

SOPRINTENDENZA ALLE ANTICHITÀ DI OSTIA

MUSEO OSTIENSE

NUOVE IMMISSIONI

(Supplemento alla Guida)

OSTIA 1971

Da quando nel 1963 fu inaugurata la nuova esposizione dei materiali del Museo Ostiense nella attuale consistenza numerica di sale, eccezionali scoperte hanno reso indispensabile un suo ulteriore ingrandimento. In attesa che l'approvazione del progetto di ampliamento renda possibile l'esposizione delle mirabili tarsie marmoree dell'edificio di Porta Marina, di vari complessi pittorici tombali e della completa serie dei sarcofagi, che comprende monumenti di singolare interesse artistico ed antiquario, si è stimato opportuno inserire nel contesto delle opere già esposte alcuni dei rinvenimenti recenti che presentavano particolare pregio ed importanza anche per la storia della città.

Eccezion fatta per due sarcofagi, la cui presente collocazione è stata imposta da motivi di spazio, ma che troveranno, dopo l'ampliamento del Museo, una esposizione più confacente, gli altri monumenti sono stati situati nel contesto storico, cronologico o concettuale loro pertinente, e non saranno quindi rimossi in futuro.

Poiché dunque tali immissioni hanno carattere permanente, si è presa occasione dalla Settimana dei Musei Italiani per pubblicare in questo supplemento alla Guida del Museo Ostiense, le schede dei pezzi recentemente esposti, schede che saranno fuse nella nuova edizione della guida quando sarà attuato, speriamo in un prossimo futuro, l'ampliamento del Museo cui si è fatto cenno.

DAVANTI L'INGRESSO DEL MUSEO

Statua maggior del vero di divinità femminile (Inv. 18141).

La dea è raffigurata in un vivace movimento in avanti che si accompagna ad una leggera torsione verso la propria destra; la gamba sinistra, sollevata, posava su un elemento o attributo, oggi mancante, che doveva giustificare l'azione e lo slancio della figura. La tunica, mossa dal vento, aderisce alle forme del corpo, modellandone il seno, il ventre e le cosce, e ricadendo attorno alla gamba sollevata in un drappeggio chiaroscurato, fitto di pieghe profonde; una sottile cintura serra la veste ai fianchi, determinando brevi ricaschi sulle anche. Il manto, arrotolato sotto il seno in una densa fascia, si dispiegava ai lati in concavi lembi quasi gonfiati dall'aria, di cui fan fede gli attacchi e i puntelli sui fianchi della figura; la parte posteriore è lavorata sommariamente e non doveva essere in vista.

La testa, le braccia, le estremità dei piedi emergenti dalla veste, e, lavorato in sol pezzo con questi, l'elemento su cui la dea sollevava la gamba sinistra, erano riportati a parte, quasi certamente in marmo bianco, e sono oggi perduti. Il torso è eseguito in un marmo scuro e prezioso dell'Asia Minore (c.d. « bigio morato »), poco usato nella statuaria; nel contrasto tra il bianco delle membra e il nero-violaceo del panneggio risiedeva gran parte dell'effetto decorativo della scultura.

Indiscutibilmente ispirata a modelli del Medio Ellenismo, la statua non trova però alcun confronto veramente puntuale, e, più che una copia, deve essere considerata come una creazione originale di età romana (II sec. d.C.), liberamente derivata da tipi statuari ellenistici e

forse adattata ad esprimere una diversa iconografia. Non semplice è, infatti, l'interpretazione della scultura.

L'ovvia analogia con i tipi di Vittorie noti dalla tradizione ellenistica, è tuttavia contraddetta dall'assenza delle ali e forse anche dalla pesante ricchezza del panneggio, che meglio sembra adattarsi ad una divinità matronale; così, la grandiosità della figura, la ricchezza dei marmi impiegati, escludono tipi generici come le Aure. Le circostanze del rinvenimento hanno suggerito un'altra ipotesi: la statua è stata trovata infatti nell'Isola Sacra, in un complesso di costruzioni monumentali prospicienti l'odierno braccio minore del Tevere (il « Fiumicino ») presso la foce, vale a dire all'imbocco antico dei grandi bacini del Porto di Traiano; e, nello stesso tratto del fiume, venne ripescata anni addietro una iscrizione commemorante tardi restauri all'Iseo di Porto. Ad onta di talune difficoltà tipologiche, si è perciò pensato di riconoscere nella statua una Iside, nell'iconografia rara di Iside « Pharia » o « Pelagia »: considerata l'inventrice della navigazione a vela e protettrice dei naviganti, la dea veniva raffigurata mentre, in piedi sulla prua di una nave, il manto gonfiato dall'aria, dispiegava con le due braccia la vela tendendola al vento propizio. Nel mese di Marzo, quando, al finire dell'inverno, si riaprivano i traffici transmarini, una grande cerimonia in suo onore si celebrava a Porto, con l'affidare al mare, sotto la protezione di Iside, una piccola barca in miniatura (« *navigium Isidis* »). Il luogo di ritrovamento quindi ben sembra convenire ad una siffatta interpretazione della statua, e con una prua di nave andrà appunto completato l'attributo mancante sotto il piede sollevato della dea.

Dall'Isola Sacra, terreno Soc. GIGOM, 22 Novembre 1969.

Inedita - Brevi schede illustrative sono in stampa nel *B. Arte*, nei *Fasti Archeologici* vol. XXII, nello HELBIG, *Führer*⁴, IV vol. Per l'iconografia di Iside Pelagia, v. soprattutto J. Gy. SZILÁGYI, in *Bull. Musée Hongrois*, 1969, p. 19 ss. (con bibl. precedente).

F. ZEVI

SALA II

Al centro: *Rilievo frammentario in basalto verde* (Inv. 1898).

E' una lastra egizia — una tavola d'offerte — con il nome di Psammetico I, faraone di epoca saitica (circa 600 a.C.), inciso sulla cartella di uno dei lati. Gli altri lati portano altri geroglifici con elogi rivolti allo stesso faraone.

In epoca romana la tavola fu riadoperata e sulla parte posteriore del rilievo fu scolpita una figura virile seduta in trono (ne è conservata solo la parte inferiore) con bastone intorno al quale si avvolge un serpente. A destra, sulla parte conservata del rilievo, è scolpita una grande aquila ad ali aperte, attributo di Giove. A giudicare dal luogo di provenienza, dal materiale e dagli attributi, la scultura deve riprodurre la triplice divinità di Giove-Asclepio-Serapide, che, secondo il concetto del sincretismo religioso diffuso soprattutto in Oriente, sono stati spesso rappresentati insieme come numi di guarigione. Ne sono testimonianza le monete di Lucio Vero di conio alessandrino.

La scultura è molto animata e, benché frammentaria, fa intravedere la ricchezza e la maestria dei suoi pregi plastici.

Fine del II, inizio del III sec. d.C.

Dalla Via del Serapeo, trovato nel 1952, ricomposto nel 1964.

Inedito. Cfr. G. BOTTI-P. ROMANELLI, *Le sculture del Museo Gregoriano Egizio*, 1951, n. 107, tav. LI.

U. CIOTTI, « Rilievo votivo ad Asclepio nel Museo di Leptis Magna », in *Bull. Com.*, 1945, pp. 35-42, fig. 1.

J. VOGT, *Die Alexandrinische Münzen*, 1924, pp. 93-102; C. BOSCH, *Die kleinasiatischen Münzen der römischen Kaiserzeit*, 1, pp. 106, 200, 269.

R. CALZA

SALA III

Parete destra: *Tre blocchi con iscrizioni recanti firme di artisti greci* (Inv. 11664-11665-11666). (Tav. I, 1-3).

I tre blocchi iscritti (una sorprendente quanto importante scoperta), sono stati rinvenuti in saggi nell'area immediatamente antistante il tempio dell'Ara Rotonda, il minore dei tre edifici di culto che si affacciano sull'area sacra repubblicana subito fuori del *castrum*, al bivio della Via della Foce. Dalla scoperta del primo blocco, avvenuta nel 1965, ha preso l'avvio una esplorazione più sistematica, che non soltanto ha portato al rinvenimento delle altre due iscrizioni, ma ha contribuito a chiarire lo svolgimento delle fasi edilizie del piccolo tempio e, di riflesso, dell'intera area sacra: qui, nel maggiore edificio templare, fioriva un culto oracolare di Ercole che, specialmente in età repubblicana, attirava la devozione di quanti, Romani o stranieri, frequentavano la città portuale di Roma. Da quest'area provengono vari monumenti di scultura del I sec. a.C. esposti in altre sale del Museo, tra cui la bella statua di Cartilio Poplicola (sala IV), il rilievo forse raffigurante Teseo e Arianna (sala V), e l'altro dell'aruspice Salvis della sala VII, oltre ad iscrizioni di notevole interesse. In questo contesto, in questo affollarsi di doni e monumenti innalzati come ex-voto dai fedeli, vanno certo considerate anche le statue cui appartenevano le tre iscrizioni testé scoperte.

I tre blocchi di travertino sono stati trovati, reimpiegati, in un rifacimento dell'ara del tempio dell'Ara Rotonda, rifacimento che sembra appartenere all'età augustea. Nulla sappiamo quindi della originaria sistemazione dei blocchi, della loro disposizione e dell'aspetto del monumento cui appartenevano; né siamo in grado di dire se in origine fossero soltanto i tre oggi superstiti o se la serie delle iscrizioni (e delle statue) fosse invece più numerosa. Si può tuttavia affermare che, anche se le circostanze del ritrovamento non consentono una piena sicurezza a questo riguardo, è molto verosimile che il monumento,

cui le tre iscrizioni appartenevano, sorgesse nella stessa area sacra dove sono tornate in luce.

Redatte in lingua greca, incise con relativa regolarità nonostante le scabrosità della pietra, le iscrizioni sono opera di un medesimo lapicida, che si distingue anche per taluni preziosismi grafici poco comuni (si osservi, p.e., la forma del *rbo* a pancia quadrata). La paleografia consente una datazione nel I sec. a.C., mentre difficilmente sarebbe pensabile una cronologia anteriore; l'uso del travertino impone a sua volta una data precedente l'età triumvirale, quando, nei monumenti di maggior impegno, comincia a generalizzarsi l'impiego del marmo. Organizzati secondo uno schema comune, i tre testi epigrafici recano nell'ultima riga il nome dell'artista esecutore, nella riga o nelle due righe che precedono indicano il personaggio rappresentato, accompagnandone il nome con quelle specificazioni utili a farlo riconoscere: le iscrizioni avevano perciò la precisa funzione di brevi didascalie esplicative apposte alle basi di tre statue, tre ritratti di personaggi famosi nella Grecia antica, opera di artisti ellenici. Dobbiamo immaginare si trattasse di statue di bronzo, dal momento che di bronzo erano sovente gli originali greci di pregio, e tale circostanza ne favorì la distruzione alla fine dell'epoca antica, quando la crisi dell'economia imponeva la disperata ricerca di metallo da fondere. La presenza in Ostia di siffatte nobilissime sculture si spiega solo come un ricco dono votivo di Silla stesso o di qualcuno dei grandi generali attivi in Oriente nel periodo fra Silla e Pompeo, che le portarono dalla Grecia forse come preda di guerra, consacrando in un tempio.

La prima delle iscrizioni (Inv. 11664) suona: « Platone, il poeta della commedia antica; fece Lisicle ». Si osservi la specificazione: « il poeta della commedia antica », per evitare al lettore una confusione con l'omonimo e più celebre filosofo. Platone fu un commediografo ateniese attivo tra la fine del V sec. a.C. e gli inizi del IV, contemporaneo cioè di Aristofane e tra i più celebri drammaturghi di quel periodo che i grammatici designeranno appunto come « la commedia antica », distinta dalla più recente, la « nuova ». Possediamo vari frammenti delle sue commedie che, ancora in età romana, erano commen-

tate nelle scuole e, se non più rappresentate, almeno lette dal pubblico colto. Si ignorava però finora che a Platone fosse mai stata eretta una statua, né se ne conoscono copie; parimenti, del tutto ignoto è lo scultore, Lisicle, il cui nome peraltro sembra indicare una origine attica. Che la statua di Platone sorgesse originariamente in Atene è assai verosimile: solo per ipotesi si può porre la creazione nel tardo IV sec. a.C. o nel primo Ellenismo, quando Atene, perduta la sua potenza politica, ripiega il pensiero in un nostalgico vagheggiamento delle sue glorie passate. Come il ritratto di Antistene (v. sotto), anche quello di Platone doveva essere un « ritratto di ricostruzione », creato cioè dopo la morte del personaggio, e in cui le fattezze fisionomiche, prive di ogni rapporto con quelle reali, venivano « ricostruite » dall'artista ad esprimere l'*ethos* della persona ritrattata.

Più importante la seconda iscrizione (Inv. 11665): « Antistene il filosofo; fece Firomaco ». Firomaco fu un celebre scultore, di origine ateniese, che, alla corte dei sovrani di Pergamo in Asia Minore, fu probabilmente il principale dei bronzisti autori dei famosi « donari », gruppi scultorei innalzati dai dinasti pergameni per celebrare le loro vittorie sui barbari Galati. Ma nessuna opera si conosceva finora di questo artista, che fu tra i protagonisti dell'età sua (fine del III sec. a.C.). Ora, il ritratto del filosofo Antistene, vissuto nel V sec. a.C. in Atene, dove fu capo della scuola dei Cinici, è invece ben noto attraverso una numerosa serie di copie marmoree di età romana, una delle quali, un'erma da Tivoli ora al Vaticano, ne reca iscritto il nome, ponendone quindi fuor di dubbio l'identificazione. Ma di questa splendida scultura, un caposaldo della ritrattistica del Medio Ellenismo, era d'altronde ignoto l'autore, che oggi sappiamo, grazie all'iscrizione ostiense, esser stato Firomaco. Per la prima volta, quindi, conosciamo pur se non nell'originale, un'opera di questo scultore famoso, la cui personalità artistica comincia, per così dire, a prender corpo e via via verrà maggiormente delineandosi con studi più approfonditi e con confronti stilistici che dal ritratto di Antistene prenderanno le mosse: sin da ora può rilevarsi la grande affinità nel trattamento plastico che collega l'Antistene con il celeberrimo gruppo del Museo Na-

zionale delle Terme noto come « Gallo Ludovisi », e in cui da gran tempo la critica archeologica ha riconosciuto la scultura più importante del complesso detto il « Grande donario » di Pergamo, innalzato dal re Attalo I.

Non meno interessante la terza iscrizione (Inv. 11666): « Charite, colei che fa i vaticini a Delfi; Phradmon di Argo fece ». Phradmon è un bronzista argivo vissuto nella piena età classica, nel V sec. a.C., e noto alle fonti soprattutto nel racconto di una celebre gara per la esecuzione di una statua di amazzone, commissionata dalla città di Efeso in Asia Minore, gara che lo vide in competizione con i più grandi artisti dell'età sua, Fidia, Policleto, Cresila, con i quali dunque egli era in grado di rivaleggiare. Ma il nome di Phradmon compariva talmente corrotto nella tradizione manoscritta delle antiche fonti letterarie, che alcuni moderni hanno persino dubitato della reale esistenza dell'artista: la firma di Ostia è perciò la prima che gli si possa attribuire con certezza, e riafferma, ora senza più dubbi, la storicità di questo scultore peloponnesiaco. Non meno interessante il soggetto rappresentato, « la vaticinante di Delfi », sicuramente cioè una pizia, la profetessa di Apollo delfico che, invasata dal dio, dava i responsi oracolari. Ignoriamo per quali meriti venne eretta una statua a Charite, né è più che un'ipotesi l'identificazione da noi proposta con il ritratto di vecchia, comunemente noto come « Lysimache », di cui esistono due copie marmoree; ma la notizia è comunque del più alto interesse, perché questo di Ostia costituisce il primo ritratto di un personaggio femminile realmente vissuto (cioè non mitico) che si conosca nell'antica Grecia. Significativamente, come nel caso di altri ritratti di poco posteriori di cui si ha notizia dalle fonti antiche, si tratta anche qui di una sacerdotessa: testimonianza ad un tempo del valore che si attribuiva nella Grecia classica al ritratto fisionomico, e del riconoscimento che la comunità tributava alle ministre degli dei.

Le iscrizioni sono state collocate nel Museo nel Dicembre 1970.

F. ZEVI, in *Rend. Pont. Acc.*, 1969-70, pp. 95 ss.; IDEM, in *Atti del III Congr. Int. Dramma Antico*, Siracusa, 1969 (1970), pp. 75 ss., nonché notizie nei *Fasti Archaeologici*, 1963/64, n. 4009 e 1967 (in stampa), *B. Arte, Enc. dell'Arte Antica* (vol. Suppl.).

F. ZEVI

SALA V

Parte destra, al centro: *Rilievo architettonico frammentario* (Inv. 18853). (Tav. II, 1).

Nell'autunno 1970, durante scavi nella zona delle Terme Bizantine, è stato rinvenuto, reimpiegato come copertura di una fogna tarda, un rilievo di marmo italico (?) rappresentante sei divinità.

Nell'ordine, da sinistra, compaiono Atena vestita di peplo a doppio $\kappa\acute{o}\lambda\pi\omicron\varsigma$ con lo scudo al braccio, la lancia e l'elmo crestatato, che avvicinandosi all'olivo, lo indica con la destra protesa, mentre si volge a guardare il serpente Erittonio ed Efesto che sopraggiungono con movimento concitato; Efesto veste una tunica esomide e reca il martello e le tenaglie suoi attributi.

A questi seguono due figure stanti, Poseidon barbato con il pallio e un'acconciatura di tipo arcaistico, il tridente e il delfino nella sinistra protesa rivolta verso Ares. Quest'ultimo è raffigurato in posizione frontale con tunica e corazza, appoggiato alla lancia, con il mantello scivolato dalle spalle mentre con la sinistra sorregge lo scudo rialzato da un basamento a tre gradini. Viene poi una figura femminile, forse Iris, che corre verso destra, nell'abito delle Nikai o delle Aurae con il pallio gonfiato dal vento che lo alza sul capo e il chitone scivolato sulla spalla sinistra. L'ultima divinità raffigurata nel rilievo è un Dioniso giovane (tipo Iacco), completamente ignudo, che si riposa appoggiandosi ad un pilastrino ricoperto con il suo mantello. Il piede destro è poggiato sul gradino così da dare un andamento sinuoso molto marcato alla figura, sinuosità accentuata dal braccio che tiene un cantaro; l'acconciatura a boccoli doveva essere fissata da una corona.

Il pezzo, molto logoro e gravemente danneggiato nella parte alta, presenta un interesse particolare sia per il soggetto che per la rappresentazione. Il tema di questo piccolo fregio, anche ad un primo esame, sembra essere la contesa tra Atena e Poseidon per il possesso dell'Attica, molto caro all'Atene post persiana; si tratta di un soggetto

piuttosto antico nella stratificazione mitologica, e lo dimostra il teriomorfismo di Erittonio-serpente, rigorosamente attico, e limitato nel tempo anche come diffusione. Quindi per il tramite neoattico si potrebbe risalire ad una composizione del V sec. a.C.

Per quanto riguarda la rappresentazione bisogna ricordare che, pur essendo il nostro pezzo una parte soltanto di un più lungo fregio, si nota un equilibrio compositivo basato sul ritmo binato delle figure. Inoltre, mentre Atena, Efesto e Iris sono rappresentati seguendo schemi tipici del rilievo, Poseidon, Ares e Dioniso derivano (soprattutto il primo e l'ultimo) da tipi ben definiti della statuaria. Se l'interpretazione del soggetto è corretta, bisogna presupporre che il rilievo scoperto sia appena la metà del fregio e che le altre divinità che assistono alla contesa, Zeus, Apollo, Artemis, Afrodite ed Hera, siano state scolpite su un altro blocco. Va notato che il fianco del pezzo (dalla parte del Dioniso) è gradinato a martellina e che nella parte superiore rimane il foro per ingrapparne un altro a lato, mentre dalla parte dell'Atena si nota un incavo semicircolare predisposto per l'addossamento a una colonna frontale, per cui il fregio intero deve aver occupato ad un certo momento un intercolumnio.

Il pezzo, per quanto eccezionale in ambiente ostiense, va posto in relazione con un altro frammento scoperto nel 1938, reimpiegato nelle Terme del Foro, il n. 14, Inv. 148 (collocato a destra, sulla stessa parete della sala) che rappresenta, in chiave misterica, la nascita di Dioniso. Questo pezzo doveva appartenere allo stesso monumento situato con ogni probabilità non molto lontano dal Foro ed era accostato ad una colonna angolare.

Inedito. Il framm. con nascita di Dioniso è edito da G. BECATTI, in *B. Arte*, 1951, pp. 1 e seg.

M. L. VELOCCIA RINALDI

Parete destra, in fondo: *Rilievo frammentario con Arione sul delfino* (Inv. 14392).

Frammento di rilievo con la figura giovanile nuda di Arione, mitico poeta dell'isola di Lesbo, del VI sec. a.C., che, per prodigio divino,

suonando la cetra, sta attraversando il mare sul dorso di un favoloso delfino. Il manto svolazza dietro le spalle come gonfiato dalla brezza marina.

Il mito, indubbiamente soggetto di numerose raffigurazioni, è giunto a noi finora solo attraverso una moneta del 175 d.C. di Mitilene (capoluogo di Lesbo). Inciso sul rovescio della moneta, il gruppo si riferisce indubbiamente allo stesso archetipo del nostro, per quanto quest'ultimo sia conservato solo parzialmente. Il frammento di Ostia, quindi, è l'unica raffigurazione scultorea ed anche la più antica del celebre mito (di cui si conoscono solo varianti in una pittura pompeiana e in due pavimenti musivi tardi).

Nonostante lo stato incompleto del rilievo, si può cogliere in esso la finezza ed il raffinato gusto dello scalpello, nel sottile, ma incisivo risalto delle pieghe appiattite del manto e nel corpo efebico, ma vigoroso. Possiamo indovinare la sobria, ma viva eleganza dell'azione e il ritmico lirismo della scena, come esso è narrato nei versi ovidiani (*Fasti*, II, 80-115).

II-I sec. a.C..

Dai vecchi depositi del « Piccolo Mercato ».

Inedito. Cfr. K. SCHEFOLD, *Bildnisse der berühmter Dichter, Redner und Denker*, 1943, pp. 173,5-219.

R. CALZA

Parete d'ingresso a sinistra: *Testa di Vittoria dal tempio di Roma e di Augusto* (Inv. 1234).

La testa, rubata nel 1944, rintracciata nel 1966 in Svezia e restituita ad Ostia per l'interessamento del sovrano di Svezia, fa parte della statua drappeggiata di Nike, rinvenuta una cinquantina di anni fa nel Foro, appartenente al tempio di Roma e Augusto, e rimasta « in situ ».

La testa è in piena armonia plastica con il corpo della statua, scolpito come librato nell'aria, sfiorando il suolo con la punta dei piedi. I potenti volumi della capigliatura mossi dal libero movimento del vento

e i tratti forti e marcati danno l'idea di una bellezza altera e vittoriosa.

Non si conoscono né repliche né l'archetipo dal quale deriva la scultura, ma nel linguaggio della bocca a disegno sinuoso e pieno, nel trattamento delle ciocche divise da solchi profondi e nell'ardito movimento in avanti, la testa porta l'impronta di una creazione ellenistica con aspirazioni classicheggianti, tipica delle officine attiche. Come un'eco lontana, negli occhi arcuati, nell'abbassamento delle sopracciglia sulle palpebre e nell'espressione appassionata piena di spiritualità ardente, giungono influssi scopadei. Per la chioma priva di scriminature arditamente spinta indietro, la testa presenta concordanze tipologiche con una testa in terracotta dell'Asclepieion di Corinto, attribuita al III-II sec. a.C.

Dal tempio di Roma e Augusto nel Foro, dove la statua serviva come acroterio o come ornamento sulle sporgenze frontonali del tempio.

A. ANDRÉN, *Greek and Roman Marbles in the C. Milles Collection*, 1964, n. 23, p. 103 ss., tav. XXV.

Enciclopedia dell'Arte Antica, vol. II (1959), p. 845, fig. 1109.

G. BECATTI, «Attikà», in *Riv. Ist. Arch. e St. Arte*, 1940, p. 46 ss.

R. CALZA

SALA VI

Parete di fondo, vetrina centrale: *Ritratto giovanile probabilmente di Costantino II* (Inv. 19683).

Rinvenuta nell'estate 1971 nello scavo delle Terme Marittime tra lo scarico di una fornace tarda, questa testa in marmo insulare a macrocristalli va inquadrata nella ritrattistica costantiniana.

L'impostazione un po' massiccia, « monumentale » direi, pur nelle ridotte dimensioni del pezzo, temperata da uno sfumato abile ma epidermico e dal calligrafismo di certe notazioni somatiche come i particolari delle sopracciglia e degli occhi (notare l'effetto di chiaroscuro del trapano), fanno inquadrare questa testa nel primo quarto del IV sec. d.C.

La trattazione dei capelli a calotta uniforme di piccole ciocche segnate a solchi paralleli, la pienezza delle guancie e del mento, caratteristiche dell'età giovanile, il turgore delle palpebre unitamente al particolare delle orecchie scostate indicano una ricerca fisionomica propria della ritrattistica.

Confronti con opere contemporanee ed in particolare con un piccolo busto di Colonia portano a proporre di identificare questo giovinetto in uno dei figli di Costantino e precisamente Costantino II, alla cui fisionomia giovanile ci riportano l'ovale pieno del volto, le guancie rotonde, la bocca piegata all'ingiù, le palpebre inferiori arcuate e gonfie, la base del naso abbastanza larga, i padiglioni auricolari distaccati ed il profilo nel complesso piuttosto dritto.

Inedito. Cfr. R. DELBRÜCK, *Spätromische Kaiserporträts* 1933; R. CALZA, *Iconografia romana imperiale*, II, *Da Carausio a Giuliano*, 1972, pp. 194-207, figg. 351-369.

M. L. VELOCCIA RINALDI

Passaggio tra le sale VI e VII, nicchia di sinistra: *Ritratto di Imperatrice di età onoriana* (Inv. 458). (Tav. III, 1).

Riproduce una donna dal volto giovanile e leggiadro, dall'ovale allungato con le guance carnose prive di accenti anatomici. La breve

bocca tumida e piena accentua la rotondità del mento ed una certa pesantezza della parte inferiore del volto. La palpebra superiore è abbassata sull'occhio la cui pupilla, a due cerchi convessi e concentrici, che rende lo sguardo statico e duro, privo di espressione vitale, richiama la tecnica oculare dell'iconografia teodosiano-onoriana (vedi sala IX, n. 10). Anche i capelli, spartiti al centro, che scendono con onde pesanti e compatte coprendo le orecchie e rialzandosi sulla nuca, si notano in alcuni ritratti muliebri dopo la metà del IV sec. d.C. La fronte liscia di gusto « prassitelico » si accorda plasticamente con la larga e piatta superficie del setto nasale, imitando la linea del profilo classico delle teste ideali. La scultura si inquadra nelle aspirazioni classicheggianti dell'arte tra la fine del IV e l'inizio del V sec. d.C., che, assorbendo le tendenze formali dell'arte ellenica, non riesce a penetrarne la intima sostanza, ma crea però una propria corrente artistica. La rinascita classicistica teodosiana annovera nel ritratto ostiense uno degli esempi più efficaci, non tanto per la sua realizzazione concreta, che è di mano pesante e generica, quanto per il suo contenuto spirituale e per l'intenzione impresaghi. Il richiamo alle forme classicheggianti, ingenuo e esteriore, parla qui un linguaggio rozzo, ma evidente e più sensibile che altrove.

A causa del diadema che porta sul capo la persona ritrattata deve essere una imperatrice, il che appare confermato anche dalla esistenza di altri due ritratti probabilmente riproducenti la stessa persona (Museo Conservatori; Museo Alto Medio Evo - già Museo Nazionale Romano, Inv. 39167). Con alcune varianti essi ripetono gli stessi tratti dell'immagine ostiense e sono entrambi databili all'inizio del V sec. d.C.

Inedita, salvo breve notizia in *Not. Scavi*, 1910, p. 99. Per confronti, si veda: J. KOLLWITZ, *Oströmische Plastik der theodosianischen Zeit*, 1941, tav. 39; R. DELBRÜCK, *Spätantike Kaiserporträts*, 1933, tav. 109, 125. S. FERRI, in *B. Arte*, 1933, pp. 363-370; B. M. FELLETTI MAJ, in *Critica d'Arte*, 1941, p. 84 ss. tav. XL, 5, e in *Museo Nazionale Romano, I Ritratti*, 1954, n. 326.

R. CALZA

SALA VII

Parete destra: *Sarcofago con centauromachia* (Inv. 14451). (Tav. IV).

Riproduce la lotta tra i Lapiti e i Centauri. L'episodio largamente cantato da poeti (Ovidio, *Metamorfosi*, 12) e da drammaturghi, fu anche uno dei temi più diffusi dell'arte scultorea monumentale, dai fregi di Olimpia, del Partenone e di Phigalia, fino al Mausoleo di Belevi, alla pittura pompeiana e agli oggetti delle arti minori.

Più raramente il mito è servito come soggetto per sarcofagi, limitato sempre e solo all'episodio della battaglia e della sconfitta dei centauri, escludendo quello delle nozze di Piritoo con Ippodamia, che è presente invece su tutti i rilievi dell'arte monumentale.

Tra la diecina circa dei sarcofagi conservati, rinvenuti soprattutto nella parte orientale dell'Impero (Spalato, Eleusi, Atene, Cirene, Catania, Palermo, Roma, ecc.) quello ostiense, per la fedeltà ai prototipi classici, per l'intonazione di ampio respiro aulico, è indubbiamente il più importante e il più conservato.

Lo scultore romano si è servito largamente dei singoli gruppi ed atteggiamenti già noti e li ha riuniti in una unica composizione narrativa fluida e serrata, creando così una scena originale ed introducendo particolari e interpretazioni proprie del culto sepolcrale romano. Così le due Vittorie, riprodotte alle due estremità della cassa, non sono legate con il soggetto della scena, ma simbolizzano qui il trionfo del defunto sulle tenebre e il suo trasporto vittorioso nei cieli.

Il rilievo inoltre, che nell'armoniosa fluidità dell'azione e nella varietà contrastante dei movimenti è legato alla plasticità ellenica, è trasformato qui nello spirito realistico proprio del gusto latino.

I Centauri hanno perduto il loro aspetto di semidei mitici come li ha creati l'arte greca classica. I volti, dai tratti pesanti e grossolani di potenza virile e brutale, mostrano una espressione chiaramente umana nella manifestazione violenta del dolore e del furore, e sentono il clima e l'ambiente artistico che ha preparato la colonna aureliana e i sarcofagi con scene di battaglie.

Il dinamismo dell'azione serrata è di una espressività potente, subordinata ad un solo filo conduttore di una unica azione movimentata, nonostante la netta divisione della composizione in quattro gruppi distinti.

Un altro sarcofago oggi perduto, quasi la replica del nostro, esisteva in epoca rinascimentale; di esso si sono conservati un disegno e uno schizzo fatto dall'Aspertini, un discepolo di Raffaello. Alcuni motivi in stucco probabilmente ispirati allo stesso modello si possono riconoscere nelle Logge di Raffaello al Vaticano.

Si deve supporre che anche Michelangiolo, nello scolpire il suo « Bruto », sia stato ispirato da qualche volto antico, affine a quello della probabile figura di Nestore sul nostro sarcofago (nel gruppo centrale a destra).

Rinvenuto casualmente in una zona dell'Agro Ostiense (Pianabella), già in precedenza ricca di ritrovamenti sepolcrali.

Inedito, tranne una breve illustrazione in *B. Arte*, 1968, p. 32. Per confronti, si veda: C. ROBERT, *Die antiken Sarkophagreliefs*, III, 1, n. 133, pp. 155, 570 ss., tav. XLI; A. GIULIANO, *La cultura artistica delle province della Grecia in età Romana*, 1965, p. 43 ss.; C. DE FABRIZY, « Un taccuino di Amico Aspertini », in *L'Arte*, 1905, n. 21, p. 412, fig. a p. 409; G. BECATTI, « Raffaello e l'Antico », in *Raffaello - l'opera - le fonti - la fortuna* (ed. De Agostini), 1968, p. 493 ss.

R. CALZA

SALA VIII

Parete d'ingresso dalla sala VI: *Frammenti di sarcofago con la caccia al cinghiale calidonio* (Inv. 18621 a, 18621 b, 18621 c). (Tav. II, 2).

Resta parte della metà destra della fronte del sarcofago che, come indicano le proporzioni delle figure, doveva essere di non grandi dimensioni; le figure conservate sono per altro quelle che permettono di identificare senza possibilità di dubbio il soggetto della rappresentazione, in quanto si tratta dei due principali protagonisti della mitica caccia di Calidone, Meleagro ed Atalanta, in atto di correre contro la fiera, l'uno impugnando saldamente a due mani la lancia, l'altra tenendo l'arco a scoccare una freccia. In secondo piano è una figura di uomo barbuto, forse uno degli zii di Meleagro, vestito di tunica e clamide che si avvolge attorno al braccio e alla mano sinistra, in atto di brandire uno spiedo contro il cinghiale. Di questo non resta che una delle zampe anteriori che schiaccia e travolge uno dei cani che lo assalgono, mentre un secondo cane, balzando verso il riguardante, si svincola dal corpo del compagno caduto. All'estremità della scena, dopo la lacuna che doveva contenere la mostruosa protome del cinghiale, forse anche qui emergente dalla grotta, restano altre due figure che compaiono solitamente nei sarcofagi riproducenti il mito: l'uomo barbuto ferito, accosciato, che a stento si sorregge poggiando a terra la mano sinistra (in cui si suol riconoscere Ankaïos) e l'ardita figura giovanile vista di spalle in atto di scagliare la lancia, mentre protende il braccio sinistro protetto dall'avvolgimento della clamide.

La tipologia delle singole figure ed anche lo schema compositivo (se si eccettui il fatto che qui Atlanta segue Meleagro, mentre generalmente è rappresentata tra questi e l'uomo barbuto in secondo piano) è quello comune a molti sarcofagi d'età romana con la caccia calidonia, ma il frammento ostiense si distingue per l'alto livello artistico dell'esecuzione: la finezza del modellato nei nudi guizzanti, la scioltezza dei movimenti, l'abilità degli scorci, la morbidezza dei panneggi, la plasticità delle figure, la caratterizzazione espressiva dei volti, che ben si co-

glie nel viso dolorante del ferito, lo splendido scorcio delle figure dei due cani, dimostrano una mano maestra. Il sarcofago è di bottega romana e, dato il limitato uso del trapano e la contenutezza delle forme, che risente ancora del classicismo adrianeo, si può datare alla primissima età antonina, tra il 140 e il 145.

Ad uno dei fianchi (il sinistro) dello stesso sarcofago, appartiene il resto di rilievo (su pannello separato) con la parte superiore di un giovane vestito di tunica che incede recando sulle spalle il pesante rotolo delle reti da caccia. La rappresentazione di due o più inservienti recanti sulle spalle le reti arrotolate è comune nei sarcofagi e in mosaici con scene di caccia ed è allusiva appunto al ritorno dalla battuta: anche in molti sarcofagi con la mitica caccia calidonia troviamo riprodotto sui fianchi questo motivo tratto della realtà.

Rinvenuto nel 1969 nella zona delle Case Giardino.

Inedito. Per l'iconografia, cfr. C. ROBERT, *Die antiken Sarkophagreliefs*, III, 2, p. 268 ss.

M. FLORIANI SQUARCIAPINO

Parete d'ingresso: *Sarcofago con leogrifi* (Inv. 16670).

Sarcofago strigliato, privo di coperchio, asportato forse già nell'antichità.

E' una delle più antiche testimonianze di sepoltura ad inumazione ed uno dei primi esemplari di questo tipo di sarcofagi.

Il campo frontale della cassa è occupato da una superficie ininterrotta di strigili tutti diretti nella stessa direzione e non divisi nel centro da una « tabula » con iscrizione, come avviene sui sarcofagi di data più recente. Il fitto e curvilineo disegno delle strette costole sporgenti in numero superiore al solito (56 invece dei 43-48 circa), crea un quadro ondulato e mosso con riflessi chiaroscurali di ricco effetto coloristico, simile ai sarcofagi attici con lo stesso motivo.

In ambiente romano, un sarcofago esistente a Tivoli per il numero dei strigili e per l'effetto di chiaroscuro potrebbe forse essere accostato al nostro.

Sui lati brevi della cassa ostiense, sono riprodotti due leogrifi semiaccovacciati, con la zampa anteriore posata su una testa di ariete l'uno, e su un serpente che sorge da un tronco d'albero, l'altro: esseri favolosi, guardiani del sepolcro, secondo la concezione simbolica del culto funerario.

L'uso sobrio e lineare dello scalpello sottolinea con nettezza il disegno corposo degli animali, che, in una forma più modesta e contenuta, richiamano i leogrifi ornamentali del ricco fregio della basilica nel Foro Traiano.

Un sarcofago di Baltimora deve provenire dalla stessa officina. Circa 120-125 d.C.

Da un mausoleo a camera scavato nel Novembre 1967 a Pianabella (necropoli meridionale della città).

Inedito; ne è in corso la pubblicazione in *Not. Scavi* (R. CALZA-F. ZEVI). Per confronti, vedasi M. GÜTSCHOW, in *R.M.*, 1933, p. 107 ss.; M. E. BERTOLDI, *Ricerche sulla decorazione architettonica del Foro Traiano* (Studi Miscellanei, II) 1960-61, p. 202 ss. tav. XVIII, 2. K. LEHMANN-HARTLEBEN-E. OLSEN, *Dionysiac Sarcophagi in Baltimore*, 1942, p. 44 ss., fig. 16-18.

R. CALZA

Parete di fondo a destra: *Frammento di sarcofago con busti di defunti* (Inv. 1897).

Frammento di una lastra sepolcrale con busti dei coniugi. L'uomo, dal volto magro ed ossuto ombreggiato da una corta barba, resa a colpi virgoliformi, con i capelli corti aderenti al cranio e il naso leggermente ricurvo, volge lo sguardo verso la sposa.

Per la toga « contabulata » che indossa si deve pensare ad una persona di rango elevato. La donna, di cui purtroppo non si conserva il

volto, è avvolta in un manto di cui sorregge un lembo con movimento lezioso della mano destra, particolare questo che distingue un gruppo di raffigurazioni di officina locale.

I busti, non scolpiti entro un clipeo o sullo sfondo di un « parapetasma », ma distaccati dal liscio fondo marmoreo, a mo' di rilievo, costituiscono, per l'epoca alla quale si dovrebbe attribuire la scultura, quasi una eccezione.

Il volto virile si delinea con una finezza netta ed incisiva come in un cammeo e il movimento non consueto della testa vista di profilo, aggiunge al rilievo una nota di naturalezza spontanea e di calore intimo ed umano.

245-255 d.C.

Una lastra sepolcrale ostiense con defunto steso sulla kline (Inv. 1836) forse apparteneva alla stessa officina.

Dalla Necropoli di Pianabella, 1959.

Inedito. Si confronti: H. BRANDENBURG, in *J. d. I.* 1967, pp. 195-245 e A. GIULIANO, in *Bull. Com.*, 1968, pp. 119-126.

R. CALZA

SALA IX

Parete destra: *Frammento di sarcofago con scena pastorale* (Inv. 686).

Frammento del coperchio di un sarcofago con « tabula » ansata anepigrafe e la figura giovanile di un pastore, vestito di una corta tunica stretta alle anche e con gambali ai piedi, il quale è in procinto di suonare una siringa appoggiandosi al bastone ricurvo dei pastori (un « pedum »). Accanto, presso un albero nodoso sono accovacciate tre pecore custodite da un cane con un collare intorno al collo.

La scena di carattere pastorale, la mite quasi umana espressione degli animali e il sapore idillico che si è voluto dare alla scena, farebbe pensare all'arte cristiana. Ma composizioni del genere sono frequenti anche nell'ambiente pagano contemporaneo (età tetrarchica), che ispirandosi ai rilievi bucolici della lontana epoca ellenistica hanno trasformato lo stile generico in quello di una realtà popolana dando ad esso talvolta un contenuto spirituale. Le sproporzioni anatomiche, gli effetti chiaroscurali provocati dall'eccessivo uso del trapano e il carattere narrativo della scena, assegnano il rilievo allo stile della fine del III sec. d.C.

Del colore con il quale anticamente fu animato il marmo sono rimasti numerosi resti.

290-300 d.C.

Dall'Isola Sacra.

RAISSA CALZA, in *Rend. Pont. Acc.*, 1964-65, p. 194. Cfr. F. GERKE, *Die Christliche Sarkophage der vorkonstantinischer Zeit*, pp. 97 ss., 106, nota 2 e 3.

R. CALZA

Parete sinistra: *Ritratto virile* (Inv. 449). (*Tav.* III, 2).

Fino a pochi anni fa, al ritratto mancava la parte superiore, e benché il L'Orange avesse già prima messo in luce i suoi pregi plastici,

la testa non poteva produrre l'effetto che fa ora. Solo col ritrovamento, avvenuto nel 1962, della parte mancante, la scultura ha acquistato il suo valore iconografico ed espressivo. Il ritratto riproduce un uomo di aspetto fragile e malaticcio, dall'espressione assorta e trasognata. La magrezza del volto è accentuata dall'esile collo eccessivamente lungo e dall'impalcatura ossea con la pelle tirata intorno agli zigomi alti e distanti. I capelli corti resi a rapidi colpi di scalpello, aderenti alla calotta cranica, sono in contrasto con la barba corta, ma fitta, che si estende sulla levigata superficie facciale con plasticità dolcemente ondulata di effetto coloristico. La tristezza dello sguardo è accentuata dalla profondità del foro della pupilla sotto la pesante palpebra superiore abbassata. La forte caratterizzazione individuale è data soprattutto dalla lunga bocca a labbra rigonfie, chiusa in una mesta e rassegnata melanconia.

Il ritratto conserva ancora reminiscenze dell'arte di epoca gallienica, ma è racchiuso in un clima più statico e fermo.

Per la nobiltà della concezione e per il morbido e ricco modellato coloristico, il ritratto ostiense si riallaccia tipologicamente alla immagine dell'imperatore Carino (282-285) del Museo dei Conservatori. La datazione quindi si può stabilire tra il 280-285 d.C.

Dalla Calcara delle Terme dei Cisiari.

H. P. L'ORANGE, *Studien zur Geschichte des spätantiken Porträts*, 1933, cat. n. 49.
B. M. FELLETTI MAJ, *Iconografia romana imperiale*, 1958, p. 283, fig. LVIII.

R. CALZA

SALA X

Nella vetrina contenente le terrecotte architettoniche dall'area del *castrum*, sono stati aggiunti quattro altri pezzi che, pur non provenendo con sicurezza dall'area della cittadella primitiva, sono peraltro vicini alle terracotte del *castrum* per stile e cronologia, così da integrare il quadro dei più antichi resti della Ostia arcaica.

1) (Inv. 18833) — *Frammento di antefissa* con testa di sileno, contornata da un motivo vegetale con rosette, foglie e corimbi. Resta solo la parte inferiore del volto, con una delle caratteristiche orecchie equine, la fronte calva cinta da una tenia da cui spuntano due piccole corna di capra. Si osservi in particolare il trattamento degli occhi grandi e infossati, dall'iride segnata a stecca, e chiaroscurati dal nitido rilievo delle arcate sopraccigliari, corrugate in una voluta asimmetria di ricercata espressività. Ampie tracce della policromia originaria, specialmente attorno agli occhi.

Tratta da una matrice assai fresca, l'antefissa appartiene ad un tipo sinora non documentato ad Ostia, che trova confronti non puntuali in terrecotte di varie località del Lazio e dell'Etruria. Più grande delle altre antefisse esposte nella stessa vetrina, assai più nitido per modellato, il nostro frammento può certo datarsi nel pieno IV secolo, ed è perciò una delle più antiche terrecotte architettoniche ostiensi, contemporanea alla fase primitiva della cittadella.

Dal Tempio dell'Ara Rotonda, scavo nel riempimento sotto il pavimento più antico della cella (giugno 1970).

2-3) (Inv. 18774-18775) — *Due frammenti di lastre di rivestimento fittili*. Diverse per dimensioni, decorazioni e argilla, e quindi appartenenti probabilmente a differenti edifici, le lastre ripetono tuttavia uno schema comune e larghissimamente diffuso nelle terrecotte architettoniche centro-italiche, con una zona a costolature verticali rilevate (che in un esemplare si alternano a più strette costole appuntite), sorgenti

da un listello bombato decorato con fasce di colore oblique. La zona piana al di sotto ripete i due motivi più usuali, nell'uno (Inv. 18774) il meandro continuo, nell'altro la treccia, che può trovare un confronto, in questa stessa vetrina, nel frammento Inv. 3305. Notevolissima la conservazione della policromia, che in una delle lastre si attiene a diverse tonalità di giallo e bruno, mentre nell'altra alterna, con più vistoso effetto, il rosso, il nero, il bianco, sul color crema del fondo.

IV sec. a.C. (?)

Dai vecchi depositi della Rocca di Giulio II.

4) (Inv. 18773) — *Frammento di statua fittile*. E' l'unico esemplare di scultura a tutto tondo in terracotta che finora si sia rinvenuto nei livelli archeologicamente più antichi della città. Lo stato frammentario dell'oggetto e la resa schematica di particolari ne rendono difficile l'interpretazione (pettorale di cavallo con barbatura? torso virile loricato?); ma, date anche le dimensioni, siamo certo in presenza di un gruppo fittile appartenente a un frontone o ad un acroterio di un edificio religioso o civile notevole per importanza e proporzioni. La policromia, ben conservatasi sull'ingubbiatura giallo-crema, fa uso dei colori (rosso-nero-ocra) impiegati nella plastica fittile arcaica; e ad epoca arcaica richiama il modellato a superfici ampie, linearmente segnate da cordoni in rilievo o da semplici righe di colore. Se tali elementi potessero esser considerati bastevoli per un inquadramento cronologico preciso, non avremmo dubbi nell'assegnare il pezzo ai primi decenni del V sec. a. C., se non prima, in un orizzonte dunque assai più arcaico degli oggetti più antichi trovati in Ostia, e molto anteriore alla datazione stessa che si assegna alla primitiva cittadella ostiense, cioè la metà circa del IV secolo prima di Cristo.

Dai vecchi depositi della Rocca di Giulio II.

Inediti.

F. ZEVI

Nella vetrina dei bronzi, sul ripiano inferiore: *Tabella defixionum* (Inv. 17044).

Nella vetrina dei bronzi, sul ripiano inferiore, è esposto uno dei due esemplari trovati ad Ostia di questa singolare categoria di monumenti. Trattasi di una lamina di piombo, iscritta a punta di stilo su ambedue i lati, che fu rinvenuta arrotolata attorno a un chiodo, nel 1954, all'interno di una sepoltura alla cappuccina nella Tomba 11 della Necropoli di Porta Romana. Contiene lunghi elenchi di nomi, in prevalenza femminili, accompagnati spesso da formule di imprecazioni e da maledizioni: nelle oscure pratiche della superstizione e della magia popolare si credeva di consacrare agli inferi (e quindi di provocarne la morte anche in forme strazianti), le persone i cui nomi erano iscritti su queste lamine, che venivano introdotte nei sepolcri presso i cadaveri. Tale pratica, diffusa sia a Roma che in Grecia, spiega, in codesti monumenti, l'uso quasi esclusivo del piombo, metallo che non si corrompe anche a contatto con materie organiche. Nell'esemplare ostiense, iscritto con sicura grafia corsiva, i nomi appartengono per lo più a persone di condizione libera, delle quali peraltro i cognomi grecanici dimostrano una più o meno lontana origine servile; in qualche caso però, i personaggi nominati, specialmente gli uomini, potrebbero essere degli schiavi. Ciò attesta che il costume delle *tabellae defixionum* doveva essere diffuso presso gli strati inferiori della popolazione.

I-II sec. d.C.

H. SOLIN, *Eine neue Fluchtafel aus Ostia*, in *Commentationes Humanarum Litterarum Soc. Fennicae*, 42, 3, 1968, p. 3 ss.

F. ZEVI

SALA XI

Su una quinta trasversale dopo i nn. 17 e 18 sono collocati tre frammenti di pittura murale su pannello.

1) (Inv. 10100) — *Pittura parietale con rappresentazione della Fortuna*: ricopriva in origine la parte superiore di un piccolo timpano. Sul campo bianco uniforme, una riquadratura di fasce rosse inquadra, in uno schema estremamente semplice e geometrizzato al massimo che tuttavia sottolinea il rapporto con l'edificio cui si riferisce, una figura femminile, stante, vestita di pallio e chitone, che tiene nella destra un timone. Si tratta della Fortuna nella iconografia consueta quale la conosciamo dalle monete.

La pittura, priva di qualsiasi intento narrativo, è piuttosto povera sia come esecuzione, anche se l'impostazione della figura risente della statuaria, sia come colori, limitati alla gamma del rosso e del giallo, con una sola notazione di verde molto diluito per significare il terreno.

La sua appartenenza al larario dell'edificio e quindi la sua funzione « tutelare », staccano tuttavia questa pittura dalla lunga serie di affreschi a fondo chiaro con gli originari schemi architettonici e geometrici ridotti a un decorativismo lineare di fasce rosse su fondo bianco che si svilupperà in Ostia in pitture artigianali almeno per tutto il III sec. d.C., anche se identici particolari come le fasce pendenti si ritrovano nella decorazione di un altro caseggiato della stessa zona.

Dall'edificio Reg. IV, Is. II, ed. 5 (alle spalle del Caseggiato dell'Ercole).

2-3) (Inv. 10106-10084) — *Due pannelli parietali di provenienza ignota*. Nel primo, evidentemente parte centrale di una più vasta composizione, è rappresentata una figura maschile drappeggiata in un chitone azzurro, con la patera nella destra protesa; a fianco due serpenti crestati (*dracones*) con lunule rosse sul capo. L'altro pannello, molto scolorito,

mostra le spire della parte centrale del corpo del serpente di destra. Il fondo bianco, uniforme in tutti e due i pannelli, è animato da fiori rossi, eseguiti a pennellate piene, foglie di gigliacee e uccelli.

Ci troviamo di fronte ad una pittura molto povera e quasi rozza in cui la rigidezza lineare da idolo o da pupazzo della figura del lare contrasta con la sinuosità quasi manieristica dei due serpenti, in un orientamento decisamente popolare sia come scelta del tema che come stile di esecuzione, ben diverso dalle pitture di identico soggetto del Mitreo dei Serpenti. Anche questa pittura appartiene ad una corrente di decorazione popolare, spicciola, malamente inquadrabile in precisi limiti cronologici.

II-III sec. d.C.

Inediti.

M. L. VELOCCIA RINALDI

Parete di fondo, al di sopra dei pannelli n. 10 provenienti dalla Domus del Ninfeo. *Frammento di decorazione parietale* (Inv. 10093).

Rimangono due cespi di foglie di gigliacee tra due padiglioni resi con visuale prospettica molto schematizzata e lineare che fa risaltare il fresco naturalismo delle foglie. Si tratta dell'estrema geometrizzazione delle partizioni architettoniche al di là della quale si cade in un assoluto linearismo fine a se stesso, puramente decorativo e privo di qualsiasi contatto con la realtà ambientale.

Il motivo delle foglie d'acqua o di gigliacee (ricordo della decorazione a giardino), specie nelle zoccolature inferiori delle pareti avrà ampia diffusione in Ostia nelle case e nelle Terme per almeno due secoli.

II-III sec. d.C.

Inedito.

M. L. VELOCCIA RINALDI

Al centro della sala: *Grande tarsia in marmi colorati* (n. 9 della Guida).

Dopo la fine dei lavori di scavo e di restauro la tarsia in marmi colorati con la parte posteriore di un leone che era già esposta nel Museo, è stata completata ricomponendo un grande pannello con un leone volto a sinistra, fermo dopo il balzo, che affonda le zanne nella groppa di un cerbiatto atterrato. Il leone, eseguito in « crustae » di giallo antico di varie tonalità, arrossate col fuoco lungo i margini per ottenere un effetto chiaroscurale e volumetrico, è bardato con una preziosa cintura di rosso antico con gemme in paste vitree. Il cerbiatto è eseguito con varie sfumature di marmo grigio venato, mentre il terreno e lo sfondo sono resi con « crustae » di maggiori dimensioni in occhio di pavone, paonazzo e serpentino; altri particolari come occhi, zanne, gocce di sangue, sono resi in calcare, palombino, lavagna e rosso antico.

Il pannello appartiene alla decorazione parietale in « opus sectile » (interamente ricomposta) di una vasta sala, probabile sede di corporazione, in un edificio fuori Porta Marina. La ricchissima decorazione comprende un altro pannello uguale ed opposto a questo nello stesso lato, mentre nella parete sinistra i due pannelli rappresentavano due tigri. Motivi architettonici e prospettici, fasce e specchiature geometriche inquadravano un busto di Cristo barbato ed una testa di giovinetto in un clipeo, mentre una fascia con un delicatissimo fregio vegetale animato da uccelli separa la zona inferiore dalla fascia dei pannelli.

G. BECATTI, *Scavi di Ostia*, VI: *Edificio con Opus Sectile fuori Porta Marina*, 1969.

M. L. VELOCCIA RINALDI



1



2

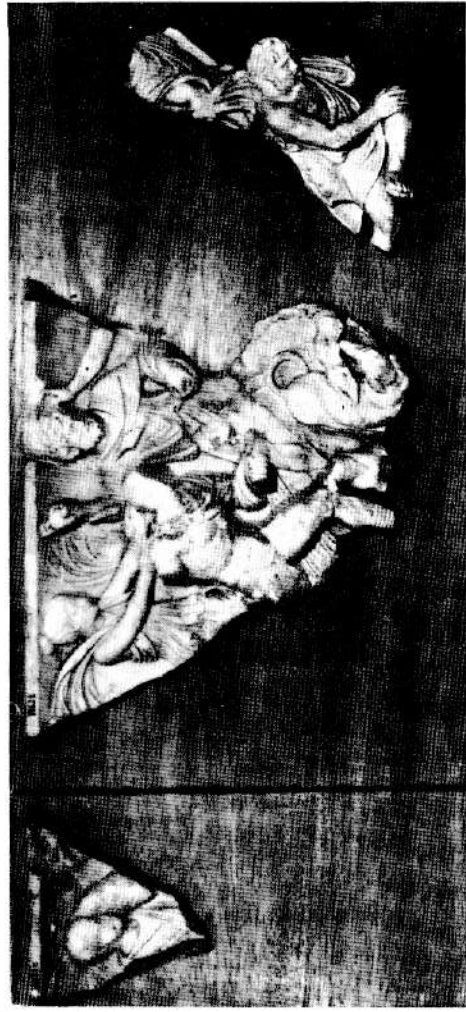


3

Sala III: Iscrizioni con firme di artisti greci.



1) *Sala III*: Rilievo architettonico con divinità.



2) *Sala III*: Sarcofago con la caccia calidonia.



1) *Sala VI/VIII*: Ritratto di imperatrice.



2) *Sala IX*: Ritratto virile.



Sala VII: Sarcofago con centauromachia, particolare.