

1939

N.B. - 84 p. 140 è stata omessa la parte ripetuta (p. 141-245)  
a torto rilegata nell'annata LXVIII, 1940.

84 p. 163 del B.M.I.R. è rilegata a torto una  
moltissima parte del B.M.I.R. 1938 (ca. p. 55-176, Ind. gen. 1938).  
Invece le p. 65-195 e Ind. gen. sono state a torto  
rilegate nell'anno 1940.

2112 PG  
INVENTARIO N. 726

# BULLETTINO

10 Vol  
Yapuz

DELLA

## COMMISSIONE ARCHEOLOGICA DEL GOVERNATORATO DI ROMA

E

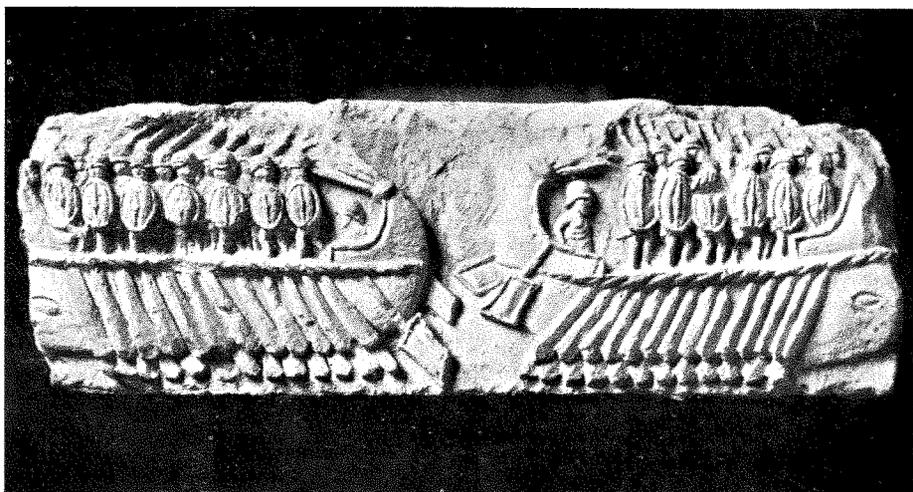
### BULLETTINO DEL MUSEO DELL'IMPERO ROMANO



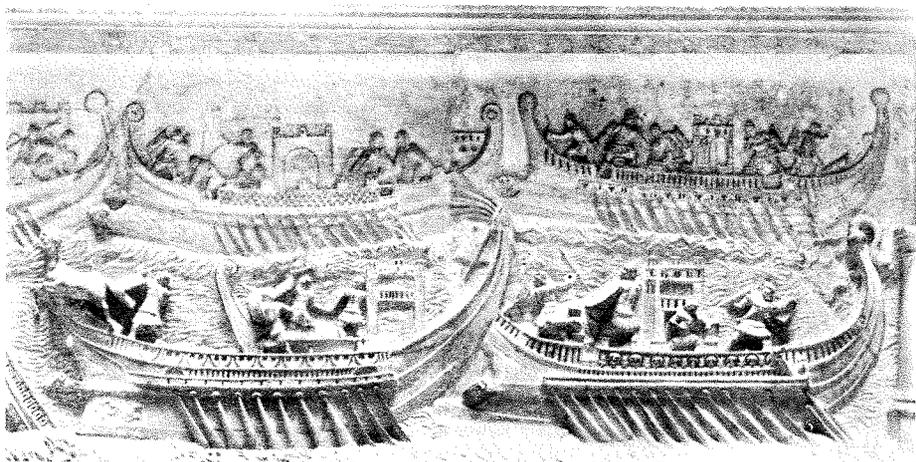
ANNO LXVII (1939-XVII-XVIII)

(PRIMO DELLA OTTAVA SERIE)

PUBBLICATO A CURA DEL  
GOVERNATORATO DI ROMA  
1940-XVIII



NAPOLI, MUSEO NAZIONALE: RILIEVO CON NAVI DA GUERRA (dal calco nella Mostra della Romanità).



MADRID, PALAZZO MEDINACELI: RILIEVO CON BATTAGLIA NAVALE.

## IL CULTO DI ERCOLE AD OSTIA ED UN NUOVO RILIEVO VOTIVO

Prima dell'inizio nel febbraio 1938 della grande campagna sistematica di scavo che porterà alla risurrezione quasi totale di Ostia antica per l'Esposizione universale del '42, relativamente scarse erano le testimonianze del culto di Ercole (1). Un fine essenzialmente decorativo avevano i quattro gruppi marmorei scavati da Gavin Hamilton nel 1788 ora nella Sala degli Animali in Vaticano con le imprese di Diomede, di Gerione, del cinghiale, di Cerbero (2), come pure il gruppo di Ercole e Telefo passato nel Museo Torlonia (3), e nessun valore probativo ha il ritrovare il dio su pitture dell'Isola Sacra (4).

Alcune iscrizioni, peraltro, testimoniavano l'esistenza del culto di Ercole nella città: in una egli è unito a Silvano, molto venerato anche ad Ostia (5), su un cippo di travertino trovato presso la tomba di *Fabius Hermogenes* è detto *Hermogenianus*, prende cioè un epiteto derivato dal dedicante (6), in una base marmorea dell'Isola Sacra appare come *Invictus* (7); notevole è poi il trovarlo insieme con due fauni e due Lari sull'ara dedicata dai magistri nel I secolo d. C., nudo, con la pelle ferina pendente dal braccio e con accanto il porco a lui sacro, dinanzi ad un'ara con fuoco (8). Questa era la testimonianza più antica che si aveva. Posteriore è infatti un frammento di rilievo in cui restano una testa di Ercole barbato di prospetto e vicino una corona costituita di grandi foglie e sul listello superiore l'iscrizione che lo chiama *Augustus* (9) (FIG. 1). Più strana è l'iscrizione che è incisa su un'ara riadoperata nel mitreo della Casa di Diana [A]QUAE SALVIAE HERCLI SACR (UM), la cui interpretazione più probabile pare quella di una dedica ad Ercole posta, io credo, in Ostia stessa dal

(1) Sono tutte raccolte nella monografia di L. R. TAYLOR, *The Cults of Ostia*, Bryn Mawr 1912, pagg. 36-37.

(2) W. AMELUNG, *Die Skulpturen des Vatikanischen Museums*, Berlin 1908, II, n. 137, 141, 208, 213, Tav. 34.

(3) *Museo Torlonia*, II, tav. XCVII, n. 338.

(4) *C. I. L.*, XIV, 5303, I; G. CALZA, *Not. Scavi*, 1938, pag. 15, fig. 15.

(5) *C. I. L.*, XIV, 17.

(6) *C. I. L.*, XIV, 4287; G. CALZA, *Not. Scavi*, 1923, pag. 398.

(7) *C. I. L.*, XIV, 4288.

(8) *C. I. L.*, XIV, 4298; G. CALZA, *Not. Scavi*, 1916, pag. 145 segg.; G. BENDINELLI, *Rivista di Filologia*, 1928, pag. 530; G. CALZA, *Guida di Ostia*, pag. 116. Il tipo di Ercole richiama quello su medaglione di Antonino Pio riprodotto dal FROEHNER, *Les médaillons de l'empire romain*, pag. 57.

(9) *C. I. L.*, XIV, 4286; D. VAGLIERI, *Not. Scavi*, 1910, pag. 100, fig. 7.

*pagus Aquae Salviae* che era situato alle Tre Fontane (10). Noto infatti come Ercole sia concepito quale protettore di terme e collegato alle fonti che a lui venivano dedicate spesso sia in Grecia sia in Italia (11). Basti ricordare il solo passo *Athen.* XII, 6, P. 512: διὰ τί τὰ θερμὰ λουτρά τὰ φαινόμενα ἐκ τῆς γῆς πάντες Ἑρακλέους φασὶν εἶναι ἱερά; e più particolarmente per l'Italia la *fons*



FIG. 1. - FRAMMENTO DI RILIEVO CON TESTA DI ERCOLE. OSTIA.

*Herculis* a Caere e la formazione del Lago Cimino per opera di Ercole, oltre alle numerose raffigurazioni etrusche su gemme e specchi con il dio vicino a sorgenti o con anfore (12). Significativo è poi il nome della *statio* tra *Lambaesis* e *ad Maiores* in Affrica *Ad Aquas Herculis* (13). Non meraviglierebbe quindi una dedica ad Ercole da parte di un *Pagus* chiamato *Aquae Salviae*.

\* \* \*

Queste le testimonianze che si avevano fino all'estate 1938, quando nell'area ad occidente degli *Horrea Epagathiana*, oltre ad un edificio ter-

male, lo scavo metteva in luce un grande tempio che un'ara marmorea, *in situ* sul pronao, con dedica ad Ercole identificava come la sede di culto del dio (14) (FIG. 2).

L'interesse grande della scoperta consiste anche nell'antichità del tempio stesso poichè un severo intatto podio in grandi ortostati di tufo perfettamente combacianti con tecnica accurata, limitato in alto e in basso da cornici con sagomature largamente aggettanti, al quale due gradini in travertino formano una più durevole base, e resti della cella in *opus incertum* incorporati nella cortina laterizia del rifacimento del II secolo d. C., fanno datare la prima costruzione del tempio circa all'età Sillana; in genere nella prima metà del I secolo

(10) La questione posta nel commento di G. CALZA nelle *Not. Scavi*, 1915, pag. 333 è lasciata insoluta da L. WICKERT nel *C. I. L.*, XIV, 4280. Si noti anche che quando una sorgente è personificata appare piuttosto al plurale nelle dediche (cfr. *C. I. L.*, VIII, 2583; ROSCHER, *Lexicon*, s. v. *Aquae Sinuessanae*, c. 468; E. DE RUGGIERO, *Dizionario Epigrafico*, s. v. *Aquae Albulae*, c. 573; *C. I. L.*, XII, 2913, XI, 1823 ecc).

(11) Cfr. GRUPPE in PAULY-WISSOWA, *Real Encyclopaedie*, Suppl. III, s. v. *Herakles*, c. 1011-1012.

(12) Vedi specialmente J. BAYET, *Herclé*, Paris 1926, p. 163-169; *Les origines de l'Hercule Romain*, Paris 1926, pagg. 89-90; A. FURTWÄENGLER in ROSCHER, *Lexicon*, s. v. *Herakles*, c. 2237-2238.

(13) E. DE RUGGIERO, *Dizionario Epigrafico*, p. 576; PAULY-WISSOWA, *Real Encyclopaedie*, s. v. *Aqua*, c. 301, n. 47; cfr. anche l'iscrizione di Perugia, *C. I. L.*, XI, 1946.

(14) Per le prime notizie della scoperta vedi G. CALZA, *Gnomon*, 1938, novembre, pagg. 606-607.

a. C. Il podio che gira all'interno della cella, trova infatti confronto con quello del tempio della Fortuna a Preneste (15); la larga scalinata in travertino di 8 scalini è conservata in gran parte ma nulla resta degli elementi architettonici del pronao e della cella e la spoliazione completa e sistematica indica un impiego di marmo o almeno di travertino per le colonne e per la pavimentazione.

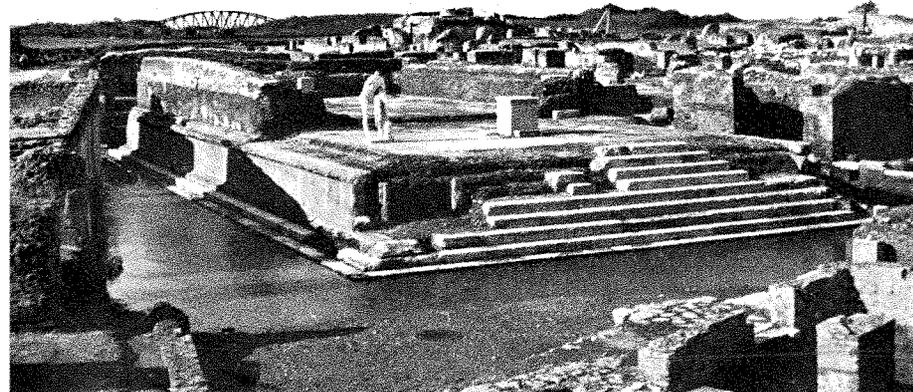


FIG. 2. - OSTIA, IL TEMPIO DI ERCOLE.

Dell'iscrizione sull'ara, risalente al III secolo d. C.: DEO INVICTO HERCULI HOSTILIUS ANTIPATER V · P · PRAEF · ANN · CURAT · REI PUBLIC · OST · notiamo solo qui l'epiteto di *Invictus* dato al dio con il quale era venerato anche in Roma all'ara massima e nel tempio a Porta Trigemina (16).

Ma ad una più lunga vita di questo culto di Ercole in Ostia accenna un'altra iscrizione frammentata, rinvenuta nello scavo della prosecuzione verso sud della Via degli *Horrea Epagathiana*, dove è detto, secondo un chiaro supplemento, che sotto Teodosio Arcadio ed Eugenio NUMERIUS PROIECT[US PRA]EF · ANN · CELLAM HERCV [LIS RESTITUIT] e tutto fa credere che si riferisca al tempio descritto.

Il documento più singolare tuttavia è costituito finora da un rilievo in travertino compatto, trovato in due pezzi in due diversi ambienti che limitano ad Est l'area sacra del tempio di Ercole, il 14 e il 22 giugno 1938 e che qui presento per gentile concessione del Direttore degli scavi prof. Guido Calza che sentitamente ringrazio (17). (TAV.) Le due parti combaciano esattamente ma

(15) R. DELBRUECK, *Hellenistische Bauten in Latium*, Strassburg 1907, Tav. XIX.

(16) Cfr. S. B. PLATNER-T. ASHBY, *A topographical dictionary of ancient Rome*, 1929, pagg. 253-254.

(17) Debbo le fotografie del rilievo alla cortesia della Dr.ssa R. De Chirico che qui ringrazio.

manca ancora un frammento a sinistra, mentre a destra un orlo netto con una rottura in basso limita il rilievo, che misura così m. 1,45 di lunghezza, 0,71 di altezza, 0,10 di spessore massimo.

Il fregio figurato è compreso in basso e in alto da un listello poco sporgente che serve rispettivamente come piano di posa per le figure e come cornice, sotto alla quale è l'iscrizione in lettere alte cm. 5.

C · FULVIUS · SALVIS · HARUSPEXS · D · D ·

Il rilievo non è molto sporgente ma netto ed accurato anche se naturalmente privo di quella lisciatura e levigatura proprie del marmo e abbia invece la superficie sempre un po' ruvida e non suscettibile di dettagli troppo minuti propria del travertino.

Da destra verso sinistra, rispetto a chi guarda, vediamo prima una scena di pesca costituita da due gruppi di tre pescatori che, ritti su due scogli, tirano a loro con tutta forza puntando i piedi e tirandosi indietro una grande rete distesa ad arco, non rappresentata nel dettaglio delle singole maglie ma chiaramente identificabile come tale per forma e funzione, già quasi tutta uscita dal mare, segnato convenzionalmente da una barchetta vuota fra i due scogli, da un delfino in alto verso sinistra, da un pesce simile ad un dentice sotto alla barchetta nella stessa direzione del delfino e da un altro più a destra rivolto in direzione opposta. Dentro la rete è visibile una figura barbata di profilo verso sinistra di dimensioni assai maggiori dei pescatori, nascosta solo nella parte inferiore delle gambe dalla rete stessa e che si identifica facilmente con Ercole per la clava che impugna nella destra alzata e di cui la rete ricopre l'estremità. Ercole in atto di assalto, con le gambe divaricate, il braccio sinistro proteso, la testa che guarda innanzi eretta, vestito di una corazza e di un corto chitonisco che spunta al di sotto in pieghe fitte e che lascia scoperto il sesso.

Dinanzi ad Ercole, in basso, è una cassetta quadrangolare il cui coperchio è rappresentato con un piano superiore obliquo; anche questa cassetta pare dentro la rete, sebbene sia rappresentata proprio all'estremità vicino ai pescatori. Ercole, i cui piedi creano nella rete degli angoli sporgenti in basso per il peso, deve essere, sia per lo schema sia per la situazione, non il dio in persona ma una statua di lui. I capelli sono resi come una calotta uniforme ricciuta, la barba è appuntita e due lunghi baffi spioventi incorniciano la bocca. Più a sinistra troviamo poi di nuovo Ercole, stante, gravitante sulla gamba sinistra, con la gamba destra flessa, e scartata indietro, quasi incrociata con l'altra, la testa rivolta di tre quarti verso sinistra, con la stessa corazza e con il chitonisco più la pelle ferina pendente dal braccio sinistro piegato, reggente la clava la cui estremità poggia sulla spalla. Ha gli stessi capelli a corti riccioli come la barba e gli stessi baffi spioventi. Qui però è in un'azione diversa e stende infatti il braccio destro tenendo in mano un oggetto raffigurato come un segmento rettangolare allungato che offre ad un fanciullo ritto dinanzi a lui e a lui rivolto

di profilo, vestito di una tunica con maniche corte con sopra una stretta toga, che stende a sua volta il braccio destro, in parte mancante, per ricevere l'oggetto dal dio.

Si noti che sul segmento rettangolare allungato, mancante dell'estremità sinistra, sono incise alcune lettere le quali, non facilmente leggibili a prima vista per la loro piccolezza, sono risultate chiare ad un attento esame e su vari calchi eseguiti: O R T · H ·.

Fra Ercole e il fanciullo, su un basamento a piramide tronca, sta una cassetta di forme analoghe a quella dentro la rete, poggiante su piccoli piedi e nella quale sono segnate delle linee sui bordi ad indicare una decorazione metallica ed una serratura nel centro. Il coperchio è alzato e nell'interno appare una superficie obliqua segmentata a scala, quasi per rappresentare un contenuto di tavolette simili a quella tenuta in mano da Ercole. Al di sopra, in bassorilievo, è un dittico aperto con i bordi salienti e le due legature o cerniere. Segue una figura maschile alta quanto Ercole, giovanile, sbarbata, con il corpo di prospetto e la testa rivolta di profilo verso sinistra, stante sulla destra, vestito di una tunica con maniche corte e una toga che lascia scoperta gran parte della metà destra del corpo girando in basso e con un lembo ricadente dal braccio sinistro piegato. Stende invece il braccio destro verso sinistra, tenendo in mano un oggetto che direi un dittico semiaperto con il pollice interposto fra le due valve. Sopra al bordo della rottura, in basso, resta la testa di un fanciullo rivolta in alto di profilo verso sinistra. All'altezza della testa del togato, vola verso sinistra una Vittoria alata, di profilo, vestita di peplo cinto, la quale tiene nella mano protesa una corona.

Da un primo sguardo si intuisce che quest'unico fregio è materialmente e idealmente suddiviso in tre scene diverse e distinte nello spazio e nel tempo. Abbiamo a destra una scena di pesca in sè compiuta, costituita dalla rete dei pescatori, dalla statua con la cassetta e dal vivace sfondo marino. Segue una scena limitata dalle due figure contrapposte di Ercole e del fanciullo che inquadrano la cassetta sulla base, scena che va pensata sullo sfondo di una parete a cui è come appeso il dittico aperto. Della terza scena all'estremità sinistra rimangono solo la figura di togato, la Vittoria e la testa del fanciullino, rivolte tutte verso sinistra, manca cioè l'altra metà di quest'ultima composizione in cui dobbiamo ricostruire una o più figure che rivolte in senso inverso si contrappossero a quelle che rimangono.

V'è dunque una equilibrata simmetria in tutto il fregio e il centro materiale, e, come vedremo, anche ideale della composizione, deve considerarsi l'asse costituito dalla cassetta aperta, dall'oggetto iscritto offerto da Ercole al fanciullo, dal dittico aperto. Allora, siccome il rilievo è lungo m. 1,40 e la metà destra dall'orlo estremo fino all'asse centrale della cassetta misura circa m. 0,85, riportando una lunghezza uguale a sinistra, vediamo che la parte mancante doveva misurare all'incirca m. 0,30 essendo di 0,55 quella conservata, e vi è posto quindi per una figura delle dimensioni del togato o di Ercole. Supporre in questa terza scena un Ercole incoronato dalla Vittoria creerebbe un'apoteosi senza intimo nesso logico con le altre due precedenti e vedremo se l'analisi di queste non

possa suggerire qualche altra integrazione. L'iscrizione risulterebbe un poco spostata verso destra ma questo è dovuto forse alla posizione alta della Vittoria.

La semplice iscrizione con il nome del dedicante non ci può dare la spiegazione delle scene del rilievo per cui bisogna ricorrere alla sola analisi.

\* \* \*

La scena della pesca (FIG. 3), pur nella sobrietà dei mezzi rappresentativi e nella convenzionale prospettiva su cui torneremo, è chiaramente fissata nei



FIG. 3. - PARTICOLARE DEL RILIEVO DI ERCOLE.

suoi elementi dai pesci e dalla *scapha* simboleggianti il mare, dagli scogli e dalla rete e con grande cura è reso il costume caratteristico dei pescatori costituito da una corta tunica con brevi maniche stretta alla vita da una larga cintura e dal *pilos* o cappello a tesa, costume che si riscontra comunemente nelle rappresentazioni di uomini intenti alla pesca e della gente di mare (18). L'elemento più

(18) Cfr. DAREMBERG-SAGLIO, *Dictionnaire*, s. v. *Piscatio*, pag. 489 segg. e le statue di pescatori in S. REINACH, *Répertoire de la statuaire*, I, Tav. 879, pagg. 539, 882, pag. 540, II, pag. 556, n. 5, pag. 557, n. 7, V, pag. 295, n. 7 ecc.

interessante è senza dubbio la statua di Ercole che a prima vista appare di un tipo greco arcaico, immaginata dentro la rete ma piuttosto in realtà da essa inquadrata per renderla evidente e visibile in tutte le sue parti e che fa uno strano contrasto con il resto della composizione realistica.

È da notare inoltre che la corazza ed il chitone molto corto ad essa sottoposto lasciano scoperto completamente il sesso. Questo è un uso che, ignoto all'arte micenea, si riscontra di frequente infatti nell'arte greca arcaica, uso in cui concorrono sia uno scopo profylattico sia un'idea di virilità e di coraggio ed uno sprezzo del pericolo, specialmente quando lo si riscontra in figure di guerrieri o di divinità guerriere come Eracle, Ares o eroi come Teseo, Aiace, Achille e gli altri dell'*epos* omerico (19). E per Ercole stesso va ricordato il Frontone dell'Idra dove, sebbene frammentario, lo troviamo non solo in uno schema simile al rilievo di Ostia invertito, ma anche chiaramente vestito della sola corazza (20). Per questa intenzionale e rituale nudità in figure di guerrieri, in plastica e in pittura, rimando agli esempi raccolti dal Müller a tale riguardo (21); richiamo soltanto, anche come confronto per la corazza, due bronzetti della fine del VI secolo, dall'Eubea l'uno, oggi ad Atene (22), da Sparta l'altro (23), due di Olimpia (24) all'incirca dello stesso periodo, e per i primi del V secolo le corazze dei giganti sul frontone dei Megaresi ad Olimpia con il chitone che lascia ugualmente scoperto il sesso (25) come in un bronzetto di oplita dall'Acropoli (26).

È una caratteristica che troviamo del resto anche in ambiente etrusco in cui, seguendo l'evoluzione dell'arte, si attarda di più, e ricordo solo la serie numerosa di bronzetti raffiguranti dei guerrieri in atto di vibrare la lancia, con la corazza etrusca ad ampi spallacci con o senza chitonisco, la quale fa capo a quello più bello della metà del V secolo al Museo Archeologico di Firenze (27).

Il Müller ha giustamente notato come quest'uso, che è frequente in Grecia nella plastica del VI secolo e nella ceramica con figure nere, cominci a divenire raro nei ceramisti di transizione Nikosthenes ed Andokides e scompaia nei vasi con figure rosse, tranne eccezioni, quali l'Eracle sulla coppa di Euphronios a Monaco (28) e qualche altro caso sporadico, come anche nella plastica in cui gli ultimi esempi sono dei primi del V secolo, quali un torso di guerriero con co-

(19) Per questo argomento vedi specialmente W. A. MÜLLER, *Nacktheit und Entblössung*, Leipzig, 1906, pag. 129 segg., e F. PFISTER in PAULY-WISSOWA, *Real Encyclopadie*, s. v. *Nacktheit*, c. 1541 segg. e anche R. NIERHAUS, *Jahrbuch*, LIII, 1938, p. 90 segg.

(20) T. WIEGAND, *Porosarchitektur*, 1904, Tav. VIII, n. 4, pag. 193.

(21) W. A. MÜLLER, *op. cit.*, pag. 132 segg.

(22) F. GERKE, *Griechische Plastik*, 1938, Tav. 90.

(23) A. M., III, 1878, Tavv. 1, 2.

(24) *Olympia*, IV, Tav. VII, n. 41 e 42.

(25) *Olympia*, III, Tav. II-III, lettere G. K.

(26) A. DE RIDDER, *Catalogue des bronzes trouvés sur l'Acropole d'Athènes*, in *Bibliothèque des Écoles Françaises*, 74, 1896, n. 742, fig. 249, pag. 270.

(27) G. Q. GIGLIOLI, *Arte Etrusca*, Milano 1935, Tav. CCXXI, n. 2, aggiungi n. 1 e 3, Tav. CCXXII, nn. 1, 2, 3, 4, 6, 8 ecc.

(28) FURTWAENGLER-REICHOLD, Tav. 22.

razza anatomica dall'Acropoli (29) ed il Gerione e Teseo sulle metope del Tesoro degli Ateniesi a Delfi (30); la sua scomparsa sarebbe dovuta forse al raffinamento della cultura ed all'influsso ionico (31).

Se tanto il tipo di corazza (32) quanto il caratteristico nudamento apotropaico del sesso ci riportano ad un periodo fra il VI e i primi decenni del V secolo a. C., lo schema, il tipo e, per quanto possiamo giudicare da un rilievo romano in travertino e con carattere illustrativo, lo stile stesso della prima figura di Eracle segnano limiti cronologici ancor più stretti fra il 500 e il 470 circa.

Non ho bisogno di fermarmi sullo schema che è uno dei più diffusi nell'arte greca del VI secolo e della prima metà del V culminante con una delle più complete e più recenti espressioni nello Zeus o Poseidon dell'Artemision (33), nè deve far meraviglia di vedere un Eracle con la corazza perchè si hanno altri esempi di una simile rappresentazione del dio nell'arcaismo. Ho già citato quella del Frontone dell'Idra, molte altre appaiono su vasi dipinti (34) ed in bronzetti come quello di Cassel, assai fine, di arte peloponnesiaca, con la pelle leonina sotto la corazza che lascia scoperto il sesso e con le due mani protese in avanti che reggevano l'arco e la clava (35). Più dubbia è l'identificazione di Eracle nel guerriero con corazza sul chitonisco che tira l'arco nel frontone orientale di Egina, perchè riposa sulla sola forma dell'elmo a testa leonina (36).

Anche la statua del rilievo ostiense brandisce la clava nella destra e la mano sinistra è scolpita nell'atto tipico di stringere l'arco, come appare frequentemente nelle raffigurazioni arcaiche di Eracle (37). La capigliatura è già corta come una calotta di riccioli folti senza più zazzera sulla nuca che dura sino alla fine del VI secolo e senza il *krabylos* della prima metà del V secolo, i baffi spioventi hanno ancora un taglio arcaico e i profili del corpo accennano ad un modellato vigoroso con risalto di muscoli tesi. Stilisticamente sentiamo che questa testa è di poco più recente di quelle delle metope del Tesoro degli Ateniesi a Delfi, datate da alcuni alla fine del VI da altri subito dopo Maratona, mettendola a confronto particolarmente con quella di Eracle; nella metopa con la cerva trova

(29) BRUNN-BRUCKMANN, Tav. 546 sinistra.

(30) *Fouilles de Delphes*, IV, Tav. 39, Tav. 44, Tav. 46.

(31) A. W. MÜLLER, *op. cit.*, pag. 137.

(32) Cfr. anche DAREMBERG-SAGLIO, *Dictionnaire*, s. v. *Lorica*, pagg. 1304-5.

(33) Vedi F. GERKE, *Griechische Plastik*, 1938, Tav. 106 con bibl. rel., per lo schema cfr. anche G. RICHTER, *The sculpture and sculptors of the Greeks*, 1930, pag. 64 segg.

(34) Con corazza e con o senza pelle leonina su vasi calcidesi di Parigi *Cab. Med.*, 202, di Londra *Br. M.* B 155, di Monaco 592 A. RUMPF, *Chalkidische Vasen*, Tav. VI, XIII, XVI, su un vaso con f. n. di Napoli H. HEYDEMANN, *Die Vasensammlung des Museo Nazionale*, Berlin 1872, pag. 661, n. 120 cfr. ROSCHER, *Lexicon*, c. 2213 b, in un vaso con t. A. FURTWAENGLER, *Beschreibung der Vasensammlung*, 1885, pag. 269, n. 1725.

(35) M. BIEBER, *Die antiken Skulpturen und Bronzen des K. Museum Fridricianum in Cassel*, 1915, pagg. 51-52, n. 114; ROSCHER, *Lexicon*, c. 2147-2148.

(36) A. FURTWAENGLER, *Die Aegineten*, München 1906, pagg. 48 e 36.

(37) Sulla unione dei due attributi caratteristici del dio cfr. ROSCHER, *Lexicon*, s. v. *Herakles*, c. 2141, 13.

infatti notevoli somiglianze nella struttura (38) ed è pure vicina a teste dei frontoni di Egina, che vanno datati tra il 500 e il 485, quali quelle dei guerrieri barbati per il taglio della barba e dei baffi oltre ad una corrispondenza più generale nell'equivalente stadio evolutivo del ritmo e dello schema delle figure frontonali e dell'Eracle del rilievo (39).

Posta poi accanto alla testa della stele Borgia di Napoli (40), databile verso il 475, con cui trova risonanze esteriori, si avverte che quella di Eracle è più arcaica nella costruzione del cranio schiacciato e massiccio nei riccioli spessi, nei baffi più lunghi, nella barba più puntuta. Non infatti nell'ambito della scultura attica o eginetica o ionica credo sia da riportare questa statua di Eracle perchè, anche per quel poco che possiamo giudicare dal rilievo, la sua struttura essenziale è diversa e queste forme potenti, questo schema caratteristico, questo cranio dalla spessa ed uniforme calotta ricciuta, il particolare del sesso scoperto, che è più strettamente da collegare all'oplitismo, il tipo stesso di Eracle con corazza sono elementi che gravitano piuttosto verso il Peloponneso. E proprio nella dorica Sparta Pausania (III, 15, 3) ricorda che nel tempio del dio: ἀγάλμα Ἡρακλέους ἐστὶν ὀπλισμένον ed aggiunge τὸ δὲ σχῆμα τοῦ ἀγάλματος διὰ τὴν πρὸς Ἰπποκόωντα καὶ τοὺς παῖδας μάχην γενέσθαι λέγουσιν.

Era quindi una statua con corazza e in atto di combattere (41).

Lo schema e lo stile ci dicono che l'originale da cui è copiato l'Eracle del rilievo doveva essere bronzo e bronza dobbiamo pensare la statua di Sparta. Dello stile di ambedue potremo farci un'idea con l'esame di alcuni bronzetti i quali non sono che piccoli riflessi di quella grande arte peloponnesiaca a cui è verosimile attribuire l'Eracle ὀπλισμένος e l'Eracle del rilievo. Basti citare i due di Zeus in un analogo schema, di qualche decennio anteriori, trovati ad Olimpia (42), o quello di un guerriero della fine del VI secolo con corazza, stilisticamente e tipologicamente simile al bronzetto di Eracle, a Cassel, già citato (43), fino al bello Zeus di Dodona (44), da porsi intorno al 500, senza tentar di richiamare la personalità di Ageladas troppo indistinta ancora nella cronologia e nello stile.

Quello che in ogni modo pare sicuro è la intenzionale e fedele riproduzione che lo scultore del rilievo ha voluto fare di una determinata statua con tutte le sue caratteristiche che la riportano ad un preciso originale dell'arte greca della fine dell'arcaismo ed all'ambito della scuola peloponnesiaca intorno al 490 a. C.

(38) *Fouilles de Delphes*, IV, Tav. XXXVII, n. 1 e 1-a; C. ŽERVOS, *L'art en Grèce*, fig. 238.

(39) Vedi le buone tavole del GERKE, *op. cit.*, 66-69.

(40) F. GERKE, *op. cit.*, Tav. 76 e 77.

(41) Quindi è da scartare il riferimento che la BIEBER fa di questo passo di Pausania a proposito del bronzetto di Cassel, *op. cit.*, pag. 52, Tav. XXXVIII, 114, perchè Eracle non è raffigurato in atto di combattere ma solo in marcia, ipotesi fatta precedentemente da A. FURTWAENGLER, in ROSCHER, *Lexicon* s. v. *Herakles*, c. 2150.

(42) A. FURTWAENGLER, *Olympia, Die Bronzen*, IV, Tav. VII, n. 43, 44, 45.

(43) *Olympia*, IV, Tav. VII, n. 42.

(44) R. KEKULÉ, *Bronzen aus Dodona*, Tav. I, pag. 6.

Nella scena centrale (FIG. 4) Ercole non è più concepito come una statua ma come il dio stesso in azione, tuttavia le identiche forme, pur nella diversità dello schema con le quali lo scultore l'ha raffigurato, stanno ad indicare una stretta relazione con la statua pescata dal mare. Vi è solo l'aggiunta facilmente spiegabile



FIG. 4. - PARTICOLARE DEL RILIEVO DI ERCOLE.

della pelle leonina, ma che lo scultore abbia inteso di tener presente proprio quella statua nella composizione della scena ce lo dice anche, oltre alle identità morfologiche, la costruzione stessa della figura del dio. Se ha riprodotto infatti armonicamente e con cura lo schema arcaico di Ercole concepito come statua, quando ha voluto sciogliere questo schema per dare vita al dio ha creato un ritmo che nella incertezza e nelle contraddizioni di equilibrio e di gravitazione tradisce tutta la difficoltà del compito di mantenere il carattere arcaico in uno schema nuovo. La voluta rigidità del tronco chiuso nella corazza mal si addice al motivo statico delle gambe vedute di tre quarti e il non riuscito scorcio della gamba destra scartata in profondità la fa apparire accavallata dietro quella portante. Anche la

testa nella posizione di tre quarti perde un poco, l'appuntirsi della barba e la scheggiatura del naso contribuisce a creare oggi una fisionomia un po' diversa che può richiamare stranamente quella di Lucio Vero, sebbene i singoli elementi come i baffi spioventi e le labbra spesse, la calotta ricciuta dei capelli assicurino l'intenzionale analogia con la testa della statua dentro la rete.

Come c'è dunque una stretta relazione fra le due figure di Ercole, così ci deve essere per le due cassette di simile forma, quella pescata, chiusa e quella sulla base, aperta. La spiegazione deve trovarsi perciò nell'oggetto che è da immaginare, credo, tratto dalla cassetta dal dio e offerto al fanciullo che gli sta dinanzi e nelle lettere in esso incise. Il supplemento più probabile di queste credo che sia: [S] ORT (ES) H (ERCVLIS) che farebbe interpretare perciò come *sortes* l'oggetto tenuto in mano da Ercole e quelli contenuti nella cassetta stessa.

Sulle *sortes* abbiamo testimonianze letterarie ed anche archeologiche (45): famose erano quelle nel santuario della Fortuna a Preneste scolpite su tavolette di quercia (46), ma *sortes* erano anche a Caere (47), a Faleri (48), sono attribuite al nume Clitunno (49), e quelle di Iguvium nel tempio di Iupiter Apeninus furono consultate fino al III secolo da Claudio Gotico e Aureliano (50). Inoltre è noto anche qualche testo di *sortes* (51) e si posseggono alcuni originali rinvenuti a Barbarano presso Padova, costituiti da laminette bronzee rettangolari allungate iscritte, di cui una è oggi a Parigi (52), che come forma corrispondono esattamente alla raffigurazione che ne abbiamo su denari di M. Placitorius Cestianus con un busto di fanciullo che tiene davanti a sé con le due mani una tavoletta rettangolare allungata in cui è l'iscrizione SORS (53).

Non mi pare dubbio quindi, e per l'iscrizione e per i confronti fatti, che Ercole tenga in mano una *sors* e la porga al fanciullo. Quest'ultimo infatti conferma questa identificazione, perchè proprio i fanciulli erano impiegati nel tirare su le *sortes* come lo sono oggi nelle lotterie. Questo ci dice chiaramente Cicerone quando si chiede scetticamente: *Quid igitur in his (sortibus) potest esse certi, quae*

(45) Cfr. A. BOUCHÉ LECLERQ, *Histoire de la Divination dans l'antiquité*, IV, Paris 1882, pagg. 145-159; DAREMBERG-SAGLIO, *Dictionnaire*, s. v. *Divinatio*, pagg. 301-302; J. MARQUARDT, *Le culte chez les Romains*, I, Paris 1889, pagg. 115-125.

(46) G. WISSOWA, *Religion und Kultus der Römer*, München 1929, pag. 260.

(47) LIV. XXI, 62, 5 ...et Caere sortes extenuatas; SIDON. APOLL. IX, 190.

(48) LIV. XXI, I, 11, ...et Faleriis caelum findi velut magni hiatus visum quaque patuerit ingens lumen effulsisse, sortes sua sponte adtenuatas, unamque excidisse ita scriptam «Mavors telum suum concutit».

(49) PLIN., *Epist.*, VIII, 8, 5 ...Clitumnus praesens numen atque fatidicum indicant sortes.

(50) T. MOMMSEN, *C. I. L.*, I, pag. 267; TREBELL. POLLIO, v. *Claudi* 10; VOPISCUS, v. *Firmi* 3.

(51) *C. I. L.*, I, 1439 segg.; H. DÜNZER, *Philologus*, XX, 1863, pag. 368.

(52) *C. I. L.*, I, 1439 segg.; H. DRESSEL, *Sors*, in *Zeitschrift für Numismatik*, 1921, XXXIII, pag. 32; R. CAGNAT, *Cours d'épigraphie latine*, Paris 1898, pag. 343; SUET. *Tiber.* 14; H. BABELON H. BLANCHET, *Catalogue des bronzes antiques de la Bibl. Nat.*, 1895, pag. 707, n. 2299.

(53) H. DRESSEL, *op. cit.*, pag. 24 segg.; H. A. GRÜBER, *Coins of the Roman Republic in the Brit. Mus.*, I, 1910, pag. 436, nn. 3525-3532, Tav. XLIV, 23-24; E. BABELON, *Monnaies de la République Romaine*, Paris 1886, pag. 315, n. 10.

*Fortunae monitu pueri manu miscentur atque ducuntur?* (54), questo ci ripete Tibullo (55) e ci conferma il denario di *M. Plaetorius Cestianus*.

La scena centrale quindi non si può interpretare che come Ercole in atto di aver tirato su una *sors* dalla cassetta aperta (56). In una cassetta infatti erano conservate in genere le *sortes* e l'arca prenestina era stata costruita per consiglio degli aruspici con un ulivo che aveva stillato miele (57); di quest'arca parla anche Svetonio (58) e da essa deriva l'epiteto di *Arkanus* dato a Giove in Preneste (59). Allora nel rilievo Ercole sarebbe ricollegato alle *sortes* e qualche indizio che di un simile rapporto e di una funzione oracolare del dio abbiamo altrove ci indurrebbe a ritenere non errata questa interpretazione del rilievo ostiense.

I versi di Stazio che si riferiscono al più famoso tempio di Ercole nel Lazio, quello di Tivoli: « *quod ni templa darent alias Tirynthia sortes et Praenestinae poterant migrare sorores* » hanno fatto pensare che nel culto del dio in quella città le *sortes* facessero parte del rituale ed anzi che una camera sotterranea nel tempio fosse destinata a funzioni oracolari (60). Altri ha congetturato tuttavia che siccome la Ninfa Albunea, considerata poi una sibilla, dava oracoli in Tivoli, Stazio intenda riferirsi a quelle *sortes* di Albunea che sarebbero state conservate nel tempio di Ercole (61), ma si potrebbe osservare altresì che, secondo una testimonianza di Lattanzio risalente a Varrone, le *sortes* di Albunea, il cui simulacro era stato ripescato nell'Aniene con un libro in mano, sarebbero state trasportate in Campidoglio dal Senato (62), benchè si dubiti da alcuni di questa tradizione perchè l'ultima frase di Lattanzio non compare che in due codici (63), sebbene Tibullo (64) torni ancora a parlare sulle *sortes* di Tivoli con i versi: *quasque Aniena sacras Tiburs per flumina sortes portarit sicco pertuleritque sinu*. Inoltre un'iscrizione frammentaria trovata a Tivoli ... DELANEI H · V · SORTIAR... si è riferita ad *Hercules Victor* ed allora potrebbe in certo modo appoggiare i versi di Stazio (65).

(54) CIC. *de Divin.*, II, 41, 86.

(55) TIBULL., *Eleg.*, I, 3, 11 ...*illa sacras pueri sortes ter sustulit*.

(56) Per l'azione cfr. iscriz. C. I. L., V, 5801 *sortib(us) sublati*.

(57) CIC., *de Divin.*, II, 41, 86.

(58) SUET., *Tiber.*, 63, I.

(59) C. I. L., XIV, 2937, 2972.

(60) STAT. *Silv.*, I, 3, 79 segg.; P. FOUCART, *Rév. Arch.*, VII, 1863, pag. 85, anche H. DES-  
SAU, in C. I. L., XIV, pag. 368 *sortes fatidicas similes Praenestinis fuisse in templo Herculis Tibur-*  
*tino videtur significare Statius*; J. BAYET, *Les origines de l'Hercule romain*, Paris 1926, pagg. 121-122,  
312 segg. specie 335-336, 368-369.

(61) E. BOURNE, *A study of Tibur*, 1916, pag. 68.

(62) LACT., *Inst.*, I, 6 12, *M. Varro... in libris rerum divinarum... ait decimam (Sibyllam fuisse) Tiburtem nomine Albuneam, quae Tiburi colatur ut dea iuxta ripas annis Anienis, cuius in gurgite simulacrum eius inventum esse dicitur tenens in manu librum cuius sortes senatus in Capitolium abstulit*.

(63) G. WISSOWA, *Religion und Kultus der Römer*, München 1912, pag. 536, nota 6, vedi invece J. MARQUARDT, *Les cultes chez les Romains*, Paris 1890, II, pagg. 47-48 e nota I.

(64) TIBULL., *Eleg.*, II, 5, 69.

(65) J. MANCINI, *Inscriptiones Italiae*, I, *Tibur*, fasc. 1, pagg. 11, n. 11 supplisce H(ER-  
CULIS) V(ICTORIS) SORTIAR(UM); E. BOURNE, *op. cit.*, pag. 68, nota 56; L. PRELLER, *Röm.*  
*Mittheil.*, Berlin 1883, II, 139.

Ad Ercole sono state indirettamente collegate dal Mommsen le *sortes* bronzee iscritte trovate presso Padova, attribuendole all'oracolo di Gerione e alla *fons Aponus* (66), ed Ercole stesso a Bura in Acaia dava responsi per astragalomanzia nella grotta dove si gettavano i dadi sulla tavola dinanzi alla sua statua, leggendo poi l'esegesi del tiro su un *pinax* (67). Del resto Plutarco (68) ci dice che Ercole inesperto e derisore della dialettica dapprima *ὑποσπᾶν ἔδοξε βία τὸν τρίποδα καὶ διαμάχεσθαι πρὸς τὸν θεὸν ὑπὲρ τῆς τέχνης*: ἐπεὶ προῦν γε τῷ χρόνῳ καὶ οὗτος ἔοικε μαντικώτατος ὁμοῦ γενέσθαι καὶ διαλεκτικώτατος.

Il rapporto di Ercole con le *sortes* sul rilievo ostiense deve esser dovuto del resto ad un motivo diverso da una tradizione mitologica ufficiale.

L'ultima scena (FIG. 5), che ci è giunta frammentaria, è da ricollegarsi idealmente alle due precedenti e quel fanciullino di minuscole proporzioni, di cui non rimane che la testa, e il dittico semiaperto tenuto in mano dal togato, fanno ancora pensare alla consultazione delle *sortes*. La Vittoria che vola per incoronare qualcuno potrebbe suggerire infatti una



FIG. 5. PARTICOLARE DEL RILIEVO DI ERCOLE.

figura di guerriero, nel senso che l'aruspice avesse voluto dimostrare nella terza scena la veridicità delle *sortes Herculis* prendendo lo spunto da una vittoria, forse reale ma qui resa simbolica, riportata da un comandante il quale, per suo mezzo, le avrebbe consultate circa l'esito della guerra che esse avrebbero vaticinato felice e il cui responso è contenuto nel dittico che l'aruspice mostra al vittorioso. Così un unico tema: la celebrazione delle *sortes Herculis*

(66) C. I. L., I, pagg. 267-270; A. BOUCHÉ LECLERCQ, *op. cit.*, IV, 1882, pagg. 155-156.

(67) PAUS., VII, 25, 8; A. BOUCHÉ LECLERCQ, *op. cit.*, III, Paris 1880, pagg. 308-313.

(68) PLUT., *De E ap. Delph.*, VI, cfr. GRUPPE in PAULY-WISSOWA, *Real Encyclopaedie*, Suppl. III, c. 1011.

del santuario ostiense, è alla base dei tre quadri con una concezione ideale dovuta all'aruspice più che allo scultore.

Nel togato mi pare perciò verisimile vedere il dedicante stesso cioè l'aruspice *C. Fulvius Salvis*. Il nome è composto chiaramente del *praenomen Caius* del *gentilicium Fulvius* e del *cognomen Salvis*: quest'ultimo è tuttavia di una forma che non ha riscontri nella onomastica latina dove molto diffusa è la forma *Salvius* ma non ricorre quella *Salvis* (69). Se ci volgiamo invece all'ambiente etrusco oltre alle forme *Salvena* (70), *Salvinei* (71), *Salvinus* (72), *Salvenus* (73), *Salvial* (74), *Saluvi* (75) abbiamo la forma *Salvis* in una urnetta etrusca tarda trovata presso Perugia (76) insieme con altre in cui appare abbreviata in *Salvi*, *Salv* (77) e con una latina di *C. Salvius* che conferma la traduzione romana di questo nome etrusco (78). *Salvis* torna anche su un coperchio di urna oggi perduto (79) ed è caratteristico il ripetersi del nome *Salvi* su cippi di tarda età etrusco romana a Cerveteri (80). Tutto ci porta a credere quindi che in questa forma *Salvis*, si conservi ancora un nome etrusco originario divenuto semplice *cognomen* nella romanizzata onomastica della famiglia a cui il dedicante appartiene (81) e questa ipotesi pare convalidata anche sia dalla funzione di aruspice che *C. Fulvius Salvis* aveva, sia dall'epoca abbastanza antica del rilievo, che con il solo criterio epigrafico si può fissare approssimativamente per il *ductus* dell'iscrizione nel I secolo a. C. e non potrebbe in ogni modo oltrepassare i primi decenni del I secolo d. C. Ma è soprattutto con iscrizioni del I secolo a. C. che si trovano infatti i confronti più stringenti per la forma delle lettere; specialmente caratteristiche sono quella molto larga semicircolare della C che invece tende a restringersi nell'età augustea, quella della S con la voluta superiore più ampia dell'inferiore e della R con la pancia molto rotonda e sporgente e con l'asta obliqua breve e rettilinea senza nessun accenno a quel serpeggiamento che si riscontra in età augustea ed in quest'epoca si inquadra meglio inoltre la grafia della doppia consonante in *Haruspex* (82).

E gli aruspici erano collegati anche con il rituale delle *sortes* - sappiamo infatti che essi avevano consigliato la costruzione dell'arca di Palestrina profe-

(69) Vedi W. SCHULZE, *Zur Geschichte lateinischer Eigennamen*, Berlin 1904, pagg. 471 segg.

(70) *C. I. L.*, XI, 3078 *Faleri*.

(71) *C. I. E.*, 2702 *Clusium*, 4324 *Perusia*.

(72) *C. I. L.*, VIII, 5096, 7706.

(73) *C. I. L.*, XI, 5124.

(74) *C. I. E.*, 3534, 3535.

(75) *C. I. E.*, 3536.

(76) *C. I. I.*, 1734.

(77) *C. I. I.*, 1735, 1736, 1739.

(78) *C. I. L.*, XI, 1993.

(79) *C. I. I.*, 1733.

(80) *C. I. L.*, XI, 7695; R. MENGARELLI, *Not. Scavi*, 1937, pag. 366; B. NOGARA, *idem*, pag. 440.

(81) Cfr. anche G. BUONAMICI, *Epigrafia etrusca*, Firenze 1932, pag. 269, 39.

(82) Si confrontino infatti le iscrizioni nn. 2, 3, 4, 8, 10, 12, 16, 18, 23, 24, 25, 26, 33 di E. HÜBNER, *Exempla scripturae epigraphicae latinae*, 1885 dell'età cesariana e l'alfabeto I a pag. LXXIX e R. CAGNAT, *Cours d'Épigraphie latine*, 1914, tav. IV.

tando *summa nobilitate illas sortis futuras* (83) - poichè questo faceva parte di quella *divinatio artificiosa* cioè induttiva (84) opposta a quella *naturalis* o intuitiva che a loro in particolar modo era riservata (85). Funzione principale degli aruspici anche in Roma era l'interpretazione dei prodigi, sui quali si chiedeva loro l'interpretazione ed il responso (86) e parrebbe naturale che questo aruspice, nel dedicare un rilievo votivo ad Ercole, abbia scelto appunto un soggetto che avesse in qualche modo attinenza con la sua professione.

La prima scena della strana pesca di una statua di Ercole e di una cassetta, sia essa reale o leggendaria, costituisce infatti un *prodigium*, un *monstrum*, e la consegna da parte del dio stesso delle *sortes* fa pensare alla loro susseguente interpretazione in cui poteva avere la sua parte l'aruspice, come sembrano suggerire il dittico aperto nel centro ad indicare il responso scritto e l'azione stessa del togato con l'altro dittico semiaperto nella mano protesa. Si potrebbe congetturare anche che la *sors* tenuta in mano da Ercole e le altre contenute nella cassetta fossero a forma di dittici chiusi, rappresentati poi aperti nel centro e in mano all'aruspice, tuttavia i monumenti già citati sulle *sortes* inviterebbero a ritenere anche queste piuttosto delle semplici tavolette rettangolari allungate.

È chiaro comunque che nelle scene del rilievo non siamo nel campo del mito perchè nessun richiamo troveremmo per esse nella tradizione mitologica di Ercole scritta e figurata.

La scena centrale e quella con la Vittoria che incoronerebbe un guerriero sono chiaramente idealizzate e simboliche, ma quella della pesca è leggenda o realtà?

L'aruspicina è ormai tramontata e a tentar di far l'aruspice oggi - anche ad essere un po' etruschi alla lontana - si susciterebbe più riso che al tempo di Catone o almeno più scetticismo di quello ciceroniano, e non resta che valutare obiettivamente gli elementi di confronto che si hanno. Escluso ogni riferimento al mito ufficiale di Ercole, l'ipotesi più probabile è che nella raffigurazione della pesca scelta dall'aruspice si voglia rievocare la leggenda del santuario stesso del dio in Ostia, formatasi non sappiamo come e quando, più che un episodio reale. Leggende di pesche miracolose, oltre a quella simile ricordata di Albunea con il libro delle *sortes* in mano, non mancano nell'antichità.

La statua dell'atleta eroe di Thasos, Theogenes, creduto figlio di Ercole, che era stata gettata per punizione nel mare per aver causato la morte di un suo importuno fustigatore notturno, quando la desolazione si abbatte sul paese e i cittadini non sanno come richiamare dal mare secondo il responso della Pitia,

(83) *Cic.*, *de Divin.*, II, 41, 86.

(84) *Cic.*, *de Divin.*, II, 11.; DAREMBERG-SAGLIO, *Dictionnaire*, s. v. *Divinatio*, c. 293 segg.

(85) DAREMBERG-SAGLIO, *Dictionnaire*, s. v. *Haruspices*, c. 25 segg.

(86) Basti ricordare *Cic.*, *de Divin.*, I, 2, 3, *Cumque magna vis videretur esse et impetriendis consulendisque rebus et monstris interpretandis ac procurandis in haruspicum disciplina, omnem hanc ex Etruria scientiam adhibebant, ne genus esset ullum divinationis quod neglectum ab iis videretur*, *Cic.*, *de Leg.*, II, 9, 21 *prodigia, portenta ad Etruscos haruspices, si senatus iussit, deferunt, Etruriaque principes disciplinam doceto*. Cfr. poi J. MARQUARDT, *op. cit.*, II, 1890, pagg. 138-9; A. BOUCHÉ LECLERCQ, *op. cit.*, IV, Paris 1882, pag. 74 segg.

questo esiliato, viene miracolosamente tratta su nella rete di pescatori (87). Sappiamo che la statua aveva una mano protesa (88), che quella di Olimpia era opera dell'egineta Glaukias e che molte statue di lui furono innalzate in Grecia e fuori (89). Ma nonostante qualche richiamo a prima vista suggestivo, anche immaginando che questo figlio dell'Ercole Thasio fosse magari avvicinato nelle sembianze al dio, non saprei vedere nessun rapporto fra questa leggenda eroica greca e la pesca nel rilievo ostiense ma solo analogia.

Ed un brano delle ΔΙΗΓΗΣΕΙΣ dei poemi di Callimaco (90) ci conserva il ricordo di una analoga pesca di una statua raffigurante Hermes Perpheraios che lo Scamandro aveva travolto nella sua piena fino al mare, dalle cui onde fu tratto in fronte ad Oinoe, nella rete di pescatori i quali, ignari, dopo aver invano tentato di distruggerlo con l'ascia e con il fuoco, gettatolo di nuovo in mare e di nuovo ripescato, innalzarono infine un *hieron* sulla spiaggia alla statua divina.

Forse elementi mitologici e reali si fondono invece in un curioso rilievo che fa parte di un sarcofago nel British Museum (91) (FIG. 6) nel quale tre pescatori, di cui due con il caratteristico *pilos*, stanno deponendo sulla spiaggia la rete gravata da una mezza figura di cadavere giovanile insieme con pesci, mentre nello sfondo è espressa una roccia con un albero e un dio alato dai folti capelli arruffati, soffiante in una lunga conchiglia, sta a simboleggiare la tempesta causa della morte del naufrago. Nulla ricaviamo dall'incerta iscrizione frammentaria sui listelli e l'esegesi proposta dal Foerster non convince (92) mentre pare invece sicuro il riferimento all'epigramma di Hegesippos (93) ma che è solo una prova generica dell'uso funerario di questa composizione, attestato del resto anche dallo stesso sarcofago. Pur non riuscendo a trovare una concordanza con qualche episodio mitico nelle fonti letterarie e figurate, la composizione, lo stile, anche attraverso la realizzazione di mestiere dello scultore romano, risalgono chiaramente ad un originale più antico e più nobile. La gradazione nell'espressione di stupore, di pietà, di orrore alla vista inaspettata nei pescatori, il ritmo delle figure, specialmente lo scorcio audace del dorso nel cadavere e la veduta posteriore nel pescatore di destra, il nudo potente, sciolto e di effetto, alcuni elementi paesistici necessariamente presupponibili, il tema stesso ci riconducono ad un'arte pittorica del pieno ellenismo. Si potrebbe vedere in questo rilievo un adattamento di soggetto, di schemi, di tipi forse appartenenti ad un episodio a

(87) PAUS., VI, 11, 2, si dilunga nel racconto novellistico a cui accennano altre fonti, vedi ROSCHER, *Lexicon, Theagenes*, c. 542-3 e specialmente H. LAMER in PAULY-WISSOWA, *Real Encyclopaedie*, s. v. *Theagenes*, c. 253 segg.

(88) Epigramma di POSEIDIPPOS in ATHEN., X, 142.

(89) PAUS., VI, 11, 9.

(90) M. NORSI e G. VITELLI, *Papiri della R. Università di Milano*, ΔΙΗΓΗΣΕΙΣ dei poemi di Callimaco in un papiro di Tebtunis, Firenze 1934, pagg. 45-46.

(91) A. H. SMITH, *A catalogue of sculpture in the B. M.*, III, 1904, pag. 320, n. 2308.

(92) *Arch. Zeit.*, 1868, pag. 7, 1874, pag. 102.

(93) KEKULÉ, *Arch. Zeit.*, 1863, pag. 33, tav. 172, fig. 2.

noi ignoto di qualche ciclo mitico pittorico di probabile ambiente asiatico, forse pergameno, riferentesi a leggende come quella del fregio piccolo di Telefo (94), a scopo di monumento funerario per un naufrago ripescato, avvenuto forse già in epoca ellenistica, più che pensare addirittura ad una composizione creata in relazione ad un determinato episodio reale sempre nel III-II secolo a. C. per una tomba o per un ex-voto.

Queste lontane analogie, sulle quali mi sono fermato, valgono a dimostrare peraltro come naturale sarebbe che intorno ad una statua greca arcaica esistente,



FIG. 6. - RILIEVO DI SARCOFAGO - MUSEO BRITANNICO.

non sappiamo come, nel santuario di Ostia, ma in ogni modo fedelmente copiata dallo scultore, sia stata elaborata la leggenda che ne attribuiva le origini ad una pesca miracolosa, come leggende le più varie sono fiorite per tutto il medioevo sino ai nostri giorni localizzandosi all'ombra di santuari, di chiese, di cappelle, e di cui si potrebbero moltiplicare gli esempi. Ma basterà al nostro scopo richiamare solo una che offre più strette analogie con quella ostiense: la leggenda sorta intorno a «U Cristu Negru», un crocifisso miracoloso molto venerato che sarebbe stato trovato nel 1428 galleggiante sul mare di fronte alla città di Bastia in Corsica da due pescatori di cui si fanno perfino i nomi Camugli e Giuliani

(94) Gli episodi della morte di Icaro o di Fetonte non convengono a questa composizione sebbene non sia da escludere che forse essa possa derivare da spunti tipologici presi da quei miti e rielaborati per uno scopo realistico.

che lo videro circondato di lumi accesi e lo trasportarono nella Chiesa di Santa Croce, ove si trova tuttora (95).

D'altro canto si potrebbe pensare ad uno spunto realistico in questa scena, nel senso che la rete di pescatori ostiensi presso il litorale tirreno e le foci del Tevere si sia impigliata un giorno in qualcosa di insolito e che una volta trascinati a riva gli oggetti avvistati sul basso fondo sabbioso, probabilmente non con la rete simbolicamente raffigurata nel rilievo, alla vista della colossale statua bronzea del dio e di una cassetta chiusa si sia parlato di miracolo e che l'aruspice interrogato abbia dato disposizioni sul culto del dio trasformando anche la cassetta, piena forse di tavolette consunte dal mare, in un'arca di *sortes*.

Molti confronti potremmo trovare nella moderna archeologia sottomarina, dal recupero dei bronzi e marmi di Anticitera per opera di pescatori di spugne (96) a quello del bell'efebo bronzeo impigliato nelle reti gettate nel golfo di Maratona (97), a tutto il carico della nave di Madhià, che probabilmente con le opere d'arte predate dalla Grecia affondò nella rotta verso Roma in età sillana (98), al superbo bronzo ripescato a capo Artemisio (99), ai marmi della nave affondata nel porto del Pireo in età giulio-claudia con i prodotti delle officine ateniesi destinati alla capitale dell'impero (100), e ricordo per l'Italia il ritrovamento nel mare presso Piombino nel 1832 dell'Apollo bronzeo oggi al Louvre, ex-voto originale greco ad Atena strappato da qualche *temenos* della dea (101).

Così i prodotti della pesca miracolosa nel rilievo ostiense si potrebbero supporre resti del carico di una nave recante il frutto di spoliazioni fatte nei santuari e nelle città della Grecia destinato a Roma, affondata presso la difficile imboccatura del Tevere quando ancora Claudio non aveva costruito il suo porto. Sicuramente il modesto scultore ostiense ha conosciuto bene e fedelmente riprodotto una determinata statua che abbiamo visto essere di arte peloponnesiaca e forse derivata da un originale che era a Sparta: l'ipotesi più probabile è che fosse quindi quella esistente nel tempio grandioso costruito ad Ostia in età sillana.

Questa statua più che copia eseguita in Italia è verisimile pensarla o opera greca importata in epoca non anteriore alla piena conquista romana della Grecia o fors'anche giunta in epoca più antica insieme con il culto dalla Magna Grecia, ed in tal caso si potrebbe considerare come intermediaria la colonia spartana di Taranto dove il culto di Eracle, testimoniato da tante tradizioni e certamente

(95) Vedi *Guida del T. C. I., Sardegna e Corsica*, Milano 1929, pag. 372; O. F. TENCAJOLI, *Documenti di storia corsa*, Roma 1936, pagg. 65-66. Ringrazio il Prof. G. Q. Giglioli per avermi richiamato questa leggenda.

(96) 'Εφ. 'Αρχ., 1902, pag. 146 segg.

(97) 'Αρχ. Δελτ., 1924-1925, IX (1927), pagg. 145 seg.

(98) A. MERLIN L. POINSSOT, *Cratères et candélabres de marbre trouvés en mer près de Mahdia*, Tunis-Paris, 1930, specie pagg. 15-21, G. E. RIZZO, *La base di Augusto*, Napoli 1933, pag. 75, nota 62.

(99) X. I. KAROUSOS, 'Αρχ. Δελτίον, 1930-1931, XIII (1933), pag. 41 segg.

(100) *Arch. Anz.*, 1931, c. 224-227.

(101) A. DE RIDDER, *Les Bronzes antiques du Louvre*, I, Paris 1933, pag. 7, n. 2 T. I.

conosciuto già dai primi coloni, acquistò un posto particolarmente prevalente, tanto da fare del dio il fondatore della città in luogo di Poseidone a partire dal IV secolo appunto per l'alleanza fra Taranto e Sparta (102).

Peraltro lo stringente confronto con la citata pesca del simulacro di Albunea con il libro delle *sortes* in un simile ambiente culturale e religioso chiarisce, mi pare, il carattere leggendario ed etiologico della pesca ostiense con cui si cercava di spiegare le origini del culto e la provenienza della statua di Ercole escludendo l'ipotesi di un avvenimento reale, mentre anche nelle due altre scene il chiaro riferimento alle *sortes* è da mettersi in qualche modo in relazione con l'aruspice e bisogna tener presente infatti che le *sortes* non furono mai considerate dai Romani come un rituale patrio e tradizionale bensì straniero ed importato (103).

Si potrebbe infine supporre anche l'influenza di un sogno e di una visione miracolosa dell'aruspice stesso, al quale il dio sarebbe apparso sotto questo aspetto e con queste funzioni, nella concezione dell'ex-voto, tuttavia scarterei una tale ipotesi anche per la mancanza di qualsiasi accenno nell'iscrizione sebbene larga diffusione avessero l'oniromanzia e le dediche in seguito a visioni e a suggerimenti della divinità (104).

\* \* \*

Ed ora che abbiamo minutamente analizzato il soggetto di questo rilievo nelle sue scene possiamo avvicinarci allo stile che ci interessa perchè schiettamente romano e perchè di età preaugustea. Ho già accennato infatti al criterio epigrafico per una datazione in termini ampi nel I secolo a. C. che potrà esser meglio precisata da argomenti antiquari e stilistici.

Un elemento caratteristico è la forma della toga sia nell'aruspice sia nel fanciullo. È un tipo di toga assai semplice e stretta che gira intorno al corpo fasciandolo senza abbondanza di pieghe e di ricadute, lasciando scoperta la spalla destra e parte del fianco, scendendo più in basso nell'aruspice forse per un desiderio di far risaltare il ritmo dell'anca sporgente, girando più in alto nel fanciullo. È una toga senza *sinus* e tanto meno senza *umbo*, con un semplice *balteus* poco spesso: è la toga cioè che i Romani chiamavano *exigua* il cui uso secondo lo studio accurato e convincente del Göthert (105) andrebbe cessando verso il 60 a. C. per dar luogo ad una toga più ricca che porterà a quella augustea.

(102) Cfr. G. GIANNELLI, *Culti e miti della Magna Grecia*, Firenze 1924, pagg. 38-41 con bibl. rel.; J. BAYET, *Les origines de l'Hercule Romain*, pagg. 33-5.

(103) VAL. MASS., I, 3, 2, ci dice che Q. Lutatius Cerco, qui primum Panicum bellum confecit a senatu prohibitus est sortes Fortunae Praenestinae adire: auspiciis enim patris non alienigenis rem publicam administrari iudicabant oportere.

(104) DAREMBERG-SAGLIO, *Dictionnaire*, s. v. *Divinatio*, pagg. 306-308; A. BOUCHÉ-LECLERCQ, *op. cit.*, I, Paris 1879, pagg. 277 segg.

(105) F. W. GÖTHERT, *Zur Kunst der Römischen Republik*, Inaugural-Dissertation, Köln 1931, pagg. 15-18. Cfr. anche L. FORTI, *Mem. R. Acc. di Napoli*, VI, 1938, pag. 29 segg. specie fig. 5.

Ora sebbene si sia voluto far risalire questo cambiamento della moda maschile fino al 90 a. C. (106), e considerando anche troppo nette tutte queste divisioni erudite, dovendo naturalmente presupporre un certo lasso di tempo in cui i vecchi costumi perduravano accanto ai nuovi e una certa larghezza di criterio nel giudicare opere spesso secondarie e prive di un carattere ufficiale, pure alcuni confronti possono orizzontarci in questi primi due terzi del I secolo a. C.

Delle monete riportate dal Göthert a me pare che quelle di *M. Aemilius Lepidus*, databili intorno al 65 a. C., trovino nel triumviro in toga sul rovescio uno stretto confronto con il togato del rilievo ostiense ed è da notare anche la grafia della leggenda sul recto in cui alcune volte si ha ALEXANDRIA altre ALEXSANDRIA sotto alla testa turrata della città (107). In modo analogo al fanciullo è portata la toga, simile anche come forma, dal sacrificante e dagli altri togati sulla discussa ara di Domizio Enobarbo, collegata dal Göthert al *lustrum* del 115 (108) e dai littori sulla base Borghese già messa in relazione dal Reifferscheid con i *ludi Caesaris* del 46 a. C., datata dal Weickert tra il 45 e il 38 (109) e dal Göthert avvicinata invece all'ara di Domizio Enobarbo. Ma se questi due monumenti sono ancora discussi per cronologia, pur dovendoli dire complessivamente di età sillana, un altro confronto possiamo addurre con un rilievo in travertino, che ha tutto lo stile sillano, costituito da due blocchi, di un fregio oggi all'Antiquario di Roma in cui è raffigurata una processione di togati, di littori, di tibicini con un carro tirato da cavalli e dove la toga dei tibicini presenta l'identica forma di quella dell'aruspice (110).

Non fa ostacolo alla identificazione di quest'ultimo sul rilievo ostiense la mancanza di un costume caratteristico e di ogni attributo perchè se in pieno periodo etrusco gli aruspici portavano un berretto conico ed un manto (111), in età etrusco-romana questo costume sacerdotale pare passato di moda a giudicare da raffigurazioni di aruspici su vasi aretini (112), e nessuna differenza passerebbe poi tra la *tebenna* etrusca e la *toga exigua* romana in monumenti di questo periodo come provano l'Arringatore, che i più ritengono sillano (113), e i componenti il corteo funebre nella tomba tarquiniese del Tifone tra il II e il I secolo a. C. (114).

(106) O. N. ZADOKS J. JITTA, *Ancestral portraiture in Rome*, Amsterdam 1932, pagg. 62-64.

(107) H. A. GRUEBER, *Coins of the Roman Republic*, I, pag. 449, n. 3648-3649, Tav. XLVI, Vol. III, n. 9 e 10 e pag. 448 nota. Le pitture di Delo dove troviamo figure con la toga tirata sul capo o coprente il braccio destro e in qualche tibicine un tipo simile a quello del togato sul rilievo ostiense, provano che questa forma di toga era in uso fin quasi al 69 a. C. *Delos*, IX, Paris 1926, fig. 54, pag. 142, Tav. XVIII-b.

(108) F. W. GÖTHERT, *op. cit.*, pag. 11.

(109) *Festschrift Paul Arndt*, pag. 54.

(110) *Antiquarium*, Sala I, n. 8895-8896.

(111) M. PALLOTTINO, *Rendiconti Lincei*, 1930, pagg. 55-62.

(112) H. DRAGENDORFF, *Studi Etr.*, II, 1928, pagg. 177-183, Tav. XXXVIII, 1 e 2 da escludere il bronzo f. 3 e 4 perchè divinità fallica vedi M. BUFFA, *Studi Etr.*, X, 1936, pag. 465.

(113) Cfr. ultimamente *Studi Etr.*, XI, 1937, pag. 494.

(114) G. Q. GIGLIOLI, *Arte Etrusca*, Tav. CCCXXXIX, n. 3.

Ma un parallelo assai stringente con il rilievo dell'aruspice si può trovare nella stele sepolcrale di *Aurelius Hermia* (115) (FIG. 7) che è stata concordemente datata con il criterio epigrafico nel primo terzo del I secolo a. C. (116) sia per il tipo della toga sia per la forma delle lettere specialmente della S e della R, tenendo conto del *ductus* più trasandato in un monumento funerario di minore importanza, sia per la grafia CONIUNXS corrispondente a quella di HARUSPEXS. Se d'altra parte poniamo l'iscrizione ostiense accanto a quelle di monumenti



FIG. 7. - STELE DI AURELIUS HERMIA - MUSEO BRITANNICO  
(dal calco della Mostra della Romanità).

funerari della *gens Furia* e della *gens Servilia* in marmo italico al Laterano, che si devono datare per lo stile e per le pettinature femminili all'Ottavia intorno al 40 a. C. (117), si vede come queste ultime abbiano un *ductus* più raffinato e più evoluto che si avvicina a quello tipicamente augusteo.

È da considerare che il rilievo ostiense assai accurato come modellato, composizione, *ductus* epigrafico e di notevoli dimensioni è ancora in travertino e questo fa pensare ad un'età in cui l'uso del marmo di Luni era sempre raro (118). Tutti questi elementi mi portano perciò a datare l'ex-voto dell'aruspice nei decenni tra l'80 e il 65 a. C. all'incirca e a porlo non molto lontano dalla costruzione del tempio di Ercole ad Ostia. È in questo periodo tra Silla e Cesare che, mentre la Grecia subisce un altro feroce saccheggio, una grande atti-

(115) A. H. SMITH, *Catalogue Brit. Mus.*, III, 1904, n. 2274, Tav. 27; GÖTHERT, *op. cit.*, pag. 21.

(116) Il GÖTHERT la pone prima del 60, mentre erroneamente il WEICKERT l'aveva abbassata fino alla seconda metà del I secolo a. C.

(117) W. ALTMANN, *Die Römischen Grabaltäre der Kaiserzeit*, Berlin 1905, pagg. 158-159; F. W. GÖTHERT, *op. cit.*, pag. 38 segg.

(118) L. BANTI, *Luni*, Firenze 1937, pag. 114 pone la diffusione del marmo fuori di Luni solo dopo la metà del I secolo a. C.

vità edilizia si afferma nelle varie città del Lazio e i santuari più celebri si rinnovano, che la Fortuna Primigenia e le sue *sortes* trovano una sede più grandiosa e di queste Cicerone ci parla, che nel tramonto della civiltà etrusca ormai romanizzata forme etrusche perdurano ancora stentatamente inserendosi nella lingua latina, che la toga conserva la sua primitiva semplicità prima di arricchirsi di ampi partiti di pieghe decorative e che accanto alla plastica in terracotta



FIG. 8.

TESTA DEL TOGATO SUL RILIEVO DI ERCOLE.

si adopera il travertino per monumenti più duraturi prima dell'introduzione del candido marmo lunense e che la grafia delle consonanti doppie è sempre incerta.

Nel quadro variato dell'arte romana del I secolo a. C. in cui le divergenze di opinioni stilistiche e cronologiche degli ultimi classificatori (119) dipendono spesso da una visione troppo unitaria del materiale che rappresenta più correnti che in essa convergono amalgamandosi in modo maggiore o minore e dando luogo a diverse espressioni plastiche anche coeve prima della fusione più organica del periodo augusteo, il rilievo ostiense offre dei lati caratteristici considerando obiettivamente quanto lo scultore ci ha voluto dire.

Il panneggio è reso con poche semplici pieghe dai dorsi piuttosto rotondeggianti e si avvicina maggiormente a quelli dell'ara di Domizio Enobarbo (120)

che a quelli di togati e di defunti sui monumenti funerari in marmo italico che il Göthert giustamente raggruppa intorno al 30 a. C. (121) e che mostrano un più secco linearismo con pieghe parallele e fitte dai dorsi acuti con un gusto ornamentale. Le teste del togato (FIG. 8) e del fanciullo, dalla struttura rotondeggiante, dai piani larghi con i capelli tirati verso la fronte in ciuffi spessi e mossi nell'uno, meno salienti nell'altro, fanno sentire pur nella modestia delle forme un senso plastico ed un modellato che sono piuttosto nella tradizione rappresentata dalla tarda produzione fittile etrusco-italica colla vigorosa e morbida

(119) Cfr. le opere citate di F. W. GÖTHERT, di A. N. ZADOKS e J. JITTA, di C. C. VAN ESSEN, *Chronologie van de Romeinsche Sculptuur Tijdens de Republiek*, in *Mededeelingen van het Nederlandsch Historisch Instituut te Rome*, 1928, pag. 28 segg. di R. WEBST, *Römische Porträt Plastik*, München 1933, cap. I-VI.

(120) E. STRONG, *La scultura Romana*, Firenze 1933, Tav. III-IV.

(121) Come esempi si considerino le statue di Napoli, *Not. Scavi*, 1913, pagg. 26-27, figg. 1 e 2, di togati alle Terme; L. M. WILSON, *The Roman Toga*, Baltimore 1934, fig. 9 e 10, e pagg. 39-42; il cosiddetto Mario del Capitolino, STUART JONES, *Cat.*, pag. 284, n. 14, Tav. 69, 1, i monumenti funerari dei Servili, dei Furi, ecc. F. W. GÖTHERT, *op. cit.*, pag. 38 segg.

corporeità secondata dalla facile modellazione dell'argilla (122) e simili ad altre teste in travertino di età sillana (123) che non alla serie di ritratti in busti e su monumenti funerari della fine della repubblica di uno stile angoloso, verista, lineare e che ama graffiare il dettaglio.

Interessante è inoltre la composizione del fregio poichè, se le scene costituiscono un trittico, pure sono riunite da un nesso logico in un'unica esposizione continua e in una successione concatenata, anche se distinta nel tempo e nello spazio, imperniata sulla funzione oracolare di Ercole nei tre momenti di questa sacra rappresentazione ostiense dell'antefatto leggendario, della consultazione delle *sortes*, dell'avverarsi del vaticinio. Vi è quindi qualche cosa di più degli episodi staccati di un mito su una coppa attica e ci avviciniamo allo stile continuo romano dei sarcofagi e delle colonne istoriate. E questa unità nella concezione si accompagna ad una ricerca di unità e di equilibrio organico nella disposizione delle figure con un fuoco ed un asse centrali.

Se nelle due scene di sinistra e del centro ha staccato e spaziato le figure sullo sfondo neutro disponendole su un unico piano, nella scena della pesca lo scultore ha rappresentato con vivacità l'episodio ricorrendo a quella prospettiva convenzionale a volo d'uccello che ritroviamo dalla rappresentazione della rete con il toro impigliato nella coppa micenea di Vaphiò fino alla *decursio* sulla base della colonna Antonina, ma che dall'arte romana soprattutto sarà abilmente sfruttata per il paesaggio e per le scene più varie accanto ad altre prospettive illusionistiche e ad altre conquiste spaziali. E con questa prospettiva a volo d'uccello l'artista repubblicano è riuscito a far campeggiare entro la curva accogliente della rete salvatrice l'arcaica figura del dio, ad allargare lo specchio marino con il delfino guizzante, gli altri pesci e la *scapha*, e con immediato espressionismo ha rappresentato il vigoroso insolito sforzo a cui sono intenti i due gruppi di pescatori puntanti sugli scogli, variandone la posizione delle teste ora insaccata nelle spalle, ora alzata indietro nel tirare, ora rivolta al compagno per esprimere la prima meraviglia.

E non tanto per il soggetto quanto per il modo di sentire il contenuto di una forma poetica e di una forma plastica, questo vivace realismo del quadro ostiense trova un'equivalente espressione letteraria nel colorito prologo del dramma satiresco i *Δικτυοῦλκοί* di Eschilo che conosciamo in frammenti e in cui i pescatori stanno tirando con forza, stupiti, la rete che si è impigliata in qualche cosa di strano e che risulterà poi esser l'arca di Danae e Perseo: altra mitica pesca miracolosa (124).

« Guarda nel mare.... Non vedo nulla sulla liscia superficie.... Che sarà mai?... Che razza di mostro marino verrà fuori?... Poseidon concedimi una buona

(122) G. KASCHNITZ WEINBERG, *Rend. Pont. Accad.*, III, 1934-1935, pag. 325 segg., Tavv. XVIII, XX, XXI, XXII, XXIII, figg. 6 e 7 e 10; *R. M.*, 1926, XLI, pag. 133 segg. Tavv. XXI c, XXII c, figg. 9, 27, 28.

(123) C. JACOBSEN, *Ny Carlsberg Glyptotek*, nn. 558-559, pag. 204 segg.

(124) M. NORSA e G. VITELLI, *Mélanges Bidez*, II, pag. 665; *Papiri greci e latini*, Firenze 1935, XI, 1209, pagg. 97-100, e R. PFEIFFER, *Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, 1938, 2, pag. 3 segg. Ho parafrasato un poco liberamente i frammenti mutili del testo.

pesca e ti dedicherò la rete.... Forza! Forza!.... Su dateci una mano contadini, vignaioli e pastori.... ».

Questo rilievo, anche se modesto, porta un contributo alla conoscenza di quel linguaggio dell'arte romana dell'ultimo secolo della repubblica che insieme con quello etrusco-italico e con quello greco creerà l'espressione dell'arte imperiale che tutti sfrutta in un potenziamento nuovo. Con questo linguaggio indigeno romano infatti il rilievo ostiense in travertino si accorda e ci mostra più dell'ara di Domizio Enobarbo, che vedrei sorta sotto un prevalente influsso greco, le qualità romane di questi scultori sillani i quali hanno raggiunto un'abilità tecnica che permette loro di trarre dal compatto travertino accurate figure e ritratti dai contorni precisi, di un modellato corporeo unito ad un notevole dettaglio, con uno stile spontaneo e incisivo che mira alla struttura essenziale e con un senso volumetrico perfettamente adeguati al materiale, stile che trasportato più tardi nel marmo e ammaestrato dall'insegnamento greco, darà particolare vita e vigore alla plastica romana di età imperiale.

Inoltre credo che si possa ancor più circoscrivere questo rilievo inquadrandolo proprio nell'ambito dell'attività artistica degli scultori ostiensi poichè si intona con altre opere coeve, pure in travertino, che i nuovi scavi ci hanno restituito e di cui sarà altrove parola.

GIOVANNI BECATTI.



RILIEVO VOTIVO DAI NUOVI SCAVI DI OSTIA.