

*Estratto dal Fascicolo XIV - Aprile 1938-XVI*

# LA CRITICA D'ARTE

3652-2

XIV

**SANSONI FIRENZE**

## LA CRITICA D'ARTE

RIVISTA BIMESTRALE DI ARTI FIGURATIVE

Redattori:

R. BIANCHI BANDINELLI - C. L. RAGGHIANI

DIREZIONE E AMMINISTRAZIONE:

Viale Mazzini 26, Firenze - Tel. 60-305

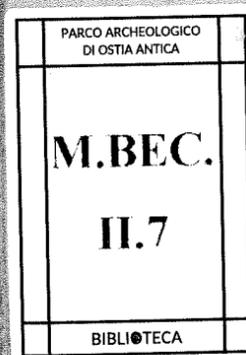
La rivista esce ogni due mesi in fascicoli di 64 pagine e 40 tavole fuori testo e pubblica prevalentemente saggi e contributi di indirizzo critico, su problemi di arte antica, medioevale, moderna e contemporanea.

*Prezzo di abbonamento annuale:*

Italia L. 120,—; Estero L. 160,— (comprese spese postali)

*Un fascicolo:* Italia L. 25,—; Estero L. 30,—

CASA EDITRICE SANSONI ~ FIRENZE



## SOMMARIO

ANDREAS RUMPF. — Endoios: ein Versuch.

GIOVANNI BECATTI. — Una stele Ostiense.

EMMA CALABI. — I corali miniati del Convento di S. Francesco a Brescia.

ERICA TIETZE-CONRAT. — Su alcuni disegni lombardi, non veneziani.

LICIA COLLOBI. — Taddeo e Federico Zuccari nel Palazzo Farnese a Caprarola.

WART ARSLAN. — Quattro piccoli contributi.

NOTIZIE E LETTURE. — Mostra d'Arte antica italiana a Budapest; *Dalle riviste: Art in America; Bollettino d'Arte; Gazette des Beaux-Arts; Burlington Magazine; Pantheon; L'Arte.* (R.).

INV.  
13188

M. BEC.  
II. 7

## UNA STELE OSTIENSE DEL TARDO IMPERO

(Tavv. 33-35)

Dal fondo di una vasca sotto un portico fronteggiante il lato sud dell'ultimo tratto occidentale del *Decumanus maximus* verso Porta Marina — una delle regioni di Ostia, che va rivelandosi per l'opera incessante del piccone liberatore, a cui è affidato il compito di restituirci fra breve in tutte le sue linee il volto dell'imperiale città — proviene la stele marmorea che, quale primizia della ricca messe di sculture finora raccolta, qui presento per cortese concessione del Direttore degli Scavi Prof. Guido Calza, che ringrazio con animo grato.

Nell'abbandono triste, che seguì ai secoli di vita cosmopolita, fervente di traffico, opulenta di commercio, densa di popolo e di agiata borghesia, tra le piene del fiume serpeggiante non più tenuto a freno, l'insabbiarsi del litorale, il distendersi di acquitrini malarici, nel saccheggio ininterrotto per mano barbarica e per quella avida dei trafugatori di tutti i tempi, quasi sempre ben poco possono dirci il dato topografico e la stratigrafia del trovamento, e vano sarebbe domandarci in questo caso quando e perché la piccola stele fu strappata dalla tomba — ché una destinazione funeraria sembra la più verisimile — e fu gettata a pezzi entro la vasca, e se per riempimento intenzionale, per insensato saccheggio, o per occultarla agli sguardi.

La superficie è peraltro ottimamente conservata, le due parti rinvenute combaciano esattamente, e nulla tolgono alla piena visione della figurazione qualche scheggiatura e la mancanza di due frammenti laterali in alto, che si sono facilmente completati in gesso per ridonare alla stele tutte le sue linee tettoniche. (Figg. 1, 3).

Nelle modeste dimensioni — altezza 0,67, larghezza 0,28, spessore 0,08 — essa desta pertanto il nostro interesse per l'età, che da un primo sguardo si rivela del tardo impero, e ci attrae per forma, soggetto, stile.

La forma tettonica è la più semplice; una stele rettangolare con un solo listello sporgente in basso, ornato di un solco, che serve di piano di posa per la figura; nessun elemento architettonico od ornamentale la definisce ai lati e superiormente, un foro per una grappa ci dice che era fissata in alto ad una parete, ed in essa in parte incassata, come dimostrano i bordi con resti di stucco.

Il soggetto è pure di grande semplicità; una sola figura in bassorilievo, che occupa tutto il campo della stele e lo riempie armonicamente, una figurina di età infantile che si offre di prospetto al nostro sguardo. È panneggiata, insiste sulla gamba destra, mentre la sinistra è leggermente scartata di lato, ha il braccio destro abbassato e nella mano un ramoscello, il braccio sinistro ripiegato, la cui mano sorregge delicatamente contro il petto una colomba. La grande testa dalle larghe orecchie italiche contrasta piena di aria fanciullesca con l'esile corpo.

Singolare è il panneggio, perché, oltre la tunica lunga fino ai piedi, che conferisce un tono dignitoso al piccolo personaggio, tunica larga tanto da coprire le braccia formando quasi due ampie maniche generate dal cordone che stringe la smilza vita, una spessa e larga fascia circolare gira a tracolla, scendendo dalla spalla sinistra quasi fino ai piedi con larga *remeatio*, fermata alla vita dallo stesso cordone che cinge la tunica.

La tunica, questo greco costume che venne ad introdursi accanto alla toga, non senza critiche ed opposizioni durante la Repubblica, che lentamente quasi la sostituì nel tardo Impero, avrà in modo particolare il favore della chiesa cristiana, e, decorata di clavi e manicata, riveste i personaggi delle scene affrescate nelle catacombe.<sup>1)</sup> All'uso di questo costume, diffuso nel III e specialmente nel IV sec. d. C., ci riporta quindi il panneggio, e per meglio chiarire il

<sup>1)</sup> Cito solo G. WILPERT, *Le pitture delle catacombe romane*, Roma, 1903, ad es. Tav. 16, Noè nell'arca in Pri-

scilla, primi II sec., Tav. 43, n. 2 orante in S. Pietro e Marcellino, ecc.

taglio di questa tunica larga, ma senza vere maniche, richiamo ad esempio quella simile, non cinta, di un orante della catacomba sotto Vigna Massimo.<sup>2)</sup>

I partiti di pieghe e la loro direzione mostrano che lo scultore ha inteso rappresentare l'altro elemento del panneggio, la fascia circolare, staccata dalla tunica e per sé stante, e che non si tratta neanche del bordo contabulato di un mantello sovrapposto alla tunica e non ben distinto e definito nel modellato. Infatti una fascia compare, disposta più o meno in questa guisa, in altri monumenti, dove rappresenta l'ultimo stadio della contabulazione del *pallium*.<sup>3)</sup>

La *multiplex contabulatio*, applicata dapprima alla toga,<sup>4)</sup> fu introdotta anche nel *pallium*, e specialmente nel IV sec., quando si diffuse l'uso della *paenula*, per non rinunciare ad esso, già ormai semplificato e contabulato, ma che rappresentava sempre un costume di distinzione, lo si ridusse ad una sola fascia contabulata, ad un simbolo cioè, ad un ornamento, che la legge sul vestiario del 382,<sup>5)</sup> prescrive ad es. di indossare agli *officiales* come insegna del grado. E la chiesa, rigidamente conservatrice e custode delle tradizioni mantiene nel semplice *pallium* di lana bianca che conferisce ai suoi vescovi, il ricordo ed il simbolo di quell'abito nell'ultima delle sue forme.

Simili fasce decorate le portavano anche i consoli, e le troviamo designate con nomi come *lorum*, *superhumeralis*, *superarmale*.<sup>6)</sup>

Un'evoluzione analoga subisce poi la *palla* nell'abbigliamento femminile, che attraverso vari stadi di contabulazione diviene ugualmente una fascia decorativa, come dimostra ad es. l'affresco di S. Petronilla del 356, in cui la santa accanto all'orante porta una *palla* contabulata come una semplice striscia.<sup>7)</sup>

Ma già nel II sec. d. C., almeno per ragioni di

culto, una simile fascia girata a tracolla con i lembi estremi scendenti verticalmente davanti e dietro, usava come elemento distintivo del costume di sacerdotesse isiache.<sup>8)</sup> Stretta affinità con la stele per tipo e per disposizione ha la *palla* contabulata della statua isiacca del Museo Chiamonti,<sup>9)</sup> la quale peraltro presenta i due lembi ricadenti verticalmente dalla spalla, che non figurano sulla stele, dove troviamo piuttosto una fascia circolare continua:<sup>10)</sup> ma un confronto ancor più stringente può farsi con una statuina di fanciulla a Villa Albani,<sup>11)</sup> che è stata messa nella serie di statue con panneggio isiacco. La testa è antica, ma è dubbio se sia pertinente, sebbene a me pare che possa concordare con il resto; la fanciulla indossa una tunica lunga fino ai piedi, cinta alla vita, ed un *himation* che gira strettamente intorno al corpo e alla spalla sinistra, dalla quale pende verticalmente una tipica fascia, qui peraltro non circolare; porta come il fanciullo della stele ostiense delle scarpe a pantofola e stringe al petto un volatile, che può essere un colombo. Daterei la statuina per il modellato circa nel II sec. d. C. ed in queste fasce di culto isiacco non si può vedere allora per l'epoca un *pallium* o una *palla* in uno stadio avanzato di contabulazione e stilizzazione. Nel caso della stele, invece, potrebbe esservi incertezza a questo riguardo, ma vedremo se altri elementi non vengano in aiuto per chiarire questo costume.

La pettinatura offre un curioso particolare, poiché i capelli sono tagliati a frangetta sulla fronte ed un grosso ricciolo scende dietro l'orecchio destro sul collo ritorcendosi in basso, mentre dall'altro lato l'orecchio si delinea netto sullo sfondo e non appare traccia alcuna di un altro ricciolo simile, come ci aspetteremmo. Per la posizione frontale non si può pensare che lo scultore l'abbia immaginato non visibile, come nel caso di una torsione pronunciata del capo,

p. 384, n. 119 B.

<sup>10)</sup> È da escludere poi anche un lontano riavvicinamento con quell'asciugamano contabulato portato come una spessa fascia sulla spalla sinistra dai camilli per il culto, vedi G. WILPERT, *op. cit.*, figg. 32, 34, 36, 38, 41, 44. Si può confrontare poi la figura di un fanciullo o fanciulla, che il padre presenta al Buon Pastore su un sarcofago cristiano, e che indossa una lunga tunica con fascia contabulata scendente dalla spalla sinistra e cinta alla vita in modo simile alla figura della stele. LE BLANT, *Les sarcophages chrétiens de la Gaule*, Paris, 1886, Tav. XXVI, n. 1. Una fascia contabulata a tracolla mi pare che abbiano i fanciulli che giocano con volatili nella metà sinistra della zona superiore di un sarcofago nel Camposanto di Pisa; G. WILPERT, *I sarcofagi cristiani antichi*, Roma, Tavola CLVII, n. 2.

<sup>11)</sup> A. LEVI, *L'Iside Barberini*, in *Mon. Ant.*, XXVIII, 1922-23, c. 157 sgg., fig. 4; E. A. n. 4041.

né d'altra parte l'accurato modellato della stele fa ritenere dovuta ad un colpo disattento o a trascuratezza tale mancanza, e tanto meno alla ricerca di evitare una simmetria, che domina chiaramente invece in tutta la figura.

Quindi la singolarità di questo ricciolo isolato è senza dubbio intenzionale. Infatti sappiamo dai monumenti e dalle fonti che ai fanciulli si usava di lasciare talvolta un ciuffo, un *μαλλός*, per rito, dedicandolo cioè agli dei. Questo pare risultare da un passo di Polluce,<sup>12)</sup> ed è particolarmente interessante a questo proposito una notizia dataci da Ammiano Marcellino,<sup>13)</sup> che cioè nel 362 un certo Diodorus, il quale soprintendeva in Alessandria alla costruzione di una chiesa, venne martirizzato perché tagliava i riccioli ai fanciulli, ritenendoli votati alle divinità pagane.

Ma oltre a questi accenni letterari abbiamo molte rappresentazioni di questo ricciolo lasciato ai fanciulli su monumenti vari di età imperiale, specialmente del III e IV sec., che si accordano con la stele e confermano quest'uso. Il primo della serie è forse un bronzo della Biblioteca Nazionale di Parigi, che potrebbe dirsi Giulio-Claudio,<sup>14)</sup> segue quello in marmo del British Museum, di un fanciullo di circa 5 anni che per il modellato nei piani del volto daterei nel II sec.;<sup>15)</sup> viene poi un gruppo di ritratti del III sec., che comprende quello dei Conservatori,<sup>16)</sup> un volto dallo sguardo rivolto in alto con aria melanconica e pensosa, dai piani morbidi e levigati contrastanti con la capigliatura resa a piccole incisioni, quello Leconfield,<sup>17)</sup> con la stessa aria triste nelle labbra duramente ser-

<sup>12)</sup> POLL., *Onom.*, II, 30: ἔτρεφον δὲ τινες ἐκ πλαγίου κόμην ἢ κατόπιν ἢ ὑπὲρ τὸ μέτωπον, ποταμοῖς ἢ θεοῖς, καὶ ὀνομάζετο πλοχμός ἢ σκόλλος ἢ σειρὰ τριγών. Un richiamo più lontano, ma che comprova l'uso di dedicare alle divinità la chioma o un ricciolo, si trova in EURIPIDE, *Bacc.*, v. 493 sgg.: Διόνυσος· εἰρήνη παθεῖν δεῖ τί με τὸ δεινὸν ἐργάσει, Πενθέης· πρότον μὲν ἄβρον βόστρυχον τεμῶ σέθεν Διόνυσος· ἱερὸς ὁ πλόκαμος· τῷ θεῷ δ' ἀντὶ τῶν τρέφω. Cito anche il passo di HIMERIO, *Orat.*, XXIII, 5: τίς ἀπέχειος δαίμων τῆς ἐμῆς ἐστίας τὸν χρυσοῦν βόστρυχον.

<sup>13)</sup> AMM. MARCELL., XXII, 11: *Alter quod dum aedificandae praeeset ecclesiae, cirros puerorum licentius detondebat, id quod ad deorum cultum existimans pertinere.*

<sup>14)</sup> E. BABELON J. A. BLANCHET, *Catalogue des Bronzes antiques de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1895, p. 399, n. 866.

<sup>15)</sup> A. H. SMITH, *Catalogue of Sculpture*, III, 1904, p. 172, n. 1935, Tav. VI.

<sup>16)</sup> H. STUART JONES, *A Catalogue of the ancient Sculptures, Pal. dei Conservatori*, Oxford, 1926, p. 227, n. 32, Tav. 84 Mon. Arc. (nostra fig. 4).

<sup>17)</sup> M. WYNDHAM, *Catalogue of the Collection of Greek and Roman Antiquities in the possession of Lord Leconfield*, London, 1915, p. 78, n. 49.

<sup>18)</sup> W. AMELUNG, *Die Skulpturen des Vaticanischen*

rate, più unitario nel modellato, con i capelli espressi ugualmente ad incisioni leggere. Più duro e rozzo è quello del Vaticano,<sup>18)</sup> in cui L'Amelung rilevò una fisionomia barbarica; di una rude incisività sommaria nel modellato, nello sguardo, nella testa completamente rasa, espressa a rade unghiate, con il ricciolo trattato a duri colpi di trapano è il ritratto delle Terme,<sup>19)</sup> che il Paribeni ritenne di Alessandria.

E di origine Alessandrina fu detto il fanciullo *Iulius Filokyrius* morto a sette anni e cinque giorni, raffigurato entro un clipeo nel sarcofago un tempo a Palazzo Vaccari in Via degli Angioli Custodi, per la scena scolpita nella fronte che alluderebbe al porto di Alessandria con il faro famoso, il palmizio, la colonna, un tempio di Iside, porto animato da barchette con Eroti e Psychai,<sup>20)</sup> mentre altri hanno riconosciuto piuttosto una rappresentazione del porto alle foci del Tevere.<sup>21)</sup> Identica acconciatura ha poi un altro ritratto di fanciullo, pure dentro un clipeo, su un piccolo sarcofago strigilato un po' più tardo del precedente, oggi nella sagrestia di S. Maria in Trastevere.<sup>22)</sup> (Fig. 5).

Scendendo verso il IV sec. riscontriamo questa caratteristica anche nelle figure di fanciulli su vetri dorati, come quello del Museo Oliveriano a Pesaro,<sup>23)</sup> raffigurante una madre seduta con il seno sinistro scoperto che un bimbo in piedi addita, vestito di una tunichetta e con il ricciolo laterale chiaramente espresso. E questa acconciatura pagana prova che troppo genericamente questi vetri dorati si dicono cristiani, infatti, se alcuni hanno scene e simboli tratti dalla nuova religione, altri, in cui appaiono anche sog-

*Museums*, Berlin, 1908, II, Sala dei Busti, n. 372, p. 556, Tav. 65.

<sup>19)</sup> R. PARIBENI, *Monumenti d'arte Alessandrina*, in *Saggi di storia antica e di archeologia offerti a Giulio Beloch*, Roma, 1910, p. 214 sgg., fig. 6; *Le Terme di Diocleziano ed il Museo Nazionale Romano*, Roma, 1928, p. 252, n. 748.

<sup>20)</sup> C. L. VISCONTI, in *Bull. Comm. Arch. Com.*, I, 1872-73, Tav. IV, p. 263 sgg. e IX, 1881, p. 48 sgg.

<sup>21)</sup> A. LANCIANI, *Ann. Inst.*, 1868, p. 158 sgg.; G. LUGLI, *Il porto di Roma imperiale e l'Agro Portuense*, Roma, 1935, p. 16, n. 2; p. 39, n. 2, fig. 23.

<sup>22)</sup> R. GARRUCCI, *Vetri ornati di figure in oro trovati nei cimiteri dei cristiani primitivi di Roma*, Roma, 1858, Tav. di aggiunta n. 4 e p. 61.

<sup>23)</sup> R. GARRUCCI, *op. cit.*, Tav. XXXII, fig. 1; H. VOPEL, *Die altchristlichen Goldgläser*, 1899, *Verzeichnis*, n. 57. Per un altro vetro dorato dove il Buonarroto volle vedere lo stesso particolare nell'acconciatura, richiamando per primo le fonti citate vedi F. BUONARROTI, *Osservazioni sopra alcuni frammenti di vasi antichi di vetro trovati nei cimiteri di Roma*, Firenze, 1716, Tav. XXVI, pp. 175-178, ma cfr. invece R. GARRUCCI, *op. cit.*, Tav. XXXII, n. 3; H. VOPEL, *op. cit.*, n. 140.

<sup>2)</sup> G. WILPERT, *op. cit.*, Tav. 146, n. 2.

<sup>3)</sup> Per l'argomento e per tutti i monumenti relativi rimando allo studio di G. WILPERT, *Un capitolo di storia del vestiario dei tempi post-constantiniani*, in *L'Arte*, 1898-1899, specie p. 13 sgg.

<sup>4)</sup> Per le forme più complesse e recenti vedi C. ALBIZZATI, *L'ultima toga*, in *Rivista italiana di numismatica*, 1922, fasc. II-III.

<sup>5)</sup> *Cod. Theod.*, XIV, 10, 1.

<sup>6)</sup> Cfr. G. LEROUX, in DAREMBERG et SAGLIO, *Dictionnaire*, s. v. « Pallium », p. 293, che riassume in gran parte il WILPERT; F. CABROL e H. LECLERCQ, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, Paris, s. v. « Pallium », specie c. 937 sgg. con bibliografia relativa.

<sup>7)</sup> G. WILPERT, *op. cit.*, fig. 24.

<sup>8)</sup> G. WILPERT, *op. cit.*, figg. 18-21; W. AMELUNG, *Die Skulpturen des Vatik. Museums*, II, p. 739.

<sup>9)</sup> G. WILPERT, *op. cit.*, fig. 21; W. AMELUNG, *op. cit.*,

getti mitologici, almeno tipologicamente mostrano una diversa origine. (Fig. 6).

In generale i ritratti marmorei citati per la particolarità del ricciolo e dei capelli, in alcuni completamente rasi, si è pensato che fossero di fanciulli consacrati al culto di Iside,<sup>24)</sup> o addirittura sacerdoti isiaci,<sup>25)</sup> oppure egiziani o romani sia di origine specialmente alessandrina, sia sotto l'influsso dei costumi egiziani, essendo questo ricciolo usato in Egitto per i principi e per divinità come Horus ed Arpocrate.<sup>26)</sup>

In realtà se ci volgiamo a quell'ambiente più lontano di coloni greco-orientali su suolo egiziano, osservando la galleria di ritratti, costituita dalle immagini dipinte sulle mummie del Fajum di età imperiale romana, in ben quattro di esse di fanciulli e giovinetti, databili nel II e III sec. d. C., si nota un ricciolo o ciuffo simile di capelli, intenzionalmente lasciato sul lato destro, che in quelli più tardi viene acconciato come un nodo da cui pendono due sottili treccine.<sup>27)</sup>

Lo Ebers,<sup>28)</sup> che voleva dimostrare l'appartenenza di tutta la serie di ritratti del Fajum all'età tolemaica, affermò erroneamente che due di quelli citati con il ricciolo laterale erano di adulti,<sup>29)</sup> e pensò che questa acconciatura fosse da avvicinare al ciuffo laterale portato dai principi di casa reale sui monumenti egiziani e si trattasse quindi di giovani di famiglie nobili o figli di *συγγενεῖς* del re, o paggi della corte alessandrina, *βασιλικοὶ παῖδες* a cui era stato concesso di portar il ciuffo anche in età avanzata.

Con la datazione in età imperiale romana dei ritratti si disse poi trattarsi solo di una moda egiziana comunemente adottata e diffusa presso i coloni greci<sup>30)</sup> e questo concetto è ripetuto in genere da tutti quelli che si sono occupati dell'argomento,<sup>31)</sup> che non conoscono le rappresentazioni di un simile uso nell'ambiente occidentale romano. Ma a me pare che quest'uso del ricciolo, tanto nell'ambiente greco-orientale, quanto nell'ambiente romano parta da uno stesso concetto di votarlo agli dei come accennano le fonti.

Teniamo presente pertanto che nel mondo romano quest'uso per i fanciulli lo riscontriamo

<sup>24)</sup> M. WYNDHAM, *op. cit.*, p. 78.

<sup>25)</sup> E. BABELON J. A. BLANCHET, *op. cit.*, p. 379.

<sup>26)</sup> C. L. VISCONTI, *Bull. Comm. Arch. Com.*, I, p. 265, IX, pp. 54-55; A. H. SMITH, *op. cit.*, p. 172; H. STUART JONES, *op. cit.*, p. 227; R. PARIBENI, *op. cit.*, p. 214 sgg.

<sup>27)</sup> Sono ritratti della collezione Graf di Vienna, vedi P. BUBERL, *Die griechisch-ägyptischen Mummienbildnisse der Sammlung Th. Graf*, Vienna, 1922, n. 19, Tav. 4, p. 30, prima metà II sec. d. C.; n. 60, Tav. 23, p. 37, metà II sec. d. C.; n. 7, Tav. 40, p. 43, metà II sec. d. C.; n. 67, Tav. 41, p. 43, metà III sec. d. C.

<sup>28)</sup> G. EBERS, *Antike Portraits. Die hellenistischen Bildnisse aus dem Fajjûm*, pp. 36-38.

principalmente su ritratti del III e IV sec., e che invece, quando negli ultimi secoli della Repubblica fu introdotta la moda di rasarsi e di tagliarsi i capelli, si usò consacrare piuttosto agli dei solo la prima barba con una cerimonia speciale che accompagnava la *depositio barbae*.<sup>32)</sup> Quindi questa acconciatura non rappresenta una tradizione indigena, ma più verosimilmente un apporto straniero. E allora, se si adottò nel tardo impero una pettinatura simile, non fu certo per ragioni estetiche, né per andar dietro ad una moda esotica, ma piuttosto per culto, e possiamo aggiungere per un culto egiziano. Molti elementi infatti spingono a ricercarne in Egitto l'origine prima, sia per i ritratti del Fajum, sia per la singolare notizia di Ammiano Marcellino, e più precisamente all'ambito del culto isiaco si può riportare la caratteristica fascia, forse anche le calzature, oltre al ricciolo laterale.

Una prova interessante mi pare la offra il sarcofago di *Iulius Filokyrius* con la scena del porto in cui compare un tempio isiaco, sicuramente caratterizzato dalla mezzaluna sul frontone, e crederei che il prototipo a cui il marmo-raio si ispira raffigurasse il porto di Alessandria, più che per gli elementi convenzionali che la compongono, e che potrebbero convenire tanto a quello di Alessandria quanto a quello Ostiense - tranne peraltro il palmizio e la colonna di tipo egizio a fiore di loto aperto - perché è più logico che per scolpire un sarcofago destinato ad un fanciullo, come io credo seguace di Iside, si sia scelto un soggetto adatto e corrente già creato nell'arte - e si noti il carattere alessandrino di Eroti e Psychai - piuttosto che riprodurre elementi reali. Comunque resta sempre il rapporto certamente intenzionale fra il fanciullo con il ricciolo e la scena nella quale si è voluto raffigurare un Iseo.

È verosimile quindi che le famiglie seguaci del culto isiaco volessero richiamare con questo ricciolo nei figli l'immagine di Horus e di Arpocrate,<sup>33)</sup> e nella stele ostiense questo culto è indicato anche dalla fascia a tracolla, che considererei più rituale che come un pannello

<sup>29)</sup> Vedi invece C. C. EDGAR, *On the dating of the Fayum Portraits*, in *J. H. S.*, XXV, 1905, p. 232, n. 45, che datò giustamente tutta la serie in epoca romana.

<sup>30)</sup> P. BUBERL, *op. cit.*, p. 20.

<sup>31)</sup> H. DRERUP, *Die Datierung der Mumiensportraits*, Paderborn, 1933, p. 21, cito anche l'ultimo lavoro in proposito di A. STRELKOV *Faiumsky Portret*, Leningrado, 1936.

<sup>32)</sup> Cfr. A. MAU, in PAULY-WISSOWA, *Real Encyclopaedie*, s. v. «Bart», III, cc. 32-33.

<sup>33)</sup> Cfr. W. H. ROSCHER, *Lexicon*, s. v. «Horus», c. 2744 sgg.; G. PERRON e CH. CHIPIET, *Histoire de l'Art*, I, 1882, figg. 55 e 504 e cfr. anche fig. 89.

di distinzione, come un *pallium*, cioè, nell'ultima sua forma di contabulazione.

Per Ostia in modo particolare sappiamo che il culto delle divinità egiziane trovò un incremento ed una diffusione specialmente per lo scalo nel porto ostiense della *classis Alexandrina*, che trasportava il grano dall'Egitto e si fermava a Pozzuoli prima della costruzione del porto di Traiano; ed in questi due scali sorsero infatti i due più famosi Serapeia a somiglianza di quello di Alessandria.<sup>34)</sup> Sebbene non sia stato ancora trovato l'Iseo ostiense, numerose sono le testimonianze archeologiche ed epigrafiche del culto, anzi le iscrizioni di sacerdoti e di iniziati sono più numerose che altrove, ed ai documenti già noti<sup>35)</sup> si può aggiungere oggi una pittura di una sacerdotessa isiaca sulla parete di una tomba del sepolcreto di liberti ostiensi sulla Laurentina,<sup>36)</sup> ed una statuetta acefala, pure di una sacerdotessa isiaca, rinvenuta negli ultimi scavi.

Nel fanciullo vedrei perciò un devoto di Iside, e questa acconciatura e questo pannello non rappresentano quindi una tradizione indigena, ma uno dei tanti influssi dell'Oriente sulla civiltà romana che agiscono nella *koiné* dell'impero, sono simboli di un culto che affascinava le anime desiderose di una religione con un contenuto spirituale nuovo, di una catarsi e di un misticismo che gli dei olimpici più non offrivano.

Particolarmente interessante può essere allora la stele per la datazione piuttosto tarda che dimostra la persistenza di questo culto in Ostia, le cui mura accoglieranno tra poco S. Agostino. Nè ciò deve far meraviglia quando si pensi che il culto isiaco fu appunto uno di quelli che più intensamente perdurarono in pieno periodo cristiano, e che nel IV sec. abbiamo tutta una serie di monete della zecca di Roma da Diocle-

<sup>34)</sup> L. ROSS TAYLOR, *The cults of Ostia*, Bryn Mawr, 1912, p. 66 sgg. con bibl. rel.

<sup>35)</sup> L. PASCHETTO, *Ostia colonia romana. Storia e Monumenti*, Roma, 1912, pp. 165, 401.

<sup>36)</sup> G. CALZA, *Not. Scavi*, in corso di stampa.

<sup>37)</sup> A. ALFÖLDI, *A festival of Isis in Rome under the christian Emperors of the IV century*, in *Dissertationes Pannonicae*, serie II, fasc. 7, 1937.

<sup>38)</sup> A. ALFÖLDI, *op. cit.* pp. 42-43.

<sup>39)</sup> L'hanno ad es. le due fanciulle in un vetro della Vaticana, R. GARRUCCI, *op. cit.*, Tav. XXXII, n. 3; H. VOPEL, *op. cit.*, n. 140, p. 101. Un nastro molto simile a quello della stele lo porta Achille nel curioso vetro del Museo Oliveriano di Pesaro, R. GARRUCCI, *op. cit.*, Tav. XXXV, n. 2; H. VOPEL, n. 31, p. 96, in cui è raffigurato l'episodio a Sciro, quando l'eroe, ancora vestito degli abiti femminili, impugna le armi fra lo spavento delle figlie di Licomede per indicare appunto il costume femminile l'artista ha aggiunto anche questo nastro decorato sul capo. Un vetro della Vaticana con il ritratto di un fanciullo che porta un nastro simile decorato a scaglie, è riconosciuto falso dal GARRUCCI, *op. cit.*, Tav. XL, n. 4 e dal VOPEL, *op. cit.*,

ziano fino a Valentiniano II con i busti degli imperatori nel dritto ed una serie anonima ambidue con tipi di questo culto egiziano: Iside, Serapide, il Nilo, Anubis, Arpocrate, Horus, Iside stessa sulla nave, e nelle quali la leggenda è ordinariamente *VOTA PVBLICA*. Monetazione isiaca quindi con carattere ufficiale, che ci fa dedurre anche una relazione in questo periodo tra il *navigium Isidisi* e la *nuncupatio votorum*.<sup>37)</sup> Del resto iscrizioni di sacerdoti isiaci ci attestano la vitalità del culto per tutto il IV sec. ed il favore che incontrava anche nelle classi nobili.<sup>38)</sup>

Un altro dettaglio dell'acconciatura, sebbene poco visibile per la corrosione, è un nastro, la cui decorazione è espressa con due solchi paralleli incisi, che raffigurano una bordura, posato e fissato sui capelli nella linea mediana del capo, terminante in una frangetta sulla fronte alla pari con la linea dei capelli, ma che chiaramente si distingue da essi per l'andamento rettilineo e rigido delle frangie, mentre le ciocche si curvano e si ripiegano leggermente. È uno di quei nastri ornati che si usavano nelle pettinature specialmente femminili, di cui possiamo trovare esempi nei vetri dorati,<sup>39)</sup> ma che doveva essere adoperato anche per fanciulli, probabilmente per culto poiché per questo particolare non dobbiamo dire che nella stele sia raffigurata una fanciulla, quando il caratteristico ciuffo pare escludere questa identificazione, che potrebbe rimanere incerta altrimenti, mancando i caratteri definiti del sesso per la tenera età.

Il volatile che tiene nella mano sinistra, per il becco leggermente ricurvo, per le dimensioni e per il soggetto, credo che sia una colomba, anche se lo scultore è stato un po' sommario nel modellato.<sup>40)</sup>

p. 114, n. 516. Però un nastro decorato sul capo lo ha il Cristo giovane fra Pietro e Paolo di un vetro della Vaticana, sebbene non sia riprodotto nel disegno del GARRUCCI, *op. cit.*, Tav. 16, n. 5; H. VOPEL, *op. cit.*, p. 106, n. 303, cfr. infatti la foto *Ist. Arch. Germ.*, 1935, n. 1644. Cfr. anche la testina di un fanciullo con un nastro decorato di elementi metallici e con tre catenine pendenti sulla fronte in una collezione privata di Thasos, École Française d'Athènes neg. n. 5109, una testa femminile forse di una sacerdotessa a Leningrado con un nastro a placche metalliche, O. WALDHÄUER, *Die antiken Skulpturen der Ermitage*, III, 1936, n. 335, fig. 10.

<sup>40)</sup> Richiamo per l'epoca anche il giovane con capelli corti con tunica manicata, cinta alla vita insieme con una fascia contabulata scendente dalla spalla sinistra, scolpito nella metà sinistra del coperchio di un sarcofago ad Arles, che sorregge nella mano destra una colomba, a cui dà a beccare un grappolo d'uva tenuto nella sinistra, LE BLANT, *Étude sur les sarcophages chrétiens antiques de la ville d'Arles*, Paris, 1878, Tav. XIII, pp. 25-26; G. WILPERT, *I sarcofagi cristiani antichi*, Roma, I, 1929, Tav. XXXII, n. 3.

Non ho bisogno, credo, di insistere su questo motivo, che riscontriamo comunemente fino dalle stele funerarie greche,<sup>41)</sup> nelle quali passa dalla plastica votiva. Infatti i fanciulli erano rappresentati in genere offerenti alla divinità un uccello, sia un gallo, sia un'oca od una colomba, come dono votivo e simbolo allo stesso tempo della loro tenera età, e questo simbolo è quello che si preferisce di dar loro nella tomba, dove, mancando la divinità, esso diviene un loro trastullo, come lo era stato anche nella vita terrena.<sup>42)</sup>

Difficile sarebbe identificare il ramoscello che tiene nella mano destra abbassata, dalle foglie piuttosto allungate e sottili, in cui tre fori di trapano vogliono forse separare delle specie di chicchi o bacche, può essere alloro, può essere ulivo, però il fusto è notevolmente grosso e lungo e si potrebbe pensare ad una palma, un altro attributo del culto isiacco. Il ramoscello è quasi tutto staccato dal fondo, a cui è collegato solo all'estremità da un puntello.

Ma se la stele può interessare per questi dettagli tipologici, ancor più ci attrae per il suo stile, e di questo vogliamo mettere in luce gli elementi che lo caratterizzano. E mi piace per contrasto di porla accanto ad una delicata e fresca opera originale greca della metà del V sec. a. C., la stele della fanciulla con le colombe del Metropolitan Museum,<sup>43)</sup> perché, attraverso nove secoli di distanza, pur nella diversità dello spirito informatore e del linguaggio stilistico un'unione intima par quasi ricollegare idealmente questi due estremi ed opposti termini di un lungo cammino.

Vediamo così come la stele funeraria al voler del suo processo evolutivo, per cui da semplice lastra rettangolare con una sola figura in basso rilievo, poggiante su un listello, dopo aver acquistato lentamente forme architettoniche nella struttura, sempre maggior corporeità e profondità spaziale nel rilievo fin quasi al tutto tondo, complessità di figure e di ritmi nella composizione, ritorni alla semplicità tettonica di rilievo e di figurazione del suo inizio. È un ritorno però che ha in sé tutte le diversità maturate nei secoli trascorsi.

<sup>41)</sup> Cito solo un lontano fratello Samio di questo Ostiense, in una graziosa stele funeraria del V sec. a. C. pubblicata da L. CURTIUS, *A. M.*, 1906, XXXI, Tav. XVI, p. 178 sgg.

<sup>42)</sup> Cfr. D. HEUBACH, *Das Kind in der griechischen Kunst*, Inaugural-Dissertation, Heidelberg, 1903, pp. 32-34.

<sup>43)</sup> Trovata a Paros, marmo pario, alt. 0,80, larg. 0,39.

Mentre la più cristallina classicità anima l'originale del V sec. a. C., un'intonazione classicheggiante sì, ma piena di accenti anticlassici, crea la figurina della stele ostiense. Ed è proprio questo elemento anticlassico quello che subito ci attira e ci fa riguardare direi sorpresi e compiaciuti il fanciullino.

La stele greca di un periodo ormai uscito dall'arcaismo, che era stato ansioso e fecondo di conquiste di ritmo, di rilievo, di scorcio, di panneggio, di nudo, preferisce ancora la veduta di profilo che valorizza al massimo la funzione della linea, la quale deve principalmente giocare in un rilievo basso, che sa ancor più del disegno che della plastica. E tutto un armonico svolgersi di linee disegnative di una chiarezza mirabile, a cui la leggera e ben dosata corporeità, con sottigliezze di piani degradanti, conferisce un giusto rilievo chiaroscurale, dando l'illusione precisa di reale volume che si stacchi dal fondo neutro, è appunto il profilo di questa figura di fanciulla, ed all'effetto della sapiente linea di contorno si conserta una preziosità di cesello nei dettagli, come nella stilizzazione delle ciocche nei capelli, disposte però con un vivo senso di realtà. (Fig. 2).

La posizione di profilo l'astrae dallo spettatore, raccogliendola invece in un intimo colloquio con i suoi vivi trastulli alati, in una relazione significativa, piena di χάρις, quale l'arte greca sa creare, cogliendo l'accento ideale nel più fresco e semplice realismo della natura. Solo in una posizione rigidamente frontale, invece, poteva offrirsi ormai il fanciullo del IV sec. d. C., ché nell'astrazione dal tempo e dallo spazio, nell'isolamento sempre crescente della figura, ogni vincolo con ciò che la circonda tende a sciogliersi, e l'unica relazione che si ricerca è quella con lo spettatore, l'unica posizione quindi quella di prospetto, sia composta in ieratico atteggiamento per mostrarsi alla venerazione dei fedeli come i santi, sia nel gesto stereotipato di adorazione quale esempio da seguire come gli oranti, sia quale oggetto di divino rispetto come gli imperatori, o quale mostra pomposa come i magistrati dai ricchi abiti contabulati.

Mentre noi sentiamo animarsi realmente di vita la fanciulla greca, colta in un attimo di sosta e possiamo presentire e le parole ed il mo-

già a Brocklesby Park oggi al Metropolitan Museum, A. MICHAELIS, *Ancient Marbles in Great Britain*, Cambridge, 1882, p. 229, n. 17; *Antike Denkmäler*, I, Tav. 54; L. CURTIUS, *Das griechische Grabrelief*, Berlin, 1926, Tav. VI; G. RICHTER, *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, XXII, 1927, pp. 101-105, figg. 1-2; *E. A.*, n. 3007.

vimento che seguiranno al nuovo frullio d'ali, avvertiamo che il fanciullo romano, che si appiattisce sullo sfondo, è in una posa ideale creata per l'eternità, in un'astrazione che è tutto un superamento intenzionale del contingente; la sua colomba è solo simbolo non più trastullo, come simbolo è il ramoscello inerte; egli non è più un fanciullo in un momento particolare di vita terrena, è il fanciullo, fuori della semplice realtà quotidiana, e l'atteggiamento deve anche intonarsi al costume solenne che indossa.

Il ritmo domina tutta la struttura della figura nella stele di Paros e si riflette con ponderati passaggi nelle singole parti, la stasi sulla destra fa abbassare la spalla corrispondente, comprime il fianco, scioglie la gamba sinistra che si flette in avanti, incurva armoniosamente il dorso, la cui linea unitaria rientrante e sporgente si avverte e si intravede nell'ombra lungo l'apertura del semplice peplo discinto, inquadrata dai bordi corporei, che si accavallano in digradanti pieghe ondulate con ritmo discendente di tono e di fase, che si smorza e si annulla nel piccolo lembo liscio sul piano. E questo motivo statico fa reclinare leggermente la testa severa, a cui la grande dimensione vuol dare un carattere infantile, e l'azione della stretta del colombo, per un bacio o per una confidenza, fa sollevar un lembo dell'*apoptygma* e sporger leggermente con risonanze intonate l'addome, rientrare il petto ed incurvare le spalle.

Nella posizione rigidamente di prospetto della stele ostiense del IV sec. d. C. quelle sfumature e quegli accordi sottili di ritmo non potremmo ricercarli, perché al fondo dell'opera d'arte non è lo sforzo di analizzare e riprodurre i riflessi più minuti del motivo statico, ma la ricerca di un effetto più marcato, più deciso, più sensibile, un più facile espressionismo. E questo espressionismo si sente subito nell'accentuazione della smilza e gracile struttura del fanciullo, nello sporger irreali dell'anca, tipico dell'epoca, nelle proporzioni ancor maggiori della testa, nel sottolineare deciso del ritmo per mezzo di pieghe come intorno al ginocchio sinistro.

Tuttavia l'artista ha saputo raggiungere una sua armonia, con una cadenza che è naturalmente assai diversa dalla classica, piena di valori nuovi che matureranno nell'arte del periodo seguente, ed ha avuto particolari finezze di modellato, come nelle mani, specialmente col profilo delicato snodato della sinistra, che esce con un

<sup>44)</sup> R. DELBRUECK, *Spätantike Kaiserporträts*, 1933, pp. 154-55, Tavv. 58-59.

<sup>45)</sup> R. PARIBENI, *Il ritratto nell'arte antica*, 1934, Tav. CCCL.

felice scorcio dal cavo ombroso dell'ampia manica, ed ha saputo unire alla stilizzazione dura del panneggio un certo naturalismo che ci sorprende, come nell'addensarsi di pieghe sotto la stretta della cintura sul fianco destro, nel gravitare largo della manica sinistra pendente dal piccolo braccio.

Una saldezza alla impostatura della figura la conferisce la larga zona chiara della fascia, corporea, che circonda ed inquadra la tensione del fianco destro e della gamba. Il volto è trattato con piani ampi, unitari, che rendono la rotondità del volto paffutello con chiaroscuro leggero intorno agli occhi grandi, a cui le palpebre spesse danno una nota di velata malinconia con lo sguardo fisso lontano ed un po' di lato, la cui iride è assai sporgente con la pupilla incisa profondamente. I capelli sono espressi con ciocche ad incisioni curveggianti, senza una stilizzazione simmetrica, anzi nel ricciolo laterale è reso il morbido avvolgersi della massa fluente. La breve bocca è chiusa senza un sorriso; quello che nel volto della fanciulla di Paros era stile severo che è remoto da ogni ricerca d'espressione, nel volto del fanciullo ostiense è compostezza intenzionale, è subordinazione di tutti gli elementi all'ideale astratto del tempo.

Per il costume, per i caratteri stilistici daterei quindi la stele nella prima metà del IV sec. d. C. Essa pare continuare quell'indirizzo classicheggiante che si afferma nel periodo costantiniano, quasi ultimo rinascimento, e che produce opere con un modellato che ha ancora morbidezze di piani unite ad un fare ampio, a nobiltà di linee, a chiarezza di intonazione. Avvicinerei perciò stilisticamente e cronologicamente la testa del fanciullo ostiense a ritratti quali ad es. quello forse di Costante di una collezione privata Turca,<sup>44)</sup> o quello di un ignoto nel Museo delle Terme,<sup>45)</sup> o, per limitarsi all'ambito di Ostia, quello pure di fanciullo conservato nel Museo, n. 39,<sup>46)</sup> e la porrei prima di quelli della fine del secolo, quali ad es. il ritratto di Flavio Giulio Catervio su un sarcofago di Tolentino.<sup>47)</sup>

Questa nota classicheggiante, un senso di naturalismo, impediscono infatti di scendere oltre la metà del IV sec. e l'allontanano dalla più simmetrica stilizzazione, dall'irrigidimento geometrico o dall'espressionismo violento delle sculture dei periodi seguenti.

D'altro canto non mi pare che si possa risalire indietro, poiché sentiamo ormai nella stele

<sup>46)</sup> G. RICCI, *Tre ritratti di bambini nella Collezione Ostiense*, in *R. M.*, LII, 1937, pp. 259-260, Tav. 56.

<sup>47)</sup> G. WILPERT, *I sarcofagi cristiani antichi*, Roma, 1929, I, Tav. LXXXIV, n. 1, p. 90.

anche accenti di un linguaggio formale che sfocerà più tardi nell'arte bizantina, e questo fanciullo tutto avvolto nell'ampia dignitosa tunica, con la rigida fascia contabulata, con il nastro decorato sui capelli, è un preludio di quelle solenni figure che si stagliano isolate sui fondi d'oro dei mosaici bizantini. Con questo panneggio si annuncia quella visione artistica che porterà all'annullamento della struttura del corpo — fondamento e problema centrale dell'arte classica — sotto i calligrafici rabeschi e sotto le lumeggiature nei panneggi disegnativi dell'arte seguente.

Sotto il solo peplo dorico della fanciulla di Paros, reso con tutta la corporeità della stoffa pesante, si sente il fresco corpo giovanile in tutti i suoi valori plastici, e con raffinata sensibilità l'artista ha lasciato un campo anche al nudo che lo attrae come il panneggio. Nell'altra stele citata di un fanciullo Samio che tiene una colomba, <sup>48)</sup> il corpo è ancor meno celato dal piccolo *himation*, e il nudo infantile trionferà poi nell'ellenismo. Ma nella stele ostiense il corpo scompare sotto la tunica ampia, i piedi sono calzati in scarpe di pelle, sì che le sole mani e la grande testa sono lasciate libere dal panneggio che tutto copre, tutto nasconde; il mirabile equilibrio classico, organico, fra corpo

<sup>48)</sup> L. CURTIUS, *A. M.*, 1906, XXX, Tav. XVI, p. 178 sgg.

<sup>49)</sup> TUCID., I, 6, 5-6: ἐγυμνώθησάν τε πρόωτοι καὶ ἐς τὸ φανερόν ἀποδόντες λίπα μετὰ τοῦ γυμνάσεσθαι ἠλείψαντο τὸ δὲ πάλαι καὶ ἐν τῷ Ὀλυμπικῷ ἀγῶνι διαζώματα ἔχοντες περὶ τὰ αἰδοῖα οἱ ἀθληταὶ ἠγωνίζοντο, καὶ οὐ πολλὰ ἔτη ἐπειδὴ πέπαννται ἔτι δὲ καὶ ἐν τοῖς βαρβάροις ἔστιν οἷς νῦν καὶ μάλιστα τοῖς Ἀσianoῖς πυγμῆς καὶ πάλης ἀθλα τίθεται, καὶ διεσσωμένοι τοῦτο δρωσὶν πολλὰ δ' ἂν καὶ ἄλλα τις ἀποδείξειε τὸ παλαιὸν Ἑλληνικὸν

e panneggio è spezzato, ed ormai il problema del nudo non si pone più agli artisti.

Se la stele di Paros sorge infatti in quell'ideale che si può commentare con Tucidide, quando considera un residuo di barbarie, già superato al suo tempo, il *διάζωμα*, che gli atleti dei giochi olimpici portavano nei tempi più antichi, <sup>49)</sup> per quella ostiense parla ormai piuttosto Sant'Agostino: *Talares et manicatas tunicas habere apud Romanos veteres flagitium erat, nunc autem honesto loco nati, cum tunicati sunt, non eas habere flagitium est.* <sup>50)</sup> E le Olimpiadi si chiusero definitivamente nel 394.

La stele quindi si inquadra bene come stile e come concetto in quel IV sec. d. C. in cui confluiscono, contrastandosi e fondendosi, correnti d'arte vecchie e nuove, dall'Oriente e dall'Occidente, <sup>51)</sup> in un critico travaglio nel quale si colgono gli ultimi accenti classicheggianti, si assiste al disorganizzarsi della forma, al sopravvivere di alcuni elementi stilistici tradizionali, al sorgere di un espressionismo nuovo, all'affermarsi di una visione estetica che creerà lo stile bizantino, travaglio che vede il tramonto della Classicità e il trionfo del Cristianesimo.

GIOVANNI BECATTI.

ὁμοιότροπα τῶ νῦν βαρβαρικῶ διατόμενον.

<sup>50)</sup> *De doctr. Christ.*, III, 12, 20.

<sup>51)</sup> Si veda il disegno sintetico dell'arte romana di R. BIANCHI BANDINELLI, in *Enciclopedia Italiana*, volume XXIX, s. v. « Roma », pp. 743-44, e per il ritratto in particolare G. KASCHNITZ WEINBERG, *Spätromische Porträts*, in *Die Antike*, II, 1926, p. 36 sgg. e *Spätantike Kunstströmung in Rom*, in *R. M.*, XXXVI-XXXVII, 1921-1922, p. 58 sgg.; H. L'ORANGE, *Studien zur Geschichte der spätantiken Porträts*, Oslo, 1933.



Fig. 1. Stele di un Fanciullo. Ostia, Museo.



Fig. 2. Stele di una Fanciulla, da Paros. New York, Metropolitan Museum.

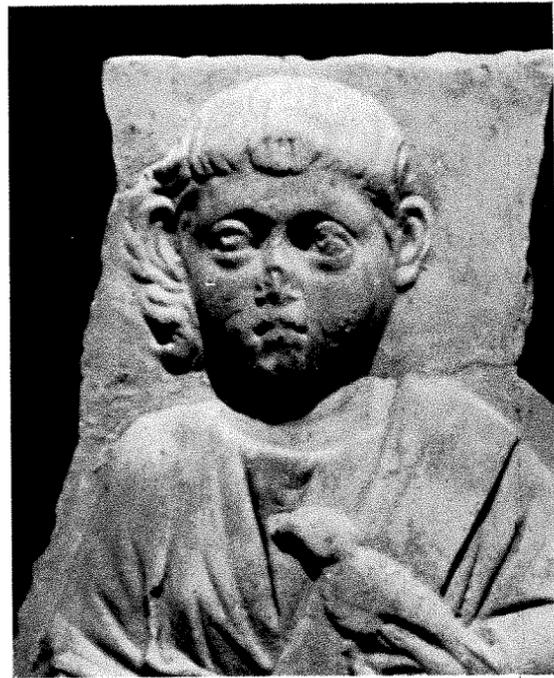


Fig. 3.



Fig. 4.



Fig. 5.



Fig. 6.

Fig. 3. Stele di Ostia, avanti il restauro (particolare). - Fig. 4. Busto di Bimbo del Museo dei Conservatori, Roma.  
5. Sarcofago in Santa Maria in Trastevere, Roma. - 6. Vetro dorato del Museo Oliveriano, Pesaro. (dal Garrucci).