

SCAVI DI OSTIA, V. *I ritratti*. Parte I. *Ritratti greci e romani fino al 160 circa d. C.*, a cura di Raissa Calza. Istituto Poligrafico dello Stato. Libreria dello Stato, Roma, 1964. 110 pp. + CVII Tavv. (= 194 figg.).

I ritratti illustrati in questo volume rappresentano circa la metà del ricco materiale iconografico restituito dagli scavi di Ostia (più di 400 pezzi): i ritratti greci, i ritratti repubblicani e quelli imperiali sino alla morte di Antonino Pio, cioè sino all'anno 160 e.n., data cruciale nella storia dell'arte romana, specialmente per quanto riguarda l'iconografia. Secondo un principio largamente adottato, non si tratta solo dei ritratti conservati nel museo e negli splendidi magazzini di Ostia, ma di tutto il materiale iconografico ostiense, disperso in altri musei romani e all'estero. « L'elenco indubbiamente non è completo » premette R. Calza; ma è certo che non manca nessuno dei pezzi principali e la raccolta presentata è così variata e importante che non possiamo non essere profondamente riconoscenti all'A. del paziente e perspicace lavoro preliminare di ricerca, cioè dell'accurato spoglio di tutte le pubblicazioni generali e particolari sugli scavi (organizzati o no) di Ostia antica — dai vecchi archivi o giornali di scavo, alle comunicazioni dei Visconti, alle Notizie degli scavi — per identificare i vari pezzi (spesso sommariamente indicati) e seguirne il tortuoso cammino attraverso collezioni e musei.

Oltre i ritratti a tutto tondo il volume comprende anche quelli riprodotti su sarcofagi, cippi sepolcrali e stele nonché qualche immagine dipinta con indubbie intenzioni ritrattistiche; in tal modo è felicemente eliminato il convenzionale metodo di alcuni storici dell'arte di dividere in compartimenti stagno tre manifestazioni parallele dell'arte quale scultura a tutto tondo, rilievo e pittura. Completano la serie alcune statue acefale panneggiate, virili e femminili, pur esse importanti per seguire il gusto dominante nelle botteghe di marmorari in determinati centri urbani.

Una descrizione precisa e sobria, un fine esame tipologico e stilistico, una profonda conoscenza dei vari problemi (e non soltanto iconografici), una giusta e ponderata valutazione critica permettono di cogliere, in tutti i particolari, l'eccezionale importanza di tale silloge e lasciano intravedere il valore delle conclusioni che l'A. potrà stabilire alla fine del secondo volume — in corso di stampa — « sulle particolarità salienti delle officine ostiensi ».

I ritratti presentati sono in maggior parte inediti, mentre alcuni pezzi eccezionali sono, da anni, al centro di accese polemiche che non accennano ancora a placarsi. In tali casi — essenzialmente due — l'A. prende ferma posizione con l'autorità che le conferisce la profonda conoscenza dei problemi iconografici del mondo antico.

Il primo è rappresentato dall'erma di Temistocle (No 1) « una delle più enigmatiche e sconcertanti opere antiche giunte sino a noi ». Riassumendo con chiarezza le varie ipotesi (che si sono accumulate in modo impressionante dal momento della scoperta — 1949 — sino ad oggi) R. C. considera il Temistocle ostiense quale copia di un originale ignoto scolpito intorno al 460 prima dell'e.n. ed eretto probabilmente a Magnesia ove lo stratega ateniese fu onorato da monumenti e statue. In tal modo viene implicitamente ammessa l'esistenza di un ritratto realistico prima della metà del V secolo prima dell'e.n. (generalmente negata), ritratto da intendere piuttosto quale « un tentativo di esprimere l'espressione caratteristica di un individuo ». Oggi, alla luce delle ultime ricerche (specialmente le pubblicazioni del L'Orange su Pausania di Sparta e del Boeringer su Omero) le conclusioni dell'A. sembrano giuste e convincenti.

Il secondo pezzo al centro di interminabili e contrastanti polemiche è l'« Ottaviano » giovanetto (No 29) conservato nel Museo Vaticano, anch'esso un *unicum*, come il Temistocle; ad esso R. C. dedica alcune pagine dense di osservazioni e di sensibilità, per mettere in luce le sue caratteristiche di freddo e levigato capolavoro dell'arte neo attica e per inquadrarlo cronologicamente ed iconograficamente. Considerato per lungo tempo il solo ritratto di Ottaviano fanciullo — primo

della compatta serie dei ritratti dell'imperatore — esso resta singolarmente isolato per tecnica e stile tra le opere coeve; a tal punto che un'ipotesi recente (P. Mingazzini, *Bull. Com.*, LXXIII, 1949—1950, pp. 255—259) l'ha considerato addirittura una falsificazione del neoclassicismo moderno, da inserire nella cerchia del Canova. L'audace e attraente ipotesi ha avuto non pochi seguaci. Tutta una serie di dettagli tecnici tuttavia, nonché il parere negativo di alcuni esperti dell'arte canoviana, escludono l'ipotesi di una falsificazione o imitazione moderna. Ma pur accettando l'autenticità, rimane l'incertezza della cronologia e dell'identificazione iconografica. Per l'idealizzazione dei tratti fisiognomici, la sensibilità delicata dello scalpello e la particolare tecnica delle ciocche, l'A. avvicina stilisticamente questa testa allo spirito plastico dell'Augusto di Via Labicana, datato negli anni 5—4 prima dell'e.n. Se si accetta questa cronologia, che negli studi recenti sembra imporsi, si dovrebbe piuttosto associare la testa a uno dei ritratti giovanili a noi noti della famiglia Giulia, forse il giovinetto Caio Cesare.

Oltre a questi due pezzi unici, tutta una serie di ritratti, alcuni di alto valore artistico, merita egualmente la nostra attenzione perché — anche se da lungo tempo noti — essi ci appaiono ora sotto una luce del tutto nuova, grazie all'esaustivo commento e all'ottima edizione fotografica. Certo la scelta è difficile; ma per limitarci all'essenziale menzioniamo anzitutto la testa muliebre giovanile, con pettinatura a spicchi di melone (No 3) riconosciuta concordemente, sinora, quale un originale greco della cerchia prassitelica. Presentata senza i restauri (tolti recentemente), essa appare sotto tutt'altra luce e giustamente l'A. la considera piuttosto una copia ellenistica di un'opera sorta nell'ambiente degli scolari di Prassitele o di Silanion.

Tipologicamente interessante è il busto No 7 avvolto in un mantello che lascia scoperta la spalla destra dove è scolpito un serpente. Questo dettaglio, insieme alla corona di lauro intrecciata a una benda, ha portato all'ipotesi che si possa trattare di Pitagora di cui esisteva una statua nel foro romano. Questa identificazione, nonché l'inquadramento nell'ambiente etrusco-italico de IV—III secolo prima dell'e.n., proposta dallo studioso italiano G. Becatti e accettata, con riserve, per quanto riguarda l'identificazione, da R. C. non sono convincenti. Più che una copia da un originale del IV secolo, il ritratto mi sembra piuttosto una creazione di epoca antonina e l'esegesi si dovrebbe cercare piuttosto nel confuso mondo religioso del tempo (un sacerdote o un profeta).

Importanti e, nello stesso tempo, di alto valore artistico sono due teste ellenistiche — un originale e una buona copia romana: la prima è un bel ritratto di principessa con copricapo orientale (No 5) dal mosso plasticismo nelle forme di volto e capelli, interpretata dal Six (*RM.*, XXVII, 1912, p. 86) quale Amastriis, regina di Heraclea Pontica — ipotesi che la Calza propone con riserva, non potendo chiarire per quale via possa esser giunto a Ostia il ritratto di questa infelice regina, creato in ambiente microasiatico all'inizio del III secolo. L'altro è un'immagine di principe ellenistico (No 12) che richiama il tipo di « Alessandro morente » per il drammatico patetismo dello sguardo e della testa rigettata indietro e fortemente inclinata a destra: buona copia romana da originale ellenistico della fine del III secolo prima dell'e.n., forse Mitridate VI Eupatore, l'ultimo re del Ponto, denominato dagli asiatici il « secondo Alessandro ».

Ricordiamo inoltre le ricche serie dei ritratti imperiali e l'attenta classificazione cronologica e stilistica delle varie redazioni; anche in questo campo Ostia ha restituito alcuni capolavori della ritrattistica ufficiale: così l'immagine postuma di Traiano (No 89), Sabina quale Cerere (No 127) o la Faustina Maggiore (No 144) databile negli anni 138—140, che contraddice nettamente il severo giudizio del Wegner sull'aspetto fisico dell'imperatrice; l'immagine infatti è tutta pervasa di finezza e di grazia per la semplificazione dell'artificiosa e pesante acconciatura, per la naturalezza fluida e convincente del movimento della testa inclinata e dello sguardo sognante, per la morbidezza dell'epidermide.

La galleria delle belle donne della corte antonina si arricchisce inoltre di un nuovo volto, grazie a una felice identificazione dell'A.: quello di Domizia Lucilla (No 148, 149), madre di Marco Aurelio di cui si aveva sinora un'unica testimonianza numismatica, il medaglione di Nicea, emesso nel 137—138, giunto a noi in pessimo stato di conservazione, quindi di scarso aiuto dal punto di vista iconografico. I tentativi di riconoscere Domizia Lucilla (Leschi, Poulsen, G. Calza, Schweitzer) erano stati finora piuttosto inconcludenti, mentre la stretta somiglianza della testa ostiense con i ritratti di Marco Aurelio giovane è decisiva per l'identificazione proposta; ai due ritratti ostiensi, l'A. avvicina un ritratto del Museo Capitolino, Galleria 28 (che si deve forse alla stessa mano) e la bella statua di Cirene, nelle vesti di una sacerdotessa d'Iside (Rosenbaum, No 61, p. 62 Tav. XL, 1—2). A questo esiguo gruppo si può aggiungere, credo, la bella testa della Coll. Rodin, per il momento nota solo per il tramite di una piccola riproduzione nel catalogo d'inaugurazione dell'Esposizione (*Rodin collectionneur*, Paris 1967—1968, No 178, Tav. 67).

Una nuova conquista nel quadro dell'iconografia imperiale di epoca antonina è anche il bel ritratto di Lucio Vero fanciullo (No 154) all'età di circa 12 anni, di esecuzione fresca e spontanea: esso si può raggruppare con alcuni ritratti sinora di identificazione incerta (Annio Vero, Marco Aurelio Cesare) che riproducono l'immagine del principe tra i dieci e i diciotto anni di età, strettamente affini « per la dura espressione di precoce maturità degli occhi e della bocca e l'andamento quasi rettilineo della palpebra superiore che contraddistingue anche alcuni ritratti di Lucio Vero adulto ».

Non posso finire questa breve rassegna senza un accenno alle non poche statue iconiche femminili — di carattere privato e ufficiale — che riproducono tipi statuari famosi e costituiscono uno dei problemi chiave dell'arte onoraria o funeraria. Ancora una volta Ostia ci offre, oltre a tipi correnti — la piccola e la grande Ercolanese (No 188—189), Cerere, di quest'ultima ben cinque pezzi — due tipi originali, anzi unici che, in maniera eccezionale, fondono felicemente « l'ideale con il reale, il divino con il terreno, non senza raggiungere una notevole omogeneità stilistica e una spontaneità creativa »: una statua di fanciulla nelle vesti di Artemide e Giulia Procula, quale Igea. La prima, databile negli anni 23—30 e.n. si ricollega alla dea non solo nella corta veste da cacciatrice ma anche nell'acconciatura con i capelli raccolti in ciocche libere sulla nuca (tipo Artemide di Dresda). L'A. esclude a ragione che possa trattarsi di una principessa della corte giulio-claudia, sia per motivi iconografici sia per la sua provenienza dalla zona sepolcrale di Ostia. Si tratterebbe di un'ignota fanciulla ostiense — conclusione importante per il problema dell'assimilazione a una divinità che, per l'epoca augustea, sembrava una prerogativa dei personaggi ufficiali. La classificazione di tale statua tra le opere eclettiche della scultura neoattica ci indica a quale corrente d'arte si deve la realizzazione plastica di tali ideali religiosi.

Anche l'immagine di Giulia Procula (No 100) deriva direttamente da un prototipo greco non solo per il tipo statuario del corpo — la Igea Hope — ma per la felice soluzione dell'acconciatura: traiana nella parte anteriore e greco-classica in quella posteriore, tutta avvolta nel *kekryphalos*. Il fatto che la statua proviene da una tomba di famiglia che comprendeva anche un medico — C. Marcus Demetrius — spiega la scelta del singolare tipo statuario. Ed è questo un altro degli inestimabili meriti del presente volume: rimettere idealmente i vari pezzi — oggi isolati nelle fredde sale di un museo — nell'ambiente per il quale erano stati creati.

Delle statue ufficiali l'immagine forse postuma di Sabina (No 127) si avvicina alle precedenti per la trattazione delicata e morbida del volto, leggermente idealizzata, mentre una statua della stessa imperatrice (No 124) quale Venere Genitrice si ricollega alle serie ben note di statue romane che uniscono un tipo statuario della plastica greca — in questo caso la raffinata immagine di Afrodite attribuita all'arte di Callimaco — a una testa ritratto di un grande verismo.

L'elegante veste tipografica, la ottima qualità delle riproduzioni (che non indulgono a facili effetti fotografici) nonché la intelligente composizione delle tavole completano felicemente l'accurato

e perspicace studio che R. C., vero *genius loci* di Ostia, ha dedicato alla silloge dei ritratti. Aspettiamo con impazienza il secondo volume che non è difficile prevedere più interessante del primo, per la quantità e la qualità di ritratti di epoca tardo antica restituiti dal suolo di Ostia.

Concludendo, potremmo aggiungere che questo volume si può considerare una prefigurazione di quello che dovrebbe essere il *corpus* delle sculture dell'impero romano che l'Associazione internazionale di Archeologia classica sta organizzando secondo una classificazione topografica, per mettere in evidenza l'espressione della cultura e le tendenze artistiche delle diverse regioni del mondo romano e dei diversi centri di tali regioni. Una prefigurazione di quello che dovrebbe essere il *corpus*, se fosse possibile assicurarsi la partecipazione di collaboratori come l'A. del presente volume.

Gabriella Bordenache

J. W. SALOMONSON, *La mosaïque aux chevaux de l'Antiquarium de Carthage* (Etudes d'archéologie et d'histoire ancienne publiées par l'Institut historique néerlandais de Rome: I), Imprimerie Nationale, La Haye, 1965, 144 pp. + 65 figg. + LXIV tavv. f.t. in bianco e nero.

Nel novembre 1960 una scoperta fortuita metteva in luce a Cartagine le rovine di una vasta dimora romana con pavimenti a mosaico policromo, tutti di un singolare interesse per il contenuto, la tecnica e lo stile. In attesa di una pubblicazione dettagliata e completa dell'intera villa — in corso di preparazione a cura di G. Ch. Picard, sotto gli auspici dell'Istituto tunisino di Archeologia e d'Arte e della Direzione dei musei nazionali tunisini — J. W. Salomonson pubblica nel presente volume un solo mosaico, quello dell'*œcus*, che si impone alla nostra attenzione per le proporzioni, la tecnica mista e l'assoluta novità del contenuto figurativo. È questo il primo volume di una collana di studi d'archeologia e di storia antica a carattere monografico dell'Istituto storico olandese di Roma; anticipando sulle nostre conclusioni, possiamo dire che il brillante inizio ci sembra promessa e garanzia di successo di questa nuova iniziativa.

La speciale sintassi compositiva del mosaico dell'*œcus* (fig. 3) — una grande scacchiera ove si alternano regolarmente un quadrato (cm. 60 di lato) in *opus musiumum*, con decorazione figurata ed uno in *opus sectile*, a motivi geometrici — ha permesso all'A. una opportuna divisione del presente lavoro in due parti distinte, quanto mai utile « pour ne pas perdre de vue — com'egli giustamente sottolinea — la fin principale de cette étude », e cioè lo studio analitico del mosaico (tipologia ed esegesi, stile e cronologia) e il catalogo descrittivo dei diversi « quadri » figurativi superstiti della grande scacchiera (66 in tutto) nell'ordine in cui essi appaiono nel mosaico.

Lo studio analitico del complesso musivo dell'*œcus* è preceduto da una breve descrizione dei vestigi della villa e della disposizione dei mosaici nonché da una presentazione sommaria di tali mosaici — quali quello della fontana (Amorini pescatori), del peristilio (scene di anfiteatro inquadrato da ghirlande; scene di caccia a felini in un paesaggio boscoso) e del *triclinium*. Specialmente il mosaico con gli Amorini pescatori e quello con scena di caccia ci offrono un punto cronologico fermo per le strette e innegabili affinità con i mosaici dallo stesso tema della villa di Piazza Armerina, per la quale l'A. accetta la data 300—370 stabilita dal Lugli (RIASA, XI—XII, 1963, p. 28—82) e, in parte, dal Carandini (*Studi Miscellanei* VII, 1961—1962 (1964)). La più evoluta astrazione nel rendimento delle forme nei mosaici di Piazza Armerina permette all'A. di fissare una data un po' più alta per i mosaici di Cartagine, e cioè i primi decenni del IV secolo o, forse, gli anni intorno al 300.

La grande scacchiera dell'*œcus* è chiusa, su tre lati, da una bordura policroma (è escluso uno dei lati brevi, nel quale si apriva una porta) nella quale si svolgevano, in un fregio continuo, scene di *uenatio* che potremmo dire in tono minore: bambini a testa di paggi travestiti da *bestiarii*, debitamente armati di giavellotti e di lasso che lottano vivacemente contro animali inoffensivi