola parte di una grandiosa composizione parietale ancora in corso di ricostruzione. Riproduce la parte posteriore di una figura di leone in atto di azzannare un animale, motivo che si ripete costante in altri esemplari noti di quest'ultimo sontuoso prodotto della decorazione parietale e musiva della tarda antichità. La visione plastica, che si afferma nella grandiosa figura della fiera, è dovuta alla scelta delle pietre a colori vivacissimi.

Dal prospetto sul mare presso Porta Marina. IV-V sec. d. C.

10 a, b, c, (10085, 10086, 10087). — *Tre pitture parietali*, provenienti dallo stesso ambiente, di una Domus tarda. Non si è conservata che la parte inferiore della composizione con riquadri

a sfondo chiaro incorniciati da larghi zoccoli di finti marmi gialli e rossi. In mezzo ad un paesaggio campestre, due uomini camminano vivacemente verso destra (ne sono conservate solo le gambe). Possono essere identificati come "villici", addetti ai lavori agricoli, o piuttosto come cacciatori. I dipinti non si inquadrano in nessuno degli stili pittorici noti e suggeriscono una impressione di sorprendente modernità.

La scena è concepita con respiro ampio e vivace e le figure si muovono con agilità e naturalezza in mezzo alla fitta massa di cespugli. I colori chiari e vivaci dello sfondo, a cui si contrappongono le scure figure degli uomini e degli uccelli, servono ottimamente ad approfondire la visione spaziale.

Dalla Domus del Ninfeo. Fine del IV sec. d. C.

G. BECATTI, *Casa Ostiensi del tardo Impero*, in *B.Arte*, 1948, pag. 208 seg.

Segue un gruppo di pitture (nn. 11-15), provenienti dalla Necropoli della Porta Laurentina.

11 (155). *Pittura sepolcrale parietale*. Sullo sfondo biancoavorio inquadrato da una fascia rosso pallido, si nota una piccola figura barbata, in bianche vesti, che versa l'incenso su una piccola ara, sacrificando ad Ercole. La figura del dio, con clava e "leonte", sul braccio sinistro e un cantaro nella mano destra, giganteggia imponente e massiccia, concepita come una figura statuaria, e riprodotta a colori roscicci con riflessi metallici. La figura del dio contrasta con quella esile dell'uomo che, riprodotto a colori tenui e leggeri, si distacca appena dallo sfondo. La composizione nella diversità delle figure si accosta ad alcune pitture del tempo che ci presentano le stesse sproporzioni di rapporti tra gli esseri divini e quelli umani.

Prima del 250 d. C. Tomba n. 27.

G. CALZA, *NSc*, 1938, pag. 65.

12 (10111). *Pittura sepolcrale* proveniente dalla stessa tomba n. 27. Riproduce una figura giovanile nuda dalla voluminosa chioma ricciuta, che regge nella destra una patera e nella sinistra una borsa, che la caratterizzano come Mercurio (Psicopompo). Un "torques", che gli cinge il collo ha fatto pensare ad una figura di Mercurio Gallico; infatti alcuni piccoli bronzi provenienti dalla Gallia riproducono il dio con "torques", intorno al collo. Il colore rosso della figura si distacca dallo sfondo avorio; la salda struttura della posa rivela un ritmo statuaria generico mentre il movimento brusco della testa, con lo sguardo rivolto in alto e la pennellata pastosa del nudo richiamano il gusto pittorico degli anni 240-250 d. C.

Dalla tomba n. 27.

G. CALZA, *NSc*, 1938, pag. 66.

8

13 (10108). *Pittura sepolcrale* rappresentante il defunto disteso sulla "kline", in atto di assaggiare i cibi posti su una "mensa", con gambe a teste leonine. A destra è un alto candelabro dal fusto in forma di stelo fiorito, a sinistra uno stretto ed alto armadio a doppio battente. Il motivo del defunto, steso sulla "kline", in atto di banchettare, diffusissimo sui monumenti sepolcrali marmorei, è piuttosto limitato nelle figurazioni pittoriche. Ad Ostia, però è noto anche in altri esemplari. L'affresco è ricco di particolari e di colori, espressi con vivacità e freschezza, ma privo di senso di prospettiva.

Età antonina - Dalla tomba n. 17.

G. CALZA, *NSc*, 1938, pag. 55; B. M. FELLETTI MAJ, in *RIASA*, nuova serie II, 1953, pag. 17 seg.

!

14 (142). *Scena nilotica* rappresentante la riva del fiume con pigmei, barchette, anatre, coccodrilli e sopra, al centro un grosso leone con fauci aperte che sta divorando una testa di toro, tenuta saldamente tra le zampe, mentre il sangue cola dalla bocca spargendosi largamente sull'erba. La fiera divorante un animale, motivo le cui origini risalgono alla più antica arte orientale, ha trovato nell'arte etrusca e romana, soprattutto in quella sepolcrale, una larga diffusione. Diverse sono le opinioni per quanto riguarda l'interpretazione di questo soggetto che, ad ogni modo, deve avere un significato allegorico e che si presenta qui come parte di una grande composizione sepolcrale. L'esecuzione è di un realismo violento ed intenso, ricco di tinte forti e contrastanti. Nonostante il verismo crudo nella figurazione del leone e la semplicità nell'interpretazione dei motivi nilotici, la pittura è molto efficace proprio per il suo spontaneo tono popolare.

Fig. 57

Fine del II sec. d. C. Tomba n. 22.

G. CALZA, in *B.Com.* 1936, pag. 11; BORDA, pag. 285.

!

15 (196). *Pittura sepolcrale* frammentaria con una figura giovanile alata stante a gambe incrociate che s'appoggia ad una fiaccola rovesciata. La testa dalla chioma ricciuta è cinta da una benda. Il giovane veste una tunica trasparente, di colore viola e giallo con maniche lunghe. È la rappresentazione di THANATOS, quale vediamo usualmente sui sarcofagi romani. Forse nella parte opposta della nicchia semicircolare, in cui fu ritrovata la pittura, incorniciata da una ghirlanda di fiori dipinti, si trovava la figura analoga e contrapposta di HYPNOS. I colori sono vividi e caldi e la figura triste e patetica, col volto rialzato e gli occhi chiusi, è molto espressiva.

Età antonina. Tomba n. 9.

R. CALZA-DE CHIRICO, in *A. A.*, 1938; CUMONT, *Les Recherches sur le Symbolisme Sepulcral Romain*, 1940, pag. 410.

16 (156). *Affresco parietale con figurazione di Silvano* in corta tunica stretta ai fianchi, e con mantello frangiato; ha i soliti attributi: ramo di pino nella mano sinistra e falchetto nella destra. Il paesaggio campestre con una piccola ara in fondo, è indicato da cespugli; ai piedi un cane con il pelo indicato a strisce marroni e nere. Un graffito inciso sul lato sinistro del quadro, datato al 215, segna il termine "ante quem", per cui la pittura è stata attribuita all'anno 210 d. C. circa. Lo stile e la figura del dio però richiamerebbero a una data anteriore. I folti e ricciuti capelli biondi e la corta barba che circondano il volto calmo ed assorto, concordano con l'iconografia antoniniana tarda. L'effetto di illusione spaziale realizzato con l'ara in secondo piano, lo scenario paesistico, denotano i gusti di questa epoca. Il vivo senso del reale è evidente anche nella veste, che non è quella usuale delle immagini seminude del dio, ma quella propria dei popolani dell'epoca. La figurazione è analoga nella composizione a quella di un mosaico pure ostiense del Museo Lateranense. Ritrovata in un sacello privato, l'immagine pittorica del dio serviva probabilmente come "deus custos", del luogo.

F. WIRT, *Römische Wandmalerei*, 1934, pag. 45 seg.; V. ESSEN, pag. 172.

17, 18 (10092, 10093). *Due pannelli parietali* frammentari, tolti dallo stesso ambiente. Nel primo (n. 17) non è rimasta che la parte inferiore di due figure virili e di una muliebre. La veste complicata e gli alti calzari del primo, a sinistra, fanno pensare forse ad un sacerdote mentre le altre due potrebbero essere figurazioni di divinità. Più complicato è il pannello n. 18 con le figure di Dioniso accompagnato dalla pantera, e di Diana in corsa con il cervo. La composizione decorativa è rotta dal gran busto dell'Aurora che sorge dal suolo (simile ad alcuni sarcofagi), con due fiacole sulla spalla sinistra e con velo che si rialza intorno al capo, di proporzioni alquanto gigantesche al confronto delle altre figure e al piccolo cavallo che le corre accanto, attributo consueto della dea. Le figure isolate che conservano gli schemi statuari con volume corporeo ottenuto dal gioco di chiaroscuri sono prospettate, senza alcuna unità compositiva, sullo sfondo di un ornato vegetale. La mancanza di proporzioni e di nesso narrativo tolgono alla pittura il senso di realtà. La pennellata è fastosa e sanguigna con gamma di colori caldi ed omogenei, adatti alle esigenze ornamentali. La figura di Aurora, piena e matronale, è rosea ombreggiata di rosso-bruno. Una composizione analoga con grandi busti e figure di divinità isolate riscontriamo a Pompei nella pittura della processione di Cibele.

Fine del II sec. d. C. Ad ovest del Caseggiato di Ercole.

STRONG, in *Urbe*, 1937, pag. 3 seg.; P. MARCONI, *La pittura dei Romani*, 1929, pag. 82.

19 (10067). *Tre pannelli provenienti dallo stesso ambiente*. I motivi architettonici del quarto stile pompeiano sono schematizzati qui in una convenzionale prospettiva lineare. Il dipinto è costituito da riquadri color avorio, limitati da linee arancione-giallo e ornati da leggeri e delicati festoni, piccole foglie e minuscoli fiori. Al centro di ognuno di essi si alzano candelabri floreali al sommo dei quali sbocciano grifi e uccelli fantastici. Il disegno è preciso ed elegante, anche se di semplice composizione. È una decorazione parietale che ebbe ad Ostia un suo proprio sviluppo durante tutto il II secolo, e l'affresco in questione è uno dei numerosi tentativi di tale stile.

Circa 150-160 d. C. Caseggiato presso le Terme del Foro.

B. M. FELLETTI MAJ, *Le Case dalle Volte Dipinte e delle Pareti Gialle*, in *Monumenti della pittura Antica*, Sezione III, Ostia, 1961, pag. 32 seg.

20 (10035). *Quadretto parietale* limitato in basso da una larga striscia rossa cupo, con figurazione di drago marino che nuota verso sinistra. I colori caldi, che vanno dal verde scuro a quello più chiaro e al marrone, sono di pennellata sciolta e pastosa. Il piccolo dipinto, è uno dei più antichi pezzi decorativi della sala. Il soggetto, preso dal repertorio del *thiasos* marino, ampiamente ripetuto sui sarcofagi e sui mosaici, è meno frequente nella decorazione pittorica. Forse, come sulle mura delle case pompeiane, il piccolo dipinto ornava lo zoccolo di una parete.

Fine del I sec. d. C.

21 (10103). *Quadretto di soggetto idillico sacrale*, reso a macchie bianche su sfondo viola cupo e blu-celeste del cielo. Si stenta a riconoscere gli elementi del paesaggio con un sacello, colonnine e personaggi sacrificanti, motivo preso dal noto repertorio pittorico, già diffuso in età augustea e di cui esistono ad Ostia altri esemplari analoghi. Il piccolo dipinto porta la pennellata rapida e sintetica agli estremi dell'impressionismo di sapore singolarmente moderno e di tecnica particolare detta "compensatoria", con prospettive illusionistiche. La datazione della pittura oscilla tra l'età Severiana e quella dei Gordiani. Dal Caseggiato degli Aurighi.

D. LEVI, in *ASATene*, XXIV-XXVI, 1950, pag. 269; V. ESSEN, pag. 173 seg.

22 (10094). *Pittura parietale*: sul campo color avorio, diviso al centro da una striscia nera, sono riprodotti gli uccelli posati su cespugli. Il motivo è gaio e la raffigurazione è piena di vivacità. L'effetto del fogliame sul quale posano gli uccelli è ottenuto con pennellata densa e di pochi colori, e lo spazio sorge

dall'attenuarsi dei colori, che vanno dal verde scuro a quello chiaro con macchie gialle. Fine del I sec. d. C.

Da una tomba sulla via Ostiense.

23 (10112). *Pittura parietale con figura nuda di Mercurio*, dalla piccola testa con viso giovanile, occhio vivace, con caduceo sul braccio sinistro e la borsa nella mano destra. Il colore rosso cupo della figura si distacca dallo sfondo chiaro del campo, limitato da una larga fascia gialla e verde dal disegno irregolare. La figura del dio, maldestra ed irrigidita, è priva di peso e di gravità. Nelle sue forme grossolane si intravede un tentativo ingenuo di suggerire la voluminosità corporea del torace, e nei passaggi pittorici una vana ricerca del chiaro-scuro. La pittura è datata dopo la metà del III sec. d. C., epoca che corrisponde anche al tipo di muratura da cui il dipinto fu distaccato.

Dall'Insula dell'Aquila.

Scavi di Ostia, I, pag. 158; VAN ESSEN, pag. 177.

24 (143). "*Emblema*", musivo analogo ai nn. 8 e 26 per gamma cromatica e per l'orlo a tasselli neri sullo sfondo avorio che gli serve da cornice. Si distingue però dagli altri due per l'esecuzione raffinata e per il profondo equilibrio della struttura. Riproduce una scena del Thiasos marino, uno dei soggetti più popolari nell'arte musiva romana in generale e in quella ostiense in modo particolare. Una Nereide nuda con lo specchio nella mano destra rialzata è mollemente semistesa sul dorso di un cervo marino, guidato da un giovane Tritone che con frusta in mano incita l'animale. In basso un piccolo "ichthyocentauro", a cavallo di un grosso gambero marino. Il ritmo flessuoso del corpo della Nereide veduto di dorso, la vigorosa ed atletica figura del giovane Tritone con anatomia esuberante del torso, che emerge dalle onde marine e il movimento vibrante e nervoso del cervo, fanno indovinare la derivazione da qualche opera nota, forse pittorica come del resto fu uso negli emblemati "musivi". Il quadretto ostiense presenta probabilmente solo una parte d'una composizione più vasta, nata forse nel clima della prima arte pergamenica alla quale alcuni attribuiscono l'origine della maggior parte delle composizioni marine nell'arte musiva. I colori delicati di tonalità calma e sobria con armonica gamma cromatica rendono bene l'ambiente marino dove si svolge l'azione.

G. CALZA, pagg. 163, 169.

25 (10126). *Arcosolio*, con decorazione musiva, tolto da una tomba, a tonalità vivaci e dense. Riproduce il defunto semisteso

sulla "kline", alla quale s'accosta una figura forse muliebre con un recipiente in mano. Ai lati sono due uccelli e i fiori sparsi sulla superficie di color avorio, di proporzioni alquanto esagerate in confronto alle figure umane. È la scena diffusa sui monumenti sepolcrali con defunto banchettante come simbolo di eterno riposo e di benessere. La mancanza di proporzioni contribuisce a creare l'atmosfera irrealistica del mondo dell'aldilà. In riferimento alla muratura della tomba, il Calza datava il mosaico alla fine del II sec. d. C. La posizione dell'arcosolio, che quasi toccava il pavimento del sepolcro in modo da rimanere quasi invisibile, giustificerebbe forse l'esecuzione trascurata e grossolana e la rozzezza dei tasselli grandi e mal tagliati. Ma alcune particolarità salienti, come la mancanza di rapporto tra le figure e lo spazio, l'incongruenza della composizione, lasciano dubbi sulla cronologia proposta. Gli arcosoli in mosaico, inoltre, invenzione prettamente romana, appaiono, a quanto pare, non prima del III sec. d. C., di preferenza nell'ambiente cristiano e, ad eccezione del cimitero sotto S. Pietro, sono noti finora soprattutto in Oriente. Dall'Isola Sacra. Tomba n. 88.

G. CALZA, pag. 165.

26 (145). "*Emblema*", a tessere finissime sfumate di verde pallido, marrone grigio, giallo e blu, incorniciato da triplice fila di tessere nere. Riproduce pesci, ammonticchiati, senza alcun preciso senso compositivo, ma con accurata riproduzione delle varie specie dei pesci commestibili. Il motivo fu molto diffuso, a Pompei ed altrove, con esemplari a colori vivaci e di grande virtuosismo nella varietà dei tipi. Non si tratta di copie fedeli dello stesso originale, ma di rielaborazioni ispirate a qualche prototipo famoso, datato intorno alla metà del II sec. a. C. di ambiente alessandrino. Il nostro "emblema", è un esemplare di fantasia piuttosto modesta, di disegno fiacco, privo di prospettiva spaziale, e sbiadito nella gamma cromatica dei colori espressi a mezza tinta. Prima metà del II sec. d. C.

G. CALZA, pag. 181; G. GULLINI, *I Mosaici di Palestrina*, 1956, pagg. 20-32.

I nn. 27-49 provengono tutti dalla Necropoli dell'Isola Sacra.

27 (10144). *Pittura con puttino, quasi nudo*, con lungo drappo svolazzante ai lati. È forse la personificazione di una stagione (Primavera?) che simile a quella del soffitto n. 49 della stessa sala porta su un grande vassoio fiori e frutta. La piccola figura con riflessi violacei è ideata in funzione puramente decorativa per riempire lo spazio vuoto della nicchia dalla quale fu tolta. La figura snella si distacca nettamente dallo sfondo giallo- acceso

con pannellata densa e rapida, fissando con semplicità e naturalezza il rapido movimento del cammino.

Tomba 55. Intorno al 150 d. C.

CALZA, pagg. 134, 305; BORDA, pag. 282.

28 (10041). *Nicchia di una tomba* dal fondo color giallo miele con figura nuda di giovane Satiro. Il corpo di color rosso cupo con riflessi metallici si muove libero e leggero in movimento di danza, che lascia svolazzare il trasparente velo chiaro.

Manca ogni inquadratura, oltre alla leggera striscia rossa, sicchè la figura appare sospesa nello spazio con effetto puramente decorativo. Il motivo è ben noto sia nel repertorio pittorico pompeiano, sia in quello delle catacombe romane.

Circa 160 d. C. Tomba n. 55.

G. CALZA, pag. 136.

29 (10037). *Dipinto rettangolare* tolto dalla nicchia di una tomba, probabilmente raffigurante il defunto stesso, con accanto un bambino che gli porge un vassoio. Forse non si tratta di un sacrificio, come è apparso a prima vista, giacchè le vesti piuttosto corte che indossa il defunto e il capo scoperto non sono quelli sacerdotali. Nella mano sinistra inoltre reggeva un rotolo (oggi appena rintracciabile) e non gli oggetti del culto. Forse è la figurazione di un magistrato o di un "apparitor", in atto di compiere qualche cerimonia. Il volto ad ovale allungato con corta barba e la chioma ricciuta, chiaramente visibili al momento della scoperta, ci portano all'epoca di M. Aurelio. La composizione pittorica è piuttosto modesta, asciutta e sobria, priva degli elementi ornamentali, interessante soprattutto per la rarità del soggetto.

Dalla tomba n. 87.

G. CALZA, pag. 115.

30 (10124). *Pittura raffigurante Hylas rapito dalle ninfe*. Il giovane favorito di Ercole tenta di liberarsi dalle ninfe, che l'afferrano per le braccia, saltando su una roccia, mentre una figura seduta a sinistra pare osservare e dirigere l'azione. L'intonazione sbiadita di oggi dà solo una fiacca idea della tonalità cromatica della pittura che, al momento della scoperta, conservava ancora la vivacità dei colori con prevalenza di giallo, rosso e verde-acqua. Il mito, che simboleggiava l'anima giovanile rapita e portata verso i cieli, si prestava largamente alle figurazioni sepolcrali dei giovanetti defunti; l'iscrizione della tomba, da dove fu staccata la pittura, parla infatti di un giovane morto a 16 anni. Il motivo, già noto nelle case pompeiane, che si con-

serva con composizione immutata fino alla tarda antichità nei mosaici e nell'"opus sectile", fa indovinare qualche originale famoso, incluso recentemente nello stesso ciclo pittorico di età ellenistica del dipinto "Eracle ed Auge", di Ercolano. La pittura portuense di puro artigianato, che appiattisce la composizione originaria è priva di stabilità corporea con stanca ripetizione dei gesti contrastanti. Al modesto pittore locale è riuscito tuttavia di conservare una certa disinvoltura nei movimenti capaci di spontanea vitalità.

Dalla tomba n. 90. - 150-160 d. C.

G. CALZA, pag. 133; G. LIPPOLD, *Die Antike Gemäldekopien*, in *Abh. der Bayer. Akad. der Wissensch.*, 1951, pag. 49 seg.

31 (10122). *Scena di caccia* dipinta sulla curva allungata dell'arcosolio di una tomba. A sinistra una cerva, in corsa verso il recinto, seguita da un cane spinto da un giovane cacciatore dal volto sbarbato e con chioma ricciuta, munito di un grande scudo ornato da arabeschi. In primo piano una lepre fugge, seguita da vicino da un cane in ultima frenetica corsa, prima di raggiungere la preda. Il motivo è uno dei più diffusi nell'arte decorativa, fino alla più tarda antichità. I pittori lavoravano indubbiamente su cartoni fissi, giacchè la composizione si ripete eguale e nelle pitture pompeiane e sulle pareti e nicchie dei sepolcri romani, e su mosaici africani tardi, fino alla lontana Gallia, dove ritroviamo una pittura quasi identica alla nostra. I colori delicati e tenui con tonalità cromatiche di acquarello, stesi sullo sfondo chiaro di color avorio, con una allusione convenzionale al paesaggio, uno sporadico ciuffo di cespuglio, una snella sagoma di un alberello e una o più colonnine di color acquamarina, ritornano in un gruppo di pitture analoghe del sepolcreto, intorno agli anni 220-230 d. C. Il dipinto portuense, che contorna le figure con disegno preciso e netto e con pennellata leggera e sbrigativa, è fresco e robusto, con sorprendente accento di verismo nei movimenti degli animali, i veri protagonisti dell'azione.

Dalla tomba n. 24.

G. CALZA, pag. 153; BORDA, pag. 304.

!

32 (10123). *Arcosolio* tolto dalla cella centrale d'una tomba che dà sulla via Severiana. È un dipinto che trasporta un soggetto realistico nell'atmosfera irreal del mondo dell'al di là. Sulla calma ed estesa superficie marina passano barche con putini, alcuni intenti alle manovre dell'albero o dell'alto aplustre della barca, simile al collo ricurvo di un grand'uccello, mentre gli altri suonano la cetra ed altri strumenti musicali oggi irriconoscibili. Sulla chiara distesa dell'acqua spuntano corpi sinuosi

di delfini. La pittura simbolizza il trasporto delle anime dei fanciulli verso il porto della eterna felicità dei Campi Elisi. L'ingenua e pacata figurazione del mondo elisiaco è ispirata qui agli stessi concetti spirituali che guidavano il dipinto d'una tomba oggi smarrita e pubblicata nel 700 dal Bartoli, o la pittura funeraria della piccola Ottavia Paolina della via Trionfale a Roma. L'affinità poetica del motivo inoltre, con i versi del poema di Filostrato Maggiore, ha fatto pensare alcuni quasi ad una illustrazione pittorica del testo letterario. Il limpido specchio di acqua e la chiara tonalità dello sfondo, fanno risaltare maggiormente i valori cromatici dei piccoli corpi paffuti e rosei dei bambini con grandi teste bionde e ricciute.

Dalla tomba 27. La pittura è datata alla prima metà del III sec. d. C.

CUMONT, pag. 345 seg.; B. M. FELLETTI-MAJ, *La Pittura delle Case delle Volte dipinte...*, in *Monumenti Antichi*, Sezione III, 1961, pag. 15.

33 (10044). *Pittura con figura di Venere seminuda*, appoggiata ad una colonnina con asta nella mano sinistra e il pomo nella destra. La piccola testa con volto rotondo è ornata da una corona di fiori. La stoffa rosea trasparente con riflessi più scuri lascia intravedere la delicata sinuosità delle anche e le linee slanciate del corpo della dea. La figura rispecchia nel ritmo della posa e nel tipo stilistico opere statuarie ellenistiche. Purtroppo la pittura è oggi molto rovinata, ma al momento della scoperta, conservava tutta la freschezza dei colori e la finezza di tocco originario.

Dalla tomba n. 8. Circa 130 d. C.

G. CALZA, pag. 118 seg.

34 (10042). *Figura di Artemide*, chiusa in lunghe vesti di colore giallo viola, che regge nella mano sinistra abbassata l'arco e le frecce. La figura campeggia in uno spazio vuoto, privo di qualunque inquadratura. Il ritmo calmo e severo della posa suggerisce una visione puramente statuaria.

Dalla Tomba n. 90. Circa 125-130 d. C.

O. ELIA, *Pitture di Stabia*, 1957, pag. 68.

35 (10119). *Pittura con Marte e Venere* staccata dalla nicchia di un colombario. La composizione è immaginata in un ambiente, con una specie di loggia, dove troneggia la figura di Venere, seduta su un alto sedile, posando la mano destra sul grande scudo di Marte, mentre il dio con la corazza ai piedi e faretra sul petto, sta aggiustandosi il casco sulla ricca chioma bruna e ricciuta. La

figura matronale e materna della dea con rigida durezza del corpo, avvolto in vesti bianche e rosse, con capelli rossicci, corti e ondulati, con tratti del volto individuali, riproduce forse la defunta, Antonia Achaice il cui nome è scritto sullo stretto e lungo tappeto musivo tolto dall'ingresso della tomba. La figura di Marte invece intonata indubbiamente a qualche modello statuario con corpo giovanile e slanciato di colore rossiccio a riflessi metallici sembra una figura ideale, presa a prestito dal repertorio classico. Il dipinto, di struttura massiccia e sgraziata con difetti anatomici e scorci sbagliati è tuttavia uno dei più suggestivi del sepolcreto e per la calda gamma dei colori e per il concetto emotivo che ispira. La composizione del motivo, ispirata indubbiamente a qualche nota pittura ellenica, acquista nell'ambiente sepolcrale, dove fu collocata, un significato simbolico della separazione eterna dei coniugi. L'immobile e grave figura di Venere e il lento movimento col quale Marte si aggiusta l'elmo, come per prolungare il momento del congedo sono infatti pieni di malinconia. La gamma coloristica del quadro è densa e vivace, con il colore bronzeo del corpo nudo del dio, il giallo dorato della stola di Venere e il marrone scuro dell'ambiente, illuminato in fondo, dall'irrompere attraverso l'apertura del loggiato, dell'azzurro intenso del cielo. Questa prospettiva che crea una suggestiva ed ariosa illusione spaziale, dà ampiezza a tutta la composizione, con effetto di profondità che si proietta fuori del campo ristretto del quadro. È una atmosfera pittorica, che noi ammiriamo nei migliori quadri pompeiani, stranamente affine alle ricerche spaziali dei quattrocentisti italiani.

Dalla tomba n. 30. Intorno al 150-160 d. C.

G. CALZA, pagg. 334, 305; R. BIANCHI-BANDINELLI, in *La Critica d'Arte*, VI, 1941, pag. 5.

36 (10118). *Arcosolio centrale* di una tomba sulla via Severiana. Sulla concava superficie allungata, racchiusa su tre lati da una larga fascia rosso vino, che le serve d'inquadratura, sono riprodotti due pavoni ai lati di una grande coppa di vetro trasparente, colma di frutta, con ansa a volute. Sul terreno sono disseminati in ordine simmetrico rose e melograni. L'effetto illusionistico della trasparenza del vetro attraverso il quale s'intravede la frutta è un espediente tecnico dell'arte illusionistica ampiamente apprezzato già dagli antichi (PAUSAN., II, 27, 3), ripetuto e sfruttato attraverso i secoli in molteplici redazioni e varianti. Le figure dei pavoni si staccano con armonia simmetrica sul chiaro ed unito sfondo opaco. Il disegno solido e pastoso sfrutta felicemente la forma dell'arcosolio per prolungare il più possibile le code degli uccelli. I vivi e caldi colori

del piumaggio che sono applicati con tocco concentrato e denso, s'intonano con i gusti impressionistici del III sec. d. C. I fiori e le frutta dipinti con la tecnica a macchia, privi di peso e di stabilità, creano la sensazione di irrealtà adatta all'ambiente.

Dalla tomba n. 24. Intorno alla metà del III sec. d. C.

G. CALZA, pag. 153; RIZZO, *Le pitture di Natura Morta*, in *Mon. della Pitt. Ant.*, serie III, 2, 1935, pag. VIII.

37 (10117). *Parte anteriore di nicchia* tolta dallo stesso colombario del dipinto del n. 35 di cui deve essere circa contemporanea. L'azione si svolge forse all'aperto; una figura virile nuda è comodamente adagiata sul sedile, da cui pende un ampio manto rosso scuro che avvolge la figura. L'uomo tende la mano destra ad una figura muliebre stante che si accosta, avvolta in una chiara veste ed in mantello rosso che copre la spalla sinistra. Malgrado il precario stato di conservazione e la povertà ed immobilità del disegno, che più ancora dell'altro rivela difetti anatomici e prospettici, s'intravede anche qui, qualche originario dipinto d'impegno attraverso la riduzione di un copista più che mediocre. Per analogia del motivo, dei colori e della composizione si potrebbe riconoscere forse il noto quadro della Casa del Poeta Tragico di Pompei, "Nozze mistiche di Giove con Giunone sul Monte Ida",. Il riconoscimento nella figura muliebre di Cibele e la datazione alla età pergamenica dell'originale del dipinto pompeiano proposti dal Rizzo, sono stati recentemente discussi dal Lippold che riporta il prototipo alla scuola attica del principio del IV sec. a. C.

Dal colombario n. 30. Circa 160-170 d. C.

E. RIZZO, *La pittura ellenistico-romana*, 1929, pag. 38; M. GABRIEL, *Masters of Campanian Painting*, 1952, pag. 46 seg.

38 (10091). *Pittura frammentaria di un arcosolio* con scena di caccia al leone. Due uomini in corte tuniche, muniti di scudi rotondi si preparano all'assalto. A sinistra la parte posteriore di un animale, forse una cervia in fuga. È una pittura derivata forse da qualche dipinto o da qualche mosaico africano. La composizione è povera di fantasia inventiva, con limitata illusione al paesaggio e con scarsa gamma coloristica ravvivata solo dal tono scuro delle tuniche e del pelo rossiccio del leone. Il disegno tuttavia è rapido e preciso con scorci che danno un senso di profondità nella sovrapposizione dei piani. La massa pesante e voluminosa della belva con ricca criniera e grande coda volteggiante è molto espressiva nel movimento del balzo decisivo per

saltare addosso alla preda, contrapponendosi così ai movimenti svelti e nervosi degli uomini.

Dalla tomba n. 24. Circa 220-240 d. C.

G. CALZA, pag. 151; BORDA, pag. 302.

39. *Pittura con scena di "Venatio"*, cioè caccia nell'anfiteatro. Lo stato attuale del dipinto impedisce di riconoscere la composizione complessiva, ma attraverso lo sfondo rossiccio si intravedono i singoli animali, sorpresi nei più vari movimenti, e le figure dei "venatores", armati di lance in corsa violenta nell'inseguimento delle belve. Le figure degli animali sono robuste e vivaci, i movimenti spontanei e naturali rivelano motivi attinti al vasto repertorio tradizionale. Il quadro occupa tutto lo spazio disponibile, e si svolge, pare, senza un ordine stabilito, indipendente da ogni svolgimento regolare della trama, privo di inquadratura che limita lo spazio dell'azione. Gli animali e gli uomini sono disposti su vari piani senza contorni precisi ma con tentativo di creare la sensazione di profondità spaziale.

G. PESCE, in *B. Arte*, 1949, pag. 47 seg.

40 (10115). *Pittura con Piramo e Tisbe* tolta dallo zoccolo della nicchia centrale di una tomba. Del quadro con la figura di Piramo, steso sotto un albero, e quella di Tisbe inginocchiata si è riusciti a salvar solo la figura di Tisbe che si trafigge col pugnale il petto, da dove sgorga abbondantemente il sangue. L'atto finale del pietoso amore dei due amanti si ritrova con un eguale composizione in una pittura della casa di Loreio Tiburtino a Pompei, ma con posa invertita dei protagonisti. Come quello pompeiano il dipinto portuense ha uno schietto sapore popolare, opera di qualche modesto artigiano locale. La cruda drammaticità dei gesti, l'ingenuità dei mezzi espressivi che volgarizzano il mito fino agli estremi di rozzezza, toccherebbero quasi il grottesco, se il contenuto che ricorda la poetica narrazione di Ovidio (*Fasti*, IV, 55-165) non spirasse una umana drammaticità. Rimane incerta la data del dipinto, in quanto il nome di Varia Servanda inciso in modo goffo e maldestro su una piccola lapide inserita nel quadro, si ripete sulle belle iscrizioni dell'ingresso del sepolcro, datate insieme con la costruzione della tomba stessa all'età adrianea. Fu espressa l'opinione che il "ductus", trascurato delle lettere sul quadro potesse essere giustificato dal fatto che, essendo l'iscrizione quasi invisibile nel semibuio dell'ambiente, potrebbe essere stata forse affidata a qualche scapellino inesperto. L'ipotesi, se anche verosimile per l'epigrafe, diventa poco accettabile per il dipinto, difficilmente assegnarlo

all'età adrianea dato che mostra piuttosto tecnica e particolarità espressive proprie dell'arte popolaesca del III sec. d. C.
Dalla tomba n. 87.

G. CALZA, pagg. 116-347; M. THILANDER, *Étude sur l'épigraphie latine*, 1952, pagg. 10, 42 seg.

41, 42 (10043, 10042). *Due tondi tolti da una tomba* con figurezioni delle stagioni, uno dei motivi più stereotipati della pittura sepolcrale romana. Dei quattro busti che ornavano le volte del soffitto se se sono conservati solo due. La personificazione dell'Inverno è riprodotta come una donna dal volto oblungo con espressione austera e grave dei grandi occhi severi. Il capo è avvolto in un grande velo trasparente, che si rialza sulla sommità dei capelli rossicci, il cui colore verde mare si distacca nettamente dallo sfondo chiaro del muro.

La piccola testa di Primavera, invece, è ritratta come giovinetta dal viso tondo e paffuto e i corti capelli ricciuti, coronati da fiori, mossi e disordinati sullo sfondo chiaro dell'intonaco. L'esecuzione è piuttosto cruda, senza finezze particolari, ma la creazione spontanea di un maestro locale è di pennellata svelta e vivace. Un bollo di mattone, trovato nella muratura, assegna la decorazione pittorica agli anni 125-127 d. C. È una delle prime figurezioni delle Stagioni sotto la forma di busti.

Dalla tomba n. 93.

G. CALZA, pag. 110 seg.

43 (10125). *Arcosolio d'una tomba* che dà sulla via Severiana. Uno dei più notevoli dipinti della Necropoli, che chiude degnamente il lungo ciclo pittorico del luogo. Il quadretto pare sfruttare la curva allungata dell'arcosolio per riprodurre in forma narrativa e continuata una gaia e briosa scenetta di genere. In mezzo ad un paesaggio acquatico sullo specchio dell'acqua trasparente, un puttino roseo e paffutello salta, spaventato su uno scoglio per salvarsi da una grande anatra che con ali aperte e con il becco proteso in avanti è pronta ad assalirlo. Accanto, tra le basse piante verdi, nuota una placida coppia di anatre in tenero colloquio, mentre altre due salite sugli scogli, chiudono le estremità del quadro. Il dipinto è pieno di animazione espressiva con concessione di fantasia spirituale che richiama il mondo dei quadretti ornamentali del rococò del 700 francese. I vari momenti psicologici espressi con tenera e carezzevole grazia sono ravvivati da ironia sottile e delicata che impone al dipinto una sua propria vita poetica. L'intonazione cromatica con sorprendente fre-

Fig. 50

schezza di mezze tinte s'intona in una fluida ed armonica gamma di colori delicati e tenui con lo sfondo opaco di color avorio.
Dalla tomba n. 24. Prima metà del III sec. d. C.

G. CALZA, pag. 150; BORDA, pag. 346.

44 (147). È il più piccolo dei cinque quadretti musivi, raccolti tra la sabbia della necropoli, ma è forse il più prezioso. Anche se giunto a noi molto frammentario, ci attrae per la perfezione del disegno e per la luminosa varietà dei colori, ottenuti con tessere piccolissime sul supporto a tabellone fittile. Sullo sfondo neutro è riprodotta una figura virile, conservata parzialmente, che galoppa su un cavallo di cui è giunta a noi la protome, parte della groppa con zampe e la coda. L'uomo porta un elmo scuro forse di cuoio, aderente alla calotta cranica, una mantellina drappeggiata e lo scudo (appena visibile). Non è da escludersi che si tratti di un ritratto. Si notano nel quadretto minuscolo, quasi una miniatura, il virtuosismo d'una tradizione artistica secolare con la vasta gamma dei colori a gradazioni minute tra il rosso, il nero, il marrone acceso, il grigio e il verde, con effetti felicissimi di mezze tinte. Si sente la mano d'un maestro nella corporea rotondità del petto del cavallo, nelle snelle zampe asciutte e nella piccola testa nervosa e compatta con occhio pieno di vita, che richiama il ricordo del cavallo di Alessandro sul celebre mosaico di Pompei.

G. CALZA, pag. 181 seg.

45. *Quadretto musivo* inserito, come gli altri del gruppo in una cassetta di terracotta, ma giunto a noi in uno stato molto frammentario. Le tessere bianche-avorio servono di sfondo al quadretto incorniciato dal doppio listello nero. Si nota nel piano inferiore a destra una pernice a manto marrone con sfumature più scure nel piumaggio e sul piano superiore, a sinistra, un animale accovacciato conservato parzialmente, pare una cervo. Lo stato attuale non lascia indovinare la composizione del motivo, ma la distribuzione delle figure conservate, fa forse riconoscere un "emblemata", analogo a quello del mosaico africano di Zliten, con aggiunta nelle parti mancanti d'un'altra pernice e d'un coniglio che regge tra le zampe un grappolo d'uva. I tasselli leggermente più grandi che negli altri "emblemata", dello stesso gruppo, distribuiti con tentativo di evitare la simmetria geometrica, creano uno sfondo meno unitario. Pur conservando la stessa abilità tecnica e lo stesso senso del colore la composizione è più disegnativa e dimostra minor senso dei volumi.

S. AURIGEMMA, *I Mosaici di Zliten*, in *Africa Italiana*, II, 1926, pag. 115.

46 (10114). *Nicchia d'un colombario con scena del ciclo omerico*, che narra l'oltraggio di Aiace a Cassandra nell'ultima notte di Troia. La figlia di Priamo si rifugia presso il simulacro di Atena raggiunta da Aiace, mentre essa inginocchiata con mani protese, implora la protezione della dea. Sulle pareti laterali della nicchia sono le figure isolate di Ulisse, riconoscibile dal "pileus", sul capo e quella forse di Priamo. Il soggetto che fu uno dei più popolari del ciclo omerico interpretato in varie redazioni, menzionato da Plinio, come riprodotto su uno dei quadri del tempio della Concordia a Roma, ci è noto soprattutto dalla ceramica dipinta e da due pitture pompeiane, di cui una è oggi smarrita.

La composizione del dipinto portuense, molto sbiadito, non deve però riferirsi all'originale di quello conservato nella casa di Menandro a Pompei, la cui interpretazione fu recentemente messa in dubbio e con cui presenta alcune divergenze. Forse, a giudicare dalla vaga descrizione rimastaci, potrebbe risalire allo stesso originale del dipinto smarrito, dove come sul nostro appariva Aiace armato di tutto punto in atto di afferrare per i capelli Cassandra.

Il monocromo sfondo rosso-vino accoglie le figure schematizzate quasi con un unico colore bianco-avorio, e proiettate su un piano prospettico. Il dipinto è svuotato di qualsiasi valore pittorico o disegnativo, ridotto ad uno schema scheletrico con figure rigide e legnose, prive di profondità spaziale. Animata da una certa vita e di un discreto valore disegnativo, potrebbe apparire forse solo quella di Aiace, a cui non manca, a quanto pare, una certa imponenza statuaria e l'espressività violenta con la quale l'eroe afferra la fanciulla. Oggi però è quasi tutta sbiadita.

Dalla tomba n. 87.

G. CALZA, pag. 76; N. BONACASA, in *A. C.*, XI, 2, 1959, pag. 211 segg.

47 (10113). *Soffitto a volticella di una piccola tomba*. La decorazione lineare e geometrica è ripartita in tre campi diversi ma riuniti armonicamente in un'unica visione pittorica. Il tondo centrale è di color rosso vivo con piccola figura di Ermete bambino rinchiusa in un duplice ornamento vegetale che la separa da un rombo di color giallo-oro con motivo decorativo di vasi a forma di "cantharos", e di maschere. I quattro campi triangolari chiudono le estremità del soffitto dove sullo sfondo crema-avorio, emergono quattro figure di puttini raffiguranti le quattro stagioni che portano su vassoi i loro attributi. Tutto è limitato da larghe strisce color rosso-vivo e verde-acqua. È una composizione unitaria e fluida con sobrietà compositiva, non sovraccarica di particolari, il che lascia spazio libero alle figure ed agli elementi decorativi, che appaiono leggeri ed ariosi, mentre i vasi con anse esili e lunghe a riflessi metallici, suggeriscono effetti

illusionistici. È una delle prime e più felici manifestazioni pittoriche della Necropoli della prima metà del II sec. d. C. Le stagioni che portano come offerenti sui vassoi frutti ed oggetti di culto, vivono ancora nello spirito delle figure di età flavia.

Tomba 143. Età Traiano-Adrianea.

G. CALZA, pag. 378, tav. VII; M. PALLOTTINO, in *B. Com.*, 1934, pag. 52 seg., tavv. 1, IV.

48. *Nicchia con decorazione in stucco*, tolta dalla tomba del liberto T. Aelius Maximus e dei suoi congiunti, forse iniziati ai misteri dionisiaci a giudicare dalle varie fasi del tiaso bacchico raffigurate nelle nicchie del sepolcro. I nomi segnati sopra le figure servono da chiave all'interpretazione. Vediamo sullo sfondo concavo di color rosso mattone "Liber Pater", giovinetto, la interpretazione latina di Dioniso, con corona di fiori sul capo e tirso e cantaro nelle mani, una massiccia figura di un vecchio forse la raffigurazione del monte Nysus (Nysis Opos) dove il dio nacque e fu allevato. Presso è la baccante Antiope, amata da Zeus, in movimento di danza vertiginosa, suonando la doppia tibia e il Satiro a destra che chiude il corteo. Della decorazione non sono rimasti che la sagoma e pochi resti dello stucco, che lasciano intravedere il disegno chiaro e fluido della composizione ariosa e i fini e delicati contorni delle figure e della stoffa movimentata.

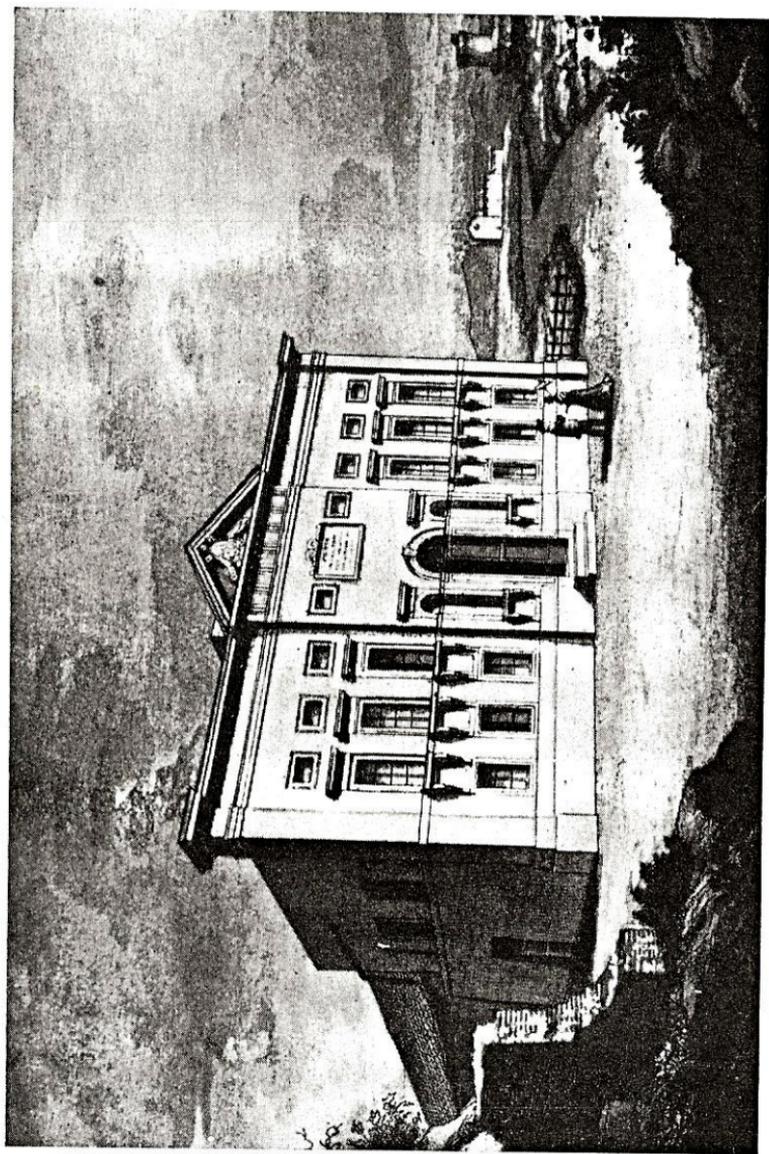
Età adrianea. Dalla tomba presso l'Ufficio dei Combattenti.

G. CALZA, in *NSC*, 1928, pag. 158 seg.; A. BRÜHL, *Liber Pater*, 1954, pag. 326 seg.

49 (10036). *Pannello con Apollo seminudo in stucco di color rosso-vivo*. Il dio è seduto su una specie di sedile sul quale poggia il braccio destro. Il lembo del manto copre appena la spalla sinistra e pende dagli omeri. Una cetra alta e ricurva poggiata sulla gamba sinistra era sorretta dalla mano. Ai piedi un grifo alato. La figura è derivata, pare, da quelle che con poche varianti si ritrovano sui sarcofagi, nelle pitture e in stucco (Basilica Pitagorica di Porta Maggiore) con soggetto della gara tra Apollo e Marsia. Malgrado il pietoso stato della sua attuale conservazione nel quadro si indovina, ancora oggi, la fluidità del ritmo della linea compositiva e la calma posa della figura che pare in ascolto.

Tomba n. 93. Circa 130 d. C. (Un bollo di mattone dell'anno 125 ritrovato nel muro, ne dà la cronologia).

G. CALZA, pag. 112; G. BENDINELLI, in *Monumenti Antichi*, XXXI, 1926, col. 714 segg. pag. 372.

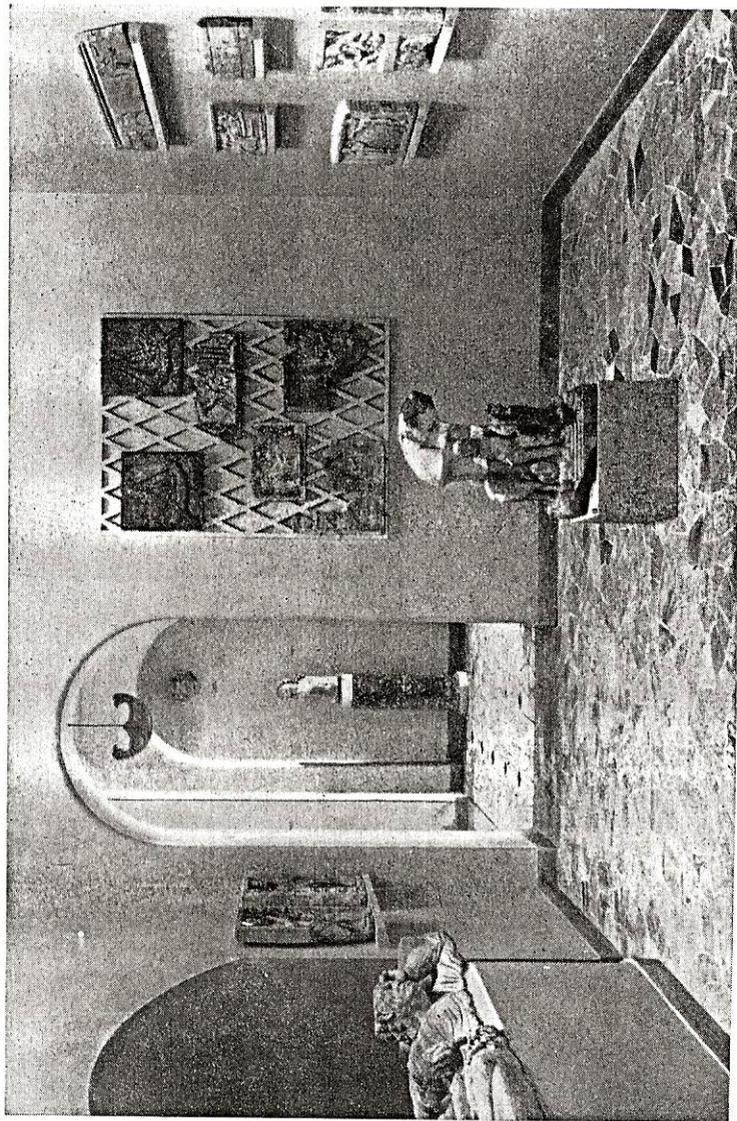


I - FACCIATA DEL MUSEO DA UNA STAMPA DELL'800



2 - SCILLA (INGRESSO, 3, p. 9)

126



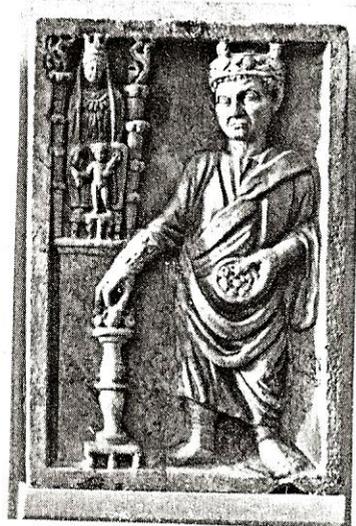
3 - SALA II

127



4 - INSEGNA DI BOTTEGA D'UNA VENDITRICE DI POLLI (s. II, 8, p. 20)

128



5-6 - RILIEVI CON FIGURAZIONE D'UN SACERDOTE DI ATTIS (s. II, 19-20, p. 23)



7 - RILIEVO VOTIVO DI UN MILITARE (s. II, 29, p. 24)

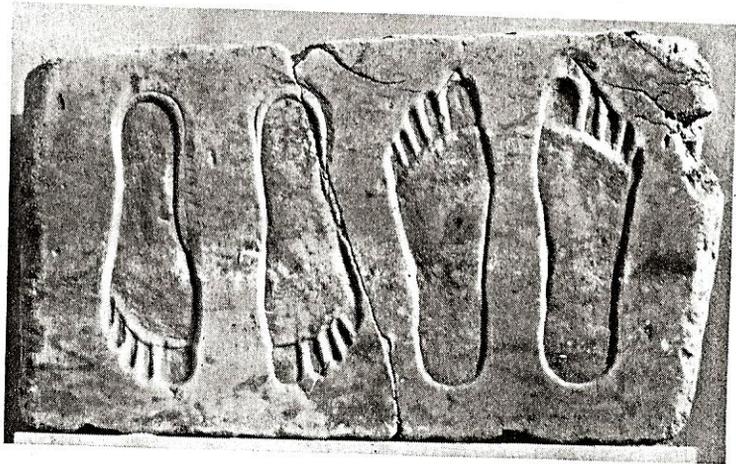
129



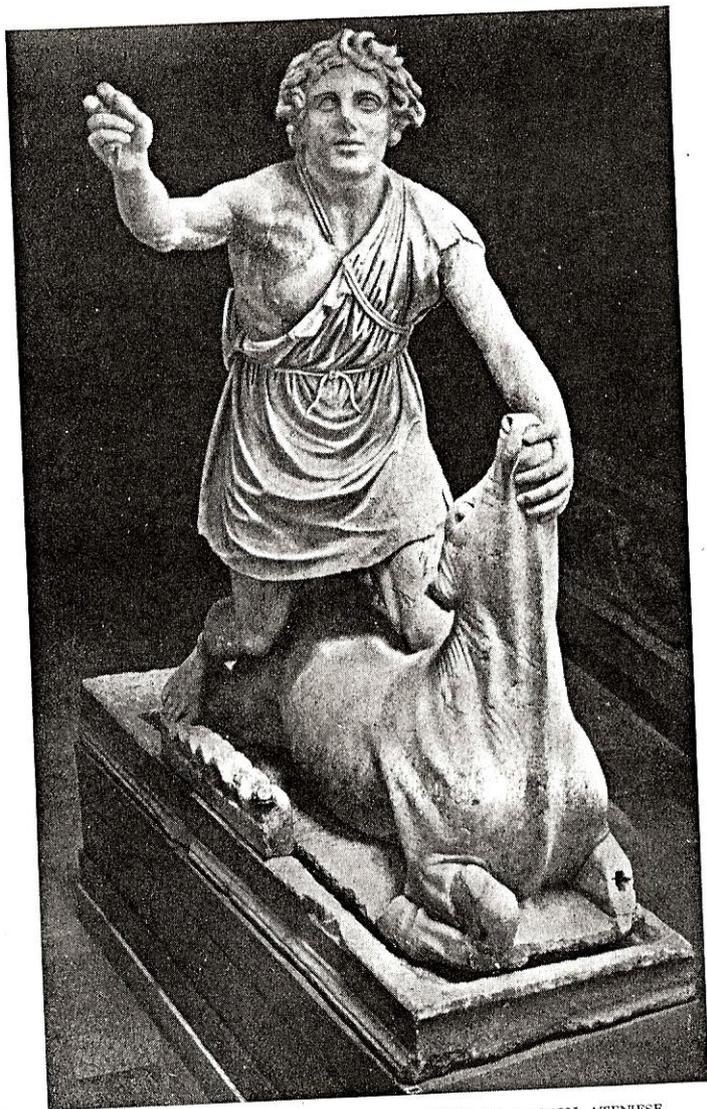
4 - INSEGNA DI BOTTEGA D'UNA VENDITRICE DI POLLI (s. II, 8, p. 20)



5-6 - RILIEVI CON FIGURAZIONE D'UN SACERDOTE DI ATTIS (s. II, 19-20, p. 23)



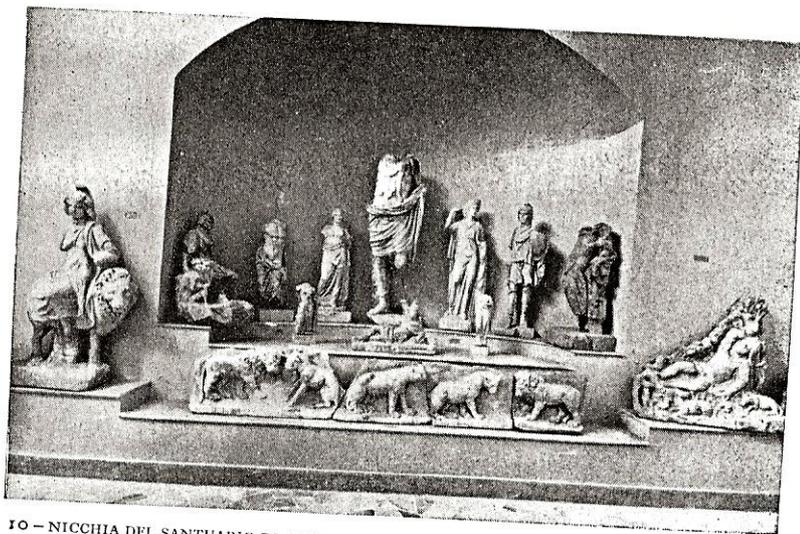
7 - RILIEVO VOTIVO DI UN MILITARE (s. II, 29, p. 24)



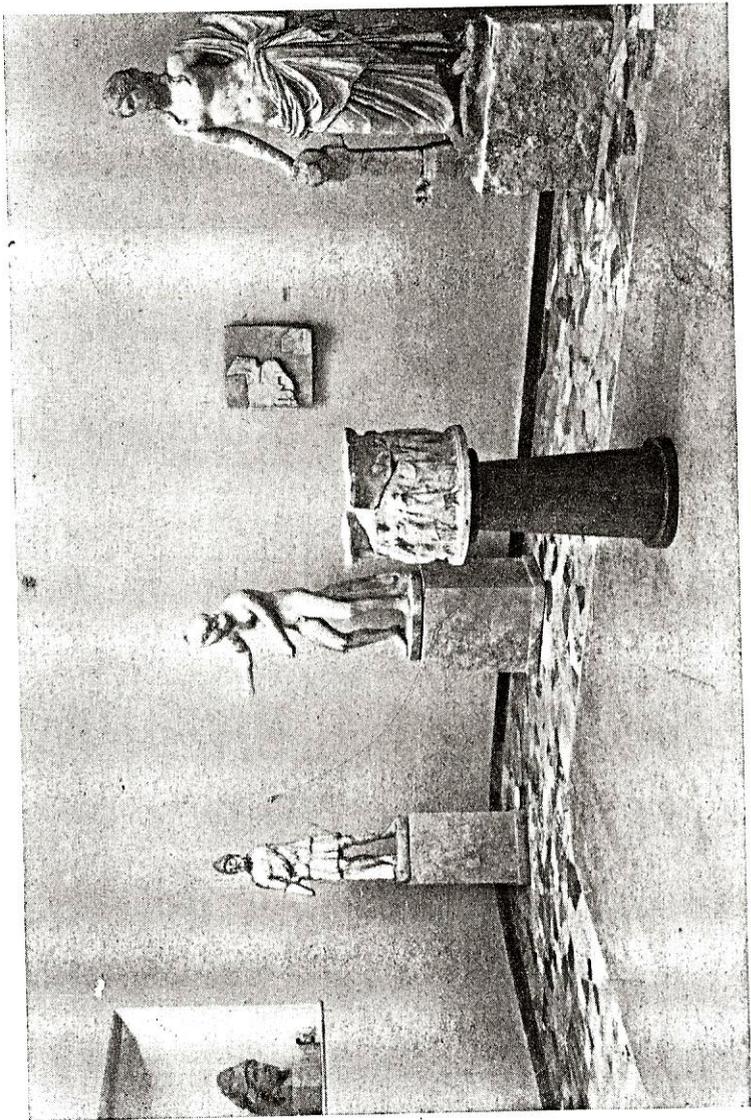
8 - GRUPPO DI MITRA COL TORO FIRMATO DA KRITON ATENIESE
(s. II, 30, p. 26)



9 - RILIEVO CON LA FIGURAZIONE DELLA MORTE DI ATTIS
(s. II, 44, p. 29)



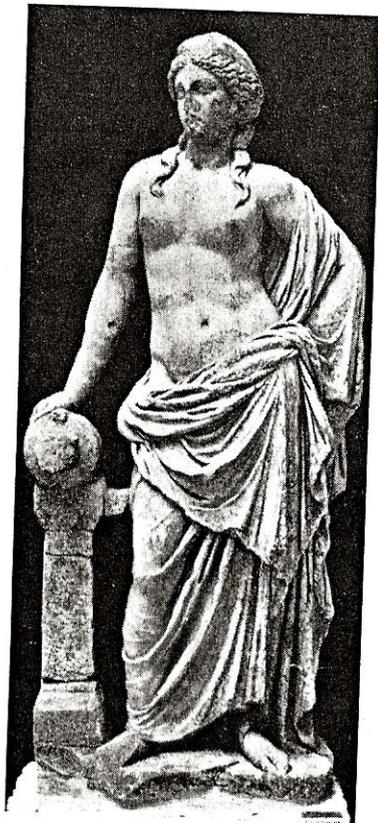
10 - NICCHIA DEL SANTUARIO DI ATTIS CON LE STATUE DEL CULTO (s. II, 31-45, pp. 26-29)



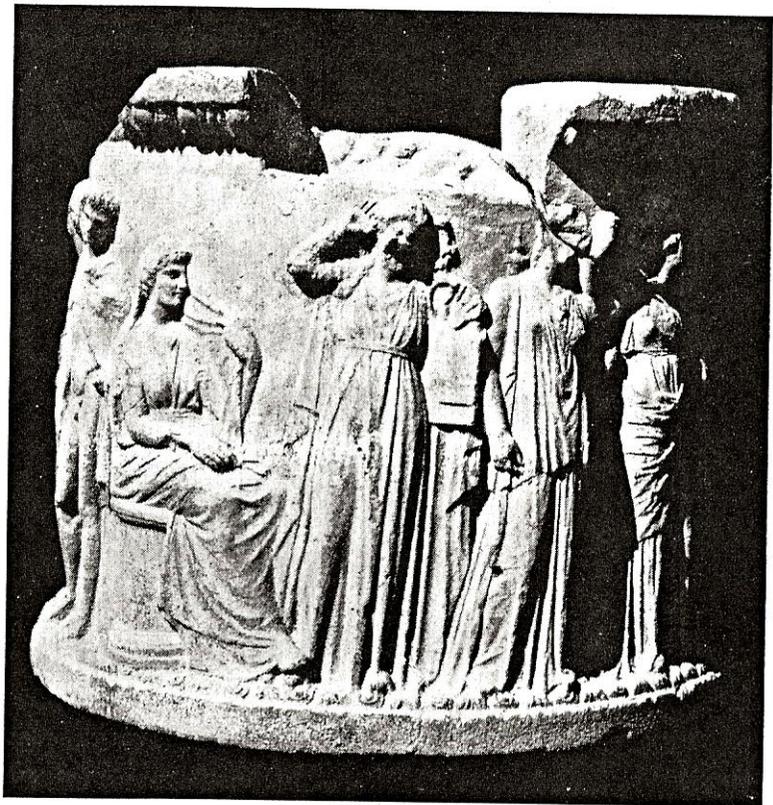
II - SALA III



12 - EFESTO
(s. III, 3, p. 30)



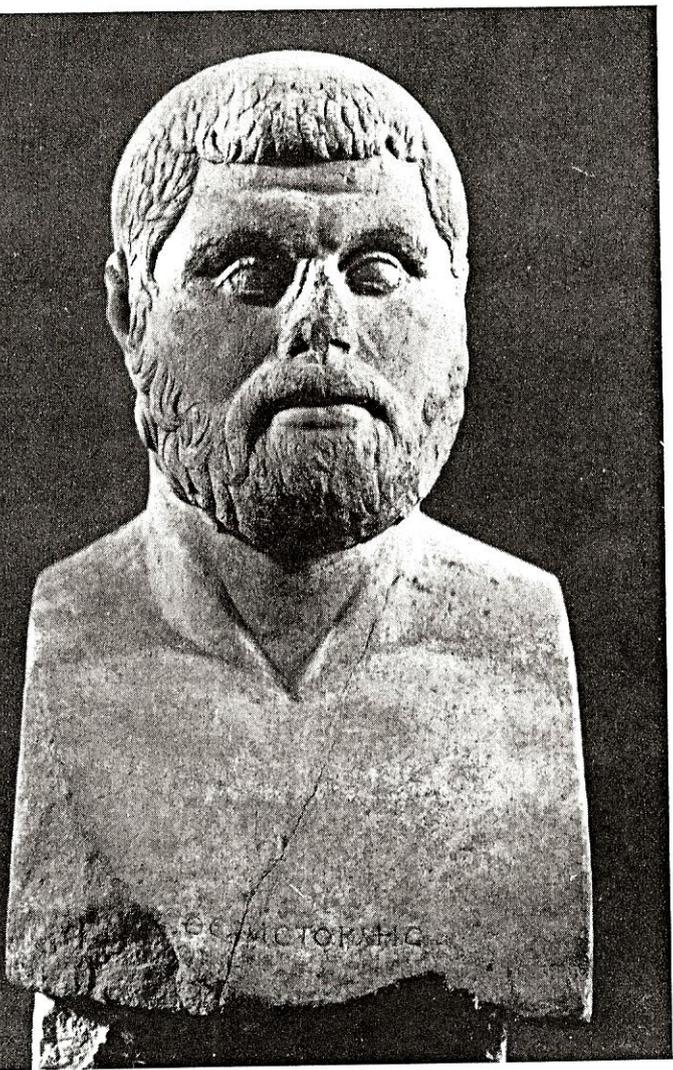
13 - NINFA (INO-LEUCOTEA?)
(s. III, 7, p. 31)



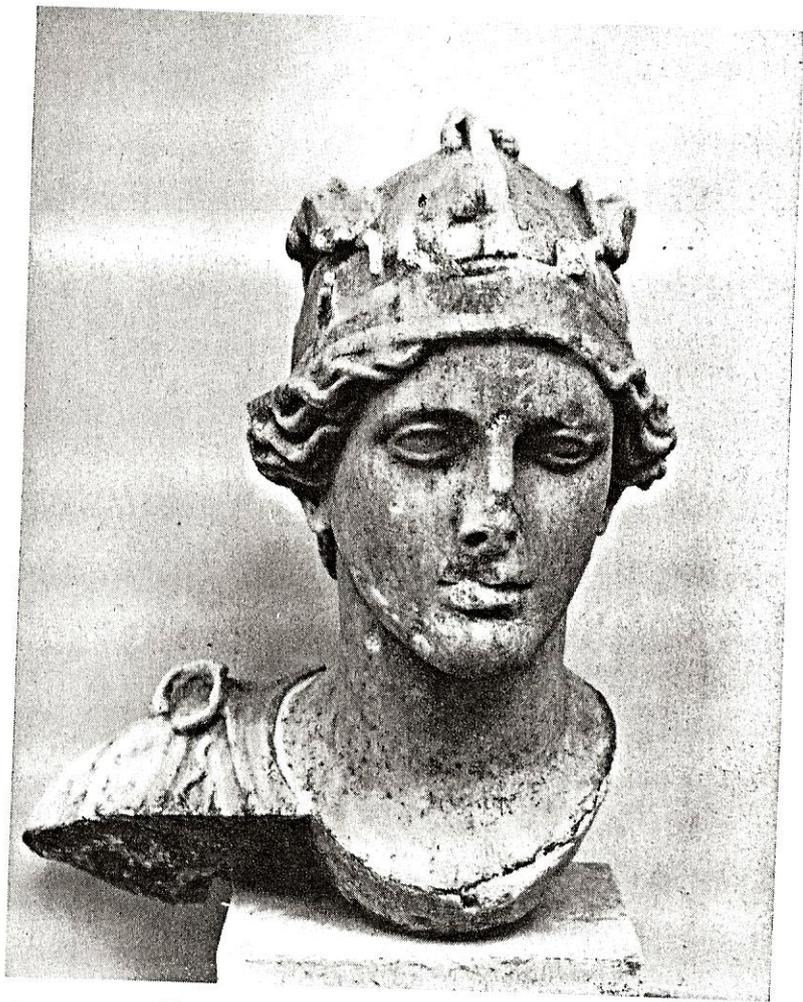
14 - ARA CIRCOLARE CON « DODEKATHEON » (s. III, 6, p. 31)



15 - APOLLO (s. III, 9, p. 32)



16 - ERMA CON RITRATTO DI TEMISTOCLE (s. III, 10, p. 32)

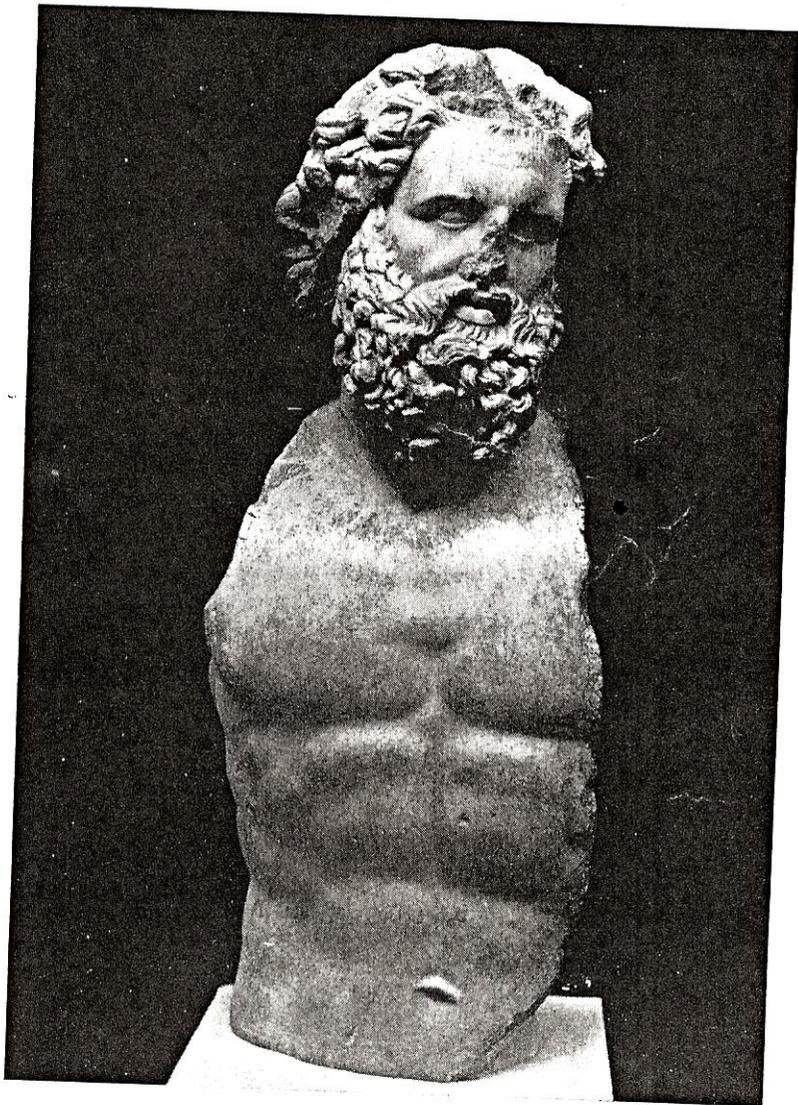


17 - ATHENA DEL TIPO «HOPE» (s. III, 17, p. 34)



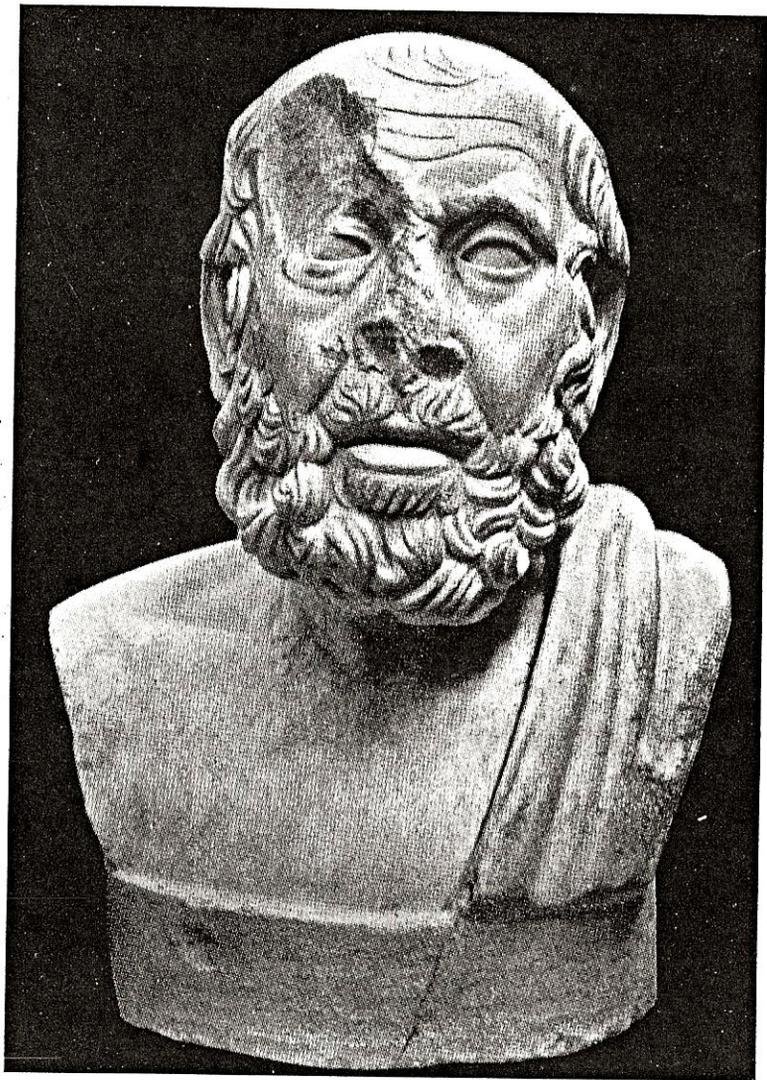
18 - STATUA DI CINTILIO POPLICOLA (s. IV, 2, p. 35)

138



19 - ASCLEPIO (s. IV, 7, p. 36)

139



20 - ERMA CON BUSTO DI IPPOCRATE (s. IV, 10, p. 37)

I40



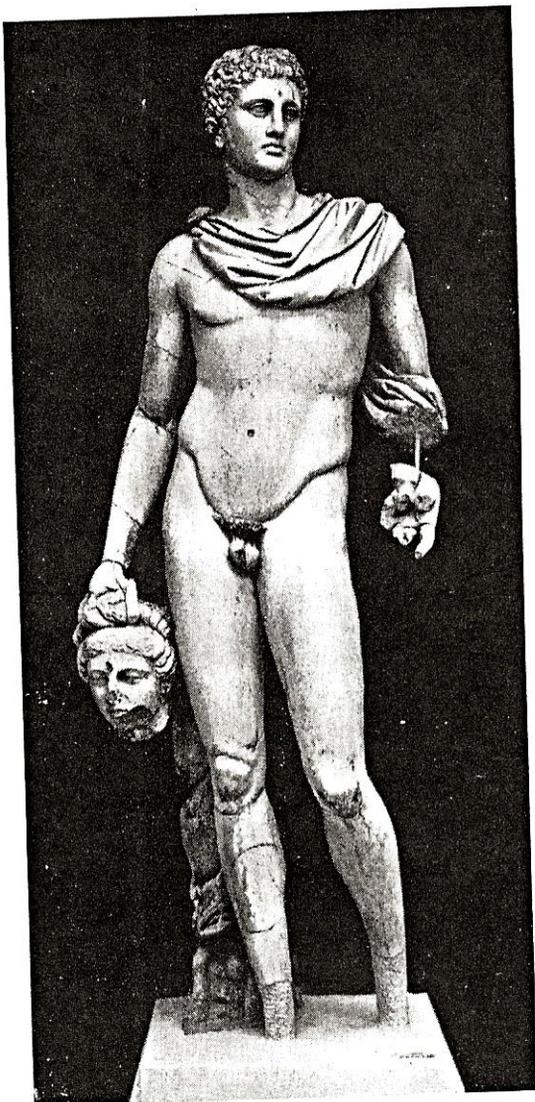
21 - GRUPPO DI BIMBO CHE CAVALCA UN MULETTO (s. IV, II, p. 38)



22 - GRUPPO DEL « CAVASPINA » (s. IV, 12, p. 38)

II-79

I41



23 - PERSEO CON TESTA DI MEDUSA (s. V, 9, p. 41)

I42

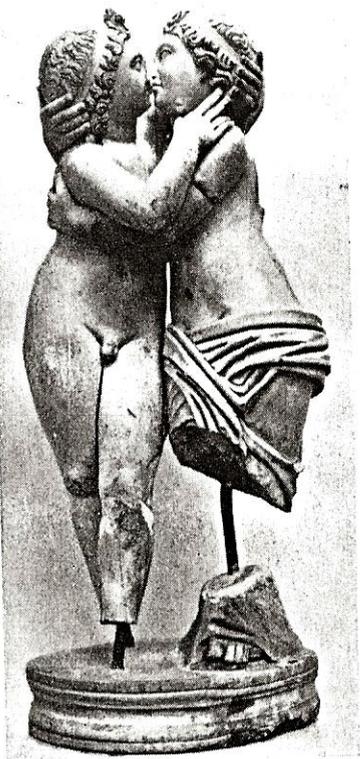


24 - SILENO SACRIFICANTE (s. V, 12, p. 41)

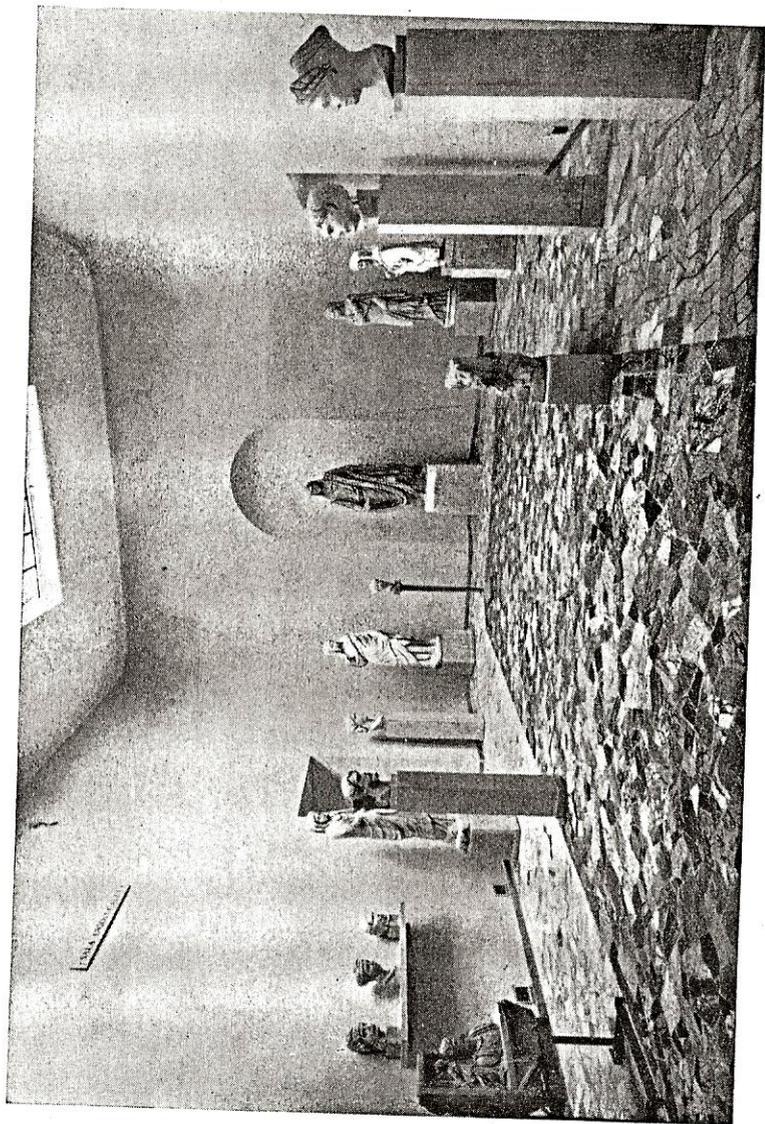
I43



25 - « VENERE ACCOVACCIATA »
(s. v, 13, p. 41)



26 - GRUPPO DI AMORE E PSICHE
(s. v, 17, p. 42)



27 - SALA CALZA (VI)



28 - GIULIA DOMNA DIVA
(s. CALZA (VI), 4, p. 48)



29 - FAUSTA? MOGLIE DI COSTANTINO
(s. CALZA (VI), 6, p. 49)

146

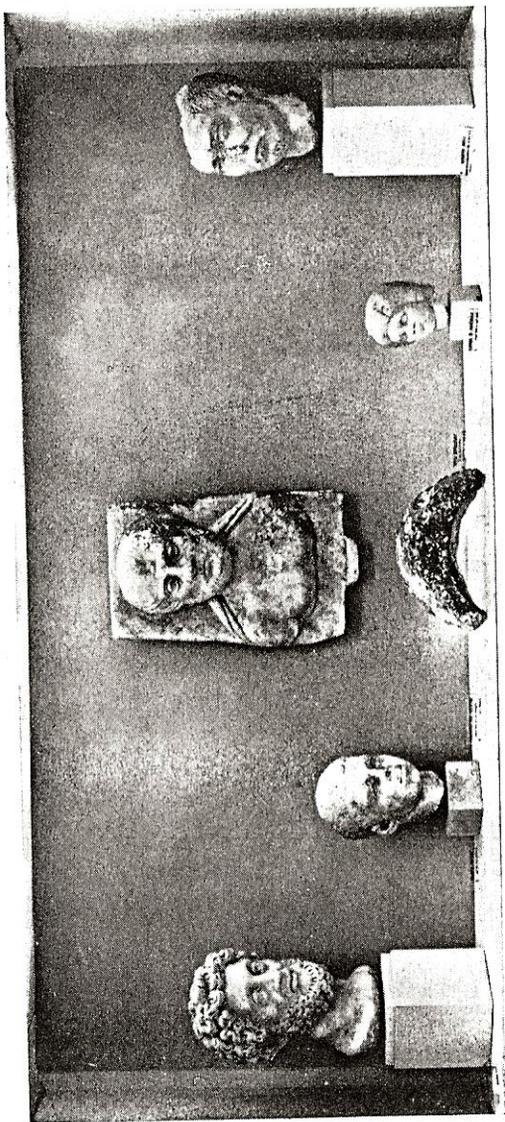


31 - FAUSTINA MAGGIORE
(s. CALZA (VI), 8, p. 50)



30 - DOMITIA LUCILLA? MADRE DI M. AURELIO
(s. CALZA (VI), 9, p. 50)

147



32 - VETRINA CON RITRATTI ROMANI (s. CALZA (VI), p. 52)

148

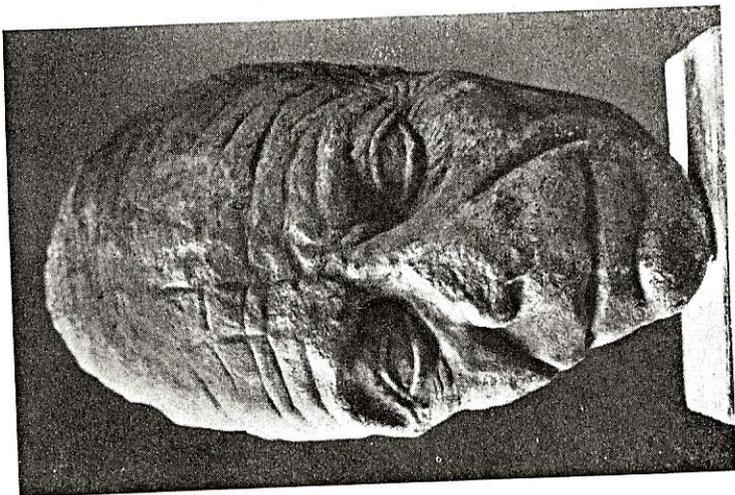


33 - STATUA LORICATA DI TRAIANO (s. CALZA (VI), I3, p. 56)

149



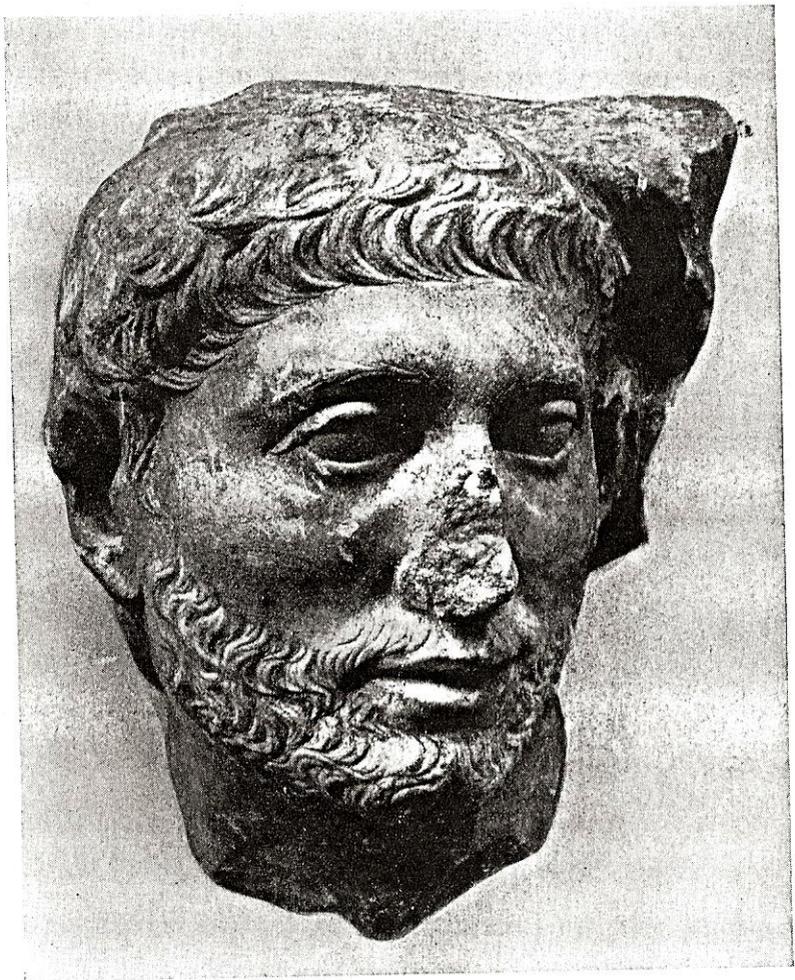
34 - TESTA - RITRATTO MULIERE D'ETÀ REPUBBLICANA
(s. VII, 7, p. 62)



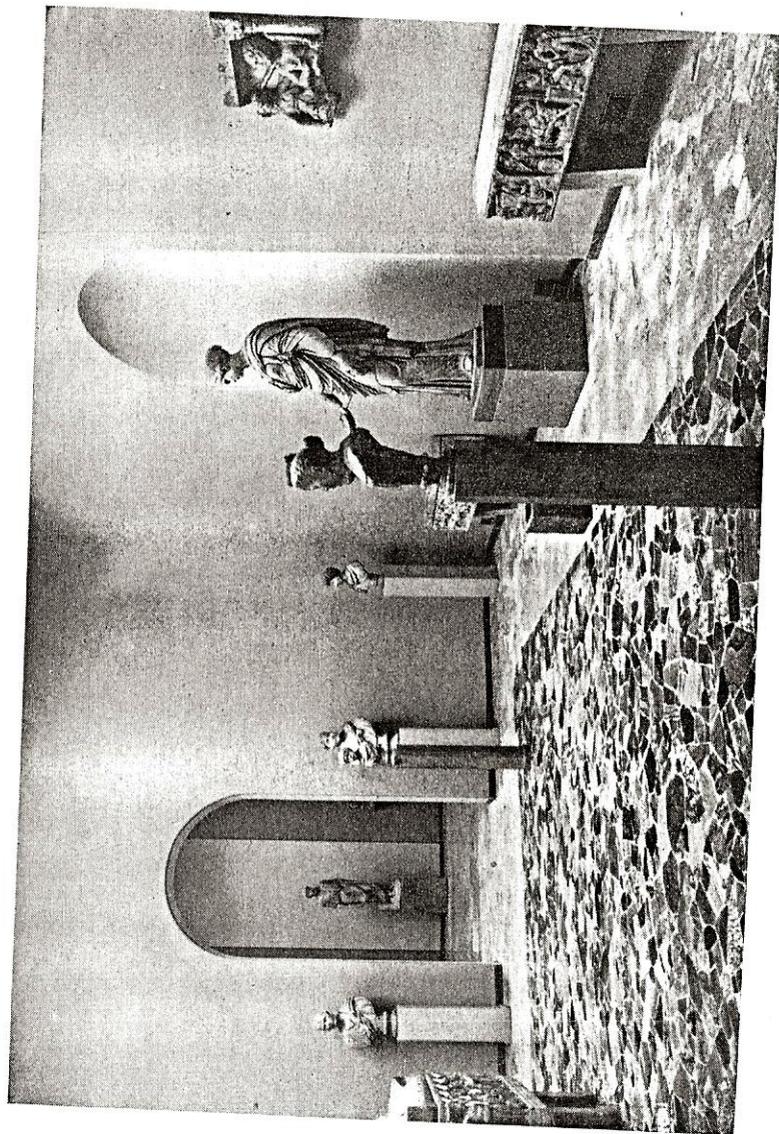
35 - TESTA D'UN VECCHIO D'ETÀ REPUBBLICANA
(s. VII, 18, p. 62)



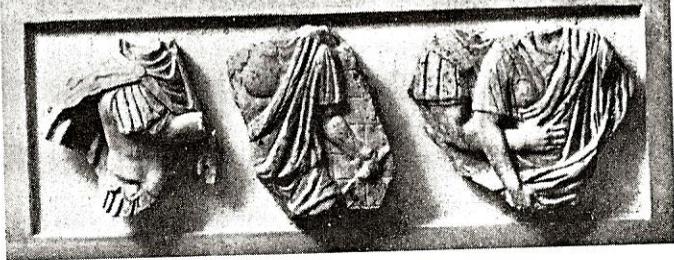
36 - CLIPEO CON BUSTO VIRILE D'ETÀ FLAVIA (s. VII, 13, p. 64)



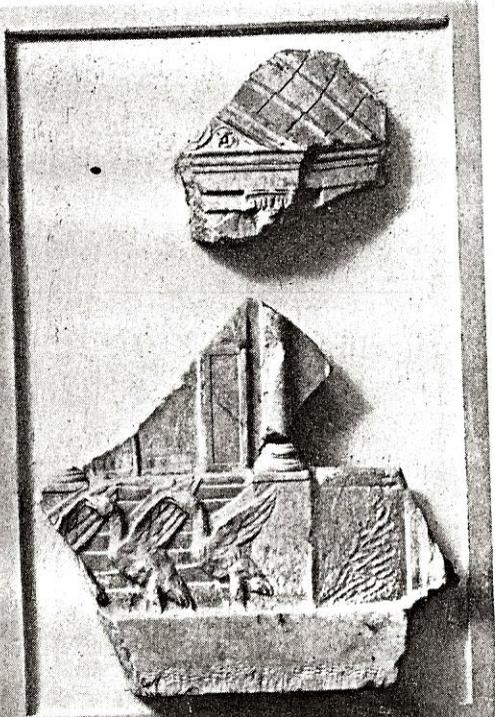
37 - RILIEVO CON RITRATTO VIRILE D'ETÀ FLAVIA (s. VII, 17, p. 66)



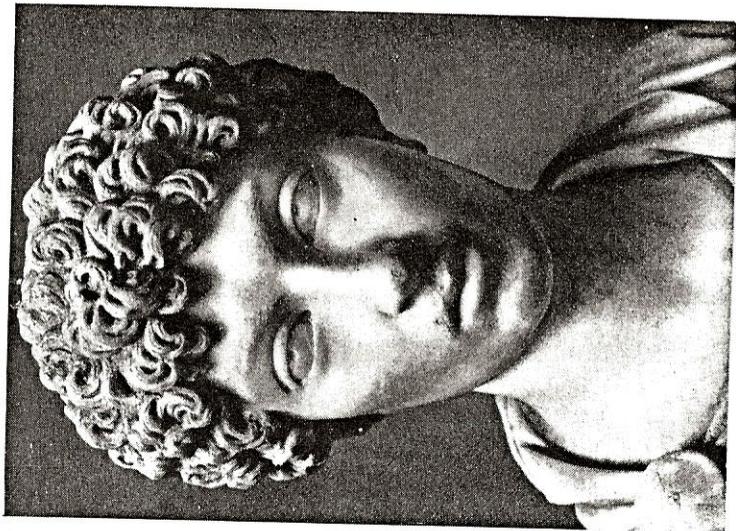
38 - SALA VIII



39 - RILIEVI CON SCENE DELLA STORIA DI ROMA (s. VIII, 4-7; p. 69)

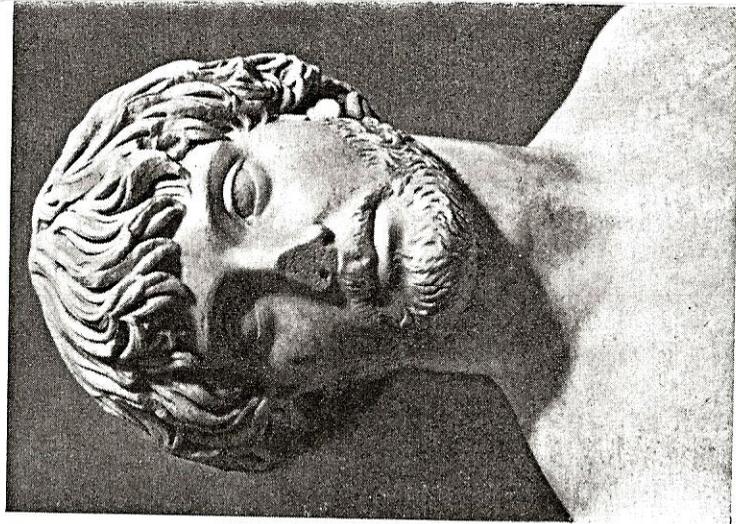


154



40 - BUSTO-RITRATTO DI VOLCACIJS MYROPNOUS
(s. VIII, II, p. 70)

155

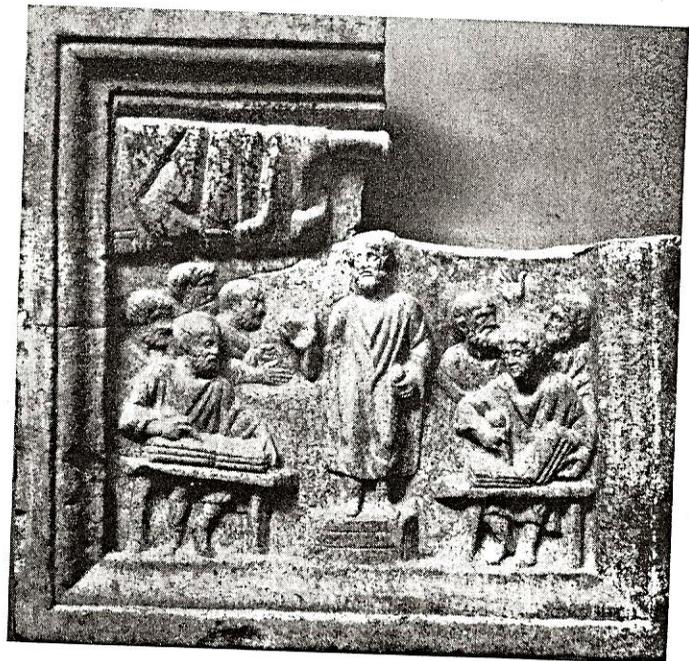


41 - BUSTO-RITRATTO D'UN GIOVANE D'ETÀ ADRIANEA
(s. VIII, 18, p. 73)



42 - SARCOFAGO DI OFFICINA GRECA CON PUTTINI (s. VIII, 28, p. 76)

156



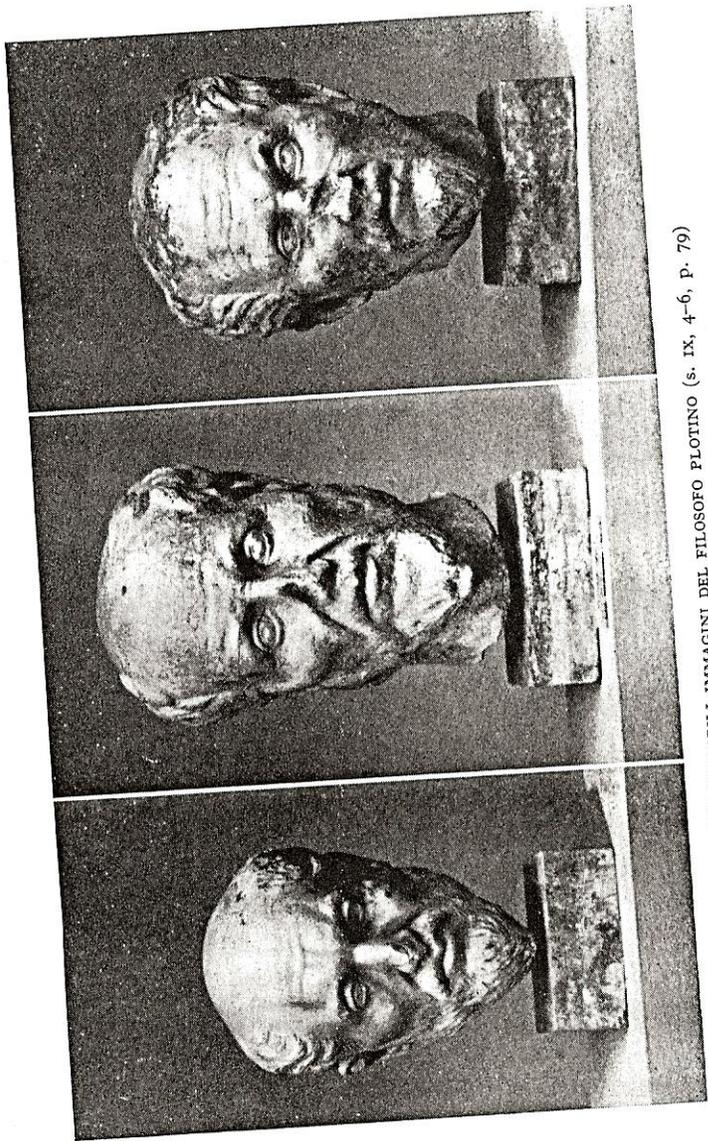
43 - RILIEVO CON DUE « NOTARI » (s. IX, 13, p. 82)



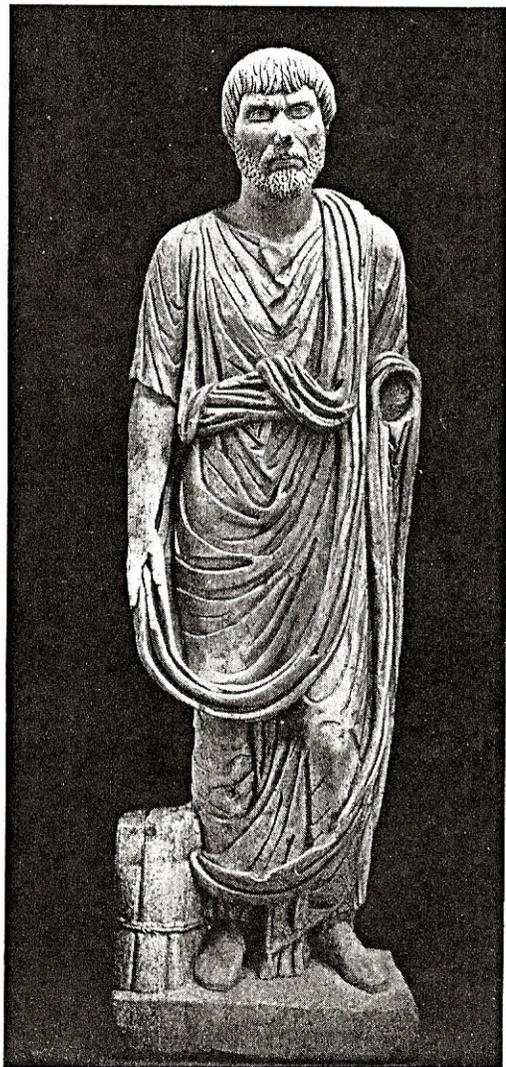
44 - LASTRA SEPOLCRALE CON FIGURAZIONE DELLE STAGIONI (s. IX, 3, p. 78)

12-79

157



45 - TRE PROBABILI IMMAGINI DEL FILOSOFO PLOTINO (s. IX, 4-6, p. 79)



46 - STATUA D'UN TOGATO DEL PRINCIPIO DEL V SEC. D. C.
(s. IX, 10, p. 81)



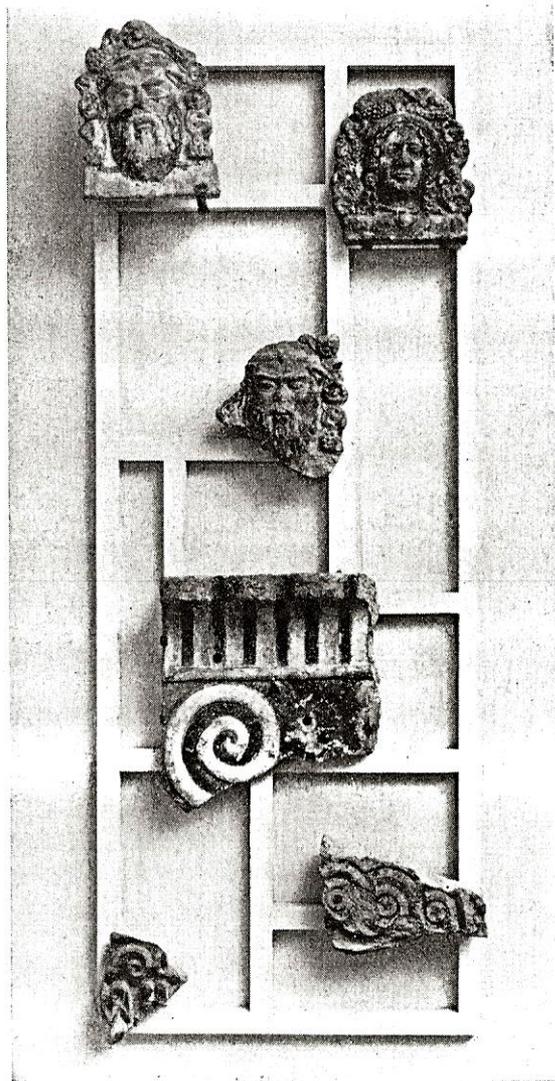
47 - STATUA DI NINFA (INO-LEUCOTEA?) DEL IV SEC. D. C.
(s. IX, 15, p. 83)

160



48 - SALA X (DEGLI OGGETTI MINORI)

161



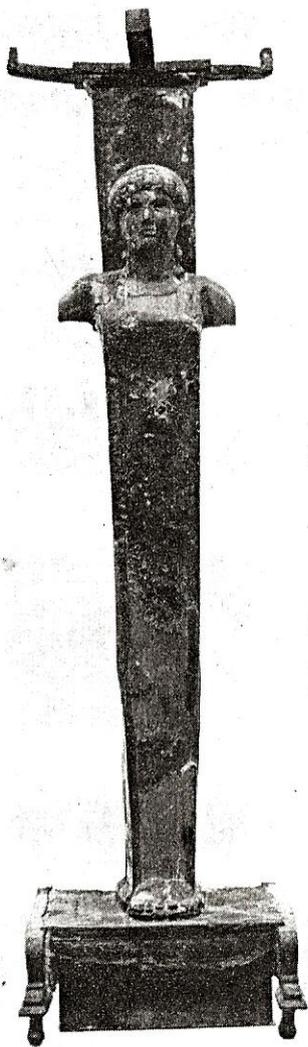
49 - FRAMMENTI DELLE TERRECOTTE ARCHITETTONICHE
PROVENIENTI DAL CASTRUM (s. x, p. 88)

162



50 - STATUA FITILE D'UNA DIVINITÀ MULIEBRE (s. x, p. 97)

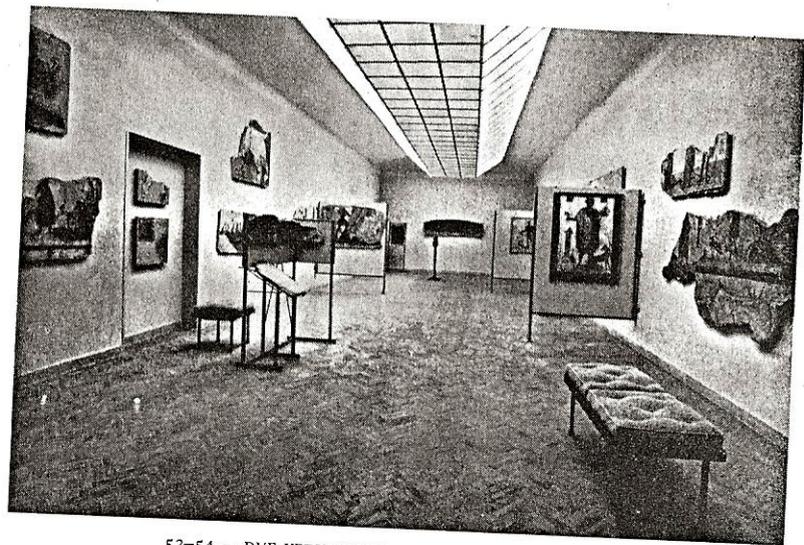
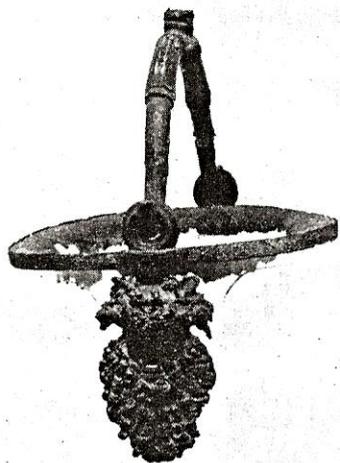
163



52 - GRANDE SITULA BRONZEA (s. X, p. 94)

51 - TRAPEZOFORO (s. X, p. 96)

164

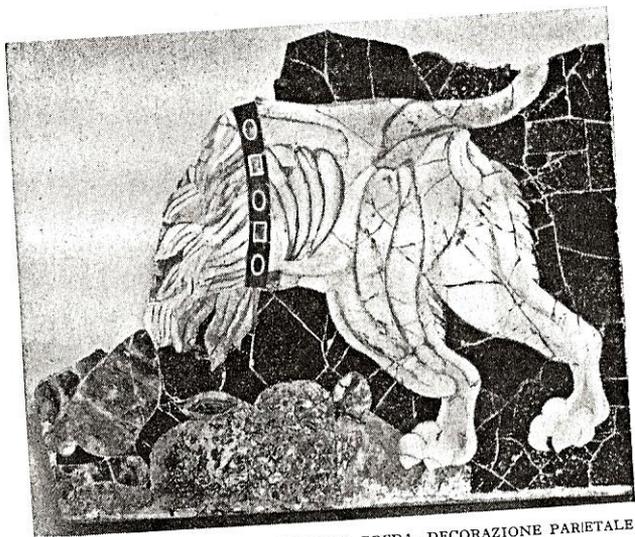


53-54 - DUE VEDUTE DELLA SALA XI (DELLE PITTURE)

165



55 - « EMBLEMA » CON SCENA MARINA
(s. XI, 24, p. 112)



56 - LEONE CHE AFFERRA UNA PREDÀ. DECORAZIONE PARIETALE
IN « OPUS SECTILE » (s. XI, 9, p. 107)

166



57 - SCENA NILOTICA CON LEONE CHE AZZANNA UN TORO (s. XI, 14, p. 109)

167



58 — MARTE E VENERE. NICCHIA DI UN COLOMBARIO
(s. XI, 35, p. 116)



59 — SCENA DI LITE IN TRIBUNALE (s. XI, 5, p. 105)

168



60 — DIPINTO DI ARCOSOLIO CON ANITRE E PUTTINI (s. XI, 43, p. 120)

169

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

	<i>Pag.</i>
Facciata del museo da una stampa dell'800	125
Scilla	126
Sala II	127
Insegna di bottega d'una venditrice di polli	128
Rilievi con figurazione d'un sacerdote di Attis	129
Rilievo votivo di un militare	129
Gruppo di Mitra col toro firmato da Kriton Ateniese	130
Rilievo con la figurazione della morte di Attis	131
Nicchia del Santuario di Attis con le statue del culto	131
Sala III	132
Efesto	133
Ninfa (Ino-Leucotea ?)	133
Ara circolare con " dodekatheon ,,	134
Apollo	135
Erma con ritratto di Temistocle	136
Athena del tipo " Hope ,,	137
Statua di Cartilio Poplicola	138
Asclepio	139
Erma con busto di Ippocrate	140
Gruppo di bimbo che cavalca un muletto	141
Gruppo del " Cavaspina ,,	141
Perseo con testa di Medusa	142
Sileno sacrificante	143
" Venere accovacciata ,,	144
Gruppo di Amore e Psiche	144
Sala Calza (VI)	145
Giulia Domna Diva	146
Fausta? moglie di Costantino	146
Domitia Lucilla? madre di M. Aurelio	147
Faustina Maggiore	147
Vetrina con ritratti romani	148

Statua loricata di Traiano	Pag. 149
Testa-ritratto muliebre d'età repubblicana	» 150
Testa d'un vecchio d'età repubblicana	» 150
Clipeo con busto virile d'età flavia	» 151
Rilievo con ritratto virile d'età flavia	» 152
Sala VIII	» 153
Rilievi con scene della storia di Roma	» 154
Busto-ritratto di Volcacius Myronpous	» 155
Busto-ritratto d'un giovane d'età adrianea	» 155
Sarcofago di officina greca con puttini	» 156
Rilievo con due " notari "	» 157
Lastra sepolcrale con figurazione delle stagioni	» 157
Tre probabili immagini del filosofo Plotino	» 158
Statua d'un togato del principio del V sec. d. C.	» 159
Statua di ninfa (Ino-Leucotea?) del IV sec. d. C.	» 160
Sala X (degli oggetti minori)	» 161
Frammenti delle terrecotte architettoniche provenienti dal Castrum	» 162
Statua fittile d'una divinità muliebre	» 163
Trapezoforo	» 164
Grande situla bronzea	» 164
Due vedute della Sala XI (delle pitture)	» 165
" Emblema " con scena marina	» 166
Leone che afferra una preda. Decorazione parietale in " opus sectile "	» 166
Scena mitologica con leone che azzanna un toro	» 167
Marte e Venere. Nicchia di un colombario	» 168
Scena di lite in tribunale	» 168
Dipinto di arcosolio con anitre e puttini	» 169

ITINERARI DEI MUSEI, GALLERIE E MONUMENTI D'ITALIA

BERTI L. - Il Museo di Arezzo	L. 650
SERRA L. - Il Palazzo Ducale di Venezia	» 350
FOGOLARI G. - La Galleria « Giorgio Franchetti » alla Ca' d'Oro di Venezia	» 250
FOGOLARI G. - Il Museo Nazionale Atestino in Este	» 450
MOSCHINI V. - Le Gallerie dell'Accademia di Venezia	» 400
FORLATI B. - Il Museo Archeologico di Venezia	» 350
BARBANTINI N. - Museo Orientale di Venezia	» 350
SANTI F. - La Galleria Nazionale dell'Umbria (Pinacoteca di Perugia)	» 400
ZOCCA E. - Assisi e dintorni	» 500
CALZONI U. - Il Museo Preistorico dell'Italia Centrale « Giuseppe Bellucci » in Perugia	» 300
KOVACEVICH C. - L'Abbazia di Vallombrosa	» 250
GENTILI G. V. - La Villa Imperiale di Piazza Armerina	» 500
MARCONI P. - Agrigento	» 250
GABRIELLI M. - Il Museo Civico di Viterbo	» 200
MATTHIAE G. - Il Castello Cinquecentesco ed il Museo Nazionale Abruzzese	» 500
AVENA A. - Il Museo di Castelvecchio a Verona	» 300
ARSLAN W. - La Pinacoteca Civica di Vicenza	» 200
MORASSI A. - La Galleria dell'Accademia Carrara in Bergamo	» 300
SALVINI R. - La Galleria Estense di Modena	» 350
MAUCERI E. - La Pinacoteca di Bologna	» 250
DRAGO C. - Il Museo Nazionale di Taranto	» 500
CANTONI A. - La Villa di Bagnaia (Villa Lante)	» 350
MORETTI G. - CAPRINO C. - Il Museo delle Navi Romane di Nemi	» 300
SESTIERI BERTARELLI M. - Il Museo Archeologico Provinciale di Potenza	» 450
BORDA M. - Tuscolo	» 500
BERNARDINI M. - Il Museo Provinciale di Lecce	» 400
GABRIELLI N. - La Galleria Sabauda a Torino	» 500
JACOPI G. - Il Santuario della Fortuna Primigenia ed il Museo Archeologico Prenestino	» 600
MARENESI M. - La Villa Nazionale di Stra	» 250
CARDUCCI C. - Il Museo delle Antichità di Torino	» 650
MARCHETTI-LONGHI G. - L'Area Sacra del Largo Argentina	» 700
MORETTI G. - L'Ara Pacis Augustae	» 350