

7021  
G. CALZA



# GLI SCAVI RECENTI

NELL'ABITATO DI OSTIA

---

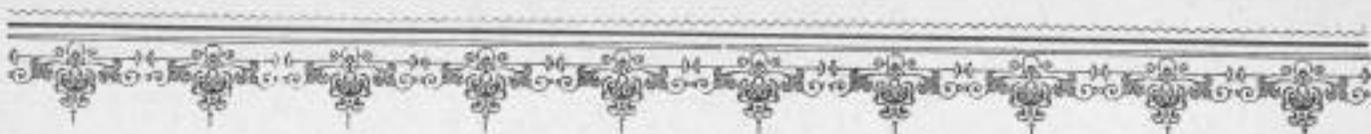
Estratto dai *Monumenti Antichi*  
pubblicati per cura della R. Accademia dei Lincei  
Vol. XXVI — 1920.

---

ROMA

TIPOGRAFIA DELLA R. ACCADEMIA DEI LINCEI  
PROPRIETÀ DEL DOTT. PID BEFANI

1920



I recenti scavi (1915-1918) in un gruppo di abitazioni nel centro di Ostia, non solo hanno meglio rivelato il tipo e il carattere degli edifici privati ostiensi, ma l'aspetto e la caratteristica particolare della città.

E sulla fisionomia e sulla estetica di una città antica siamo così al buio che c'è da rallegrarsi se l'abitato ostiense contribuisca a darci un poco di luce.

Rinviamo ad una prossima pubblicazione lo studio sulla estetica della città romana, raccolgo qui i risultati dello scavo in questa parte dell'abitato di Ostia da cui viene lumeggiato il carattere dell'edilizia e il tipo della decorazione murale ostiense nel periodo degli Antonini.

La vasta isola, esplorata nell'intento di riallacciare al maggior tempio della città le rovine ad esso più prossime e ultimamente scoperte, ha una superficie di circa 9000 mq., da cui furono tolti, scaricandoli al Tevere vicino, circa 8000 metri cubi di terra. Essa comprende un gruppo di caseggiati di fronte al Casone del sale (sede dell'ufficio), tra la casa di Diana e il tempio di Vulcano. Anche nello scavo attuale fummo però preceduti. Dovette qui, se pur non ce ne resti precisa memoria, esplorare un poco il terreno Pietro Rosa nel 1871-72, che mise in luce la prossima via del Tempio e forse anche parte della via dei Dipinti<sup>(1)</sup>. In questa scavò il Lanciani nel 1878, mettendo in luce una delle case che vi prospettano<sup>(2)</sup>. Seguì a lui il Gatti che nel 1903

scoprì innanzi al Casone del sale un magazzino privato con 35 dolii<sup>(1)</sup>. Ultimo il Vaglieri che iniziò sulla via dei Balconi nel 1908 gli scavi ostiensi<sup>(2)</sup> e li continuò all'angolo sud-ovest dell'isolato, mettendo in luce di questo i due angoli opposti.

Tracce di affrettate e avido ricerche di frugatori rapaci non sono apparse, sicchè non si potrebbe imputare ad essi la relativa scarsità di trovamenti in questa zona. L'abbandono degli edifici che essa contiene, in epoca relativamente alta, e l'essersi qui formato uno scarico di vasellame fittile quando la città era ancora in vita, non hanno soltanto sviato da questo punto le ricerche dei predatori, ma ci han lasciato ottimamente conservato il piano più basso delle rovine, dandoci quasi inalterati mosaici, dipinti, graffiti che in altri scavi troviamo invece sconnessi, deturpati, indecifrabili.

I risultati dello scavo sono quindi, in verità, confortevoli. Anche se si debba riconoscere - ed è certo una spiacevole constatazione di quest'ultimo scavo - che alcuni quartieri della città, abbandonati lentamente e volontariamente, non possono presentarsi vivi di memorie e ricchi di oggetti che furono asportati dalla popolazione stessa trasmigrata, è però, lo scavo di quest'isola, il primo che porge un notevole contributo a capire la storia e a seguire lo sviluppo di Ostia nelle sue relazioni con Porto e con Roma.

(1) P. Rosa, *Sulle scoperte archeologiche della città e provincia di Roma negli anni 1871-72*, p. 91 segg.

(2) *Notizie scavi 1878*, pp. 67 e 138.

(1) *Notizie scavi 1903*, pag. 201.

(2) *Id. ibid. 1908*, pp. 247 e 229.

## TOPOGRAFIA DELLO SCAVO.

Il vasto isolato di cui si parla (tavola I) ha forma rettangolare, con i lati maggiori a est e a ovest. Nel lato nord gli edifici scavati sono contigui ad altre costruzioni il cui sviluppo non è perfettamente chiaro, per esser queste in parte sottoposte al Casone del sale costruito circa il 1500, in parte coperte dal piccolo giardino che fiancheggia l'ufficio scavi, scendendo verso la prossima riva del Tevere.

Negli altri tre lati l'isola è invece circondata da tre strade, di cui due furon certo importanti arterie della città. Anche per l'ubicazione stessa dello scavo, è necessario parlare anzitutto di queste strade.

A oriente, la strada detta convenzionalmente *via dei balconi*.

Normale al decumano massimo, essa riunisce la via di Diana al Tevere, con un percorso rettilineo di circa m. 80 e una larghezza di m. 7. Non raggiungendo il decumano ma arrestandosi ad una sua prossima parallela discosta da quello appena una trentina di metri, questa strada risulta in disaccordo con le regole fondamentali del piano regolatore ostiense, a cui s'attengono invece con una rigida uniformità le altre arterie. La trasgressione a questo ottimo principio della gramatica antica, di una facile viabilità mediante la suddivisione delle costruzioni in scacchieri regolari entro una rete di strade, non potrebbe essere stato abbandonato se non per forti ragioni come fu per la vicina via del tempio, il cui sbocco sul decumano restò impedito dalla costruzione del tempio di Vulcano. Non essendoci invece ragioni analoghe, bisogna pensare che la via dei Balconi sia anteriore a quelle costruzioni che le tolsero lo sfondo sul decumano e la possibilità di riallacciarsi (\*). Tali costruzioni, appartenenti all'isolato scavato l'anno scorso, possono infatti assegnarsi alla seconda metà del 2° secolo: sono cioè posteriori all'epoca a cui risale la costruzione della strada dei Balconi e degli edifici stessi che la fiancheggiano. La via dei balconi doveva quindi avere a sfondo, di là dalla via di Diana, quella piazza dei Lari che limitava in origine a oriente

l'isolato della Basilica prospiciente il decumano (\*). I due isolati separati dalla via di Diana avrebbero avuto uno stesso limite orientale; e per la via dei Balconi, attraverso la via di Diana e la piazza dei Lari, si raggiungeva il decumano. La via dei Balconi, esaminata in rapporto alla rete stradale cui appartiene, serve così a determinare non soltanto l'ubicazione dell'isolato ora scavato, ma anche dell'altro ad esso opposto. Basilica, piazza dei Lari e via dei Balconi costituiscono i limiti orientali delle due grandi isole a oriente del tempio di Vulcano, tagliate su dimensioni pressochè uniformi e costruite ambedue nella stessa epoca (\*\*).

La via dei Balconi degrada con dolce pendio verso il Tevere, secondo un uso già constatato in altre strade: nel tratto scoperto vi prospetta sul lato orientale una delle facciate della casa di Diana, e parte dell'edificio dei molini; sul lato opposto un solo caseggiato con una linea ininterrotta di taberne.

Il piano della strada non è stato ancora raggiunto: esso è infatti circa un metro al di sotto della soglia delle taberne esplorate. Dalla testimonianza del Vaglieri, che mise in luce nel 1908 il primo tratto di questa via, risulta l'esistenza, ai lati, di un marciapiede largo in media m. 1,35, a m. 0,23 al di sotto delle soglie delle porte delle taberne. (A questo livello s'è arrestato, per esigenze di lavoro, lo scavo attuale). È per una parte, larga m. 0,57, di piccoli sassi di varia specie, di peperino, di travertino, di tufo, tolti almeno in parte da più antichi monumenti. Alla strada si scendeva poi con due gradini simili (\*). Un marciapiede è stato visto anche nel lato opposto della strada, e lo conferma l'alto livello delle soglie delle taberne della casa di Diana. Tutte anzi le costruzioni dell'isola hanno un livello molto più alto di quello della strada: se ne può inferire, forse, che i costruttori degli edifici di quest'isola, già consapevoli della necessità di continui rialzamenti delle costruzioni ostiensi di fronte alla minaccia del

(\*) Fu qui trovata in situ la bella ara marmorea ai Lari del quartiere da me pubblicata in *Not. sc.* 1916, p. 148. Cfr. la menzione fattane da L. A. Constans nel *Journal des Savants*, 1917 (fasc. 10), p. 408.

(\*\*) Cfr. la pianta pubblicata dal Paribeni con la pianta annessa alla presente relazione. Il corridoio segnato in quella pianta col n. 39 rappresenta l'asse della via dei Balconi al di là della via della casa di Diana.

(\*) *Not. sc.*, 1908, p. 329. Fu constatata anche l'esistenza di una grande fogna sotto la via, nel mezzo, alla quale immettono le fogne che vengono dai caseggiati vicini.

(\*) Esse sono state assegnate dal Paribeni alla V costruzione tra le molte che riempiono l'isolato messo in luce l'anno scorso. *Not. sc.* 1916, p. 413 agg.

Tevere, si tennero più alti del livello della strada, anteriore forse alle costruzioni stesse e in ogni modo già più bassa di quel piano a cui sarà stato necessario d'innalzare la città intorno al principio del terzo secolo d. Cr. a causa dell'otturazione della foce del Tevere avvenuto dopo i lavori di Traiano a Porto.

La stessa osservazione può farsi per la *via della Casa di Diana*, che costituisce la fronte sud dell'isola in parola.

Anche qui infatti l'esistenza di un alto marciapiede è attestata dall'alto livello delle soglie dei caseggiati sul suo lato settentrionale. Di tale marciapiede rimangono appena tracce di fondazione.

Questa strada riunisce, con una lunghezza di m. 100 e una larghezza di m. 5,80, la via dei Molini all'area sacra del tempio di Vulcano, la cui costruzione ne chiuse lo sbocco. L'ultimo tratto è stato infatti rinvenuto intatto sotto la pavimentazione marmorea dell'area di questo tempio che fu certo il maggior tempio della città imperiale, costruito forse nella seconda metà del secondo secolo (1). Pare quindi certo che in origine la via della Casa di Diana riunisse direttamente la via dei Molini alla via del Tempio, cioè quelle due grandi arterie che costituiscono i limiti estremi a est e a ovest del foro della città, e delle quali una potrebbe ben essere stata il *cardo* di Ostia. Larga poco meno che la via dei Balconi, questa strada viene ristretta in qualche punto dalla sporgenza delle *pergulae* di alcune botteghe. Tali *pergulae* (del tipo descritto e pubblicato in *Notizie* 1915, p. 325) erano sostenute originariamente da grandi mensole di travertino infisse nella muratura, le quali ebbero bisogno a loro volta di sostegni fatti con muriccioli a rettangoli di tufo e mattoni. È interessante a tale proposito ricordare alcune prescrizioni contenute in un editto dell'imp. Zenone per Costantinopoli, editto in cui si proibisce la costruzione di ballatoi sostenuti da *columnae lapideae vel lignae* (2).

Qui tali prescrizioni sono allo stesso tempo osservate e trasgredite: osservate quando furono costruiti

i balconi, vennero trasgredite quando bisognò metter riparo alla poca solidità delle mensole su cui poggiavano.

L'altezza delle rovine, e l'ottima conservazione delle facciate dei caseggiati che vi prospettano, rendono questa strada una delle più interessanti e suggestive vie della città.

Meno importante e meno conservata è invece la *via dei Dipinti* parallela a via dei Balconi e che costituisce la fronte occidentale dell'isola scavata.

È infatti una via chiusa, non avendo essa prosecuzione di là dalla via della Casa di Diana, nè sbocco verso il Tevere. Non pare neppure che sia stata mai selciata: poco larga (m. 4,50) e destinata soltanto ai pedoni, essa dà però una fronte aperta ai caseggiati che la fiancheggiano e che vi aprono porte e finestre. Il marciapiede a gradini, ricordato per le altre due strade e in connessione coll'isola intera, girava certamente anche su questa via: non ne rimangono però tracce evidenti.

L'interramento dell'isolato, tanto nelle tre fronti esterne corrispondenti alle strade descritte quanto nelle fronti interne, si presentava eccezionalmente elevato. Superavano il piano di campagna alcuni avanzi di volte che raggiungono circa metri 9 di altezza dal livello della strada. Però da questa altezza massima, che rappresenta lo sviluppo completo degli ambienti a volta del primo piano, l'interramento degradava lentamente verso il Tevere, cioè verso il lato settentrionale dell'isola ad un'altezza minima di 3 metri, rappresentata dalle ultime *tabernae* sulla via della Casa di Diana.

Come preannunciava l'interramento stesso, le rovine anche qui presentano il fenomeno, pressochè costante in Ostia di degradare verso il fiume.

Iniziato lo sterro penetrando nelle costruzioni dall'ingresso del caseggiato sulla via di Diana (tavola I) si constatò ottima la conservazione dei ruderi su detta strada e sulla via dei Dipinti, meno buona invece sulla via dei Balconi, dove l'edificio presentava ancora alta per buon tratto la sua parete di fondo verso l'interno, dimezzata invece e deturpata la fronte esterna.

Le osservazioni fatte sullo scavo possono essere così riassunte:

- 1) Notevole abbondanza di terre sciolte e sfabbricini e assenza quasi completa di materiale laterizio.
- 2) Abbondantissimo scarico di vasellame fittile ordinario e di miseri rifiuti di abitazioni, deposto lungo

(1) Nell'età di Commodo pensava il Vaglieri (*Guida di Ostia*, p. 32), contro l'opinione più generale che lo assegnava all'età di Adriano (Paschetto, *Ostia*, p. 362). Mentre questa trae fondamento sopra tutto dai dati cronologici dei bolli laterizi, criterio spesso incerto specie in Ostia, quella del Vaglieri appare la più attendibile dopo l'esame delle costruzioni adiacenti e di questa stessa strada.

(2) Codex., VIII 10, 55.

le linee delle taberne sulla via dei Balconi, in parte sotto in parte sopra frammenti di muratura caduti dalla casa di Diana.

3) Tracce di una vita tarda svoltasi all'altezza del primo piano dei fabbricati, mediante rozze costruzioni, quando il piano-terra era già abbandonato e interrato.

[quindi la *communio parietum*. La stessa cosa avviene per i fabbricati adiacenti a questi ora scavati nel quarto lato dell'isola verso il Tevere.

Prospicienti sulle tre strade descritte, i due edifici hanno fronti anche verso l'interno sopra una grande area scoperta che può ritenersi un cortile-giardino. Da più fatti lo si induce. Privo di costruzioni per tutta



FIG. 1. — Prospetto del caseggiato nel cortile-giardino.

Scaturiscono dalle osservazioni fatte, buoni elementi per giudicare l'ultimo periodo della vita di Ostia: ne rimando quindi l'esame alla fine della relazione.

#### Descrizione dei fabbricati contenuti nell'isolato.

Due soli fabbricati contengono l'isola. Addossati l'un l'altro sulla via della casa di Diana, essi rimangono contigui per un certo tratto (metri 26), senza però trasgredire con questa contiguità le leggi edilizie in vigore nell'impero dall'età di Nerone. Ciascuno di essi ha infatti un muro proprio, dello spessore di cm. 60, che impedisce

(327)

la sua superficie, esso permette agli edifici di prospettare delle ampie facciate a finestre (fig. 1), richieste dal tipo stesso delle abitazioni contenute nell'edificio occidentale, non essendo bastevole il solo prospetto su strada alla pianta degli appartamenti.

Difficile pensare che un cortile siffatto, ad uso esclusivo degli inquilini, sia stato pavimentato: e tracce di pavimentazione nè al livello del piano terra nè più sotto — per quanto sia esplorato il terreno — non sono state infatti trovate. Sicchè sembra ovvio d'arguire che quest'area fosse tenuta a giardino, ripetendosi così per le case d'affitto più signorili quella non rara consuetudine antica che si riscontra nei peristili delle case

(328)

patrizie. Il *rus in fenestra* del povero affittuario, evocato da Marziale, è diventato qui forse un insieme di aiuole in *immagine hortorum*. A dare un'idea della funzione

comunicanti. Questo muro è piazzato di fronte all'estremità di una delle tre case in cui si divide il caseggiato occidentale, di modo che ciascuna casa abbia il



FIG. 2. — Prospetto del caseggiato sulla via dei Dipinti.

e dell'aspetto di questo cortile, può sovvenire il ricorso di alcuni ormai rari cortili chiusi di alcune case private del secolo passato e che si riproducono oggi in quelle case popolari dette *case modello*. Ognuno sa quale funzione pratica — oltre quella architettonica — abbia siffatto cortile per gli inquilini di condizione meno agiata.

Il cortile è dimezzato nel senso della sua larghezza da un muro in laterizio che divide in due parti pressochè uguali l'area totale, lasciando però nel lato occidentale un passaggio per il quale i due cortili risultano inter-

(329)

proprio cortile, giacchè la casa d'angolo si serve di un suo proprio cortiletto con funzione di atrio.

Dei due fabbricati contenuti nell'isola, quello occidentale è il più conservato e il più interessante. Ne rilevo l'aspetto generale.

Assume forma di un L orientato da sud a nord — via di Diana e via dei Dipinti — col lato lungo di metri 70 e il lato corto di metri 27.

È formato dall'unione di tre case, contenenti ciascuna un solo appartamento, fornite di ingressi e di scale

(330)

proprie. Queste tre case possono convenzionalmente chiamarsi: CASA DEI DIPINTI, CASA DI BACCO FANCIULLO, CASA DI GIOVE E GANIMEDE. Della prima, sterrata dai Lanciani nel 1878, è contenuta una succinta descrizione in *Notizie scavi* 1878, p. 67 e 138, e in Paschetto, *Ostia*, p. 422. Per quanto riguarda i dipinti - che non giustificano certo oggi la sua denominazione rispetto alle altre case ostiensi - ne dà descrizione il Fornari in *Studi romani* I 913, p. 305 sgg. Le sue pitture costituiscono del resto l'unica differenza rispetto all'abita-

La comunicazione tra le due facciate è fatta per mezzo degli ingressi e delle scale delle singole case e, di più, mediante un passaggio coperto, del consueto tipo ostiense, ricavato a lato della seconda scala sulla via dei Dipinti. È quindi notevole anche in questo caseggiato, come in altri ostiensi, la preoccupazione di una facile viabilità tra le varie parti di esso per meglio disimpegnarle (figg. 1 e 2).

Le fotografie qui unite rappresentano bene, più che ogni parola, i vari aspetti di questo fabbricato nelle

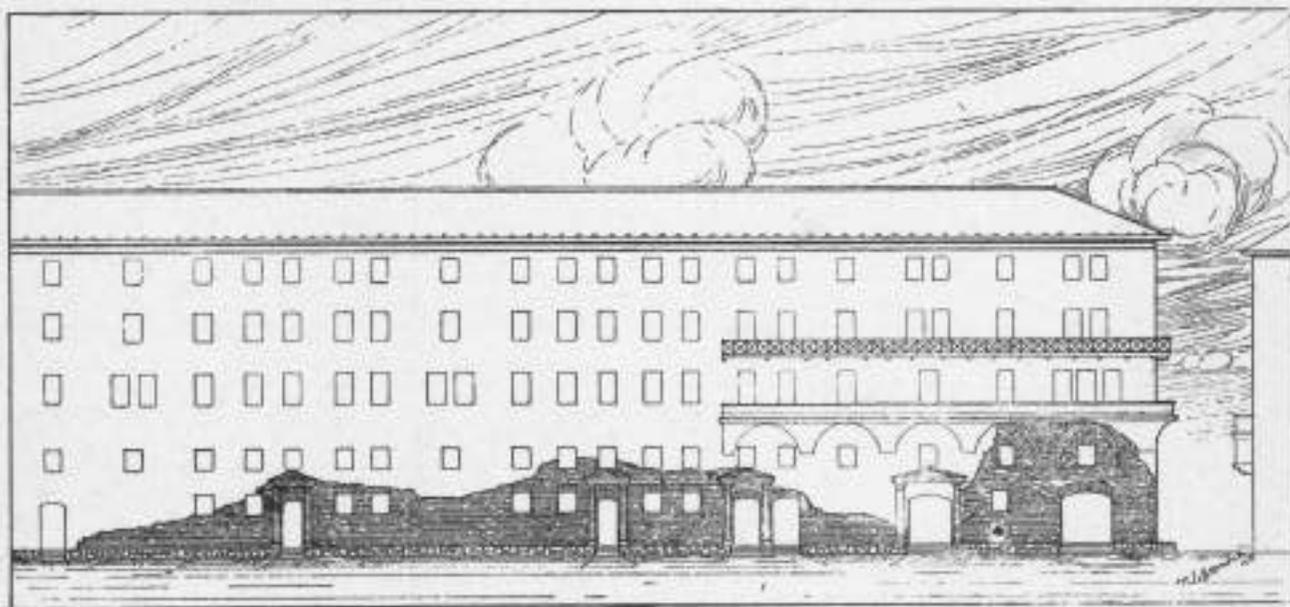


FIG. 3. — Prospetto del caseggiato sulla via dei Dipinti (Saggio di ricostruzione - Arch. L. Gismondi).

zione adiacente di Bacco fanciullo che è nel tipo, nella pianta, nei particolari e perfino nelle misure, identica a questa dei dipinti alla quale si può riferire quindi la descrizione, che dà a parte, della casa di Bacco fanciullo. L'edificio, che ha tre botteghe sulla strada principale (via della casa di Diana), ne è privo sulla via dei dipinti, sulla quale, al posto delle botteghe, si svolgono quindi gli ambienti degli appartamenti a piano-terra. Il prospetto cambia dunque dall'una all'altra strada, nè si limita all'esterno; chè ben più movimentata e vivace si presenta la facciata sul cortile su cui prospettano gli appartamenti terreni e superiori, con grande abbondanza di larghe finestre. Il cortile serve principalmente alle due case sulla via dei Dipinti: quella d'angolo, di tipo diverso e che è la più signorile di tutte, invade il cortile con un vasto tablinò illuminato da una specie di atrio che assume quindi la funzione del cortile stesso.

sue due fronti così mirabilmente conservate. Non si potrebbero dir monotone le facciate di esso: giovano ad interrompere la continuità di questa lunga cortina laterizia la mancanza di una rigida simmetria nelle aperture e quei semplici e graziosi pilastrini con timpani a mattoni rossi che spezzano in piccoli corpi il lungo edificio. Sulla via dei Dipinti vi sono quattro ingressi, così segnati: i primi due - da sin. a destra (fig. 3) corrispondono alle due prime case; ciascuno di essi ha ai suoi lati due piccole finestre di dimensioni eguali, corrispondenti ad ambienti interni, di modo che ciascuna casa si presenta con un prospetto di quattro finestruole divise a coppie dai pilastri e dal timpano posti nel centro di essa. Il terzo ingresso segna la presenza di un sottopassaggio e di una scala; il quarto è quello della casa d'angolo che, sebbene di tipo completamente differente dalle altre due, doveva ripetere

il loro stesso prospetto, però con una sola finestra sul lato destro. Questa casa d'angolo ha sulla via di Diana un secondo ingresso e una scala. L'intero edificio ha tre scale per i piani superiori, tutte dello stesso tipo a rampe sovrapposte: una di esse, la prima a nord del caseggiato, anziché aver ingresso sulla strada, lo ha sul cortile: si svolge cioè in senso inverso alle altre due. Non si può dire con certezza se all'altezza del secondo piano si sviluppassero dei balconi simili al tipo di quelli della prossima casa di Diana: nella facciata esterna su questa via sembra però di constatare le tracce di *peducci* in muratura, su cui essi avrebbero poggiato le loro volte (fig. 3).

È certo nuovo e interessante questo caseggiato deliberatamente architettato e costruito per la riunione di tre case, delle quali due di pianta e di tipo identici, e la terza, per pianta e per tipo, del tutto differente dalle altre. La descrizione dettagliata delle singole case ne rivelerà le notevoli caratteristiche; ma si deve notar subito che questo unico edificio, sezionato in tre corpi, sa bene usufruire dell'area su cui è costruito. Le botteghe sono poste sulla strada principale soltanto, e gli appartamenti a piano-terra, dovendo per il loro tipo servirsi esclusivamente di facciate, si espandono più liberamente nel cortile-giardino anziché sulla strada: poche e piccole su questa hanno le finestre; su quello abbondanti e ampie, in modo da rispettare le esigenze della vita casalinga romana che non ama esser posta ad immediato contatto della via.

Il caseggiato può esser datato: innumerevoli mattoni trovati nello scavo, e parecchi rinvenuti in costruzione, portano tutti la marca n. 41 *C. I. L. XV* che è assegnato all'anno 127. È una preziosa indicazione cronologica, la quale, accordandosi pienamente con tutto il complesso delle osservazioni fatte, permette di assegnare alla prima metà del II° secolo dell'era nostra l'isola scavata.

Meno conservato e meno interessante è il secondo edificio dell'isola contiguo al descritto. Consta esso di un unico corpo di ambienti - tabernae - le cui rovine sulla via dei Balconi si elevano poco meno che all'altezza dell'ammezzato, a circa metri 4 dal piano stradale. Ha quasi la forma di un L rovesciato, col lato lungo di metri 80 e il lato corto di metri 9,30; la sua profondità è di m. 7,80. È formato da una linea di 13 taberne con porte molto ampie, di circa metri cinque in media. Si

presenta in facciata con una serie di pilastri in buona opera laterizia a mattoni giallastri cementati con un sottile strato di malta; i muri divisionali e il muro di fondo, che è il più conservato, sono invece costruiti con reticolato a legamenti di mattone: in questo muro di fondo, poco sotto il pavimento degli ambienti, si impostano degli archi di scarico.

Si nota in questo fabbricato, e colpisce per la sapienza costruttiva dei Romani, una eccezionale fiacchezza degli archi nelle aperture molto ampie delle taberne. Per evitarne la caduta, si è dovuto restringerne l'ampiezza con spalle di rinforzo che l'hanno diminuita di circa un metro, non aumentandone però troppo la resistenza - gli archi sono tutti caduti eccetto due sostenuti già dal 1908 negli scavi Vaglieri - nè per nulla seemando lo sgradevolissimo effetto di archi così ribassati su aperture così vaste.

Dai bolli di mattone rinvenuti nella muratura caduta (*C. I. L. XV*, 103, 109, 525 *a b c*, 853, 876 *a*, 1214, tutti cioè tra gli anni 121 e 126) la costruzione va posta nell'età di Adriano e molto bene s'accorda con quest'epoca per le osservazioni fatte sul piano stradale, sugli edifici circostanti, sulle costruzioni in genere di questi isolati del centro della città intorno al tempio di Vulcano, che ripetono la stessa datazione.

La minore accuratezza e solidità della struttura di questo fabbricato rispetto al contiguo, che è della medesima epoca, dipende dall'essere esso un edificio commerciale anziché un'agiata casa d'affitto. Per quanto quasi nessuna traccia sia rimasta della vita dell'edificio, esso è chiaramente un complesso di taberne. Per la maggior parte intercomunicanti per mezzo di una porta posta nel centro delle loro pareti settentrionali, esse sembrano essere state tutte soffittate a circa metri 3 d'altezza: lo attestano i fori per la travatura e l'esistenza dei primi tre gradini della consueta scalletta in legno nel fondo degli ambienti, mediante la quale la taberna era riunita all'ammezzato. Delle tredici taberne di questo unico edificio, quella sulla via della casa di Diana è la più angusta: nulla ha di notevole (pianta I). La contigua, che fa angolo su tale strada e sulla via dei Balconi, è fornita di tre vasche per acqua sopra un piancito di tegoloni bipedali rivestito di cocciopisto come le vasche stesse. Trovato nella taberna, fu rimesso all'altezza di cinque metri un frammento di parete dell'ammezzato, che conserva tracce

dell'intonaco dipinto: è uno dei comuni quadretti paesistici che ravvivano il fondo monocromo delle pareti più scadenti. La taberna seguente, la seconda cioè contando da sud a nord sulla via dei Balconi, che è la più completamente sterrata, misura metri  $7.90 \times 5.30$ . La porta, larga in origine m. 3.80, fu più tardi ristretta con l'aggiunzione di due mazzette a m. 2.80: non se ne può però accertare l'altezza. È munita di soglia di traver-

ricavate in due taberne mediante la costruzione di un muricciuolo parallelo alla parete laterale su cui la scala avrebbe dovuto poggiare (\*). La ristrettezza di queste gabbie (della larghezza di m. 1.50), la poca solidità dei muricciuoli per esse costruite, la mancanza di tracce dell'innesto dei gradini nella muratura, le fanno pensare in legno, cosa non comune in Ostia: dovevano raggiungere l'altezza del primo piano al di sopra del-



FIG. 4.

tino; e il pavimento, di cui non rimangono tracce, fu rialzato mettendo su questo rialzamento due vasche per acqua comunicanti, di m.  $1.70 \times 1.00 \times 0.68$  ciascuna. Raccoglieva i rifiuti di queste e delle altre taberne una fogna che passa lungo la parete di fondo. È questo il pochissimo che si può dire di tali botteghe che sono da considerarsi pressochè tutte simili; non consentono infatti i ritrovamenti di fissarne la vita economica che vi si è svolta.

Poichè tutti gli edifici ostiensi raggiungono un'altezza di molto superiore al primo piano, anche questo, sebbene di uso commerciale, circondato da fabbricati sicuramente alti, deve aver sorpassato di parecchio la massima altezza con cui è a noi pervenuto. Di fatto, due scale esistono in esso, o meglio due gabbie di scale,

l'ammezzato. Ne comprovano del resto l'esistenza, tanto dei canali di scarico per raccogliere i rifiuti dei piani superiori, quanto il ritrovamento di pezzi di muratura di queste taberne raccolti nel cortile retrostante all'edificio, ad una distanza di più di quattro metri dalla sua parete di fondo, tale dunque da attestare la considerevole traiettoria compiuta nel cadere.

Constatata l'esistenza di piani superiori e quindi di abitazioni, queste, data la forma del caseggiato, devono pensarsi analoghe a quelle di via della Fontana e via delle Corporazioni, con ambienti affacciati diret-

(\*) Cfr. tavola I nn. 4 e 9. Nella taberna 9 la traccia della scala è apparsa quando era già stata disegnata dal sig. Berretti la pianta dell'isolato. Si aggiungano inoltre le porte di comunicazione tra le taberne 4-5; 8-9; 10-11 dell'isolato.

tamento all'esterno sul prospetto principale della strada e non forse su quello secondario del cortile, come avviene per le case adiacenti.

Le taberne non hanno anzitutto alcuna comunicazione col cortile, su cui la loro parete di fondo è continua. Potrebbe pensarsi che i soli piani superiori aprissero finestre su esso. Ma poichè i due fabbricati

solo è stato abbandonato - è ovvio - ma è stato privato di gran parte del materiale laterizio che esso conteneva: infatti al di sotto dello scarico, eccetto sfabbricini, non se n'è rinvenuto.

La datazione di questo letamaio è ristretta alle marche di anfore e a tre monete ritrovate in esso. Tanto le une quanto le altre s'accordano però nel riportare alla

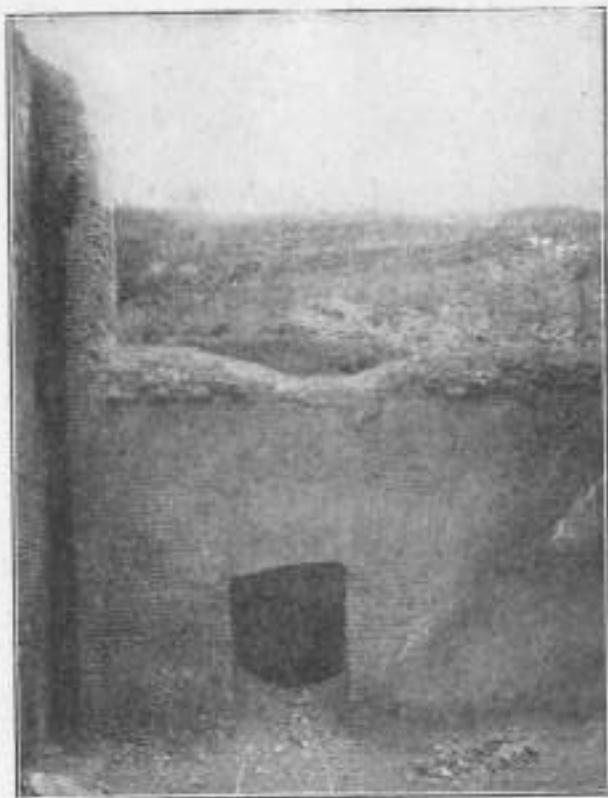


FIG. 6.

dell'isola sono contigui per 26 metri, ed hanno, pur contigui, muri propri per tutta questa lunghezza, se l'edificio delle taberne avesse avuto un prospetto sul cortile, dovrebbe essere stato limitato a circa due terzi della sua lunghezza, essendo la parte restante occupata dalla costruzione addossata. Non sembra quindi probabile una facciata sul cortile, tanto più che il tipo degli appartamenti non ne esigeva che una.

Costruito nella prima metà del secondo secolo, questo complesso di taberne vive sino alla fine del terzo. A circa tre metri dal piano stradale e dal piancito delle taberne si inizia, elevandosi per circa due metri e prolungandosi per tutta la lunghezza dell'edificio e della via dei Balconi, un letamaio costituito principalmente da frammenti di anfore di ogni dimensione. Quando si inizia lo scarico di questo cocciame, il fabbricato non

fine del terzo secolo l'abbandono dell'edificio e l'interramento della strada, cioè ad un'epoca in cui la vita di Ostia non è ancora del tutto cessata.

Esaminerò a parte le cause di questo singolare fenomeno (ved. pag. 94 agg.), pubblicando qui i bolli di anfore trovati.

È infine notevole la rioccupazione di queste rovine in epoca tarda, ma che purtroppo nessun indizio permette di datare. Sopra questo cumulo di cocciame, di un'altezza varia tra m. 5 e m. 2, fu osservato un *batuto*, indice di passaggio di pedoni e forse anche di carri; di più si abitò circa all'altezza del primo piano (m. 4) spianando alla meglio l'interramento e fondandovi sopra dei rozzi muricciuoli per creare delle nuove pareti e delle nuove stanzucce nei troppo vasti ambienti rioccupati del deserto isolato (figg. 4 e 5).

1. X COLE  
GETV2. X COL·L·EP  
FELIC  
*C.I.L. XV, 3384 b, cfr. VIII, p. 913*

3. X COL·LEP

4. X COL·LEP  
C·A·S  
*C.I.L. XV, 3382, cfr. VIII, p. 913*

5. X T93J

6. X LEP  
ROSAP7. X ·LE/T (\*)  
SCD8. X LEPMI (\*)  
D3589. X TOP  
HLV10. X TOP  
HBL·C11. X TOP  
Q1912. X TOP  
POS  
*C.I.L. XV, 3385 e nella lettura del  
Marini, iscr. dol., p. 414, n. 77.*13. X TOP  
MAR14. X TOP  
HCOA (\*)  
*C.I.L. XV, 3588 b (completa l'ulti-  
ma lettera della 2ª linea)*15. X FIG ASVLE  
-IANESES-  
*C. I. L. XV, 2576 b.*16. X ·T·F·  
ASYL16<sup>bis</sup>. X ASYL  
·T·F·17. X ASVL  
OT·FEL18. X PET·IAJ  
ASVL19. X FELIC  
ASYLL  
*cfr. C. I. L. XV, 3390 b*20. X ASVLL  
·MAR·21. X RVFVS (\*)  
ASVL ←  
*completa il C.I.L. XV/3184*22. X FAN FORT  
COL HAD  
*C.I.L. XV, 3375 a*23. X C HADR  
MF FOR24. CHDR (\*)  
AED

25. X AQVINNE

26. X ANMOL

27. X CL·ST

28. X CLE  
ARA  
P29. CTAV  
CRET30. X CLE  
M^X31. X CTH  
CECV

(\*) Prima del punto una lettera rotta (o?). Tra l'x e il r altra lettera illegibile.

(\*\*) I nn. 2-8 si devono riunire sotto la menzione della Colonia Leptitana per la quale vedi *C. I. L. VIII, p. 313.*

(\*\*\*) I nn. 9-14 sono da assegnare ad una stessa officina.

(\*\*\*) I nn. 15-21 alle figlie Anulicenses note dal Testaccio e da Ostia stessa.

(\*\*\*) I nn. 22-23-24 si possono riunire sotto la menzione della colonia Hadrumeto per la quale cfr. *C. I. L. VIII, 62*

- |  |   |   |   |
|--|---|---|---|
| <del>32.</del> COP<br>PVB                  | <del>33.</del> FCVCVM (1)<br><i>C.I.L. XV, 2586</i> | <del>33<sup>bis</sup>.</del> CVCF (2)<br><i>cfr. C.I.L. XV, 2587 o 2677</i> | 34. CES   |
| <del>35.</del> P CAGGV                     | <del>36.</del> DASIMI<br>MVSTILI                    | <del>37.</del> FLOR<br><i>C.I.L. XV, 2690 (P)</i>                           | <del>38.</del> 6OKTO<br><i>forse PORTO C.I.L. 3004</i>  |
| <del>39.</del> PARALI                      | 40. PRIMVS<br><i>cfr. C.I.L. XV, 3097</i>           | <del>41.</del> SVRI<br><i>C.I.L. XIII, 5688</i>                             | <del>42.</del> CVH<br>SALLV<br>TIO  |
| <del>43.</del> H C<br>VIN SEC (3)          | <del>44.</del> ANP                                  | 45. <del>CKKAC</del>  | <del>46.</del> GFDOPP<br>EFVS<br><br><i>cfr. XV, 2604 a-d (figlinae fuvdi<br/>Doppimi Aeli Fustani)</i> |
| 47. E·PCI<br><i>cfr. XV, 3062 d (cerc)</i> | 48. CT<br>VCTV                                      | <del>49.</del> CCXXCIII   | <del>50.</del> CCFY   |
| <del>51.</del> DFH                         | <del>52.</del> EC NAV<br>⇒                          | <del>53.</del> FIGED<br>PPAEF<br><br><i>C. I. L. XV 2904 a-d (P)</i>        | <del>54.</del> IEMFI  |
| <del>55.</del> LTSTR                       | <del>56.</del> L F·G·2 [??]                         | <del>57.</del> LMPP1<br><i>XV, 3008</i>                                     | 58. AMIDI   |
| <del>59.</del> OPTA<br><i>XV, 3060</i>     | 60. PCBSCV  | <del>61.</del> Q S M<br>C H =   | <del>62.</del> SIAP   |
| <del>63.</del> SEC·DI<br>H·D               | <del>64.</del> T93 [?]                              | 65. <del>XIIIIHP</del><br><i>XV, 2908</i>                                   | 66. CVNXII<br><i>C. I. L. XV, 2655<br/>in cui appare rovesciato.</i>                                    |

(1) Il n. 33 alle figline *Cocum* nota per i trovamenti sul Testaccio.(2) Il n. 34 alle *Figlinae Cufenses* di cui un titolo ci precisa la data nel 149 d. C. cfr. *C. I. L. XV, 2677* in cui c'è *Aeuf*.

(3) Prima del v sembra di poter leggere o.

### Casa di Bacco fanciullo.

Descrizione<sup>(1)</sup>. — La casa di Bacco fanciullo (le presta il nome il più interessante dipinto ch'essa contiene) misura 300 metri quadri ed è composta da un unico appartamento formato da 7 vani e da un corridoio-vestibolo a piano-terra e di 5 vani all'ammezzato ricavato col soffittare alcuni ambienti; il piano-terra e l'ammezzato sono riuniti fra loro per mezzo di una scaletta interna posta nella camera e addossata alla parete sud di essa. V. pianta I, casa II, n. 9. Di questa scaletta rimangono i primi gradini rivestiti di tegoloni e molto consumati. Essa sboccava al di sopra del corridoio-vestibolo, riallacciando così, per mezzo di porte tutt'ora conservate i vani dell'ammezzato. In epoca tarda fu sostituita da un'altra scaletta posta nella stessa stanza ma di costruzione rozza con materiali d'ogni genere.

Basta guardare la pianta per esser colpiti dalla forma singolare di questo appartamento terreno il quale è formato da un corpo centrale — stanze di passaggio (nn. 2, 3, 4, 5) — e da due corpi laterali, contenenti ciascuno due stanze (6-7; 8-9).

Si accede all'appartamento dal marciapiede che correva intorno al caseggiato lungo la via dei Dipinti. L'ingresso, segnato all'esterno da pilastri a mattoni rossi arrotati sormontati da un timpano, non ci conserva nè la soglia, che possiamo supporre di travertino, nè tracce della chiusura in legno. Un corridoio-vestibolo pavimentato a mosaico bianco e nero (rettangoli e quadrati) riallaccia questo ingresso su strada a quello di poco più stretto (cm. 90) sul cortile, sormontato da una finestruola. Questo corridoio mette direttamente o indirettamente a tutti gli ambienti ed è aiutato, per dir così, in questo suo ufficio distributivo da un altro corridoio trasversale che, ricavato tra gli ambienti 1, 2, 3 e la facciata della casa su strada, riunisce le stanze estreme dell'appartamento 3 e 7. Più tardi, con la chiusura delle porte delle due stanze in cui sboccava questa specie di corridoio, la sua funzione ha cessato.

(1) Tale descrizione può esattamente riferirsi anche alla casa dei Dipinti (tavola I, casa I) che come ho accennato ha identica pianta e disposizione (cfr. Paschetti, *Ostia*, p. 423 agg.).

Oltre questi due corridoi, può considerarsi stanza-vestibolo la camera 5 che è infatti una camera di passaggio che serve a riunire le ali estreme dell'appartamento. Cosicchè questo, costruttivamente considerato, appare diviso nel senso della sua profondità in tre corpi: il corpo centrale contiene gli ambienti 2-5, più piccoli e più obbligati; i due corpi laterali contengono ciascuno due stanze (8-9, 6-7) che sono le migliori dell'appartamento. Esse — eccetto la camera 9 in cui è posta la scaletta — non sono ammezzate: hanno un'altezza di circa 7 metri, compresa la volta che costituisce la copertura di tutto l'appartamento al di sopra dell'ammezzato.

Il corpo centrale consta del corridoio, di tre camerette, 2, 3, 4 (la n. 2 è ricavata a lato del corridoio stesso mediante una sottile parete divisoria), e della stanza 5. Questa stanza, che forma quasi il centro di distribuzione dell'intero appartamento, può rappresentare, senza peraltro che ne abbia alcuna caratteristica, ciò che l'atrio rappresenta per la *domus*. Fornita di due larghe finestre aperte sul cortile (m. 1.65 × 1.95) e di cinque porte, essa dà l'impressione di essere stata il *foyer*, l'*home* della abitazione. Gli ambienti di questo corpo centrale erano soffittati a metri 3.30 da terra; la travatura era retta da cornici a mattoni impostata sulle pareti e sporgente da esse per quattro mattoni sovrapposti. Nella parete esterna della stanza-vestibolo, non permettendo la presenza delle due grandi finestre la costruzione di siffatta cornice, la travatura era retta da due mensole di travertino e infissa alle due estremità nelle pareti laterali.

A quale uso siano state adibite le stanze del corpo centrale, non lo si può dire: non solo infatti non lo dichiarano con caratteristiche architettoniche — arbitro vien lasciato l'inquilino di destinarle all'uso che più gli convenga — ma è scomparso da esse ogni arredo che avrebbe potuto dar luce sulla loro funzione. Le cucine e la latrina vanno poste nella stanza 9, in cui è messa la scaletta per l'ammezzato: è questa la sola stanza non pavimentata a mosaico ma a opera spicata e deve esser stata destinata ad ospitare il servizio dell'abitazione.

Difficile riesce anche definire l'uso domestico delle due belle stanze 6-7 che formano il corpo laterale sinistro dell'appartamento: nessun indizio permette di stabilirlo. Sono comunicanti tra loro per una porta

lateralé e prospettano sul cortile: la prima direttamente per mezzo di due grandi finestre di uguali dimensioni ( $2.00 \times 1.90$ ) sottoposte l'una all'altra (le due stanze sono a vólta e non ammezzate); la seconda indirettamente per mezzo di un ampio finestrone ( $2.00 \times 1.90$ ) aperto nel mezzo del muro divisorio. Se esso sacrifica un'intera parete della stanza, vi lascia però penetrare aria e luce abbondantemente. È fatto però notevole (e non va trascurato) che questa seconda stanza pur potendo prospettare direttamente sulla strada, non vi si affacci. È un fatto che chiarisce di per sé solo lo spirito della vita familiare antica che il nuovo tipo di abitazione non ha potuto troppo alterare. C'è infatti in questo appartamento, costretto a prender luce dall'esterno, la caratteristica a espandersi assai liberamente verso il cortile-giardino, che è un'area privata, e assai timidamente invece verso la strada. Vi ritornerò sopra, discutendo il tipo della casa.

Ma la stessa osservazione può ripetersi per l'ultima stanza che rimane nell'appartamento nell'ala destra, e di cui è facile determinare l'uso. Qual'altro ufficio, se non quello che il tablino ha nella *domus*, può avere questa ampia stanza, libera e appartata dalle altre, decorata con notevoli pitture, e aperta sul giardino per sei ampie finestre — due *trifore* sovrapposte — quasi a costituire una grande veranda sopra il nuovo peristilio di questo nuovo tipo di casa? (n. 8).

Non altra è la sensazione che si riceve entrando in questa stanza che, pur così avvicinata a un vecchio elemento della casa tradizionale latina, ci presenta nuovi e imprevisti sistemi edilizi.

L'appartamento descritto consta dunque di otto ambienti a piano-terra e quattro all'ammezzato, giacchè le tre stanze principali dell'abitazione a piano terra non sono ammezzate. Gli appartamenti superiori all'ammezzato, cioè al primo piano alto da terra circa 7 metri, non si può precisare quale pianta e disposizione assumessero. Le rovine si arrestano poco oltre l'imposta delle loro vólte. Data la pianta del piano-terra, si può però supporre che i superiori la ripetessero, che ci fossero cioè altrettanti appartamenti posti in diretta connessione con le due facciate dell'edificio. A questi si giungeva, a quanto sembra, da due scale; la scala con ingresso tanto sulla strada quanto sul cortile, poteva infatti servire tanto per la casa dei dipinti quanto per la casa di Bacco fanciullo. Di più la scala B, a sud

di quest'ultima casa, oltre a condurre al piano superiore della casa contigua in quella parte che è rivolta verso via dei Dipinti, sembra possa essere stata adibita anche per la casa descritta. È infatti conservato sul pianerottolo di questa scala uno spigolo di cinque mattoni che fa pensare sia l'avanzo della porta per la quale dal pianerottolo si accedeva agli appartamenti. In tal caso scala e pianerottolo sarebbero stati comuni alle due abitazioni contigue dello stesso caseggiato.

Il tipo delle scale non ha nulla di notevole. La scala A, invece di esser rivolta, come le altre, sulla strada, s'inizia dal cortile; però può accedervi anche dalla via, essendo lasciato a lato di essa, nell'ambiente ad essa destinato, un passaggio che unisce le due fronti dell'edificio.

Anche a fianco della scala B, di cui fu in epoca tarda sbarrato l'ingresso e di cui non esistono più i gradini, c'è un androne a vólta che collega la via al cortile. Questo androne o sottoportico, oggi tutt'ora in uso, è assai comune negli edifici privati ostiensi: danno essi facilità di riunire le varie parti del caseggiato togliendo l'incomodo di penetrarvi da un solo lato e da un solo ingresso.

Mosaici e dipinti. — La signorilità dell'abitazione descritta non s'esprime soltanto dalla accuratezza della costruzione e dalle particolarità architettoniche: si ritrova ancora nella varietà dei mosaici e dei dipinti che le danno una acconcia veste decorativa. Costruita la casa secondo una pianta che non specifica più dal lato costruttivo l'uso dei singoli ambienti pur lasciandovi sussistere, come s'è visto, notevoli differenze di dimensioni e di simmetrie, il compito dei decoratori deve anch'esso rinnovarsi. Anche decorativamente quindi questa abitazione ci dice una nuova parola: all'opera dell'architetto s'uniforma l'opera del mosaicista e del pittore.

Non si tratta più, qui, di scegliere un disegno specifico per il tablino o per il triclinio, come spesso s'avverte nelle *domus*, ma di segnare tutt'ora la maggiore o minore signorilità delle stanze, pur tenendosi nei limiti della spesa che può consentire una casa d'affitto. Meglio che altri, è ovvio convenga e trionfi qui il mosaico geometrico per i pavimenti, e una pittura a fondo unito senza figure — eccetto che nel supposto tablino — per le pareti. Ma si avverte subito quanto la decorazione

parietale — per esser rimasta un'arte e non mai divenuta un mestiere — rimanga al disotto della decorazione musiva nelle abitazioni di medioere signorilità. Il pittore ripete per le stanzucce di minor conto lo stesso motivo, variando soltanto la tonalità del fondo. I mosaici sono invece scelti da un album ricco di disegni sì che in nessuna delle sette stanze dell'appartamento è costretto il mosaicista a ripetersi. Anzi è notevole constatare che neppure nell'abitazione contigua, perfettamente eguale alla descritta, alcun pavimento si ripete. L'avrebbe fatto invece supporre non solo questa identità di pianta e l'appartenenza di esse ad uno stesso

di una scialbatura di calce; è una semplice mano di bianco data a tutte le pareti, sulla quale si è ridipinto a fresco. Forse durò quanto visse la casa: ma noi ritrovammo purtroppo questa scialbatura già quasi totalmente distaccata dal muro in sottilissime lamelle, senza che si sia potuto mettere un qualunque riparo a tale caduta che ogni giorno s'accentua.

Manca di mosaico una sola stanza, quella in cui è posta la scaletta dell'ammezzato: lo sostituisce un pavimento a opera spicata, più acconcio per una camera destinata al servizio della casa.

Il corridoio-vestibolo ha mosaico a quadrati e rettan-

ΘΘΑ ΟΥΤΙΝΟΥΣΤΑΓΕΤΟΔΟΜΙΝΟΥΣ  
ΑΝΤΑ ΣΙΤΟΡΤΟΤΕ ΒΕΝΕΙΝΑΚΙΑ ΤΟ

FIG. 6.

caseggiato di un unico proprietario, ma l'uso, che è oggi costante nelle nostre case, di riprodurre non solo nei vari appartamenti, ma altresì negli ambienti di uno stesso appartamento, quei quattro o cinque motivi di pavimenti e di parati che costituiscono la sola nota decorativa di qualche centinaio di ambienti. In verità, non certo tutte, ma alcune delle abitazioni antiche a pigione superano tutt'ora le nostre in ciò che si riferisce alla decorazione, pur tenuto conto che la superiorità è basata sulla diversità della mano d'opera antica. In ogni modo è utile constatare in che modo l'imprenditore della costruzione di un caseggiato d'affitto provveda perchè abbiano i singoli appartamenti il corredo necessario a farne delle abitazioni analoghe a quelle di proprietà privata.

I pavimenti sono migliori delle pareti, anche quanto a conservazione: quelli che noi vediamo erano quasi intatti quando la casa — dopo una vita di circa due secoli — venne abbandonata. Non così i dipinti, per i quali possiamo constatare l'ultima riparazione. Ed è un singolare riparo che s'è ad essi apportato: anzichè sovrapporre un nuovo intonaco al vecchio, si è questo ricoperto

goli pieni sopra fondo bianco. Ricopre le pareti un alto zoccolo a fondo unito rosso, dal quale si stacca un fondo unito giallo che ricopre il resto del muro e la cornice stessa del soffitto a travi. Dell'uno e dell'altro colore restano poche tracce. Intonaco pressochè simile hanno le tre piccole stanzette; varia soltanto il colore di fondo. Sopra la parete monocroma sono dipinti dei pesci, delle piccole maschere, dei festoncini a foglie, e certi alti mobilucci a guisa dei nostri porta-vasi che sono la più saliente caratteristica di questo genere di pittura, sempre rozza e affrettata e d'uso costante per gli ambienti di minor conto. La gamma coloristica non è che di quattro colori (bianco, giallo, rosso, verde) dei quali i primi tre servono ad alternare il fondo, l'ultimo è destinato a tutto ciò che è decorazione vegetale. I mosaici sono invece più variati anche in queste tre stanzucce. Soltanto la n. 2 ha semplice mosaico bianco; il n. 3 ha su fondo bianco nel centro del pavimento un largo cratere, sopra le anse del quale erano due uccelli col becco volto verso la bocca del vaso: un'ansa solo però rimane. Sopra una delle pareti di questa stanzuccia

un graffito a tratto molto sottile. Vi leggo: *domesticus gratias agit dominu suo*. Nella seconda riga, a grafia meno chiara, ... *opto te benei valeat*... to fig. 6. Il mosaico della stanza vestibolo è a rettangoli a tessere nere che circondano quadrati bianchi. Scarse sono le tracce della pittura che ripete quella del corridoio con cui la stanza ha connessione, e cioè un alto zoccolo rosso che prosegue con un fondo unito di color giallo: su entrambi si ripetono i consueti mobiluoci in giallo sopra il rosso dello zoccolo, in verde sopra il fondo giallo della parete. Ancora più scarsi sono i dipinti delle due stanze dell'ala laterale che ci avrebbero dato forse buone testimonianze della pittura parietale di questo appartamento, essendo esse tra i migliori ambienti. Rimangono grandi campi gialli riquadrati a larghi fascioni gialli: le figure, che dovevano essere in quelli, sono purtroppo scomparse. La parete presentava un dipinto analogo a quello, tuttora abbastanza conservato, della stanza attigua, cioè del tablino dell'appartamento seguente. Conservazione ottima ha invece il mosaico della prima di queste stanze volta sul cortile: su fondo bianco, degli ottagononi molto allungati sono allacciati a rettangoli, formando un disegno di eccezionale semplicità.

Interesse maggiore ha la stanza che può considerarsi il tablino della casa e che è, non solo nella pianta dell'appartamento ma anche decorativamente, la più notevole.

Mancante di quasi tutto il suo pavimento a piccoli quadrati neri disposti in linee diagonali su fondo bianco — ne resta un brevissimo tratto — rivela invece quasi completamente il dipinto parietale, del quale son conservati tanto l'intonaco primitivo quanto la scialbatura bianca di cui s'è parlato. Dando luogo a speciali osservazioni, ne dò la descrizione a parte (vedi p. 50).

Il tipo dell'abitazione. — Quando nel 1878 il Lanciani iniziò nell'isolato ora scoperto i primi scavi governativi italiani, fu questa *casa dei dipinti* — contigua e in tutto simile alla descritta casa di Bacco — la prima abitazione ostiense che venne alla luce.

C'era, davvero, di che disorientarsi. Cadevan tutte, di fronte a tale impreveduto e imprevedibile tipo di casa latina, quelle assiomatiche verità che ciascuno poteva ormai trarre facilmente dalla contorta prosa dell'antico capomastro-architetto, dopo che le rovine di Pompei avevan corredato il testo di Vitruvio delle ne-

cessarie illustrazioni. Incoercibile entro le comuni teorie, questa casa fu spiegata dal Lanciani come un particolare fenomeno locale, cioè come derivata dalla trasformazione di uno dei magazzini annonari mediante la suddivisione dei grandi vani primitivi con tramezzi in laterizio e con impalcature orizzontali. Le analogie che questa abitazione trova in Ostia, e le testimonianze letterarie che servono a spiegarla, persuadono oggi — primo lo stesso Lanciani — che il tipo risponde a nuovi concetti edilizi comuni a tutto il mondo latino<sup>(1)</sup>.

Che cosa rimane e che cosa sparisce della vecchia casa tradizionale romana in questo tipo ostiense? Tutto si trasforma e si rinnova l'organismo tettonico; integro rimane invece l'organismo familiare. Si rileva infatti, nell'appartamento descritto, per la prima volta con chiara evidenza, lo spirito conservatore della vita casalinga in rapporto con lo spirito innovatore dell'architettura privata dell'Impero. Se l'architettura occorre s'accordi con le nuove esigenze della città e della società, ampliate e rinnovate così da richiedere un largo uso di case d'affitto di tipo adattabile alle varie classi sociali, la vita familiare non può, per contro, dimenticare d'un tratto le abitudini tradizionali, secondo le quali s'era svolta per più secoli.

Per la prima volta possiamo afferrare il concetto architettonico di una grande costruzione privata antica destinata all'affitto, e seguirlo nella sua pratica traduzione; cerchiamo di raccoglierne tutti gli elementi senza disperderne alcun insegnamento.

L'ignoto proprietario, si può credere non affidi altro compito all'anonimo architetto, se non quello di costruire una casa d'affitto il più possibile redditizia: una casa di speculazione. Questo, sopra tutto, interessa un proprietario il quale, voglia o no essere inquilino di sé stesso, ne occuperà una piccola parte: per questa parte soltanto, quindi, costringerà l'architetto ad assecondare le sue abitudini e le sue predilezioni; l'altra, la massima parte cioè, dovrà accordarsi ai gusti comuni delle classi sociali a cui vuol essere destinata, per attirare il maggior numero di affittuarii. La casa d'affitto non è l'espressione dei gusti, normali o bizzarri che siano, di un individuo (mancherebbe ai fini che si prefigge, se

(<sup>1</sup>) Cfr. il mio studio « La preminenza del tipo dell'insula nella edilizia romana » in *Mon. Lincei*, XXIII, 1915, p. 541 e la discussione derivatane nel detto articolo di Ed. Coq. in *Journal des Savants*, juin 1917, p. 241.

lo fosse) ma è il prodotto delle esigenze di una collettività, delle quali l'architetto deve tener conto. L'area su cui questi deve costruire è perfettamente regolare: è un rettangolo che ha due fronti libere su strada, le rimanenti occupate da edifici, siano essi quelli che noi oggi vediamo, siano altri che li precedettero. Per raddoppiare le fronti, impiega una parte di quest'area per un vasto cortile che libera il caseggiato dalla servitù della contiguità con i fabbricati vicini, dando alla casa una più libera espansione che non permettesse la strada. Su questa, il caseggiato vien diviso in tre case contenenti ciascuna ingressi propri o propri passaggi di collegamento tra facciata esterna e interna. Due case hanno identica pianta: la terza, quella d'angolo, è forse riservata al proprietario del fabbricato: vi entra quindi la sua volontà e la vuole costruita secondo il modello tradizionale un poco modificato (casa di Giove e Ganimede). Spariscono invece tutte le caratteristiche della *domus* nelle prime, che, ripetendo identico tipo, lo fanno supporre o già felicemente sperimentato o di prevedibile successo: nessun impaccio c'era a ripetere per tutte il tipo greco-romano. Invece, deliberatamente e ponderatamente architettata, questa costruzione, per due terzi del piano-terra e per tutti i piani superiori, raggruppa un egual numero di ambienti, più o meno simili tra loro, in un unico insieme non viziato da regole architettoniche che possano impedire all'inquilino di usufruirne secondo i suoi gusti. È questa, a me pare, la più saliente caratteristica del tipo. La personalità dell'architetto non può imporsi sulla personalità dell'affittuario che gli è ignoto: egli costruisce per la massa, non per un individuo; egli può creare un nuovo ambiente ma non soppiantare le basi della vita familiare che vi si deve svolgere.

Ed ecco come può riprodursi il suo pensiero e come può essere esposta la sua opera.

Il piano-terra, che sempre i romani hanno preferito ai piani superiori, rimane: esso forma l'abitazione più signorile e più ambita del caseggiato e ripagherà bene l'assenza di botteghe che non potrebbero rappresentare — specie sopra una strada secondaria — un reddito eguale a quello di un appartamento. Questo deve prospettare su due fronti: il prospetto sulla via non potrà essere il principale; saranno quindi volti su essa soltanto gli ambienti secondari in cui dovranno essere più piccole e rare le finestre di quel che non siano nel prospetto

interno, per non obbligare gli inquilini a far partecipare la strada della religiosa intimità della vita privata. E oltre il rispetto di questo principio di massima, che cosa ancora occorre perchè dalla nuova abitazione non venga sovvertito lo spirito della famiglia? Almeno l'atrio e il tablino. Sparisce sì l'atrio costruttivamente considerato, ma una stanza resta che, in intima connessione col vestibolo, ne fa le veci. Opera dell'architetto l'aver tolto a questo ambiente della *domus* l'ufficio di aereare, illuminare, raccogliere e distribuire intorno a sé gli altri ambienti. È questa una funzione tettonica, che può sparire con un tratto di penna. Ma quella sua precipua funzione domestica che aveva l'atrio, il *focolare* della casa latina, di richiamare a sé per gran parte del giorno i famigliari, questa non può il costruttore né vuole l'inquilino annullare d'un tratto. Ed esiste quindi, necessario, l'atrio architettonicamente trasformato: non è più l'occhio della casa, ma continua ad esserne il cuore.

E accanto ad esso v'è una stanza che ci richiama al tablino: non la sua posizione, non la sua maggiore signorilità rispetto alle altre stanze fanno attribuire un vecchio nome ad una nuova cosa, ma ciò che forma l'essenziale caratteristica di esso: la partecipazione immediata e diretta coll'esterno per mezzo di sei ampie finestre, così che vivendoci si abbia la sensazione di riposare, di mangiare, di lavorare sotto la veranda di un giardino; chè, questo peristilio, su cui s'affacciano soltanto i convicini, basta a più famiglie per godere ciascuna del proprio viridario: « uti viridia de lectis per spatia fenestrarum prospiciantur ». È anche questo un *rus in fenestra* maggiore e migliore del vasetto di verbenà che i più umili dovevano accontentarsi di veder crescere sul loro davanzala.

Ecco perchè non può meravigliare che in una casa di speculazione si sia adibita metà dell'area totale ad uso di giardino. Non è un lusso inutile: è una migliorìa necessaria che si apporta al nuovo tipo di appartamento per renderne l'organismo e il reddito analoghi a quelli di una comune abitazione tradizionale.

La casa tradizionale romana non è dunque morta: incomoda e inopportuna in città costruite con più moderni criteri edilizi e in cui la migliore ripartizione della fortuna e la maggiore dignità delle classi sociali impediscono al più di aver casa propria e permettono invece a moltissimi un decente appartamento d'affitto,

essa si trasforma radicalmente in quanto è organismo architettonico e riman viva come organismo familiare. Rimane cioè in essa la possibilità di restar ligi alle consuetudini tradizionali della vita casalinga. Non soltanto perchè lo spirito della società romana è sostanzialmente conservatore e la famiglia è la istituzione sociale conservatrice per eccellenza, ma perchè la maggior parte della società, a cui era destinato questo tipo di casa, era proprio quella che meno avrebbe rinunciato a conservare e a riprodurre le caratteristiche della vita dell'antico patriziato. Non c'è più fedele rigido e intenzionale conservatore delle tradizioni, di chi non le ha ereditate ma riprodotte da altrui. Le classi giovani, per diritti politici e per agiatezza di censo ormai equiparate e innestate alla vecchia aristocrazia, non tanto si curano di mantenere la propria fisionomia quanto di ricalcare l'altrui; e in questa copia, sia pure per troppa fedeltà spesso goffa e impacciata, si definisce e si accentua però tutto ciò che nello stesso originale sarebbe per noi oggi, posteri lontani, vago, impreciso, difficile a raccogliere e a studiare: è una copia, spesso una caricatura, che serve bene a far rivivere lo spirito e l'anima del quadro. Ecco perchè possiamo afferrare, meglio che altrove, nella abitazione d'affitto signorile ora descritta, questa transazione, o questo temperamento, dirò così, tra le esigenze di un nuovo tipo di casa e le esigenze di un vecchio costume di vita.

Le origini plebee, così della casa come dell'inquilino che vi dimora, sono ingegnosamente celate. Questa abitazione a piano-terra, che permette di condurre una vita familiare secondo le norme consuetudinarie, può conservare e conserva, di fatto, il nome tradizionale di *domus*, sebbene in realtà essa sia un *coenaculum* in una *insula*, cioè un appartamento in una casa d'affitto.

Pure, v'è, come s'è visto, tra la casa pompeiana e l'ostiese, cioè tra la casa vecchia e la nuova, una profonda differenza: questa. Mentre il tipo della *domus* ha fissato i limiti della sua evoluzione non appena è divenuto un organismo tettonico, il nuovo tipo consente una evoluzione infinitamente maggiore — Ostia stessa ce ne ha già dato varie fasi — che noi oggi, dopo più secoli, continuiamo a riscontrare nelle infinite varietà delle nostre abitazioni. Non sarebbero forse mai giunti gli Americani a costruire del grattacielo se il mondo antico ci avesse trasmesso soltanto la *domus ad atrio*. È questa un tipo di abitazione che risente origini remote

e, sopra tutto, le necessità individuali che l'hanno creata: è, dessa, la *domus*, la casa che ha avuto per architetto un *pater familias* e per ambiente il breve circuito d'un pago. L'*insula* ha per architetto tutta una società rinnovata da riforme sociali e dal prevalere dei bisogni delle collettività su quelli dell'individuo: le mura serviane non la conoscono ancora; entro la cinta d'Aureliano ve ne sono forse più di quarantamila.

È ben naturale che ciò sia: come l'abitazione è la prima manifestazione del primo sorgere di un organismo sociale, è ovvio che essa, più di ogni altro prodotto umano, sia l'esponente e il commentario migliore del trasformarsi e del rinnovarsi della società stessa. Per questo io non posso persuadermi che si sia fino ad oggi commesso l'errore di rinchiodare la società latina, dalle origini alla decadenza di Roma, senza riguardo nè a differenze di tempi nè a mutamenti di stato, in un unico tipo di abitazione.

Era tempo che Ostia ci riconducesse alla realtà.

#### Casa di Giove e Ganimede.

L'abitazione, che prende nome dal suo più interessante dipinto, è fra le tre del caseggiato la più vasta, la più intatta, la più signorile. Non si ardisce troppo se si afferma che il piano-terra di questa terza casa dovette esser costruito per abitazione privata del proprietario dello stabile intero destinato all'affitto. La sua pianta, che riproduce, con qualche modificazione, il tipo tradizionale della casa latina, paragonata a quella, totalmente diversa, delle due case contigue, illustra, con espressione assai verace, l'ideale di un'abitazione privata, quale poteva esser concepito da uno spedizioniere arricchito o da un negoziante facoltoso della prima metà del secondo secolo d. Cr. Pur destinando all'affitto un tipo di casa nuovo, il proprietario non può rinunciare per la sua propria abitazione a riprodurre il vecchio modello, col quale soltanto ci si può sentire *dominus* anzichè *inquilinus*. È quindi assai singolare questa abitazione pompeiana innestata in un grande caseggiato di speculazione senza che nell'una venga troppo alterato il tipo e senza che lo sviluppo degli appartamenti a pigione resti impacciato dalla presenza di un corpo estraneo, qual'è quello dell'abitazione del proprietario. L'architetto non ha risolto soltanto un quesito architettonico, ma ha espresso con chiaro linguaggio nell'archi-

tettura di un edificio privato lo spirito conservatore del padrone di casa senza danneggiare, col rispetto di esso, il frutto che questi doveva ripromettersi con la costruzione di uno stabile urbano.

All'architetto resta a disposizione un'area rettangolare maggiore di quella che gli è occorsa per costruire le due case d'affitto già descritte. Ha due fronti libere sulle due strade su cui l'abitazione deve essere posta; di queste fronti su strade non può trarre gran partito, essendo le meno acconcie ad essere usate per l'espansione dell'appartamento che deve esser rivolto verso l'interno, ancor più di quanto fosse necessario negli altri due appartamenti. Gli altri due lati interni sono obbligati: l'uno è occupato da un edificio; l'altro dal giardino delle abitazioni a pigione, sul quale non potrebbe aprirsi la casa del proprietario senza confondere la sua vita privata a quella dei suoi inquilini. L'abitazione viene quindi recinta verso l'interno da un muro che la chiude verso il giardino, sottraendola alla comunanza altrui, e la separa dall'edificio contiguo per mezzo di una propria parete evitando la *communio parietum* legalmente proibita (tav. I, casa III).

Da questi principii direttivi di varia natura risulta la pianta qui riprodotta, che io descrivo nella sua forma originaria. Due ingressi ha l'abitazione: uno principale sulla via dei Dipinti, l'altro secondario sulla via della casa di Diana. Secondario e pressochè inutile: non tanto lo prova l'essere stato chiuso in una delle modificazioni posteriori avvenute nell'appartamento, quanto la sua posizione stessa che lo dichiara un ripiego di una costruzione che vuol essere signorile e in cui nè si lesina troppo lo spazio nè ci si arrovela per dare funzioni a tutti i ritagli di spazio che rimangono nell'area. Questo ingresso è posto infatti accanto alla colonna della scala che salgono ai piani superiori, cioè in quello spazio che è, di solito e nello stesso nostro caseggiato, riservato alla comunicazione tra l'una e l'altra fronte dell'edificio. Non potendo qui servire a tale uso, nè sapendo o volendo modificare la posizione e la costruzione della scala alla quale andava sempre unito, lo si conserva quasi intatto, adibendolo a vestibolo secondario dell'abitazione, a guisa di androne per cui si accede nell'interno di essa anche dalla via di Diana. Esso non risponde quindi per nulla alla pianta dell'appartamento.

Non così l'ingresso principale sulla via dei Dipinti.

Questo s'accorda pienamente al tipo: su questa fronte sono infatti ricavati l'ingresso della casa (m. 2,65, tav. I, n. 1) che ha ai suoi lati due stanze (nn. 5-6), più una vasta bottega all'angolo delle due strade (n. 13): è questa quindi la facciata normale di una *domus* pompeiana. La casa è orientata e si sviluppa nel senso della sua maggiore profondità, dalla via dei Dipinti all'edificio delle taberne a cui s'appoggia, cioè da occidente ad oriente.

Lo spazio che nelle case contigue è riservato al grande cortile-giardino, è, in questa, adibito ad un atrio, ad un tablino e a una specie di fauce, cioè ad un largo ambulacro a forma di L (n. 2) che gira sul lato destro dell'atrio e del tablino facendo ufficio per il primo del porticato, che è spesso intorno all'*impluvium*, e per il secondo di una *fauce* prolungata dal vestibolo intorno all'atrio e al tablino. Atrio, tablino e corridoio (3, 4, 2) costituiscono il corpo centrale della abitazione, all'esterno del quale gli ambienti in facciata con una profondità di m. 11 conservano l'allineamento delle due case contigue. L'atrio, se si vuol parlare con proprietà di linguaggio architettonico, è veramente un cortiletto con pareti proprie: si potrebbe dire che esso è ridotto ad un impluvio fiancheggiato per due lati da un corridoio che sostituisce nella funzione e nell'aspetto il colonnato dell'atrio pompeiano. In sostanza, si può dire che l'intera abitazione riproduce il tipo tradizionale latino atrofizzando lo sviluppo nel lato sinistro, cioè l'atrio e il tablino non sono nel centro della casa, ma costituiscono essi stessi gli ambienti centrali ed estremi nello stesso tempo, dell'abitazione medesima.

Questa si compone del solo piano-terra, con un'altezza, comune a tutti gli ambienti, di metri 3,30: eccetto, s'intende, il cortiletto, e il tablino che è la sola stanza la quale raggiunga con la sua volta l'altezza del secondo piano. Sopra l'estensione del pianoterreno sono ricavati due appartamenti indipendenti tra loro, destinati all'affitto (vedi pag. 44 sgg.).

Il proprietario del caseggiato riserva quindi a sé dieci stanze, più la bottega d'angolo che è gestita direttamente o indirettamente da lui: essa infatti, oltre le due ampie porte su strada, è in diretta comunicazione coll'appartamento per mezzo di una porticina posta sull'androne che dalla via di Diana conduce nell'interno. Queste dieci stanze, e la bottega che vi è unita, rappresentano certo il fabbisogno del proprie-

tario in accordo con la preoccupazione di non sacrificare per sè non più spazio di quanto gli è strettamente necessario, riservando il resto all'utile dell'affitto. Cosicché, rimanendo nell'area uno spazio superfluo oltre quello adibito alle stanze, alla scala per i piani superiori e agli ingressi, se ne ricava una stretta botteguccia n. 12 unendoci la camera superiore per affittarla più facilmente: l'importante strada, su cui prospetta, assicura un discreto reddito.

Poche parole bastano a commentare la pianta dell'appartamento, chiariti i concetti a cui esso s'informa.

Dal marciapiede che circonda l'intero caseggiato, superata la soglia di marmo, ora perduta, dell'ingresso principale sulla via dei Dipinti, s'entra nel largo vestibolo (m. 3.80) aperto sul corridoio e che fa nello stesso tempo da fauce e da androne. Le tre aperture — ingresso su strada, sul corridoio, sull'atrio — sono sullo stesso asse: per ottenere questo, l'apertura dell'atrio-cortile non è posta nel centro del cortile stesso ma all'estremità destra, cosicché dall'ingresso della casa se ne vede soltanto una terza parte e rimane interamente nascosto il tablino che è posto invece nel centro dell'atrio: atrio e tablino sono dunque spostati per due terzi a sinistra del vestibolo. La ragione di questo spostamento deriva verosimilmente dalla presenza del piano superiore per il quale l'atrio-cortile deve avere pareti proprie e, di conseguenza, un corridoio a fianco che non permette di mantenere la simmetria tra i tre elementi principali della casa pompeiana (vestibolo, atrio e tablino). A ciascuno dei lati del vestibolo sono affiancate due stanze intercomunicanti e con ingresso non dal vestibolo ma dal corridoio. A destra queste due stanze sono destinate al servizio dell'abitazione: la più interna n. 7 è una latrina; l'esterna, con passaggio obbligato dalla latrina, può pensarsi sia la cucina o la cella dell'ostiaro, dato che il padrone di casa fosse di tal grado sociale da non portar con sè le chiavi della propria abitazione. La latrina è pavimentata e rivestita in parte di calcestrutto, l'altra di opera spicata; quella prendeva luce per mezzo della porta dal corridoio, questa forse da una finestrucola sulla strada.

Più ampie e signorili sono le due stanze sul lato sinistro del vestibolo (nn. 5 e 6): ciò che rimane dei dipinti e i due pavimenti a mosaico, in ottimo stato di conservazione, lo provano. La maggiore ampiezza è data loro col raggiungere direttamente la parete del

cortile, guadagnando lo spazio che le due stanze opposte devono lasciare al corridoio.

La porta d'accesso della prima di queste stanze intercomunicanti è in asse con l'ingresso secondario della casa ed è riunita con questo mediante il primo braccio del corridoio. Intercomunicanti per mezzo di una porticina laterale, ambedue prendono luce dal cortile: la prima direttamente da questo mediante una larga finestra (m. 2.30 × 2.30); la seconda stanza dalla prima, per mezzo di una eguale finestra (m. 2.10 × 2.30) nel centro della parete divisoria. Le due camere ripetono identico tipo di quelle poste all'estremità settentrionale delle due abitazioni contigue: identiche la posizione, la forma, le dimensioni, l'illuminazione; pur potendo la più esterna ricevere luce dalla strada, la prende dall'interno e indirettamente qui per mezzo del cortile, lì per mezzo del giardino. Siccome sen queste, oltre il tablino, le stanze migliori e più riservate dell'appartamento, può supporre in esse il triclinio della casa, in ogni modo non certo stanze da letto; sono poste di fronte al tablino e separate da questo per mezzo del cortile.

Questo cortiletto (n. 3), che misura m. 8.30 × 5.10, è il pozzo di luce principale dell'abitazione non solo per il piano terra ma anche per il piano superiore.

Si apre su di esso il tablino mediante una grande porta e tre finestre al di sopra di essa. Vi prendono luce, oltre le due stanze intercomunicanti nn. 5 e 6, l'ambulacro terreno per mezzo di due porte e di una finestra a sguincio, e il corridoio soprastante all'ambulacro per mezzo di una *trifora* simile a quella del tablino, di una seconda finestra a sguincio, e di un terzo finestrone in corrispondenza alla porta sul vestibolo. Il cortile stesso prende luce dal giardino comune a tutto l'isolato, per mezzo di una grande apertura larga quanto la parete che divide l'appartamento dal giardino stesso. È degna di rilievo la presenza di queste *trifore*, formate ciascuna di tre aperture, le due laterali più alte e strette della centrale e ciascuna sormontata da un archetto indipendente dagli altri. Questo cortiletto ha quindi due pareti sue proprie: una che divide tutto l'appartamento dal giardino, e per mezzo delle aperture in essa praticate serve a dar luce e comunicazione; l'altra opposta, forma corpo entro l'ambulacro il quale vi prende luce e comunicazione.

Il pavimento di questo cortiletto è a mosaico bianco circuito da una grossa fascia nera: una leggera pendenza assicura lo scolo delle acque che immettono in una grande

fogna (m. 1.10 × 0.70) sottostante alla casa nello stesso punto in cui convergono i rifiuti dei piani superiori incanalati in apposito canale all'angolo nord-ovest del cortile stesso.

Questo canale di scolo fa supporre una latrina la quale è molto dubbio sia stata un *mignino* sporgente sul cortile stesso. È probabile invece che essa sia stata ricavata sul pianerottolo della scala del caseggiato. Il tablino (n. 4) è la più vasta sala dell'abitazione: misura metri 9 × 7.65; pavimentata a mosaico bianco e nero e decorata di pregevoli dipinti, essa ci si presenta sotto nobilissimo aspetto. Affacciata sull'atrio con un'apertura di metri 3.50, sormontata di un arco a centina ritrovata, sopra il quale sono aperte tre finestre, si può dire partecipi della vita stessa dell'atrio. Vi si entra anche da una porticina laterale sull'ambulacro, come spesso avviene nella *domus*. Sebbene il secondo piano della casa sia coperto a volta, non sembra che questo tablino, che giunge a tale altezza, lo sia stato: a metri sette dal suolo, le sue pareti non hanno infatti traccia dello spiccatto della volta; dovrà quindi supporre a trave di legno. In questo senso quindi è stato coperto da una tettoia con pendio verso il caseggiato delle botteghe, a fine di riparare i dipinti in esso contenuti.

Il corridoio, che è in tutto rispondente all'ambulacro della casa latina, segue la disposizione dell'appartamento ad angolo retto a forma di L, con una lunghezza di metri 8.30 × 6.70. La sua larghezza non è uniforme, perchè è invaso dalla sporgenza dell'atrio il quale ha una larghezza maggiore del tablino. È soffittato con travi appoggiate a cornici aggettate e in un sol punto, di fronte al vestibolo, da due mensole di travertino. Oltre al vestibolo, alle stanze sui lati di questo, ed oltre all'atrio, al tablino e all'ingresso secondario della casa, s'aprono su esso le rimanenti camere dell'appartamento. Di fronte alla seconda apertura dell'atrio, in perfetta corrispondenza, la stanza n. 9 che prende luce dall'atrio stesso, non avendo altre aperture. Di fronte alla porticina laterale del tablino, dal lato opposto del corridoio, una simile porta conduce alla stanza n. 11 comunicante, per mezzo di due porte, con la contigua n. 10. Ambedue sono volte sulla strada della casa di Diana, dalla quale vengono direttamente illuminate da una sola finestra centrale. Un ultimo ambiente fu ricavato alla estremità del corridoio — non si sa se originariamente o più tardi — mediante un sottile tramezzo in

muratura con un semplice filare di mattoni e chiuso nel centro da una tenda di cui rimangono i bilichi.

**Primo piano e modificazione dell'appartamento.** — Sulla estensione di questo piano-terra — descritto ora nella sua pianta originaria — furono originariamente ricavati al primo piano due appartamenti separati (tavola I, piano primo casa III).

Uno di essi si svolge sulla facciata di via dei Dipinti e si compone di quattro ambienti piuttosto grandi, così da supporre divenissero, mediante tramezzi, cinque e anche sei stanze. Vi si accede dal pianerottolo della scala B mediante una porta di cui sono conservati — preziosa testimonianza — pochi mattoni della *spalletta*.

Gli ambienti prendono luce dalla strada; i muri, elevati poco più su del piano-terra, non ci danno però le finestre. Alcuni ambienti vengono illuminati anche da finestre poste sul corridoio o ambulacro superiore, le quali furono chiuse più tardi quando si modificò il piano-terra.

Il primo pianerottolo, della scala B, che sbocca direttamente sulla strada, prende luce, mediante una larga bifora, direttamente dal giardino. È questo uno dei consueti tipi di appartamenti in facciata con camere oblique l'una all'altra, il cui disimpegno potè forse essere ottenuto mediante un ballatoio che c'è ragione di supporre sia esistito anche in questo caseggiato.

Il secondo appartamento originariamente indipendente dal piano terra, si svolge invece sulla via della casa di Diana, dalla quale ha ingresso a mezzo della scala C, e si compone di quattro ambienti più il corridoio che dà sul cortiletto già descritto al piano-terra. L'ala lunga del corridoio vi si affaccia per mezzo di una trifora; l'ala corta per mezzo di una larga finestra sullo stesso cortiletto.

Anche in questo appartamento le stanze sono tutte oblique e con le porte di comunicazione sullo stesso asse: qui il corridoio, su cui s'aprono le porte in corrispondenza di ciascuna stanza, serve non tanto di disimpegno quanto di sfogo all'abitazione stessa. Si dà quindi a tale corridoio una funzione analoga o forse del tutto simile a quella che ha il ballatoio sulla facciata.

La porta d'ingresso dell'appartamento è allo sbocco della prima rampa della scala, a destra.

Nella trasformazione del piano-terra, questo si è annesso l'appartamento ora descritto mediante una scaletta interna posta all'estremità della stanza 11 ridotta

a taberna, senza peraltro chiudere l'ingresso sul pianerottolo.

Schematicamente le modificazioni avvenute nell'appartamento a piano-terra possono elencarsi così:

a) Connessione dell'appartamento superiore volto su via di Diana, a mezzo di una scaletta di legno posta nell'ambiente n. 11. È mantenuto però l'ingresso originario, sicchè negli ambienti superiori si può accedere tanto direttamente dalla strada quanto dall'interno dell'appartamento sottostante.

b) Trasformazione in taberne delle due stanze nn. 10 e 11 in origine comunicanti tra loro, mediante la modificazione in porta della finestra su strada e mediante la chiusura delle due porte della parete mediana che univano tra loro le due stanze. La taberna 11 diventa più piccola di quanto fosse la stanza 11 perchè si crea in essa, dietro un tramezzo di muratura munito di due feritoie, la scaletta in legno per il collegamento del piano-terra con gli ambienti superiori.

c) Distacco della bottega d'angolo n. 13 dall'appartamento, mediante la chiusura dell'ingresso secondario dell'abitazione, alla quale rimane il solo accesso dalla via dei Dipinti. Questa chiusura è stata fatta allo sbocco sull'ambulacro interno con un muricciuolo a conci rettilinei di tufo rivestito poi d'intonaco, i cui avanzi s'accordano con le rimanenti pareti dipinte dell'ambulacro stesso. L'androne resta quindi ad uso della bottega d'angolo che non sembra però averlo occupato o modificato con opere permanenti.

d) Chiusura della grande porta sul cortile in corrispondenza alla stanza n. 9 e che dava luce a questa e al centro dell'ambulacro; riduzione della porta del grande tablino mediante un muricciuolo di cm. 70 che la riduce ad una specie di amplissimo finestrone con basso davanzale di travertino (al tablino si accede quindi soltanto dalla porticina laterale); infine apertura di due piccole porte nelle stanzette 7 e 8 sul vestibolo e chiusura della porta che esse avevano sull'ambulacro.

Che queste modificazioni siano avvenute tutte in uno stesso momento, non si può assicurare: ma certo quasi tutte sembrano spiegarsi a vicenda. In ogni modo la trasformazione avvenne in epoca ancor buona — forse sul principio del III secolo — e durò fino all'abbandono del caseggiato stesso in epoca relativamente alta, forse poco dopo la metà del III secolo. La trasfor-

mazione stessa appare in certo senso più razionale di quanto sia stata la costruzione originaria, almeno in certi particolari. Ciò può derivare dall'essere subentrato, alla volontà individuale del proprietario della casa, il bisogno di affittare ad altri anche questo piano-terra mettendolo in accordo con le esigenze comuni della classe sociale a cui era destinato.

Ma occorre sopra tutto rilevare che nessuna delle modificazioni avvenute — eccetto forse la chiusura della grande porta dell'ambulacro sul cortile, chiusura richiesta probabilmente da ragioni statiche — presenta caratteri di immiserimento, in accordo, del resto, con la qualità dei dipinti e dei mosaici, indizi di una certa signorilità dell'abitazione e dell'epoca ancora alta in cui fu abbandonata.

Ma se non fu vile nè di aspetto nè di prezzo, sembra, per contro, a vilissimo uso essere stata destinata. Chè i graffiti letti su alcune pareti vantano, come vedremo, oscenità molteplici commesse entro queste mura.

È infine notevole la chiara testimonianza di una vita misera e tarda svoltasi tra queste rovine. Interrotto per circa quattro metri, questo caseggiato fu riabitato servendo da piancito il terrapieno stesso entro le rovine. Rozzi ambienti furono creati su questo terrapieno mediante deboli e mal connessi muricciuoli di cui uno fu visto al di sopra delle pareti del cortiletto (fig. 5). E risale a quest'epoca uno strappo a guisa di finestrone fatto nella parete sinistra del tablino. È impossibile purtroppo datare questa tarda rioccupazione delle rovine ostiensi, giacchè non venne trovato alcun indizio cronologico, ma la trifora sulla parete destra dell'atrio-cortile fu chiusa con la tarra accumulatasi sino a quell'altezza. Si conserva ancora dalla parte dell'ambulacro la tarda chiusura di cui resta anche l'intonaco affrescato. Non è quindi da pensare alla Gregoriopoli.

Mosaici e dipinti. — Eccetto le due stanze sul lato destro del vestibolo destinate al servizio dell'abitazione, pavimentate ad opera spicata e rivestite di intonaco bianco, tutti gli ambienti hanno pavimenti musivi e decorazione pittorica. Tanto i mosaici quanto i dipinti rivelano, in accordo con la pianta dell'appartamento, la maggior signorilità di questo rispetto a quelli adiacenti, e sono inoltre gli indizi più espressivi della maggiore o minore importanza dei vari ambienti e dell'uso a cui sono destinati.

Tutti i dipinti di questa casa appartengono all'epoca della sua trasformazione: essi sono applicati e rivestono infatti tutte quelle modifiche apportate alla pianta (chiusura del secondo ingresso dell'abitazione, chiusura della porta dell'atrio sull'ambulacro, chiusura della porta del tablino sull'atrio ecc.).

Dei dipinti del vestibolo e dell'atrio rimangono scarsissimi avanzi che rendono solo possibile di constatarne la presenza, notevole, sopra tutto, sulle pareti del cortiletto aperto.

In ottima conservazione è invece l'affresco dell'ambulacro (fig. 7).



FIG. 7.

Vestibolo, atrio, ambulacro hanno semplice mosaico a tessere bianche (l'atrio è riquadrato da una fascia nera); qualche rappezzo praticato in antico è stato fatto, per noncuranza o povertà di inquilini, con tessere nere che macchiano qua e là il pavimento, in disaccordo con la bianca uniformità di esso. Peggio è avvenuto sul grande mosaico del tablino, in cui questi rozzi rappezzi a tessere nere sono stati fatti senza alcun rispetto del disegno. Limitati però a pochissimi punti, non lo hanno troppo alterato; e là, dove fu necessario di restaurare il pavimento, s'è creduto opportuno di riprendere il disegno anziché perpetuare l'antica alterazione di cui bastava, per la cronaca, lasciare soltanto qualche traccia.

(363)

È questo ricoperto da un alto zoccolo di color rosso che occupa due terzi dell'altezza della parete; la parte che rimane, divisa dallo zoccolo mediante una fascia bianca, è in color giallo. Il fondo unito è tagliato in sezioni regolari da leggiere architetture che somigliano a dei mobili della forma dei nostri alti piedestalli di vasi, sormontati ciascuno da un riquadro rettangolare, con il lato inferiore convesso e con un piccolo fiore nel centro. Questi mobilucci sono rilegati tra loro da festoncini di foglie gialle e verdi, la maggior parte convessi e con la convessità in alto anziché in basso, gli altri uniti ad angolo acuto nel centro dei riquadri tra le due architetture, quasi a indicare il punto della loro

(364)

sospensione. Sotto a ciascuno di questi festoni, nel centro del campo e della parete, un amorino, una testina alata, un uccello, un pesce, un disco.

Questo tipo di decorazione che, può trovare qualche riscontro nella *domus aurea* di Nerone e che può connettersi con qualche forma meno complicata del quarto stile pompeiano, è usata abbondantemente in Ostia

fondo bianco sono disegnate in tessere nere, con singolare semplicità, delle figure geometriche, rettangoli aperti formati dallo sviluppo di un'unica linea: questi rettangoli racchiudono tre doppi quadrati chiusi, nel cui centro campeggia un solo motivo. Il tutto è riquadrato da due sottili fasce nere (fig. 8, n. 2).

Più complicato, e di gusto, in verità, un po' barocco,

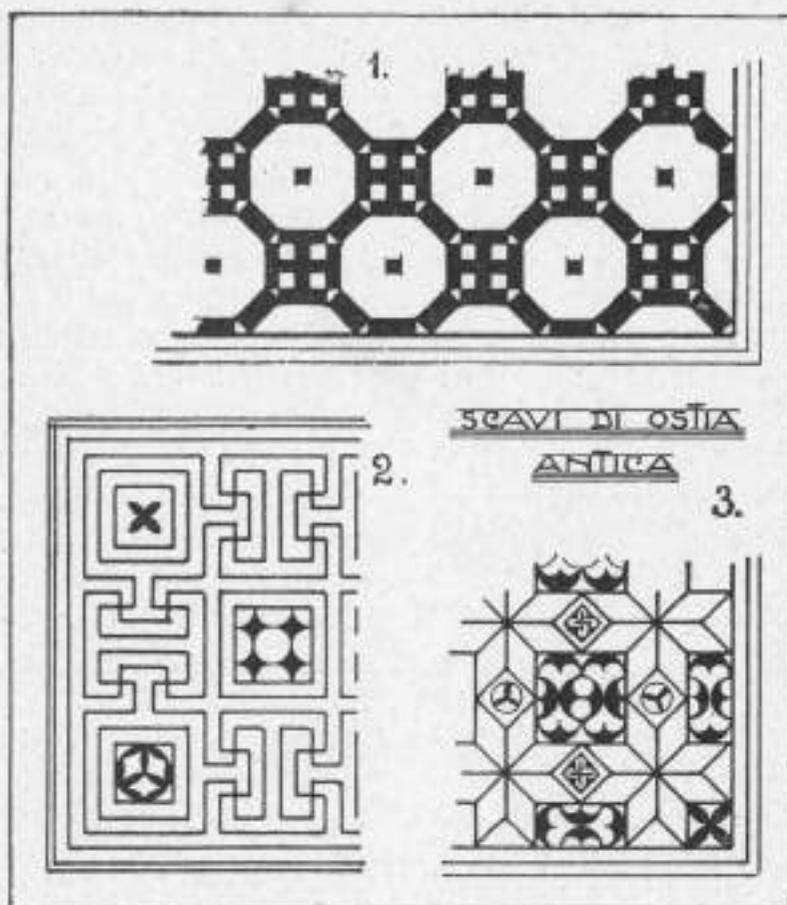


FIG. 8.

negli ambienti di minor conto. È apparsa nelle abitazioni di questo isolato e nella casa di via della Fontana e in altre molta, ripatendosi, come avviene qui, in differenti stanze di uno stesso appartamento, variando il colore del fondo in rosso, giallo, bianco, e il colore degli elementi decorativi. La stanzetta ricavata alla estremità dell'ambulacro ripete lo stesso motivo, mutando in bianco il fondo rosso, e in rosso le architetture di color giallo.

La stanza, la prima a sinistra del vestibolo, è peccato non ci conservi nulla del suo dipinto: il suo pavimento a mosaico, perfettamente conservato, è tale da farci supporre notevole la decorazione parietale. Sul

è il mosaico della stanza seguente (n. 5), anch'esso perfettamente conservato si da produrre un notevolissimo effetto. La riproduzione qui unita mostra il disegno di questo vero e proprio tappeto musivo racchiuso da una fascia nera che ne forma il bordo (fig. 8, n. 3).

Sufficientemente conservato è anche il dipinto di questa stanza che fu la migliore dell'abitazione, dopo il tablino. Sopra un fondo unito di color giallo, si staccano due colonne in bianco che dividono la parete in tre sezioni verticali. Il campo mediano portava nel centro un quadretto a figure, ora quasi interamente scomparso; e nel centro dei campi laterali erano delle figure virili e muliebri, isolate in atteggiamento statuario,

delle quali due se ne conservano: una sembra essere un Ercole interamente nudo, in color rosso cupo; l'altra è una figura muliebre nel consueto atteggiamento delle sculture iconiche imperiali, con veste violacea e manto verde chiaro. Dietro ciascuna delle due colonne sono due riquadri rettangolari di color rosso cupo (l'uno soprastante l'altro e divisi il superiore dall'inferiore da una transenna); lastre marmoree su cui sono dipinti i colonnati di una piccola esedra; nella parte inferiore di questi riquadri rosso-bruni, sono dei piccoli oggetti, tra i quali si riconosce la forma di un rhyton. Le colonne sono legate tra loro da un festone appeso ai lati di esse e che ricade con abbondante convessità sul campo centrale.

È una pittura molto semplice, a fondi uniti ravvivati da singole figurine e da pochi ornamenti: la parete più conservata è quella di fronte alla porta d'ingresso; le tracce che restano sulle altre danno la ripetizione dello stesso disegno, con la sola varietà dei motivi ornamentali.

La stanza n. 9, aperta sull'ambulacro di fronte all'atrio, ha un mosaico bianco e nero a motivo lineare che ricorda l'intreccio di una stuoia: quattro rettangoli e un quadratuccio uniti in trama.

Quanto al dipinto, potrebbe questa stanza chiamarsi la sala gialla, dal colore di fondo delle sue pareti che è possibile di pensare scelto intenzionalmente tra i colori più chiari e rilucenti, data la poca luce che l'ambiente riceve dall'unica apertura sull'ambulacro: come ad esempio è a fondo bianco il vano ricavato all'estremità dell'ambulacro e anch'esso privo di luce.

La decorazione ripete sostanzialmente i motivi già descritti per l'ambulacro. Se non che qui quelle architetture a forma di mobili, che danno la caratteristica del tipo, sono legate tra loro da un maggior numero di riquadri che riempiono gli spazi tra l'uno e l'altro di essi. Nel mezzo di ciascuno dei tre campi in cui è tagliata ogni parete, è un piccolo quadretto paesistico di forma rettangolare nei campi laterali, di dimensioni maggiori e di forma quadrata nel campo centrale delle pareti. La pittura è, del resto, assai rovinata; tanto che fu necessario ridipingerla con qual sistema, che sarà descritto nella casa di Bacco fanciullo (pag. 61), e di ricoprirla con uno strato di calcina su cui probabilmente, come nel tablino della casa attigua, sarà stata data una nuova colorazione. Di questa non fu però trovata traccia: nei punti in cui era conservata, la scial-

batura si presentò bianca; ne resta qualche avanzo tuttora, sebbene questa imbiancatura che si sfalda in lamelle sottili non duri al contatto dell'aria.

Il tablino della casa è anche qui, come nella contigua, non solo architettonicamente ma decorativamente la più ampia e ricca sala dell'appartamento.

Il mosaico — in qualche punto rappezzato già in antico, grossolanamente e senza cura del disegno — è di una estrema semplicità. Degli ottagononi a fondo bianco e aventi nel centro un quadratino nero sono definiti nella loro forma geometrica da otto rettangoli neri alternati con piccoli quadrati disposti a scacchiera. (fig. 8, n. 1).

La decorazione pittorica di questo ampio tablino non risponde invece alla semplicità del mosaico, anzi è alquanto pesante e sovraaccarica. Ne riunisco la descrizione e l'esame con i dipinti del tablino della casa di Bacco nel capitolo sull'arte decorativa ostiense.

Graffiti. — La mancanza di oggetti di arredo casalingo e di corredo personale, quasi assoluta nelle abitazioni ostiensi fino ad oggi scoperte, rende più gradita e notevole la scoperta di graffiti, unica voce della vita vissuta entro le pareti di questa casa. Ed è insolita scoperta. I pochissimi che abbiamo, figure o parole, non buoni né per scrittura né per disegno né per conservazione e quasi tutti insignificanti, non empirebbero una mezza pagina del *Corpus*.

Sono qui raccolti negli ambienti di minore importanza. Nella camera a fondo giallo con accesso sull'ambulacro (n. 9), le pareti sono deturpate da innumerevoli segni senza significato: sono anteriori agli ultimi inquilini della casa, perchè sottostanti a quella scialbatura di calce e paretonio con cui furono ricoperti i dipinti già alterati di colore e rovinati da segni grafici. La superficie bianca che li nascose, quasi tutta ora caduta, ce li rende alla luce.

Oltre a vari segni di cifre (una fila di X senza apparente significato), si legge sulla parete sinistra:

H  
ΜΑΤΩΝ ΠΕΡΙΨΗ  
MACOY

e più oltre

ΤΑΤΡΕΛ//Τ///ΤΧΤ

circondate da barche disegnate con attenta cura nei particolari della chiglia e della velatura e incise con un tratto molto sottile.

Sulla parete destra, una data :

XIIXXI IANVAΛIΔS (*ianuarias?*)

A fianco della porta, a destra, una piccola barca senza velatura disegnata con infinita accuratezza; accanto ad essa una figura di profilo a destra, avvolta in ampio mantello, che sembra nasconda le gambe non riconoscibili. Dietro o appoggiato alla spalla v'è un cornucopia che farebbe ritenere femminile la figura, sebbene questa abbia piuttosto tratti mascholini.



FIG. 9.

Ambedue, barca e figura, sembrano graffite con la punta di uno spillo, tanto sono sottili i tratti del disegno. Sottostante ad esse un cerchio completo e di considerevole diametro.

Sono i primi cenni dell'ambiente marinaro di Ostia, sfortunatamente poco interessanti.

Un'altra data e un nome sono graffiti sull'intonaco rosso dell'ambulacro a destra della porta della camera gialla:

VII K Λ COMMODAS

Più numerosi e di chiaro significato sono i graffiti della piccola e buia stanzetta a intonaco bianco ricavata nel fondo dell'ambulacro (n. 2), le cui pareti furono più volte deturpate da disegni di barche, di figure umane e animali, da scene di caccia o di circo e da parole di sconcio significato, sovrapposte le une alle altre.

Sulla parete destra, oltre a barche che non hanno altro interesse che quello di dimostrare la perfetta conoscenza di ogni loro particolare e la facilità di ripro-

(369)

durne la sagoma (fig. 9), si vede una figura virile nuda di tipo atletico, circondata da animali, tra cui si riconoscono due cavalli, un montone, e un cane (fig. 10).

Di dimensioni molto ridotte sono invece due gladiatori duellanti, uno dei quali completamente armato con *fasciae*, *manica*, *galea* e scudo rettangolare. Sopra la figura il nome TAVRVS in piccolissimi e sottilissimi caratteri lapidarii (fig. 11). Per figure simili nell'atteggiamento e nel disegno cfr. quelle graffite nella casa del centenario a Pompei (*C. I. L.* IV, 5215). Più inte-



FIG. 10.

ressano le voci graffite. Sulla parete destra: (*Tv Erma-dion cinaedus*) (fig. 12).

TAVRVS

FIG. 11.

Sulla parete di fondo si riconoscono due differenti scritture, una sovrapposta all'altra (fig. 13). La più antica, sottostante, ha delle lettere graffite con uno strumento a punta doppia a guisa di forcina che può supporre possa essere stato un grosso ago da rete il quale ha tracciato ogni lettera con duplice segno. Vi si legge su tre righe:

*hic ad Callinicum futui*  
*orum amon amicom mare...*  
*nolite in aede...*

Nella seconda scrittura sovrapposta, in cui ogni

(370)

lettera è però a tratti semplici e che s'inizia sopra la prima linea della precedente, si legge su tre righe:

*Livius me cunus  
lincei Tertulle cunus...  
Efesius Terisium amat*

vole la decifrazione, sono i nomi incisi sopra una sola linea nelle pareti a intonaco bianco del sottoscala vicino alla stanzetta menzionata

Nella parete prospiciente la porta si legge: *Agathopus et Primus et Epaphroditus tres convenientes* (fig. 14).

FIG. 12.

FIG. 13.

L'ultima riga del primo graffito a doppio tratto è illeggibile; ed è peccato, chè forse sarebbe stata interessante la ragion del divieto che s'annuncia col *notite in aede*.

Nessuna oscena figurazione accompagna la sconcia crudezza delle parole. La cui lettura è resa difficile non tanto dalla cattiva grafia corsiva, quanto dalla qualità dell'intonaco su cui sono graffite e dalla sovrapposizione di due differenti scritture.

Di maggiori dimensioni, e incisi in un corsivo che tende quasi al carattere lapidario e che ne rende age-

Nella parete sul lato destro della porta: *Cepholus et Musice duo convenientes* (fig. 15).

Va certo inteso il verbo *convenire* nel suo più sconcio significato, che troviamo del resto illustrato anche a Pompei (*C. I. L. IV, suppl., 5358: Secundus cum Primigenia convenient*) e, oltre che in Apuleio (*met. IV, 27: «in voluptatem veneriam convenire»*) e da altri, anche ammesso nel linguaggio giuridico (\*).

(\*) *Theaurus linguae Latinae*, sub voce, pag. 825 b.

Non sorprende davvero la presenza di libere manifestazioni amoroze designate con anatomica precisione di vocaboli; sembrava anzi strano che in una città come Ostia non ci si fosse ancora imbattuti in luoghi di commercio amoroso. Ma sorprende invece appunto per questo fatto il trovare raccolto in due ambienti di un appartamento piuttosto signorile ciò che invece manca nelle più umili taberne e nelle case di minor conto.

Si sarebbe indotti a limitare queste libere e anormali esercitazioni di piacere alla maschia famiglia servile del proprietario o dell'affittuario della casa, sia perchè non v'è menzione nè di *ancellae* nè di *logatae*, sia perchè non solo la casa ma gli ambienti stessi, in cui esse si pro-

ducono, non hanno alcuno dei caratteri necessari al buon andamento del mestiere di un lenone. Non si può infatti in alcun caso pensare ad un lupanare neppure ristretto a due sole *cellae* le quali non potrebbero essere state mai indipendenti dal resto della casa nè potevano comunicare direttamente con la strada, cioè avere i due requisiti necessari ad ogni quartiere adibito a tale scopo, come vediamo a Pompei. La stanzetta in fondo all'ambulacro è divisa da questo e dal rimanente dell'appartamento da un sottile tramezzo di muratura con una tenda nel centro: e il sottoscala, in cui *convengono*, con intenti ben chiari, gruppi di due o tre *cinoadii*, serve al collegamento del piano-terra col primo piano. Chi abita il piano-terra della casa deve essere di necessità consenziente all'uso speciale a cui si adibiscono questi ambienti. Per quanto grande fosse l'avidità di guadagno del padrone o dell'affittuario, è difficile pensare ad un subaffitto che, mentre avrebbe gravato di una molesta servitù tutto l'appartamento, non avrebbe offerto, per contro, al concessionario la libertà necessaria all'eser-

cizio del mestiere. Non si può applicare a questo caso ciò che leggiamo in Ulpiano, e cioè che « in multorum honestorum virorum praediis lapanaria exercentur » (*Dig.* V, 3, 27); nè persuade il limitare alla servitù della casa l'inverocondo linguaggio murale che essa ci ha conservato.

Tenute presente che questi graffiti appartengono all'epoca dell'ampliamento dell'abitazione la quale, trasformate in taberne le stanze sulla via di Diana, si è annesso anche il primo piano stabilendovi una diretta comunicazione interna, si può pensare che tale abitazione sia un albergo. Più che a un nuovo proprietario dell'intero caseggiato o a un nuovo privato inquilino,

FIG. 14.

FIG. 15.

conviene infatti piuttosto alle necessità di un albergatore l'ampliamento di una casa già piuttosto grande per una sola famiglia. E nell'esercizio di una *caupona* bene s'addice aver riservato alcune stanze, forse tutto il primo piano stesso, al libero contatto dei dozzinanti. Se fu albergo, la più che discreta signorilità dei mosaici e dei dipinti, il decoro di ogni singola stanza, la posizione stessa nel centro della città in uno stabile ben tenuto, fan però pensare ad una *caupona* non di infimo ordine, ma piuttosto ad uno di quegli alberghi di lusso in cui potevano trovare riposo e piacere quei molti commercianti e spedizionieri che a Ostia, più che altrove, dovevano formare una popolazione fluttuante. Troppo scarsi sono i dati per ricostruire la vita e i vari gradi di un albergo antico perchè sia possibile di precisare quale carattere abbia avuto questo ostiense, il quale non ebbe bisogno in ogni modo che di piccoli adattamenti per trasformare una abitazione privata. Nè troppo si preoccupò l'albergatore di tenere appartate le camere destinate agli illeciti amori: non sarebbe certo qui po-

ducono, non hanno alcuno dei caratteri necessari al buon andamento del mestiere di un lenone. Non si può infatti in alcun caso pensare ad un lupanare neppure ristretto a due sole *cellae* le quali non potrebbero essere state mai indipendenti dal resto della casa nè potevano comunicare direttamente con la strada, cioè avere i due requisiti necessari ad ogni quartiere adibito a tale scopo, come vediamo a Pompei. La stanzetta in fondo all'ambulacro è divisa da questo e dal rimanente dell'appartamento da un sottile tramezzo di muratura con una tenda nel centro: e il sottoscala, in cui *convengono*, con intenti ben chiari, gruppi di due o tre *cinoadii*, serve al collegamento del piano-terra col primo piano. Chi abita il piano-terra della casa deve essere di necessità consenziente all'uso speciale a cui si adibiscono questi ambienti. Per quanto grande fosse l'avidità di guadagno del padrone o dell'affittuario, è difficile pensare ad un subaffitto che, mentre avrebbe gravato di una molesta servitù tutto l'appartamento, non avrebbe offerto, per contro, al concessionario la libertà necessaria all'eser-

tuto entrare quel tal Cantaro di cui dice Marziale (XI, 45):

« Contentus non es foribus veloque seraque - Secretumque iubes grandius esse tibi: - Oblinitur minima si qua est suspicio rimae - Punetaque lasciva quae te-rebrantur acu. - Nemo est tam teneri tam sollicitique pudoris, - Qui vel praedicat, Canthare, vel futuit ».

Agli ostiensi bastava invece una sola tenda a nascondere la coniugazione pratica di questi due verbi.

Non può sorprendere, di conseguenza, neppur la crudezza del linguaggio usato: « nec per circuitus loquatur illam - ex qua nascimur omnium parentem » (Mart. XI, 15) o, per essere più esatti, « schemate non dubio sed aperte nominat illam - quam recipit sexto mense superba Venus » (III, 68). Ma se pure non « sunt illic Veneris novae figurae » (Mart. XII, 43), è desso tale linguaggio quale « extinctam locat ad lucernam » (Mart., *ibid.*) sì che gli ostiensi, non meno che Marziale, avrebbero per esso potuto ripetere « urbanae scripsimus ista togae » (Mart. XI, 16). È in ogni modo singolare che le prime memorie di luridezza ostiensi siano conservate in una casa d'aspetto onesto, e siano, come sembra, ristrette a famiglia maschile, quasi si fossero qui dati convegno non altro che *cinacidi*. Cosicché non sembrerebbe improbabile che tra la scelta dei dipinti del tablino e il carattere particolare dell'appartamento ci fosse relazione: Bacco, Venere, Flora e sopra tutto la carezza di Giove a Gazimede potrebbero costituire in certo modo il commentario pittorico dei graffiti privi di illustrazioni; offrendoci il mezzo di *ambientare* in questo albergo di Ostia molte scene del « Satyricon » di Petronio svoltesi in alberghi della Campania.

### La pittura murale ostiense.

Le pitture conservate negli appartamenti descritti sono indubbiamente le più notevoli che ci abbiano dato le case ostiensi.

Meglio in esse che in altre si possono infatti cogliere le principali caratteristiche di questa decorazione post-pompeiana che, rivelataci da Ostia, deve per certo riflettere e riprodurre quella stessa che Roma in questo periodo ci ha nascosto o troppo frammentariamente mostrato.

Ad una trattazione speciale dell'argomento faccio precedere la descrizione delle pitture delle due stanze principali — *tablini* degli appartamenti — nelle quali cul-

mina la decorazione di tutto il caseggiato e che quasi riassumono in un unico insieme i più salienti caratteri di esecuzione e di stile dell'arte decorativa ostiense.

**Tablino della casa di Bacco fanciullo.** — Le pareti di questa stanza conservano tracce di due dipinti: l'intenaco primitivo — come ho già accennato — è stato ricoperto da una scialbatura di calce, su cui si son dipinti dei quadretti a fresco.

La prima pittura rivela uno dei consueti dipinti ostiensi — da quanto si può giudicare nei punti ove lo strato di calce non impedisce l'osservazione — e s'accorda col genere di decorazione tanto delle altre stanze quanto di quelle dell'appartamento contiguo (\*). La parete è divisa in moltissimi riquadri a fondo unito di color giallo, rosso mattone, rosso bandiera, contornati da fasce di varie dimensioni e ravvivati alcuni da piccoli oggetti, maschere, testine, oscilli sostenuti o circondati da ghirlandette di foglie. Nel centro delle tre pareti, ad altezza di uomo, questa farraginosa e quasi geometrica decorazione policroma cede il posto a veri e propri quadretti in cui v'erano scene animate da figure, a giudicare da quella che ci conserva nella più consueta esemplificazione l'abbandono di Arianna. Sta essa adagiata sopra un masso, abbandonato il capo sul braccio destro piegato dietro la nuca, il sinistro pendente lungo il corpo che nessuna veste sembra ricoprire. Ha dietro di sé la spiaggia, se il decoratore volle indicar la marina con una fascia celeste a sfondo del quadro. Innanzi e a breve distanza dalla dormiente, sta un giovane dalle cui spalle pende una clamide (Teseo o Bacco?). Non sembra esserci stata altra figura, per quanto il dipinto sia così mal conservato da permettere appena l'identificazione delle due figure guaste, scialbe e frammentate.

Il quadretto è circondato dalle riquadrature policrome di cui s'è parlato, a cui viene dato sfondo per mezzo di un tetto spiovente che sopra gli angoli delle testate porta due felini non meglio identificabili.

La parete destra — tagliata da due porte di comunicazione con le stanze contigue — ha perduto quasi tutta la scialbatura bianca e lascia intravedere il dipinto originario, però assai rovinato. Nel centro della parete un padiglione portato da due colonne a fondo bianco, presenta due quadretti che una tenda avvoltoletta alla

(\*) Per questa vedi descrizione in Fornari, *Studi romani*, I, 913, p. 306 segg., tav. XXIX.

sommità lascia visibili. Sopra l'architrave, nel coronamento del padiglione che sembra il fastigio di un'aseona, sta una figura virile ammantata in atteggiamento statuaria. Identico motivo ha la parete sinistra del tablinio dell'appartamento contiguo<sup>(1)</sup>. Dei due quadretti entro il padiglione, il superiore in color rosso-cape ha un disco che poggia sopra un piedestallo cilindrico. L'inferiore è animato invece da due figure: una virile nuda (color mattone) con una clamide svolazzante insegue tendendo il braccio destro una giovine donna in veste violacea che, a poca distanza da lui, ferma, volge la testa e sorregge con la braccia protese un oggetto in forma di disco. Si pensa a una scena di ratto; ma se lo suggerisce e l'atteggiamento dell'uomo, in contrasto però con quello della donna, e il quadretto a soggetto mitologico che è nella parete di fondo, nessun ricordo — il ratto di Elena ad es. — giova a identificare la scena.

La parete sinistra conserva più che le altre la scialtura, sicché vien nascosto quasi tutto il dipinto originario. Dal poco che si vede, doveva però ripetere identico disegno della parete descritta. E cioè il centro era occupato da un padiglione a due colonne con quadretti ora interamente perduti, e il restante da riquadri variamente colorati e sagomati si da confondere insieme verticalità e orizzontalità.

Ciò che si vede di questo primo dipinto è talmente rovinato nell'intonaco, alterato nei toni, sbiadito nei colori, che giustifica pienamente la necessità di ricoprirlo sostituendone un altro. Ed è questa sostituzione che presenta un interesse notevole non solo per la novità del procedimento tecnico usato ma anche per l'episodio mitologico che v'è raffigurato.

Passata sopra il vecchio intonaco una mano di calce così da costituire una superficie bianca uniforme non più spessa di quanto basta a non far trasparire il dipinto sottoposto, vi si dipingono sopra scene e figure. Si è proceduto qui con lo stesso sistema semplice e spiccio che s'usava per gli affissi elettorali e commerciali che venivano ricoperti di bianco per potere sovrapporre delle altre iscrizioni a pannello<sup>(2)</sup>.

(1) Cf. Fornari, art. cit., p. 305.

(2) Il eb. prof. Tito Venturini Papari a cui, per la sua competenza tecnica sugli affreschi antichi, avevo dato notizia della interessante scoperta, mi risponde con le seguenti osservazioni che m'è grato qui riportare: « credo che la sottile intonacatura sovrastante all'intonaco dipinto, sia, nel caso in esame, ripiego

Ma con quale sistema prospettico si taglia e si riquadra l'intera parete? con quale ordine e con quali criteri di massima essa vien disegnata e vi si dispongono sopra le figurazioni? Spiace davvero che l'imperfetta conservazione non permetta di stabilirlo. Ciò che rimane permette appena di presentare qualche induzione.

Dalla nuova tecnica non è nato un nuovo stile; lo si può dir subito. La novità del procedimento nè suggeriva nè richiedeva, più di quanto avessero suggerito e richiesto i metodi del pittore Ludio, una sola innovazione stilistica: consentiva soltanto, per la minor spesa degli ingredienti, una maggiore facilità e scioltezza di dipingere. In accordo con questa è naturale si scegliesse, tra i quattro stili pompeiani, quello che, pur soddisfacendo il gusto ormai viziato dell'epoca, presentava minor difficoltà d'esecuzione. La stessa vecchia e invecchiata pittura, ch'era necessario di sostituire, lo suggeriva al nuovo decoratore. Era essa, come s'è visto, null'altro che un campo di riquadri, e di fasce di varie dimensioni e di differenti colori che richiamano il secondo e il terzo stile solo per la presenza tra essi

che indica una forte decadenza pittorica. Per far presto, qualche volta, si fece anche a meno della sovrapposizione d'intonaco che, dopo aver reso più facile l'adesione mediante picchiettatura si usava sovrapporre alla parete da ridipingere.

La spalmatura bianca, ora rinvenuta, dev'essere di calce passata, alla quale si usava unire una parte di paretonio, bianco pingue che, come afferma Plinio, si adoperava nella conduzione degli intonachi, i quali ne ricevevano consistenza. Su tale strato fresco venivano posti i colori, i quali erano ricevuti dalla miscela di calce e paretonio. Se ora si polverizzano, ciò è dovuto all'azione dei solventi che li hanno attaccati. Le ricordo poi che della pratica di dipingere su spalmature sottili di calce (oltre gli esempi a Pompei e a Ostia degli affissi elettorali, teatrali e commerciali) restano esempi dal medio evo ai nostri giorni. Vi sono dipinti su colonne, come all'Ara Coeli e altrove, e le denominazioni delle vie, anche qui a Roma, fino a poco tempo fa, erano dipinte a fresco, sul bianco di calce, steso a pennello. La funzione pertanto dello strato di calce era quello di ritenere, a fresco, i colori i quali avrebbero potuti aderire per forza propria se preparati come per la pittura ad encausto, mentre credo che, per far presto, fossero disciolti in acqua come si usa nel metodo dell'affresco.

Sia pur dunque un ripiego e indichi decadenza nella tecnica pittorica, ha certo notevolissimo interesse questo procedimento che si constata per la prima volta applicato, non a semplici iscrizioni, ma alla intera decorazione murale di una casa che non doveva, come quelle, durare pochi giorni. Tanto più notevole in quanto il gioco dei colori non doveva esser limitato al rosso e al nero, ma ai colori più in uso con i vecchi procedimenti, trattandosi di colorire il disegno di compiute scene a soggetto mitologico, che, nell'esemplare ostiense, si ravvivano di celeste, di verde, di giallo-oro.

di veri e proprii quadr' con figurazioni. I quali non davano soltanto la caratteristica più saliente a tal genere di pittura, ma costituivano la sola espressione della capacità del decoratore e quindi l'unico valore della pittura stessa, insignificante e dozzinale in tutto il rimanente. A siffatti quadri a figure non si poteva dunque rinunciare: essi sono il fine precipuo così della vecchia come della nuova decorazione.

Ciascuna delle pareti, imbiancate dapprima a calce, viene divisa in scomparti, in modo che su ciascuna possono entrarvi tre quadri — data la dimensione della stanza. Questi quadri — li descrivo sulla parete sud la sola che permetta di esaminare la nuova pittura — s' iniziano poco sotto l'attacco della cornice, ma non dovevano forse giungere fino al pavimento: si suppone infatti sotto di essi, come negli stili a cui si richiamano, degli zoccoli. I quadri balzano fuori dalla parete mediante una triplice cornice di fasce variamente colorate e di dimensioni gradatamente decrescenti dalla prima esterna all'ultima interna, e mediante una sottile riga rossa che forma il listello del campo figurato. Il fondo di questo campo — notevole novità — è lasciato bianco. Il quadro centrale è di dimensioni maggiori dei due laterali, in accordo fors'anche con la maggiore importanza della scena raffigurata. Lo spazio che resta, tra i quadri laterali e il centrale, è riempito da scomparti rettangolari e quadrati a fondo unito di differenti e alternati colori. Si ottiene, con queste incorniciature policrome imitanti lastre marmoree, di far meglio campeggiare le figurazioni, già rilevate dalla triplice fasciatura e dalla bianchezza del fondo, concentrando sui soli quadri tutto l'effetto pittorico. Si è così riparato, a me pare, all'assenza di ogni elemento architettonico. È infatti notevolissima caratteristica la scomparsa (che sembra totale, a quanto si può giudicare) di architetture in questa pittura; non solo perchè esse costituiscono il motivo fondamentale degli stili pompeiani, ma perchè rappresentano tanto, di per sé stesse, degli ottimi e difficilmente sostituibili motivi decorativi, quanto il più saldo fondamento per il taglio, la riquadratura, la prospettiva dell'intera parete ravvivata, dalle architetture, nell'effetto pittorico d'insieme.

L'aver abbandonato questo caposaldo di un sistema decorativo, che ha dato esso stesso il principale motivo alla evoluzione degli stili antichi, può considerarsi una innovazione della pittura post-pompeiana.

Ma, probabilmente, le cause che l'hanno determinata sono tutt'altro che di natura estetica e stilistica. Ogni motivo architettonico richiede una certa accuratezza di disegno, ed è appunto proprio il disegno che si vuole evitare in questo genere di pittura che si dimostra tanto economico e spiccio negli apparecchi preparatori del dipinto quanto lo è nei procedimenti pittorici. Il disegno è riservato soltanto a ciò che è sostanziale, ai quadri delle pareti; al di fuori di essi tutto è secondario, e quindi con semplici fasce e scomparti policromi si può, alla meglio e con estrema semplicità e prontezza, sostituire le architetture almeno nella loro funzione prospettica. Il più umile *dealbator* poteva condurre a termine da sé la maggior parte di siffatta decorazione.

Questa assenza di elementi architettonici e la preoccupazione di limitare il disegno soltanto a parti indispensabili si avvertono del resto, come sopra ho accennato, già nel vecchio dipinto. L'effetto che esso produce — a giudicarlo dal tablino dell'appartamento contiguo al nostro (vedine riproduzione in Fornari, op. cit., tav. XIX) — non è certo del tutto gradevole. Produce, in verità, migliore effetto il nuovo dipinto, in cui questi quadri a fondo bianco, incorniciati da fasce policrome e spazeggiati da scomparti di varia tonalità, danno alla parete una grande e ingenua semplicità che non stanca come nelle altre di policromia dozzinale.

Tutto ciò che contorna questi pannelli a figure imita, in sostanza, la decorazione marmorea con lastre a riquadri, si da richiamarci a un secondo stile incipiente con completa assenza di elementi architettonici e paesistici. Se sia rimasta inalterata la divisione orizzontale della parete, non lo si può dire con sicurezza, essendo perduta la parte inferiore e presentandosi al di sopra dei quadri una cornice a mattoni, elemento occasionale fornito dalla muratura e che non si ripete nelle altre pareti. È però molto probabile il supporre.

Ecco, pertanto, la descrizione di ciò che rimane del nuovo dipinto (1).

(1) Oggi, a quasi tre anni dalla scoperta, la sottilissima scialbatura è quasi interamente perduta. Fu fortuna che io descrivessi subito dopo lo sterro le scene vedute e, che si trovasse presente alla scoperta il prof. Lucio Mariani e il figlio Valerio che ritrasse a matita le figure quali allora si vedevano.

Dei tre quadri della parete, il centrale soltanto è rimasto pressochè intero nella scena mitologica che v'è figurata la quale nasconde quindi la precedente che essa ha sostituito e di cui le sfaldature dell'intonaco bianco lasciano apparire appena qualche traccia. Non si saprebbe del resto dolersene troppo, chè per tale sostituzione ci si è conservata una scena non affatto comune del ciclo dionisiaco.

Sul fondo bianco si distaccano, con tenui colori sfumati, tre figure. Una di pieno prospetto, virile, nudo il corpo, eccetto, forse, la spalla sinistra da cui sembra cadere una clamide, guarda innanzi a sè, il braccio destro disteso lungo la persona e con in mano un caduceo, il sinistro ripiegato a sorreggere nella curva del gomito un fanciullo. Questo bimbo, in verità, più assai lo si indovina di quel che non lo si veda: se ne cerca invano, nonchè i tratti del corpo e del viso, ma la postura stessa. Però l'atteggiamento della figura virile, la presenza del caduceo, la forma del capo, tale come se fosse coperto dal pétaso, la possibilità di identificare questo abbozzo umano, che essa regge sul braccio, con un bimbo ricoperto forse dalla stessa clamide della figura o forse fasciato ancora con sue proprie bende — l'aspetto è quello di un fagotto da cui sporga una testa — inducono a riconoscere Hermes col fanciullo Dionysos in braccio. Infatti, a ricevere questo dono, protende ambe le braccia una figura muliebre seduta, innanzi alla quale Ermete s'è fermato. Siede di profilo a destra, ha vesti di color giallognolo e sembra abbia cinti i capelli da una benda legata dietro l'occipite, e dalla quale sporgono delle foglioline. Che sia seduta è chiaro: come e dove sedesse, quali siano stati i tratti del volto e tutto ciò insomma che potrebbe individuarla, manca: rimane di questa, come delle altre figure, non molto più che una macchia con contorni che rendono possibile di differenziarla nell'atteggiamento e nel sesso.

Così può dirsi della terza persona seduta di prospetto nella parte superiore del corpo un poco indietro e in mezzo alle due descritte. Il braccio sinistro è ripiegato sul capo che sembra cinto di una coroncina di foglie e il destro sembra sostenga un tirso.

L'insieme della scena fa pensare alla consegna del fanciullo Dioniso fatta da Hermes ad una delle ninfe nutrici, alla presenza della divinità del luogo in cui tale scena si svolge: se si vuol proprio porre sopra ciascuna di queste tre ombre la luce di un nome, si posson desi-

(381)

gnare con Hermes, Ino-Leukothea e Nysa; si sarà approssimativamente nel vero.

Hermes che porge il fanciullo Dioniso alle ninfe (Apollodoro III, 4, 3) è infatti motivo molto antico e ricercato. Sul trono di Amyclae era rappresentato col fanciullo sul braccio (Paus. 3, 18, 11); e un Ἑρμῆς Διόνυσον φέρον παῖδα a quanto lo stesso Pausania ci riferisce (3, 11, 11), era sul mercato di Sparta. Il tipo è anzi illustrato da alcune monete di Sparta (Imhoof-Blumer, *Mon. gr.*, p. 173, fig. 90-91) in cui Hermes con petaso, calzari alati e clamide svolazzante sulla spalla sinistra, cammina a destra; la testa è di prospetto. Tiene nella mano sinistra il caduceo, e sul braccio il piccolo Dioniso seduto che ha anch'esso il braccio sinistro alzato. Nel diritto della moneta Julia Domna e Plautilla. In altre monete Hermes volge indietro il capo e oltre il caduceo nella sinistra, tiene sulla spalla destra un bastone. Tipo analogo riproducono alcuni bronzi di Corinto coll'effigie di Adriano nel dritto (Mionnet, II, 179, 231), di Sagalassos e di Philadelphia (*Zeitschr. f. Numism.* VIII, 57). Anche su alcuni rilievi si riscontra analoga rappresentazione con Hermes in corsa. Il tipo cambia invece nel gruppo di Cephisodoto, in cui Hermes non è più il messaggero portatore del dio fanciullo alle ninfe ma un « Mercurius Liberum patrem in infantia nutriens » (Plinio, *N. H.* XXXIV, 87) (1).

Più rara è invece la scena della consegna del fanciullo alle ninfe. In un'anfora di Atene (Stackelberg, *Gräber d. Hellenen*, tav. 21) Hermes con petaso, calzari alati, coperto di clamide, si ferma innanzi a Sileno e porge il bimbo Dioniso che, avvolto in un mantello, sorride a Sileno. Questi siede sopra una roccia, ha in mano il tirso e dietro a lui s'avanza una ninfa che porta in mano un cântaro, pronta a nutrire il dio.

Sostanzialmente analoga, la scena, che il dipinto ostiense riproduce, molto differisce dal dipinto vascolare; così che vien fatto di associarla piuttosto ad un dipinto murale, sulla attestazione del Venuti (*Descrizione di Ercolano*, p. 104) che lo vide tra le pitture di Ercolano e così descrive: « nel tempio vicino al teatro eravi nel mezzo della parete un Mercurio alato con un bambino in collo, appresso al quale una donna seduta che prende il detto Mercurio per mano; dal che argomentai essere

(1) Per ciò che si connette a questo tipo e all'originale prassitelico cfr. Roscher, *Lex., Dionysos*, 1123.

Bacco condotto a balia». Nell'ostiense il bimbo è ancora in braccio a Mercurio e benchè la ninfa protenda le mani a riceverlo, Hermes non l'ha ancora consegnato.

In ogni modo la rappresentazione è chiara e acquista pregio per la sua rarità nel numeroso ciclo dei dipinti parietali. Sarebbe vano voler precisare se la ninfa nutrice sia Ino o Dione o una delle altre molte che ogni luogo di culto volle assegnare a balia del figlio di Semele; si può invece con più certezza identificare con Nysa la terza figura con la quale la scena vien localizzata nel luogo più diffusamente congiunto al culto di Bacco fanciullo (*Iliade*, Z 133) (1). Non sarà forse inutile di osservare che questo episodio non troppo comune del mito dionisiaco è riprodotto in un dipinto del secondo secolo d. Cr., alla quale epoca ci riportano appunto le monete sopra ricordate di Adriano, Julia Domna e Plautilla, che ci danno nei loro rovesci Hermes col fanciullo Dioniso.

Con lo stesso ciclo dionisiaco dovevano aver connessione gli altri quadri della stanza-tablino dell'abitazione, a giudicare dal poco che rimane di uno dei quadri laterali — l'altro è perduto — una figura di sileno in color giallo-oro (ridotta ora al solo busto) accanto ad un albero. Ben poco rimane ma si apprezza la vivacità di espressione con cui è resa la testa.

Sopra i quadri descritti, circondati da lastre policrome a imitazione di marmi, si stacca dalla parete una cornice di quattro mattoni, in tutto simile a quella che nelle altre stanze regge la travatura del soffitto. Essa manca però nelle pareti vicine; e poichè non esiste neppure nel tablino dell'appartamento adiacente, perfettamente corrispondente a questo, è da considerarsi forse come un errore o una sbadataggine del muratore dimentico che questa stanza non era soffittata ma a volta: essa non ha infatti alcuna funzione pratica né decorativa.

In ogni modo il decoratore l'ha ricoperta d'intonaco e conserva ancora le tracce dell'ultimo dipinto. È divisa in tre scomparti rettangolari listati con una sottile riga rossa, di maggiore dimensione il centrale che non i laterali i quali hanno i lati corti curvilinei. Questi laterali ripetevano forse la stessa figurazione, e cioè: in color giallo oro un calice fiancheggiato da due cornucopia con volute alle estremità inferiori; è un semplice motivo decorativo, molto bene appropriato al piccolo spazio che occupa.

Altrettanto bene s'accorda decorativamente alla cornice la piccola figura muliebre che resta del rettangolo centrale. Seduta di profilo a destra, senza essere appoggiata, tiene a sostegno del corpo, leggermente inclinato in avanti, il braccio destro che teso contro il suolo, con la mano spiegata, le fa da solido puntello. L'altro braccio, proteso in avanti, tiene un oggetto che si direbbe un timone se al di sotto della pala non avesse una protuberanza conica che produce l'orribile effetto di enfiare smisuratamente il ginocchio della figura sul quale poggia. La lunga veste che fascia il corpo è colorata di giallo dalla cintola in giù; il resto del corpo, le braccia e l'oggetto sono in color mattone. Il listello rosso che riquadra il rettangolo costituisce il piano di posa della figura che è messa in una singolare giacitura in accordo con la sagoma della cornice. Fra i tre rettangoli sono fasce policrome.

Questa scialbatura bianca che ha sostituito il vecchio dipinto verso la fine del terzo secolo, fu certo un riparo apportato a tutti gli ambienti dell'appartamento, giacchè se ne conserva dappertutto qualche traccia. Ed è fortuna che, sparita nelle altre stanze col togliere le terre stesse di scarico, ci abbia dato qui almeno la possibilità di osservarla e di descriverla.

Tablino della casa di Ganimede. — Tracce sicure di scialbatura non sono rimaste nelle pareti di questa sala che ci mostrano invece il vecchio dipinto superiore a quelli di ogni altro ambiente finora scoperto in Ostia, non solo per vastità della superficie affrescata ma anche per molteplicità di motivi e per la novità degli elementi decorativi introdotti (tavole II e III).

Lo stato di conservazione è tutt'altro che buono. Tutta la zona inferiore delle pareti e la maggior parte della parete destra sono perduti: è però possibile con ciò che rimane afferrare, anche a prima vista, il disegno d'insieme, essendo tra le parti rimaste e le parti perdute una singolare compensazione: eccetto, s'intende, le singole figure che, scomparse, lo sono irrimediabilmente. Ma neppure tutto ciò che resta è saldo: moltissime erature e rigonfiature sollevano dalla parete la superficie dipinta. Tanto la caduta quanto il distacco dei dipinti dipendono dalla cattiva qualità dell'intonaco su cui sono stati applicati. Sono caduti tutti quelli dei piani superiori, nei cui intonachi si osservarono tre strati: uno di calcinaccio fino impastato, un secondo di malta comune, un terzo di colla. Il primo intonaco del piano

(1) Cfr. Roscher, *Lex. Dionysos*, 1049.

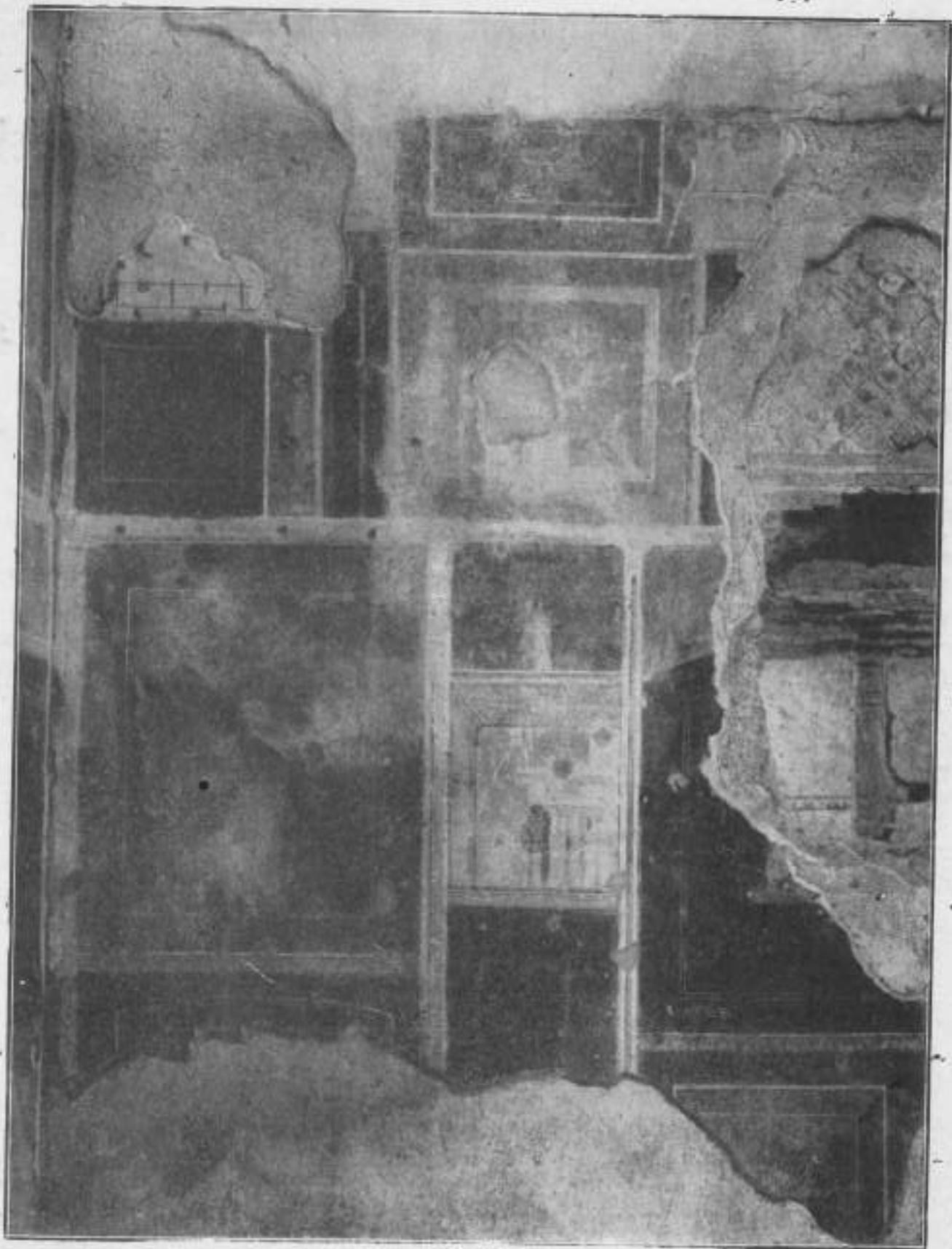


FIG. 16.

terreno è un impasto di malta assai spesso, su cui è posto un secondo strato, più sottile, di impasto migliore, in cui entra ancora una piccola quantità di polvere di marmo. Sembra mancare alla decorazione di questa sala un disegno d'insieme, una organicità di concezione, uno sviluppo di stile. Paiono corrispondersi le due pareti lunghe divise in uno stesso numero di riquadri con identiche figurazioni, eccetto i due quadri centrali, animati ciascuno da figure e da scene mitologiche differenti.

Di carattere analogo e di analoga impostazione è la parete di fondo, in cui variano però il numero e l'ordine dei riquadri: le due sezioni laterali di questa parete si ripetono identiche nella parete ad essa prospiciente, ai lati della grande porta sul cortile. L'altezza del tablino è stata suddivisa in tre sezioni orizzontali sovrapposte: l'inferiore è costituita da una specie di zoccolo (alto cm. 70 dal pavimento) a lastre imitanti marmi venati (pochissimo ne rimane). Immediatamente sovrastante ad essa la sezione mediana (alta m. 2.30), ripartita a sua volta in due zone di figurazioni in cui culmina la decorazione della sala con riquadri e quadri animati da figure animali e umane. Ciò che resta dell'estremità superiore delle pareti, cioè poco meno che un terzo dell'altezza totale, è diviso dalla zona centrale più intensamente figurata, mediante una larga fascia nera. Su questa fascia sono dipinti in giallo-oro, a distanza eguale gli uni dagli altri, degli elementi architettonici che hanno la forma di capitelli di pilastri. Superiormente a questa fascia, quasi nulla è conservato: si possono supporre dei grandi campi policromi probabilmente senza figure, i quali costituivano un'alta bordura colorata sopra la decorazione vera e propria data dalla sezione mediana. L'impostazione di queste pareti affrescate è quindi avvenuta non in senso verticale ma in senso orizzontale: questa assenza di verticalità, accentuata dalla mancanza di ripartizioni architettoniche, allarga oltre misura il campo figurato che risulta senza rilievo e senza fondo, senza il necessario gioco prospettico che serve ad avanzare e ad arretrare i vari piani dipinti, movendo con luci e ombre opportune le singole figurazioni.

È questo il più grave difetto di tale decorazione, quello per cui la troppo liscia e piatta superficie colorata produce un senso di pesantezza e di sovraccarico.

La zona centrale delle due pareti laterali (tavola II b e fig. 16), che si corrispondono per proporzioni e per

ripartizioni, è formata da un doppio ordine di riquadri sovrastanti gli uni agli altri e appena separati da un listello bianco in cui è tratteggiato in nero un festoncino. I riquadri sono disegnati su lastre imitanti il marmo, alcune delle quali nel centro dei riquadri portano figure o decorazioni floreali o piccoli elementi decorativi. Trionfa sugli altri, nel reparto superiore di questa zona mediana, un quadretto di forma quadrata posto in mezzo alla parete, con una unica figura nel centro (figg. 17 e 18). È riunito ai due prossimi per mezzo di un festone di foglie verdi, e diviso da essi da due intercolumnii a fondo giallo, nei quali sono disegnati due rettangoli filettati da due linee, una bianca e una rossa. I due riquadri laterali al centrale sono a fondo rosso cupo segnato da linee rette alla base e curvilinee ai lati, e contornati in basso da una fascia nera con fiorellini in oro. Rispondono perfettamente tra loro e ha ciascuna un candelabro floreale con due racemi, su cui poggiano due pavoni. A destra e a sinistra di questi tre campi centrali seguono altri riquadri quadrati e rettangolari a fondo unito giallo e rosso-bruno: qualche elemento architettonico (colonne e membrature) e qualche elemento decorativo (maschere alate) ravvivano questi riquadri monocromi alterni di forma e di dimensioni, sagornati da una varietà di linee, di listelli, di incorniciature di differenti colori.

Sottostante a questa zona superiore della sezione mediana, e, sebbene separata da una listerella sottile, in intima connessione con essa, è il secondo ordine di riquadri che col primo forma la parte centrale della parete. L'impostatura è, in verità, la stessa: al piccolo quadretto con un'unica figura nel centro della decorazione, è sostituito un riquadro centrale, molto più ampio, nel mezzo del quale è un quadretto di forma quadrata con una scena mitologica.

Questo riquadro è diviso dai laterali per mezzo di una fascia dello stesso colore rosso-cupo del riquadro centrale che è limitato da un listello bianco a tratti verdi e rossi e che racchiude una esedra formata da un colonnato a colonne ioniche scanalate con architrave e cornicione di ordine ionico. Sulle testate sono due grifi. Il centro della esedra viene coperto da un quadretto figurato a fondo celeste.

Mancante per più di due terzi, non è agevole riconoscere il soggetto figurato: rimangono, del quadretto, le parti superiori di due figure, ambedue di prospetto.

In una sembra riconoscersi una figura del ciclo dionisiaco; forse, in forme molto effeminate, Dioniso stesso giovine, interamente nudo con una clamide che cade dietro le spalle, il braccio sinistro piegato sulla nuca, il destro lungo il corpo e reggente nella mano un vasetto (?); forse anche, in tale atteggiamento, una Menade.

Sotto questo riquadro con elementi architettonici, un altro imitante lastre di marmo, nel cui centro è una testina su fondo giallo. Nel riquadro successivo, sempre a imitazione marmorea, una figura di vecchio barbato; nello spazio sottostante, un altro riquadro perduto. Nel seguente, di nuovo membrature architettoniche

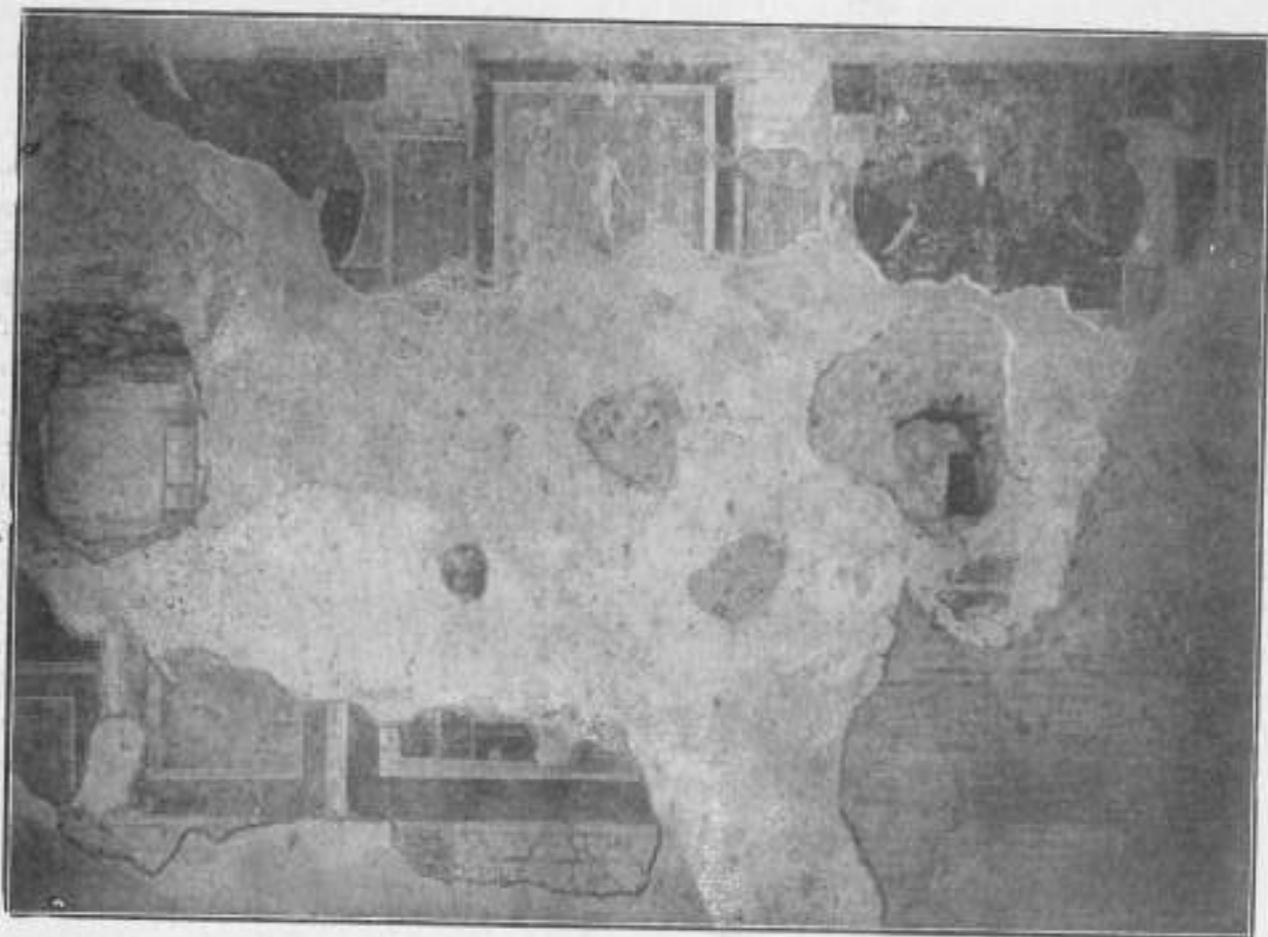


FIG. 17.

Ai lati di questo riquadro centrale (su cui converge, come per quello della zona superiore, tutta la decorazione) la parete è divisa in sezioni verticali di larghezza differente, per mezzo di colonne con capitello ionico e cornici a dentelli. Esse si corrispondono a destra e a sinistra del centro, ripetendo le stesse ripartizioni e le identiche figurazioni dei doppi riquadri da cui ciascuna è decorata. E cioè nel primo riquadro è dipinta la parte superiore di un porticato a colonne (scorcio di un angolo) con fregio e architrave, sul quale è poggiato un calice: da una delle colonne sporge un uccello. Sopra a questo portico lo scorcio di una piccola parte di un tetto su cui è figurato un animale felino (tigro?).

(391)

(quattro colonne sormontate da un tetto); nell'ultimo, nel centro del riquadro, una figura di danzatrice.

Come mutano le figurazioni di questi riquadri, cambiano essi dall'uno all'altro per dimensioni (larghezza e altezza), per taglio, per inquadratura, per incorniciamento, senza che sia possibile afferrare quale concetto abbia guidato e a quale scopo abbia mirato il decoratore che non ha ottenuto se non un avvicendamento irragionevole e pesante e confusionistico di una serie di quadretti interessanti singolarmente presi. È, per certo, un concetto di voluta dissimmetria, non solo nella impostazione e nella varietà di misure dei riquadri, ma nella posizione stessa delle figure. Mentre la danzatrice

(392)

è posta nel centro del riquadro e poggia i piedi sul duplice listello che lo incornicia, la figura del vecchio barbato è posta nella parte alta del riquadro così da sorpassare con metà della testa l'incorniciatura interna di esso.

Questa asimmetria di tutte le parti componenti la decorazione, è un motivo noto nella pittura ostiense e corrisponde forse a quella voluta obliquità di taglio nei riquadri e nella impostazione delle linee, costante caratteristica dei dipinti di Ostia e che permane anche qui.

diviso mediante elementi architettonici dai due riquadri laterali animati da singole figure.

I tre riquadri centrali della parte superiore hanno ciascuno una figura: quella del quadretto nel mezzo della parete è una *Afrodite anadiomene* su fondo giallo che corrisponde alle figurine di divinità, Flora e Dionisos, anch'esse su fondo giallo, delle pareti laterali. Appeso in alto del quadretto un festone vegetale risale con larga convessità sui due riquadri adiacenti di fondo rosso-cupo, le cui figure sono sfortunatamente perdute:

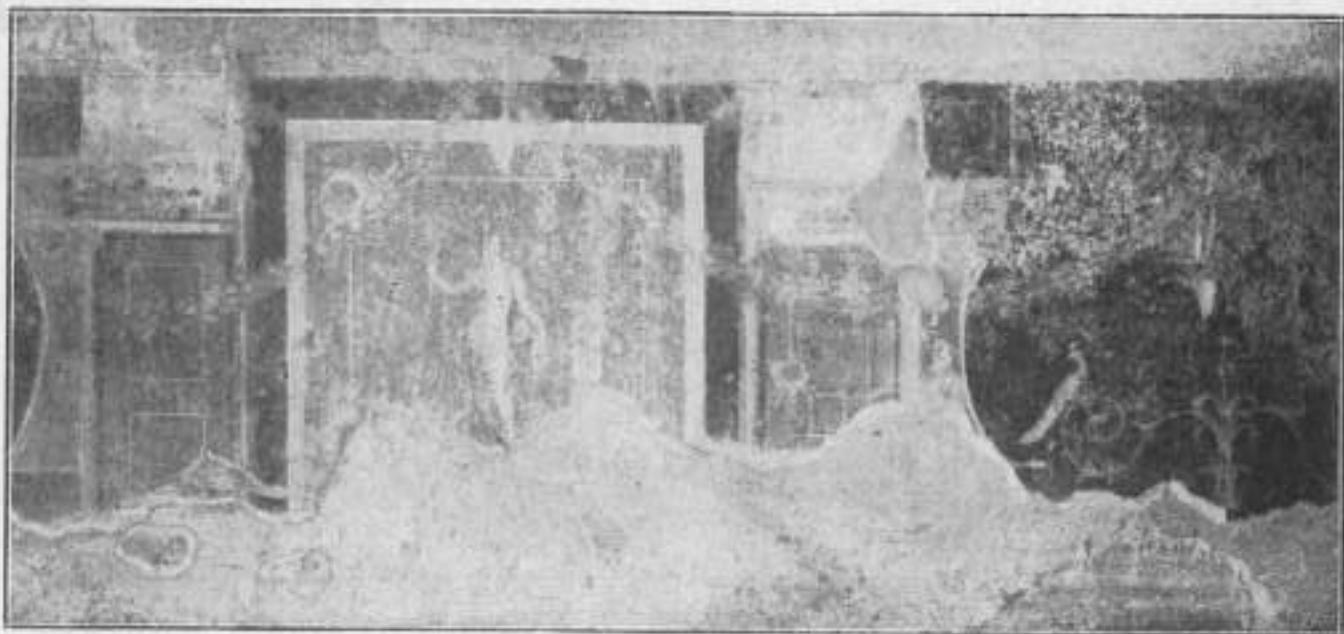


FIG. 18.

Alla parete sinistra del tablino, ora descritta, doveva corrispondere la parete opposta la quale, dal poco rimasto, sembra ripotesse, con perfetta uniformità di ripartizioni e identità nelle figure dei vecchi e delle danzatrici, lo stesso disegno. Rimane ad attestarlo la parte superiore centrale della parete (fig. 17). Variano soltanto la figura e la scena dei singoli quadri centrali su cui converge la decorazione, che interessa sopra tutto per la presenza di queste figure isolate e per queste scene mitologiche che esaminerò a parte.

La parete di fondo del tablino, di dimensioni minori delle laterali, è fondamentalmente impostata nello stesso modo e su analoghi motivi delle rimanenti (tav. II 4). Una zona superiore di cinque riquadri di varie dimensioni interrotti da membrature architettoniche, e una zona sottostante formata da un vasto riquadro centrale con quadretto a soggetto mitologico,

esse erano però non nel mezzo ma nel basso del quadro, con quella dissimmetria di positura che s'è avvertita per la figura virile barbata rispetto a quella della danzatrice nella parete laterale. Completano la zona superiore due architetture a forma di mobili già descritti nell'ambulacro, e due riquadri, in uno dei quali si vede un portico in iscorcio in giallo con colonne architrave fregio e cornice: nell'intercolunnio centrale pende un oscillo.

Nella zona sottostante, il riquadro centrale è rilevato sugli altri non più per mezzo di due colonne isolate, come nella parete laterale descritta, ma da una stretta sezione verticale formata dall'unione di elementi architettonici (tre colonne riproducenti l'angolo interno di un porticato) con riquadri a lastre policrome. Queste sezioni staccano i due quadri laterali con figure isolate, figura di danzatrice l'una, di uomo maturo l'altra, dal quadro centrale. Il quale è impostato nella

stessa maniera di quelli delle pareti laterali: incorniciato da un listello bianco a doppia filettatura che racchiude tratti di linea verdi e semicircoli rossi alternati riproduce anch'esso un' esedra sormontata nelle testate da due aquile, anzichè da due grifi, nel fondo della quale è un quadretto con tre figure: Giove, Giunone (?) e Ganimede. Di più, a ciascuno dei lati dell'esedra l'estremità prospettica di un portico, del quale la colonna d'angolo ionica, color carminio, è avvolta di rami e sormontata da un cornicione di ordine dorico con la cornice eccessivamente sporgente. Le due sezioni laterali di questo riquadro centrale sono riprodotte nei lati della grande porta d'accesso a questo tablino: cioè un solo ordine di riquadri incorniciati all'esterno da architetture. In ciascuno dei due quadri che rimangono sono rappresentate due giovani togati in atteggiamento statuario che corrispondono alle figure di uomini vecchi e maturi delle altre pareti. Si avverte quindi tra le varie pareti una certa rispondenza di motivi.

A parte le osservazioni stilistiche che possono trarsi dall'insieme di questa decorazione, non v'è dubbio che il maggiore interesse artistico-archeologico di tali dipinti sia dato dalle figure isolate e dalle scene centrali che sono in essi rappresentati: occorre quindi esaminarle separatamente. Le tre figure dei quadretti della zona mediana superiore, nel mezzo delle tre pareti, disegnate con sufficiente precisione e colorite con garbo, riproducono forse tutte modelli statuari e pittorici noti; in ogni modo è data loro una individualità di tipo che permette di riconoscerle nel vasto campo delle divinità del mondo greco-romano.

Nella parete di fondo una Afrodite anadiomene interamente nuda, disegnata di profilo a destra, insiste sulla gamba sinistra. Per il movimento delle braccia per l'inclinazione verso destra e l'incurvatura in avanti della parte superiore, per la forte sinuosità dell'anca destra, per la mancanza di frontalità nel piano della figura, questa Afrodite risponde bene al tipo più in voga ai tempi romani e può avvicinarsi al modello offertoci dall'Afrodite Pringsheim. Si aggiunge così alle moltissime repliche statuarie un esemplare pittorico che dà nuova conferma alle conclusioni del prof. L. Mariani sui singoli gradi e stadii di sviluppo del tipo nelle varie e molteplici redazioni pervenute (1).

(1) L. Mariani, in *Bollettino d'arte*, 1914, VI, pag. 177-184.

Nella parete destra una figura di giovane nudo con lunghi capelli ricadenti in riccioli sul collo (fig. 18); il braccio destro alzato regge un grappolo d'uva; il sinistro, un po' discosto dal corpo, porta in mano, per i due cappi, una benda. Volge il corpo e la testa leggermente a sinistra, rigida la gamba destra, libera l'altra, in una positura che incurva con esagerata sinuosità la linea dell'anca. Una clamide color rosso-cupo, appesa sulla spalla sinistra, ricade dietro il dosso contornando le curve del corpo. Anche questo tipo, prescelto dall'artista a rappresentare Dioniso giovine, risponde, come quello di Afrodite, all'ideale dell'arte romana. Alla pensosa e sensuale espressione del viso leggermente inclinato a sinistra, incorniciato dai boccoli scendenti sul collo, quale è illustrata dalla bella testa delle Terme di Caracalla, dal Robert attribuita alla più recente scuola attica, s'accoppia la quasi totale nudità e la mollezza sinuosa delle forme del dio, caratteristiche sviluppate dall'arte ellenistica e preferite dalla romana.

Sulla terza parete, una figura muliebre, succinta il verde mantello a mezzo il corpo, sta di prospetto; e con le braccia distese lungo il corpo, il destro un poco allontanato, regge tra le mani spiegandolo, innanzi al grembo, un ramo vegetale, come una leggiadra ghirlanda intrecciata di fiori e frutti.

Se sopra tutto da questo attributo s'esprime la identificazione di questa figura, non si saprebbe avvicinarla, anche esso mancasse, ad altro modello d'arte figurata che quello rappresentato dalle figure delle Horai. È quindi Flora, italica dea dei fiori, che completa la triade decorativa di questa sala. Troppo raro è il tipo artistico di questa divinità minore per discuterlo su questa figurazione pittorica. Ma anche da essa risulta chiara la sua derivazione dai modelli delle stagioni, primavera ed estate sopra tutto, e forse anche dalla personificazione di Chloris. La figura quale risulta qui, non ha alcun carattere personale e mostra la mancanza nell'arte romana di un tipo speciale per la divinità italica che noi conosciamo da qualche rovescio di moneta della gens Clodia e Servilia.

Non a caso sembrano scelte, a ravvivare la decorazione di un tablino, queste tre divinità dell'Olimpo minore. Tutte ci riconducono (e più forse ricondussero, per quanto indotti, gli antichi abitatori di questa casa) ad immagini e a pensieri di spensierata gaiezza e di giovinezza perenne. Questa triade, Venere Bacco e Flora

che nessun mitologo seppe collegare insieme per intricate che fossero le genealogie delle divinità componenti, per vaste e varie che fossero le fonti e le sedi del loro culto, è qui riunita dall'oscuro e indotto decoratore di questa stanza forse non senza ragione ma certo per un legame che noi avvertiamo tutt'ora meglio e più vivacemente di ogni erudito riannodamento mitologico.

Annuncia Venere, con la perfetta bellezza del suo corpo in uno dei tipi artistici più noti, una eterna fonte di gioia e un perpetuo sorriso di giovinezza umana. Le corrisponde Flora, giovinezza e sorriso della natura, con in mano una fresca ghirlanda di fiori. Nè qui invecchia Bacco, molle efebo che rinnova l'oblio d'ogni male nella spensierata gaiezza d'un convito.

Da concetti analoghi sembra ispirata la scelta delle scene mitologiche rappresentate nel centro delle pareti.

Di una nulla rimane. Dell'altra, conservata per meno che un terzo, le parti superiori delle due figure rimaste, scolorite e imprecise però in ogni dettaglio, ci conducono forse al ciclo dionisiaco. Dioniso stesso giovane sembra infatti figurato in una di esse, di prospetto, stante, col braccio sinistro piegato dietro la nuca, il destro un poco discosto dal corpo con un oggetto in mano di forma campanulata, purtroppo non identificabile. Accanto è una donna interamente vestita, di prospetto, la cui azione non può precisarsi.

Più chiaro è il soggetto del terzo quadro nella parete di fondo.

Tre figure (e forse a tre sole figure erano limitate anche le scene degli altri quadri, a giudicare dalle dimensioni e da ciò che è rimasto dell'altro) di facile identificazione animano il quadro (tav. II a).

Seduto di profilo a sinistra sopra un trono munito di suppedaneo, sta Giove con un manto di color rosso-cupo, depresso il fascio dei fulmini al suo lato destro. Accarezza con la mano destra la guancia del giovane Ganimede ritto innanzi a lui, nudo nella parte anteriore del corpo, coperto il capo di un pileo e il dosso di una lunga clamide di color rosso-bruno. È fermo sul piede destro e incrocia sul petto le braccia. Della figura di Giove rimane la metà sinistra del corpo (la testa manca) da cui non s'esprimerebbe neppure il gesto se non rimanesse ad attestarlo la mano posata sulla guancia dell'efebo. Una figura di donna seduta quasi di prospetto dietro le spalle di

(397)

Ganimede, in fondo al quadro e un poco più in alto di Giove, assiste impassibile alla scena. Vesta di verde, e un mantello di color violaceo ricade in pieghe abbondanti sul grembo e sulle ginocchia. L'espressione del volto per questa figura e per Ganimede sono irriconoscibili. Si penserebbe ad Afrodite assertrice d'ogni diritto d'amore, e che potrebbe qui essere compiacente spettatrice delle manifestazioni d'affetto del dio degli dèi per il coppiere fanciullo. Ma i tratti della figura ricordano piuttosto Hera in atteggiamento quasi sdegnoso, non affatto partecipe della amorevole affettuosità che piega ad una carezza la mano possente del supremo reggitore del mondo. Nè, per analoghe ragioni, mi pare si possa pensare ad Hebe troppo formosa fanciulla se pur le convenga il volto accigliato per il favore che il nuovo fanciullo le strappa in sua stessa presenza.

Comunque si individui questa terza figura, è nuova e di vivo interesse la scena.

I monumenti, in cui Zeus viene associato con Ganimede, sono infatti estremamente rari, e da antiche fonti uno solo ce ne è ricordato, il gruppo di Aristokles (Paus. V, 24, 5) (\*). Ma, sopra tutto, sembrò doversi escludere dalla cerchia delle figurazioni mitologiche una associazione di Zeus e Ganimede che illustrasse i rapporti di tenera affettuosità tra il dio e il suo coppiere, diffusamente noti invece per commenti letterari. La sola figurazione, che s'avvicinasse ad illustrare tale concetto, ci era data dal dipinto del vaso di Pelope di S. Agata (Napoli), in cui Zeus seduto, coronato, ha innanzi a sé un giovane interamente nudo, anch'esso con una corona tra i corti capelli, il quale distende il braccio destro verso Zeus in atto di intimità: nella sinistra ha un cerchio. Dietro Ganimede è seduta Afrodite (\*\*).

Ma l'Overbeck (I, p. 543) non esitava a scrivere che « Diejenigen Bildwerke welche Zeus und Ganymedes in einem zärtlichen Verhältnis darstellender darzustellen scheinen sind entweder als unecht erwiesen oder als modern verdächtig oder sie sind anders richtig erklärt » (\*\*). Sicchè era relegata tra le ipotesi fantastiche e inaccettabili quella del Venuti che in un dipinto di Ercolano vide « una figura di Giove che abbraccia

(\*) Cfr. *Mon. Inst.* II, tav. 30-32; *ibid.*, V, 49; *Annali* 1853, p. 106.

(\*\*) Reimach, *Rép. d. vases peints*, 379; Roscher, *Lex. s. v.*, 1600.

(\*) Le stesse parole sono ripetute nel Roscher, s. v., p. 1600.

Ganimede » (*Descrizione d'Ercolano*, p. 117). Tale ed erronea quindi la ritenne lo Helbig che (*Wandgemälde*, n. 158), non trovando in monumenti antichi nessuna simile composizione, propose di identificare per Marsyas e Olympos.

Per il dipinto ostiense oggi scoperto, bisogna ridare alla indotta sagacità del Venuti ciò che le aveva tolto la critica erudita dell'Overbeck e dello Helbig. Si può esser certi che il Venuti abbia veduto bene e abb'ia interpretato giustamente. Se qui Zeus non abbraccia Ganimede, lo accarezza con molta dolcezza: meglio questo atto sarebbe attestato se, oltre la mano del dio aperta sopra la spalla del giovine, rimanesse l'espressione che doveva accompagnare il gesto. Del resto, in un piccolo frammento di un rozzo e tardo rilievo non ultimato, si trova la stessa situazione ma capovolta ed espressa con una nota di più intensa affettuosità: Ganimede, ritto innanzi a Zeus, gli cinge il collo con ambo le braccia (Reinach, *Rép. d. reliefs*, II, 63).

Le due aquile, posate sopra le testate dell'edera entro cui s'apre il piccolo quadro, sono complementi alla scena che v'è figurata.

La decorazione della sala viene completata da due gruppi di figure isolate che si corrispondono negli estremi riquadri di ciascuna parete: figure di danzatrici le une, di giovini imberbi e di vecchi barbati le altre.

Le quattro danzatrici — tre sulle pareti laterali, una nella parete di fondo — ripetono tutte lo stesso atteggiamento di danza; solo mutando la posizione delle braccia, a quanto mostrano le uniche due figure conservate (tav. II b e 16).

Di profilo a destra, in una lunga veste trasparente di color celeste che scende fino alla caviglia, con ricco movimento di pieghe, procedono a passo di danza con la punta del piede destro appena posto a terra, libero l'altro. In una, aderiscono al corpo le braccia piegate; nell'altra sono distese in avanti, segnando con uno strumento musicale (non conservato) il ritmo della danza. Fedeli sorelle di innumerevoli note figure, sono però dipinte con spirito e con garbo che attesta la familiarità di questo tipo in ogni decoratore.

Più interessanti (se non stilisticamente, certo archeologicamente) sono le figure virili, di cui quattro tra le sette originarie ci sono pervenute.

Sono tutte poste fuori centro e fuori asse del riquadro che occupano: una sorpassa, perfino, con parte del

capo la doppia filettatura che incornicia il riquadro stesso. Sono tutte in atteggiamento statuario e poste sopra una base rettangolare di marmo.

Sta di prospetto un vecchio dai capelli lunghi, con ampia barba bianca e baffi cadenti; il braccio destro è disteso lungo il corpo, e sul sinistro, piegato sul petto, pende l'ultimo lembo dell'ampio mantello bianco che lascia il corpo robusto lasciandone scoperta la parte superiore e nude le braccia. Nessun gesto muove la figura che ricorda un tipo di Esculapio.

Di età matura è l'altra figura posta di tre quarti a destra, con corta barba e corti capelli, avvolto in una toga bianca un poco più corta di quella del vecchio, che lascia anch'essa nudi il petto e le braccia e ricade sul braccio sinistro: il destro è qui proteso in avanti.

Giovani, imberbi, in identico atteggiamento e pressochè simili nei tratti del volto mancante di ogni individualità, sono le due figure che corrispondono nei riquadri a destra e a sinistra della porta d'ingresso del tablino e ne formano l'unica decorazione. Uno di profilo a destra, l'altro a sinistra, ambedue hanno cinti i capelli da una corona d'alloro e sono avvolti in una toga che ricade dietro la spalla, lasciando l'altra scoperta, nudo e libero il braccio proteso in avanti nel consueto gesto oratorio.

Nel riquadro superiore a queste figure un ramo di palma, che sopra la figura del vecchio sembra mutarsi in una foglia acquatica accartacciata, non pare abbia connessione con le figurazioni stesse. Le quali tutte presentano un interesse più notevole in quanto sono riprodotte in una decorazione che non a caso sembra aver scelto i suoi motivi, così nelle divinità come nelle scene mitologiche raffigurate. Ma sfugge certo a noi il significato dell'associazione tra quelle e queste figure che s'alternano con uniforme vicenda alle figure delle danzatrici. Non ci può essere altro legame e altra ragione se non puramente decorativa, anche se sembri strano che, tra i molteplici motivi che doveva contenere il taccuino di ogni più modesto decoratore, proprio questo si sia scelto in contrasto quasi stridente con gli altri, per la decorazione di una casa la quale non pare possa essere stata mai albergo di muse e ricettacolo di filosofi.

Chè, infatti, immagini di poeti e filosofi sembrano essere tali figure, differenziate dalla età tarda o matura gli uni, dalla prima giovinezza gli altri. Non certo co-

muni nelle pitture campane, qualche volta però sono apparse con significato ornamentale figure di poeti, ma seduti in *cathedra* con volumi avvolti sulle ginocchia, coronati d'alloro, nudi il petto, accompagnati da muse (1).

Al personaggi togati del dipinto ostiense manca invece ogni attributo di determinazione (« video barbam et pallum sed non video philosophum »), e si è quindi perfino incerti se la differenza di età loro data non sia una semplice variante ornamentale anziché una fondamentale nota individualistica. La quale, limitata a contrassegnare con caratteri esteriori la giovinezza, la maturità, la vecchiaia dell'uomo, bisognerebbe invece interpretare come unico contrassegno di una diversità di attitudini mentali, siano lirici drammatici o tragici, siano filosofi e poeti queste figure. Si è quindi in dubbio se attribuire al decoratore un così banale semplicismo che tradurrebbe una specifica *forma mentis* in una generica *forma corporis*, o se dare piuttosto a figurazioni siffatte un puro e semplice valore ornamentale quale hanno alcune figure isolate, virili e muliebri, che vediamo in altri dipinti ostiensi.

In ogni modo, anche se il decoratore pensò a poeti e a filosofi, la quasi perfetta corrispondenza di atteggiamenti e di tratti che si riscontra tra le due figure di giovani imberbi (e si può esser certi si ripetesse per l'uomo maturo e per il vecchio nelle tre figure mancanti) non consente di vedere in esse dei ritratti, sia pure vagamente accennati. Non si osa pronunciare alcun nome su queste figure; e se una secolare affannosa e vana ricerca induce a formulare il nome di Virgilio ogni volta che un'immagine di poeta torni alla luce, il desiderio di ritrovarla non riesce qui a vincere il freno scientifico di una seria identificazione.

Non soltanto perchè nessuno di questi due giovani imberbi ricorda la fisionomia di Virgilio quale ci mostra — e, sembra, con sufficiente fedeltà iconografica — il mosaico di Sussa (2); ma perchè in entrambi troppo sono assenti i tratti individuali del poeta mantovano nella statura, nel colorito, nell'aspetto, nel volto nè ossuto nè emaciato, e troppo simili sono tra loro le due

figure perchè sia possibile individuare l'una e lasciare anonima l'altra. L'assenza di ogni attributo, la banalità del gesto oratorio, l'impressione dei tratti fisionomici, tolgono ogni valore iconografico alla figura che sta a Virgilio quanto il tipo del *clericus studiosus* nei codici miniati (tavola III a).

\* \* \*

Riassumere in un giudizio sintetico le caratteristiche generali della pittura di questo caseggiato dopo l'esame analitico che se n'è fatto, non è agevole cosa. Ma inducono a tentarlo due fatti di indiscutibile importanza che per la prima volta ci si producono a Ostia: la presenza di una decorazione di tre case di un unico isolato, costruite e affrescate contemporaneamente e certo da uno stesso decoratore; la possibilità di assegnare i dipinti alla fine del secondo secolo o, al più tardi, al principio del terzo.

Quando il piano-terra dell'intero isolato restò disabitato (e ciò dovette accadere verso la fine del terzo secolo), i dipinti murali dei tre appartamenti erano ricoperti di una scialbatura di calce e paretonio la quale aveva ricevuto una coloritura ad affresco come risulta dal tablino della casa di Bacco fanciullo. Questo sovradipinto non fu forse necessario in tutti gli ambienti: non lo ebbero quelli con affreschi ancora ben conservati, come il tablino della casa di Ganimedo su cui nessuna traccia almeno evidente di scialbatura fu osservata; nè gli ambienti di minor conto, in cui si lasciarono più o meno rovinati e scoloriti i dipinti preesistenti. In ogni modo questa tecnica semplificata di intonacatura murale, di cui s'è già parlato, non introdusse un nuovo stile: le pareti furono decorate con grandi riquadri a scene e figure mitologiche quali noi vediamo nella pittura precedente della stessa casa.

È quindi su questa, meglio conservata ed esemplificata, che si deve portare l'esame e il giudizio.

Sembra anzitutto probabile che le pitture descritte non risalgano all'epoca della consegna del caseggiato per parte dell'appaltatore al proprietario costruttore, cioè alla prima metà del secondo secolo d. Cr. Impedisce di crederlo l'eccessiva durata che avrebbero avuto questi dipinti — più di un secolo — e ancor più il fatto che gran parte di essi, nelle due case studiate, sono applicati e rivestono quelle modifiche apportate alla pianta degli appartamenti, in una prima successiva trasformazione

(1) *Antichità di Ercolano*, Nap. 1763, II, tav. 30; *Museo Borbonico*, XI, tav. V e XXXII; Helbig, *Wandgemälde*, n. 1453, 1523 (cfr. p. 422).

(2) *Mélanges d'arch. e d'hist. de l'école fr.* 1912, pp. 295-306; cfr., per l'identificazione data da I. Martin, la risposta di D. Comparetti in *Atene e Roma*, marzo 1914, pp. 65-94.

di essi. Il primo intonaco sarebbe quindi perduto; restano ad attestarne la presenza tracce numerose nella casa di Ganimede in cui si vedono gli avanzi della grossa arricciatura di calce e sabbia che reggeva il dipinto originario.

Quanto tempo sia corso dal primo al secondo intonaco, non possiamo stabilire con sicurezza; contemporaneo alle modifiche apportate agli appartamenti e rispondente a criteri di migliore impiego e non di immiserimento degli ambienti, questo secondo intonaco rivela anche per la sua tecnica un'epoca ancor buona. D'altra parte poichè esso non visse quanto la casa, ma fu seguito da una terza sovrapposizione che risponde non a mutamenti di gusto ma piuttosto a necessità di sostituire il dipinto già rovinato, si deve essere prossimi al vero mettendo i descritti dipinti tra la fine del secondo e il principio del terzo secolo.

La prima impressione che si riceve dalla contemporanea osservazione dei dipinti dei tre appartamenti contigui è la identità della impostazione di questa arte decorativa, guidata però da criteri generici a noi ignoti. Di fronte a queste pitture non ci sovviene infatti alcun ricordo preciso nè dei singoli stili pompeiani nè di affreschi conosciuti: il raffronto vaga incerto tra l'uno e l'altro stile, senza riuscire a cogliere e a determinare un punto di contatto e senza peraltro poter escludere tra questi ogni simiglianza. Si ha, in sostanza, la sensazione che esista nella nostra cultura una notevole lacuna tra ciò che ci ha appreso la pittura antica sugli esemplari pompeiani e ciò che ci rivelano gli esemplari ostiensi. Sentiamo che ci manca quell'anello di contatto che, spezzatosi nelle molte bizzarrie del quarto stile pompeiano, non si riesce a rinsaldare in un'unica catena con questo stile ostiense.

Se ciò non fosse, se si potesse cioè esser certi che la pittura murale pompeiana compie nel campo stesso che ce l'ha rivelata tutta l'evoluzione di cui erano suscettibili forme figure e motivi che la informavano (e così sembra infatti), il giudizio su questi dipinti ostiensi non potrebbe essere che uno: la mancanza di uno stile nuovo, inteso come una creazione decorativa originale.

Tale è forse la più attendibile conclusione.

Due differenti maniere, che sembrano rispondere a due distinti concetti generici, osserviamo nella decorazione parietale ostiense.

Per gli ambienti di minore importanza si usa un

genere di pittura impostata sopra un unico motivo: un fondo a colore unito ripartito in sezioni verticali mediante leggere architetture a forma di mobili, riunite fra loro da festoncini a piccole foglioline. Isolati in questi campi vuoti e monocromi, dei piccoli elementi decorativi — quadretti paesistici, testine e maschere e, sovrattutto, volatili e pesci — completano la decorazione.

Usata nelle stanze di una stessa casa e nelle varie case ostiensi fino ad oggi scoperte, essa costituisce un tipo a sè, mantenutosi, a quanto possiamo giudicare, per due secoli come motivo fondamentale della più spiccia rozza ed economica decorazione murale ostiense. Le varietà sotto cui essa si ci presenta consistono in una alternata combinazione del colore di fondo col colore delle figurazioni rappresentate, entro una gamma coloristica composta di bianco, rosso, giallo: il verde è usato soltanto in ombatura, come colore di complemento e mai come tono di fondo.

Sembra accompagnarsi a questo tipo un notevole sviluppo di quei quadretti paesistici già noti nella pittura murale antica<sup>(1)</sup> ma che qui sono ridotti nelle misure e alterati nella rappresentazione. Quadrati o rettangolari, incorniciati da un semplice listello unicolore, quasi sempre a fondo verde, essi danno da lontano l'illusione di un paesaggio, impreciso e senza caratteri specifici, ottenuto con macchie di colore piuttosto che con un disegno d'insieme. Appena sbizzati e quindi rapidamente eseguiti, si direbbero i primi prodotti di una pittura impressionistica. Non si può infatti considerare casuale e logicamente conseguente alla rozzezza generica della pittura da cui escono, l'effetto che essi producono: la diversità delle loro riquadrature, e la varietà dell'illusione paesistica che essi danno, rispondono certo a criteri internazionali che si fondano sulla constatazione (avvenuta già quindi in antico) del movimento dei colori come fattore di disegno. Si accorda a questo genere di pittura una caratteristica nuova: la obliquità delle linee, sia isolatamente prese sia come elementi di incorniciatura, di inquadratura parziale e totale delle pareti. Sembra praticata volutamente, sebbene non sia possibile capire quale effetto si sia inteso raggiungere con questa obliquità di linee messa a servizio di una ignota e inafferrabile legge prospettica o, almeno, di una inspiegabile bizzarria di gusto.

(1) M. Rostowzew, *Hellenistisch-Römische Architekturlandschaft*, in *Röm. Mitt.*, 1911, p. 145 sgg.

I caratteri di questo genere di decorazione secondaria non sono tali da poter costituire uno *stile*. Gli elementi che la compongono (e cioè: taglio delle pareti in sezioni verticali per mezzo di architetture a forma di mobili, gamma coloristica, presenza di quadretti paesistici e di piccoli motivi decorativi) si ritrovano come elementi staccati, nelle forme, meno complesse, del quarto stile pompeiano, aggiuntavi una più o meno forte asimmetria nella loro fusione e combinazione. Si può quindi concludere che c'è nella pittura ostiense una decorazione caratterizzata dalla presenza di elementi secondari del quarto stile pompeiano, riuniti e fusi senza veri concetti stilistici a costituire un tipo a sè, usato esclusivamente e uniformemente in ambienti di secondaria importanza. La scarsità degli esemplari di pittura decorativa post-pompeiana non ci consente di stabilire in quale misura sia stato usato questo tipo di decorazione che Ostia rivela di uso generale. Non può peraltro ammettersi che esso sia limitato alla cerchia ostiense, per ragioni generiche anzitutto, e perchè esso mostra spiccate analogie col tipo di decorazione usato ad esempio in alcune parti della *domus aurea* di Nerone in cui si riscontrano tutti gli elementi costitutivi del tipo, compresa anche l'obliquità delle linee, sebbene in misura minore che in Ostia (1). Se tale decorazione non può essere considerata forse come uno *stile* a sè, in quanto essa non compone e fonde insieme un nuovo organismo decorativo, costituisce però certo un *tipo* che potrebbe chiamarsi *a latere* degli stili pompeiani, sia per l'adattamento generico che se ne fa come decorazione casalinga e di secondaria importanza, sia perchè essa nasce dalla mescolanza di elementi accessori del quarto stile dando loro un ufficio decorativo speciale.

Questa scomposizione di alcuni elementi propri degli stili pompeiani per riunirli nuovamente insieme a formare un nuovo tipo di decorazione, è la base da cui partì anche la pittura migliore e più ricca delle pareti ostiensi. Infatti, esaminando sia complessivamente sia partitamente gli affreschi delle migliori stanze delle case ostiensi fino ad oggi scoperte, si trovano composti in un tipo fondamentale unico elementi del secondo, terzo e quarto stile pompeiano.

(1) *Jahrb. d. Inst.* 1913, p. 190, fig. 36; p. 200, fig. 48 e tav. 17 b (Werge). Tale corrispondenza era stata già riscontrata dal Fernari in *Studi romani*, I, 1913, p. 309, ma fuggevolmente. Si può invece constatare una quasi identità tra l'una e l'altra decorazione: sicchè non soltanto l'impostazione, come riteneva il Fernari ma i motivi stessi di essa si corrispondono e si ripetono.

L'esemplare più chiaramente esplicativo di questo genere di pittura è il tablino della casa di Giove e Ganimede che si può dire riassume in sè tutte le caratteristiche della migliore decorazione ostiense.

Nessuno degli stili decorativi vi si ritrova nella sua integrità o nelle varietà normali di ciascuno di essi: tutti invece vi si riflettono, concorrendo con qualche loro particolare elemento a formare un nuovo tipo. L'analisi di questa decorazione ci rivela infatti questi caratteri fondamentali: divisione delle pareti in sezioni orizzontali sovrapposte; impostazione degli elementi decorativi su riquadri imitanti lastre di marmo; apertura della parete su sfondi animati da architetture nè fantastiche nè irreali; presenza di un quadro a soggetto mitologico nel mezzo delle pareti; animazione dei riquadri per mezzo di figure in atteggiamento statuario o movimentato e per mezzo di piccoli elementi decorativi (maschere, testine alate, bipedi, felini ecc.); una intensa, fastosa colorazione e una più o meno forte asimmetria nel taglio e nella incorniciatura dei riquadri, nella posizione delle figure, nella distribuzione delle architetture ecc. completano tale decorazione.

Se dunque la complicazione dei motivi, il numero delle figure e la fastosità dei colori ci riportano al quarto stile, l'imitazione di lastre di marmo con riquadri, la realtà delle singole architetture, ci richiamano al secondo e al terzo stile: nella impostazione sta appunto la novità di questo tipo di pittura ostiense in cui invano si ricerca una logicità e una organicità di sviluppo e d'insieme. Dal complesso della decorazione del grande tablino, così vasta e ricca da dare una completa esibizione di tutti i motivi a disposizione del decoratore, si trae la convinzione che questi non avesse in mente un modello ben definito e prestabilito e che anzi la decorazione stessa non si svolga secondo chiari concetti stilistici ma proceda a tentoni nella combinazione di alcuni elementi tradizionali senza riuscire a ricavarne un nuovo organismo decorativo. Lo stesso fenomeno, che s'è avvertito per la decorazione ostiense minore si ripete per la decorazione di maggiore importanza. Mentre però in quella concorrono a formare un nuovo tipo, elementi sopra tutto del quarto stile, in questa, da tutti gli stili si prende qualche motivo.

Il risultato di queste combinazioni non è felice nè nell'uno nè nell'altro caso: la pittura decorativa non può dirsi che faccia con ciò alcun passo avanti. Non si può in-

fatte parlare di un quinto stile quando nessun concetto stilistico s'avverte nella fusione e contaminazione degli altri stili che costituisce la sola novità di questa pittura. Il più grave difetto di essa, e che le impedisce sia un ulteriore sviluppo sia una maggiore semplicità, è la mancanza di un taglio architettonico ben definito, col quale la parete, divisa in sezioni e suddivisa in riquadri, avrebbe acquistato quel necessario movimento di piani che serve a dare luci ombre sfondi alla intera decorazione. Questo difetto è accentuato dalla mancanza di architetture come elementi di ripartizione dei vari piani. Perfino il quadro centrale, su cui si avverte l'intenzione di far convergere lo sguardo, non è presentato, come nel secondo e nel quarto stile, entro una cornice di elementi architettonici, ma piuttosto nel modo proprio del terzo stile. Senonchè, mentre in questo la semplicità delle parti collaterali al riquadro centrale ottiene l'effetto voluto, nella decorazione ostiense tale effetto è malamente raggiunto coll'ingrandire le dimensioni del campo mediano sugli altri. In nessuno stile le architetture sono tanto private della loro funzione normale quanto lo sono in questo tipo ostiense; giacchè anche nel quarto, pur raggiungendo inverosimili e bizzarre irrealità, hanno un ufficio decorativo spiccato. Quei pochi elementi architettonici, che sono ristretti a piccoli e a singoli riquadri, servono a riempirli e ad animarli, acquistando lo stesso significato di figurine o motivi ornamentali, mentre potrebbero servire essi stessi a ripartire, avanzare, arretrare le varie parti della decorazione. La quale, impostata essenzialmente sopra il solo motivo di campi monocromi a imitazione di lastre di marmo, sagomate in rettangoli e quadrati (in forme quindi geometriche e non architettoniche) non può non produrre un senso di monotonia e di pesantezza che nè le figure nè i singoli motivi ornamentali riescono a vincere.

Tanto più che, a diminuire la monotonia di questi campi colorati, non si fa uso qui nè di una saggia distribuzione di colore, nè di una precisa riquadratura a mezzo di linee e listelli incisi o di treccie, ovoli, meandri, denticoli posti in rilievo mediante i colori, come avviene nel così detto stile a incrostazione che fu diffuso e raggiunse, anche fuor di Pompei, ottimi effetti decorativi pur mantenendosi nei limiti della sua semplicità originaria. E se vi fu, non fu certo espressa, in questo tipo di decorazione ostiense, la tendenza di rimpiazzare il rilievo con effetti pittorici imitanti il rilievo,

(407)

tendenza che s'avverte sempre negli stili pompeiani (1).

C'è qui fastosità ma non ricchezza decorativa, abbondanza ma non varietà di concetti, polieromia ma non sapiente distribuzione di colore. È una pittura che, pur derivando i singoli motivi da stili organici, li ha associati in un illogico e disorganico insieme.

Ora, questa decorazione come nasce, quale evoluzione consente e quale importanza ha nella pittura murale post-pompeiana?

Gli esemplari ostiensi oggi permettono di formulare ipotesi più convincenti di quanto finora si fosse potuta.

Se questa decorazione ha uno scarso valore e uno scarso interesse artistico, ha per contro una notevole importanza per tracciare la storia della pittura decorativa post-pompeiana, sulla cui genesi e sulla cui evoluzione gli esemplari ostiensi oggi scoperti danno maggior luce di quanto non ne abbiano dato fin'ora. Ed è lecito desumere criterii generici dalla pittura ostiense la quale non può essere un prodotto locale o anormale della decorazione post-pompeiana. La sua genesi a me par chiara: la disorganicità d'insieme che vi si avverte sembra essere la conseguenza naturale della evoluzione del quarto stile pompeiano il quale, togliendo ogni rigidità formale alle impostazioni delle pareti e lasciando libertà ad ogni bizzarria nella fusione dei colori, nella molteplicità di motivi, nella movenza delle figure, nella sovraccarica fastosità dell'insieme, disabitua dalla organicità della decorazione. Per contro, avendo il quarto stile svolto soprattutto il motivo delle architetture, queste non poterono trovare un ulteriore sviluppo: e si abbandonarono come motivo fondamentale di decorazione, riadottandole come semplici elementi ornamentali senza irrealità e bizzarrie.

Era pertanto necessario di sostituire il motivo delle architetture con un altro motivo-base per l'impostazione dell'intera decorazione: e fu adottato quello della imitazione delle lastre marmoree senza rilievo, animandole con elementi ornamentali di varie specie. Con questo sistema si sostituisce alla superficie movimentata del muro una monotona superficie liscia, in cui tutta la decorazione si presenta in uno stesso piano e in una stessa luce; anche le

(1) Wiegand, *Priene*, pag. 313 sgg.; M. Bulard, *Peintures murales de Délos*, in *Mon. Piot*, XIV (1908). Cfr. anche Mau, *Wandschirm und Bildträger*, in *Roem. Mitt.* (1902) XVII, p. 179 sgg. e Petersen, *Roem. Mitt.*, XVIII (1903), p. 89.

architetture non servono più ad avanzare o ad arretrare il muro, ad aprirlo in prospettive e su paesaggi, tagliando ma non separando gli stessi riquadri che dietro di esse continuano la loro forma e la loro colorazione. Di più, manca ogni chiara partizione del muro in sezioni verticali e orizzontali.

Cosicchè può dirsi che questo nuovo tipo di decorazione abbia tratto da ogni stile i motivi peggiori e non suscettibili di sviluppo: la disorganicità dell'insieme dal quarto, il tono freddo e schematico delle pareti dal terzo; dal primo e dal secondo incipiente, la riproduzione delle riquadrature geometriche. Tra tutti riesce il più sovraccarico e farraginoso, il più pesante e stucchevole.

Questo tipo a riquadrature (sotto tale nome potrebbe designarsi tale specie di decorazione ostiense maggiore) prova non solo che la pittura pompeiana compie una organica e compiuta evoluzione nei quattro stili in cui ci si presenta, ma altresì che, dopo essa, l'arte decorativa ritorna a forme passate producendo tre specie di decorazione.

I La prima forma, che s'era osservata già ad esempio nelle pitture della cappella greca del cimitero di Priscilla, in quelle di villa Negroni, nell'*excubitoriana* della VII coorte dei Vigili e nei dipinti ostiensi riprodotti dal Fornari, si basa sul ritorno di un singolo stile (sopra tutti il secondo e il terzo) che, per quanto alterato con elementi propri agli altri, conserva le sue caratteristiche fondamentali, introducendo una più o meno forte obliquità nelle linee.

II La seconda forma è quella usata nella decorazione di minore importanza, caratterizzata da un fondo unicolore animato da piccoli quadretti paesistici e sezionato da semplici architetture a guisa di mobili con forte asimmetria delle singole parti.

III La terza forma, che è forse l'ultima, risulta dalla combinazione disorganica di tutti gli stili, prendendo a base del sistema decorativo un tipo a riquadrature senza rilievo, dominato in ogni sua parte dalla obliquità delle linee e da un più intenso ma male inteso gioco di colori.

Le tre forme sono praticate contemporaneamente, e la loro scelta sembra dipendere da concetti di maggiore o minore signorilità degli ambienti a cui vengono destinate. Si può anzi dire che la terza forma rappresenta in questa pittura ciò che il quarto stile rappresenta nella pittura pompeiana: il tipo che dava maggior senso di (409)

ricchezza, di sontuosità e di novità e che doveva essere quindi preferito da gente di gusto non mai troppo fine e, a questo tempo, non più educato.

Noi troviamo queste forme di decorazione in case ostiensi del secondo e terzo secolo; e poichè da un lato la nuova decorazione sembra il prodotto normale della evoluzione della pittura pompeiana, e dall'altro non può vedersi in essa la possibilità di ulteriori sviluppi, eccetto quelli riscontrati, sembra ovvio di pensare che la pittura decorativa post-pompeiana non possa assumere altre forme all'infuori di quante ne rivela Ostia. Allo stato presente delle nostre conoscenze, non si potrebbe neppure dire che quest'arte decorativa ostiense rappresenti uno stato di transizione tra due stili meglio determinati. Se anche, essa, nello svolgimento delle sue varie forme abbia preparato uno stile organico che rimane del resto a noi ignoto, pare attendibile di ritenere che essa sorga soltanto dalla pittura pompeiana che immediatamente la precede e non da altra decorazione, e che almeno per due secoli nessuno stile veramente nuovo e organico abbia rinvigorito l'arte decorativa romana.

Si ritorna invece ad uno sviluppo speciale di ogni singolo stile mediante la conoscenza degli altri fino a confondere in un tipo unico le caratteristiche normali e le anormali trasformazioni dei differenti stili.

### La decadenza di Ostia e la sua crisi edilizia.

Le osservazioni fatte sullo scavo descritto meritano una disamina e una trattazione speciale, giacchè per la prima volta ci avviene di trovarci innanzi a fenomeni chiaramente illustrativi del più oscuro periodo della storia di Ostia: la sua decadenza. I dati di fatto scaturiti dallo scavo dell'isola sono i seguenti:

a) notevole abbondanza di terre sciolte e sfabbricini e assenza quasi completa di materiale laterizio nello sterro praticato tra le rovine;

b) abbondante scarico di vasellame fittile ordinario e di miseri rifiuti di abitazione, deposto lungo la linea delle taberne sulla via dei balconi tanto sovrastante quanto sottostante ai frammenti di muratura caduti dalla casa di Diana (fig. 19);

c) tracce di una vita tarda svoltasi all'altezza del primo piano dei fabbricati quando il piano-terra era già abbandonato e interrato (figg. 5-6).

Esamino ciascuno di questi fatti partitamente.

L'interramento di Ostia accompagna la varia elevazione delle rovine, colla sopraelevazione dal piano di campagna di quelle soltanto che superano gli otto metri di altezza, come il gruppo degli edifici del Foro, il teatro, il tempio e la così detta Porta Marina. Distrutta non violentemente, ma lentamente abbandonata,

dimenticare la stretta comunanza di vita che Ostia ebbe con Roma, così che certo i fenomeni della sua decadenza, derivante da quella della capitale, potrebbero riprodurci i fatti generali connessi al decadere di Roma.

La mancanza di materiale laterizio è un fatto anormale nella rovina della città. Distrutta, non violentemente, ma lentamente abbandonata, Ostia dovrebbe



FIG. 19.

la varietà e l'altezza del suo interramento provengono da un fenomeno della sua vita e da un fattore della sua morte: l'altezza dei suoi edifici, cioè la caratteristica fondamentale della sua edilizia; l'incuria e la diminuzione della sua cittadinanza, cioè la caratteristica della sua decadenza.

L'illustrazione di ciascuno di questi fenomeni, chiaramente connessi con la decadenza di Ostia, può contribuire all'indagine dei fattori storico-economici che li produssero: e per quanto incerti possano esserne i risultati, è opportuno di organizzare queste ed altre osservazioni, fatte negli ultimi anni di scavo, in un unico quadro ricercandone la sua propria cornice storica. Non bisogna

(411)

conservarci i suoi edifici nello stato originario della loro rovina, cioè secondo la loro maggiore o minore linea di resistenza rappresentante l'altezza raggiunta dal loro crollo naturale. Di più, dovrebbe darci il materiale caduto in una proporzione pressochè costante di un terzo di laterizi e di due terzi di sfabbricini e terra vegetale, prodotti dalla naturale scomposizione della muratura e dalla secolare azione degli agenti atmosferici. Infatti l'interramento della città intera (il quale oscilla, a seconda della planimetria e della altimetria originaria, da un minimo di tre a un massimo di sette metri), è costituito per più di due terzi da materiale di fabbrica caduto e per un'infima parte da uno strato di *humus*:

(412)

nessuna traccia /'è di detriti fluviali perchè dovette essere sempre scarsa l'azione delle acque del Tevere nel recinto della città antica, non avendo esse certo mai potuto invaderla neppure nelle massime piene.

Ad alterare le condizioni normali della rovina di Ostia, due soli fatti possono essere intervenuti: la ricerca di materiali costruttivi nell'epoca posteriore al suo abbandono, e la demolizione intenzionale o forzata di alcuni suoi fabbricati quando la città era ancora in vita.

Scarsa deve essere stata l'esportazione o, meglio, l'uso del materiale laterizio nell'età di mezzo. Il castello dei Della Rovere e il borgo stesso che vi si formò intorno, è assai dubbio siano stati edificati con mattoni di scavo; eccetto per i restauri fatti alla rocca e al casone del sale sotto Pio IX, la mancanza stessa di costruzioni fino ai giorni nostri intorno all'area di Ostia antica indica che ben limitata dovette essere la messa in opera di materiale antico. Poco ne richiese, anche se fu adoperato, la edificazione della Gregoriopoli debba o no esser posto questo oscuro borgo tra le stesse rovine ostiensi. La ricca veste marmorea della città ben più atrasse della sua cortina laterizia; onde, dall'ottavo al decimonono secolo, potrebbe attribuirsi ad ogni predatore, invertendola, la nota espressione di Augusto: « marmoream accepi, latericium reliqui ».

Tanto è vero che, pur essendosi usata più volte la mazza a infrangere marmi per ricavarne calce, nessuno degli imponenti ruderi in ottimi laterizi, che sporgono tutt'ora dall'interramento generale, conobbe il piccone. In ogni modo è sempre facile di accertarsi, scavando, se la terra conservi tracce di rimaneggiamenti posteriori alla formazione naturale del cumulo.

Assai più normale e diffuso è invece il caso di trovare l'edificio rovinato per cause violente e cioè crollato per incendio o demolito in parte già in antico. Gli sconvolgimenti tellurici non hanno contribuito, a quanto fino ad oggi risulta, alla rovina della città.

Le tracce di un incendio sono sempre riconoscibili; ma se il fuoco altera sensibilmente il materiale prodotto dalla caduta, non ne diminuisce che di poco la quantità. La mancanza di muratura rivela quindi nella massima parte dei casi una intenzionale demolizione degli edifici in cui questa mancanza si verifica.

A dar forza e valore di legge a queste logiche conclusioni generali interviene un fatto specifico nell'isolato

ora esplorato. La mancanza del materiale è accompagnata dalla presenza di un mondezzaio il quale non può essere stato iniziato se non in edifici totalmente abbandonati e parzialmente distrutti. Esso, incominciato a formarsi più che altro con un abbondante scarico di cocci di anfore, immediatamente sopra il pavimento della strada e delle taberne ad essa prospicienti, avrebbe dovuto suggellare i materiali caduti degli edifici. Invece, per un'altezza di circa un metro e per la larghezza totale della strada, non è affatto frammisto a laterizi ma soltanto a calcinacci. Di più, questo letamaio, iniziato tra rovine e sopra una strada sgombra di materiali caduti, s'è venuto ingrossando al di sopra di alcuni grossi frammenti di balconi della casa di Diana<sup>(1)</sup>, caduti sulla strada posteriormente all'inizio dello scarico (bene lo mostra la fig. 19 che riproduce un frammento del parapetto di questi balconi trovati sopra lo scarico). Questi balconi, impostati all'altezza del secondo piano della casa, erano indubbiamente retti da un sovraccarico di due piani superiori, la cui muratura dovrebbe essere stata trascinata insieme con la loro caduta. Di questa invece non troviamo che pochissime tracce: onde si può ritenere che il crollo di questi balconi non è dovuto a incendi o a moti tellurici di cui del resto non rimane alcun indizio, nè fu provocato da un lungo periodo d'incuria che ne abbia minato lentamente la solidità, bensì da una parziale demolizione degli ultimi piani della casa fino alla linea dei balconi stessi i quali, privati del sovraccarico necessario alla loro stabilità, sono crollati in enormi frammenti (il peso di uno di essi è di circa sei tonnellate) sopra uno scarico di cocci di anfore e di detriti di abitazioni.

Si riesce con queste osservazioni di fatto a collegare e ad esaminare insieme un fenomeno di vita — qual è la formazione di un mondezzaio — e un fenomeno di morte qual'è l'abbandono e la demolizione intenzionale di alcuni fabbricati ostiensi. Occorre ammettere anzitutto che, prima dell'abbandono totale della città, alcuni edifici privati, come un vasto caseggiato d'affitto e una serie di taberne posti nel cuore della città stessa, fossero abbandonati così da consentire ricerche di materiale costruttivo determinandone il crollo, o per lo meno — e ciò è un incontrovertibile fatto — la formazione di un mondezzaio che impedi di riabitarli e di

(1) Per questa casa cfr. *Notizie scavi* 1915, pag. 29 sgg.

ripristinarli. Ostia dunque, pur essendo vissuta tanto oltre il crollo, intenzionale o no, di alcuni suoi edifici quanto ne occorre alla formazione di un mondo di circa metri 6, li lasciò sussistere a pochi passi dal suo tempio maggiore, adibendo le loro rovine ad accogliere i rifiuti dell'ultima sua vita.

Sono certo due fatti molto strani che occorre inquadrare nella loro cornice storica e che importa fissare entro limiti cronologici.

Poiché gli edifici abbandonati sono delle abitazioni (botteghe e appartamenti), il loro abbandono non v'è dubbio debba essere connesso con una emigrazione o diminuzione della cittadinanza ostiense divenuta troppo scarsa per usufruire dell'intero abitato.

Una crisi edilizia è non solo il più naturale fenomeno di una città in decadenza, ma è altresì il più attendibile per Ostia che, ampliata rapidamente e tumultuosamente nello spazio di non molti anni, può forse aver superato i limiti di una espansione normale. Cresciuta a poco a poco d'importanza e raggiunto durante il secondo secolo il suo massimo sviluppo, Ostia aveva gradatamente esteso le sue costruzioni fino alla spiaggia del mare, la quale per l'insabbiamento della foce del Tevere s'era man mano avanzata aumentando il territorio della colonia. Verso la fine del terzo secolo la vitalità di Ostia non è ancor spenta. Aureliano (270-275) adornò Ostia di un foro che portò il suo nome: « forum nominis sui in Ostiensi ad mare fundare coepit, in quo postea praetorium publicum constitutum est » (Vopisco, *Aurel.*, c. 45), e il suo successore Tacito (275-276) « eo'umnas centum numidicas pedum vicenum ternum Ostiensibus donavit de proprio » (Vopisco, *Tacito*, c. 10). Se questi donativi imperiali indicano ancora fiorente la colonia ostiense, la posizione del foro di Aureliano sul mare e in genere tutte le costruzioni verso questa parte estrema della città mostrano che la vitalità edilizia di Ostia s'era piuttosto accentuata alla periferia anziché mantenuta nel centro. La regione occidentale di là dal tempio di Vulcano — per quanto fin'ora poco conosciuta — contiene quindi, verosimilmente, i quartieri nuovi della città che è naturale siano stati preferiti ai vecchi quando s'arrestò, insieme con il progresso del suo commercio, l'aumento della sua popolazione. L'abitato di Ostia, essendo costituito per la maggior parte di case d'affitto, cioè di proprietà immobiliari il cui valore dipende quasi interamente dalla legge economica della domanda e

dell'offerta, è ovvio che abbia subito un notevolissimo deprezzamento appena sia diminuita la vitalità della colonia come organismo commerciale, cioè appena l'offerta abbia superato di troppo la domanda. Ma poiché non soltanto con l'immiserimento ma con l'abbandono e con la demolizione parziale di alcuni edifici si presenta questa crisi edilizia, bisogna ammettere, oltre allo spopolamento della colonia, una straordinaria incuria e lassatezza dell'organismo municipale ostiense che permette nel centro stesso della città la trasgressione alle più elementari norme del diritto.

Risale infatti ad un antichissimo concetto giuridico la limitazione della proprietà privata in rapporto non solo all'utilità ma altresì al decoro pubblico. Costante è la preoccupazione romana di non deturpare l'estetica della città impedendo demolizioni di fabbriche secondo il principio *ne urbs ruinis deformetur* (1). Tali limitazioni sono contenute nei senatoconsulti Osidiano (a. 44-46) e Volusiano (d. 56) (2), nei quali si stabilisce il commercio degli edifici quando esso sia inteso come commercio dei materiali costruttivi che essi contengono. Il divieto è contenuto anche nella legislazione giustinianea: nel Digesto (XVIII, 1, 52) si proibisce infatti di vendere *domum villamve* allo scopo di demolizione per commercio di materiale, anche se, non già il venditore ma il compratore, volesse demolirla (cfr. Dig. XXXIX, 2, 48). Queste disposizioni, se da un lato indicano diffuso tale commercio di materiali, mostrano la cura del legislatore di impedirlo con ogni mezzo, sia infliggendo al proprietario una multa pari al doppio del prezzo ricavato dai materiali venduti, sia dichiarando nulla la vendita. Nel caso specifico, gli edifici ostiensi demoliti, non sono delle casettucce popolari poste in sobborghi periferici ma delle case nel centro della città; non soltanto piuttosto signorili, se pur destinate all'affitto, ma in ottimo stato di conservazione come le loro rovine dimostrano.

Occorre ammettere una eccessiva acquiescenza da parte delle autorità nel permettere tale demolizione, a meno che questa non si rendesse necessaria per qualche opera pubblica in un nuovo centro di vita così affrettatamente e poveramente organizzato, da poter essere edilmente formato o ampliato con muratura usata. Lo

(1) Sembra naturale di riconnettere a questo principio la disposizione contenuta nelle XII tavole relativa al *fignum iunctum* che è una disposizione limitativa della proprietà privata.

(2) C. I. L. X, 1401.

stesso consenso, che si dava alla spogliazione di marmi e colonne ove servissero per utilità pubblica « ad opus autem publicum si transferat marmora vel columnas licito iure facit (emptor et venditor) », (Dig. XXXIX, 2, 48), si sarebbe avuto per il materiale laterizio.

Le forme che assume quindi questa crisi edilizia chiariscono le cause che l'hanno prodotta e i confini di spazio e di tempo in cui essa è avvenuta.

La conseguenza immediata di tale crisi edilizia non è un deprezzamento e un immiserimento dei quartieri che ne sono colpiti, bensì un totale abbandono di essi, a cui segue una parziale demolizione accompagnata o immediatamente seguita dalla formazione di un letamaio. È quindi evidente, per quel che riguarda i limiti cronologici, che essa sia anteriore alla morte della città, giacché noi non ritroveremo né le case demolite (più non essendoci bisogno di qualsiasi materiale costruttivo) né uno scarico di cocci (più non essendoci vitalità commerciale). Di conseguenza è evidente, quanto ai limiti di spazio, che questa crisi si sia localizzata in alcuni quartieri per dar modo ad altri di continuare la vita cittadina comprovata dalle forme stesse in cui si manifesta la crisi.

Le cause quindi che hanno prodotto una siffatta forma di crisi edilizia devono ricercarsi in un assorbimento di popolazione per parte di un nuovo centro cittadino in cui possa essere continuata la vitalità della colonia.

Tale centro non può esser rappresentato che da Porto. La funzione di Porto e le relazioni di esso con Ostia sono ancora malnote. È bene tentare di chiarirle.

L'abbandono del porto naturale del Tevere e la formazione del porto artificiale, opera di Claudio, sembrerebbero aver dovuto recar danno alla vitalità di Ostia. È un manifesto errore.

Lo sviluppo ascensionale della colonia, non che minimamente diminuito o arrestato dall'esistenza di Porto, si accresce anzi nei primi due secoli dell'impero man mano che Porto cresce d'importanza.

Non solo Ostia rimane il centro sacro e amministrativo del nuovo sobborgo — il pontefice di Vulcano e gli stessi duoviri ostiensi danno il permesso di dedicare un'iscrizione in un sacrario portuense (C. I. L. XIV, 47) — ma anche la sede amministrativa delle corporazioni commerciali rimangono fin tardi a Ostia, cosicché sul piazzale del teatro troviamo ad es. la corporazione

dei « *pelliones ostienses et portaenses* »<sup>(1)</sup>. Eccetto i più umili operai addetti ai lavori del porto, nessuno trasportò a Porto i suoi lari. La brevità del percorso tra Ostia e Porto che dobbiamo pensare assicurata con rapidi mezzi di trasporto, rendeva inutile l'abbandonare una città vasta e fiorente per crearne un'altra a poca distanza. Forse neppure tutto il basso ceto si trasferì all'altra sponda del Tevere, invitato a rimanere in Ostia da una lunga consuetudine e più che mai dalla persistenza in essa di quelle associazioni corporative che davano ad ogni lavoratore la coscienza della sua personalità giuridica offrendogli famiglia, cittadinanza, religione e patria. Dalla lontananza del porto la città dovette anzi acquistare un maggiore decoro edilizio, senza per altro perdere la vitalità dei suoi magazzini che troviamo per tutto il secondo secolo non forse più come ambienti di affrettato carico e scarico, ma come vasti e sicuri depositi di derrate da avviarsi gradualmente verso Roma.

Per tutto il terzo secolo Porto è l'emporio di Roma soltanto attraverso Ostia e in quanto Ostia esiste: prima di diventare il *portus Romae*, esso è il *portus ostiensis* (C. I. L. XIV, 163; Plinio, IX, 14 e XVI, 20; Quintiliano, II, 21, 18). E che l'importanza di Porto dipendesse dall'importanza di Ostia, lo provano questi fatti singolari. Il successore di colui che providamente aveva ampliato e rinnovato il porto di Claudio, l'imperatore Adriano, tanto s'interessò ad Ostia che questa fu da lui (secondo un' espressione epigrafica pervenutaci: (C. I. L. XIV, 972, n. 133) « *conservata et aucta omni indulgentia et liberalitate* »). E Claudio stesso, che passò e si fermò più volte a Ostia<sup>(2)</sup>, con la creazione della nuova magistratura, il *procurator annonae Ostiae* in sostituzione del *quaestor ostiensis*, con lo stabilire a Ostia una guarnigione di vigili *ad arcendas incendiolorum casus* (Suet. 25), fu certo sollecito di migliorare le condizioni della colonia. Non così sarebbe accaduto se Porto avesse assorbito la vita della città, la quale pertanto rimase centro fiorente in piena attività religiosa, amministrativa e commerciale. Ma appunto perché la vitalità di Ostia era connessa, più che altro, alla importanza del commercio trasmarino di Roma e alla funzione burocratica

(1) G. Calza, *Il piazzale delle corporazioni, ecc.*, in *Bullettino Comar.* 1915, p. 137, n. 2.

(2) Tacito, *Ann.* XI, 81. A Ostia sono i sepolcri del liberti e servi di Claudio (Vaglieri, *Guida*, 114).

che essa aveva assunto, rispetto all'ufficio puramente portuale di Porto, la diminuzione di quel commercio e il trapasso della città al borgo, dell'ordinamento amministrativo devono aver inferto un colpo violento all'organismo di Ostia. Prescindendo per ora dalla prima causa generale di decadenza, possiamo fondare sopra abbastanza valide attestazioni l'ipotesi di una divisione religiosa e civile avvenuta al principio del IV secolo tra Ostia e Porto.

Mentre nel concilio di Roma dell'ottobre del 313, convocato da Costantino, è presente il vescovo *Maximus ab Ostia*, (1) nel concilio di Arles del 314 si notano *ab Ostia* i presbiteri *Leontius* e *Marcorius*, e *ex portu ab urbe* (secondo un altro ms. *de loco qui est in portu Romae*) il vescovo *Gregorius* (2). Se si pensa che niente prova l'esistenza di un più antico episcopato di Porto e che nel secolo XI l'antica città di Porto o una parte di essa era denominata *civitas constantiniana*, e che devono con tutta probabilità attribuirsi a Costantino le mura di cinta di Porto stessa (3), è assai verisimile supporre intervenuta per opera di Costantino stesso la divisione religiosa e amministrativa delle due città. Appunto dopo il 314 alle denominazioni consuete di *portus Augusti* o *Traiani*, di *portus ubique* o *portus ostiensis*, si sostituiscono quelle di *portus Romae* o *urbis Romae* nel 324 (4), *portus Romanus* nel 354 (5), *portus urbis aeternae* nel 364 (6), *portus urbis sacrae* nel 366 (7). Tali appellativi, rivelando un distacco del porto da Ostia mostrano una maggiore coesione di esso con Roma, coesione che implica una più imminente e diretta ingerenza della capitale senza il tramite della amministrazione ostiense. Non è da credere per questo che Porto sia diventata una città quale era stata Ostia: probabilmente essa non si sviluppò molto di là dai confini che le dette Ostia stessa, tenuto conto anche della decadenza dall'impero che già s'annuncia. Fu Roma stessa, non Porto, che tolse vita alla sua antica colonia anche prima che diminuisse nelle sue stesse mura. Non poteva e non poté anche

oltre il quarto secolo fare a meno di un emporio commerciale qual'era Porto, e cercò anzi di prolungarne la vita; ma credette di poterne prendere la diretta amministrazione senza delegarla a Ostia. Gli epiteti suaccennati contengono un significato maggiore di quel che sembra: il *portus ostiensis*, divenuto *portus Romae*, non muore; affretta la fine della città che ne aveva organizzato e disciplinato il funzionamento. In sostanza le due amministrazioni che avevano presieduto al regolare traffico di Ostia, cioè alla cura del porto e alla cura dell'annona, si fondono in una sola: Roma non può più permettersi il lusso di mantenere una città annunaria, e riunisce in un solo e più piccolo centro tutta la vita corporativa e amministrativa del suo emporio.

Questo inaspettato e rapido mutamento delle condizioni di Ostia rispetto a Porto è pienamente affermato dagli scavi attuali.

La crisi edilizia che colpisce la colonia, anziché presentarsi sotto forma di un lento e progressivo immiserimento, si rivela come un fenomeno violento e tumultuario. La nuova costituzione Costantiniana indebolisce, sovverte, anzi, l'ordinamento e l'autorità stessa della vecchia colonia. Non soltanto si sente finita la vita della città che subisce quindi un precipitoso spopolamento; ma il bisogno di organizzare alla meglio con affrettata risoluzione e con scarsità di mezzi un centro di puro lavoro umile e materiale, com'era Porto, in un organismo di vita, può suggerire la demolizione stessa di alcuni edifici la cui integrità non è più salvaguardata né da interessi privati né da interesse pubblico, consentiente o assente ogni autorità municipale. La vita ostiense non s'arresta tutta d'un tratto: a malgrado dell'esistenza di Porto, continua a viverci, forse raggruppati verso il mare nei quartieri più nuovi, una scarsa popolazione.

Tralasciando per ora di considerare le ragioni che possono aver indotto Costantino ad accentrare a Porto piuttosto che a mantenere in Ostia l'emporio commerciale di Roma, si può dire che nel secondo decennio del quarto secolo comincia tanto per Ostia quanto per Porto una vita nuova. Fu certo decadente vita per Ostia, questa che, iniziata nel secolo della decadenza di Roma, non poté trovare neppure a Porto condizioni favorevoli di rigoglio.

Per Porto poco o nulla ci dicono le scarse esplorazioni fatte. Bisogna però riconoscere che una passeggerata

(1) *Monumenta vetera ad donat. hist. pertinentia*; in Migne, vol. VIII, p. 747.

(2) *Loc. cit.*, p. 815-817; *Harduin, Act. Concil.*, I, p. 268.

(3) Cfr. l'esposizione e la discussione di queste testimonianze in Paschetto, *Ostia*, p. 81 segg.

(4) *Cod. Theod.* XIII, 5, 4; *Élie, Cosmog.* p. 716, ed. Gronov.

(5) Ved. il cronografo di quest'anno, ed. Mommsen, p. 646.

(6) *Cod. Theod.* XIV, 23, 1.

(7) *ibid.* XIV, 18, 2.

tra le sue rovine emergenti entro l'ampio recinto delle sue mura, tra un fitto groviglio di rovi, fa pensare ad un borgo di notevole floridezza. E oggi che gli scavi ostiensi rivelano una esportazione di materiale laterizio coincidente con l'epoca del rinnovarsi della cittadina portuense, si può indurre un accrescimento considerevole non soltanto per ciò che riguarda i magazzini annonari ma anche per quanto si riferisce al suo abitato e forse al suo decoro estetico e monumentale per mezzo di un provvido saccheggio di marmi della città-madre vicina.

Forse non poté arricchirsi nè di templi nè di edifici pubblici (foro, terme, teatro); rimase Ostia, tanto come centro della vita religiosa di questa sdoppiata colonia di Roma, quanto come centro della pubblica vita di ozio e di divertimento. Infatti quando, per scongiurare il pericolo della fame a causa del ritardo nell'arrivo di alcune navi in Porto, si dovette sacrificare agli Dei, il prefetto dell'urbe Tertullo sacrifica a Ostia nel tempio dei Castori ottenendo una sùbita calma che permise l'approvvigionamento di Roma (1). Sono ancora in vigore quindi nel quarto secolo i ludi dei Castori celebrati a Ostia da tempo antichissimo, con la partecipazione del popolo romano (2). Così due lapidi di tardo tempo, che ci conservano il ricordo di restauri ostiensi riferentisi probabilmente ambedue a edifici termali (3), inducono a credere che Porto non assunse se non l'attività commerciale di Ostia. Lo conferma anche una nuova epigrafe recentemente trovata di fronte al tempio di Vulcano, epigrafe che parla di una statua (7) « *translatam a sordentibus locis ad ornatum fori* ». È certo del quarto secolo.

E l'ultimo restauro del teatro stesso sotto l'imperatore Teodosio, intorno al 386, è testimonianza analoga alle ricordate.

Collegandole insieme, ci danno un poco di luce per ricostruire la vita decadente di queste due città, alle due foci del Tevere. In sostanza, soltanto nel quarto secolo è avvenuto ciò che si poteva presumere e temere fosse avvenuto, se non con la fondazione del porto di Claudio, con l'ampiamiento di Traiano: l'attrazione della popolazione ostiense intorno alle dighe del Porto. La forma stessa, in cui si manifesta questa attrazione,

prova che essa è dovuta a fattori locali, pur restando un fenomeno di generale decadenza dell'impero nell'organismo annonario.

Porto vive quasi esclusivamente una vita di attività annonaria rigidamente disciplinata da Roma; e Ostia prolunga la sua esistenza in un modo assai singolare. Priva quasi interamente di abitato, chiuse le botteghe e vuoti i suoi magazzini, deserte le strade, essa è ancora una città grandiosa e monumentale che ha raggiunto sotto Aureliano e Tacito il suo massimo sviluppo edilizio. Non più di venticinque anni ha goduto le prodigalità di questi imperatori. Anzi, aperta nel 309 forse, ebbe soli quattro anni di vita quella zecca imperiale che fu l'ultima liberalità concessa alla antica colonia. Tanto tumultuosa fu la vitalità di Ostia, altrettanto precipitosa dovette esserne la decadenza. Colpita con un provvedimento amministrativo tanto più grave in quanto essa non era altro che una vasta sede di amministrazione, dovette presentare forse nello spazio di pochi mesi un mutamento desolante.

E vien fatto di congiungere nel pensiero l'immagine di Ostia all'immagine di Roma. L'esodo della corte imperiale e la fondazione della nuova capitale d'Oriente, se non spensero subito la vita della città augustea, ne segnarono il suo irreparabile decadimento. Ostia può debolmente ma veracemente tradurre in un linguaggio monumentale gli aspetti della città di Roma in questa nuova epoca. Per quanto ardito possa essere il comparare i due fenomeni, gli effetti del sorgere di Costantinopoli rispetto a Roma sono certo analoghi a quelli del nuovo sviluppo di Porto rispetto a Ostia. È tutta una vasta e complessa amministrazione che emigra all'altra sponda del Tevere con un esercito di commercianti, di operai, di impiegati, dai quali traeva movimento e ricchezza la vita della colonia: è tutta una numerosa e multiforme famiglia che lascia deserti gli ambienti in cui viveva e operava, e che, per contro, organizza in fretta, tumultuariamente, il nuovo centro adattandolo alle complesse esigenze di una città annonaria. Se ricordiamo le severe ma certo veraci parole di S. Gerolamo « *Constantinopolis dedicatur pene omnium urbium nuditate* », non può meravigliare che Porto s'accresca e si abbellisca a spese di Ostia. La quale, superate le immediate conseguenze del provvedimento di Costantino a suo danno, s'accocchia a vivere una più umile vita. Ripara monumenti rovinati, come le terme

(1) *Ann. Marcell.* XIX, 10, 4.

(2) Cfr. Mommsen in *C. I. L.* I, p. 385.

(3) *C. I. L.* XIV, 134 e 135.

e il teatro; riadatta ad abitazioni le case già interrate, occupandone e ripristinandone l'unico piano rimasto; si serve della stessa rete stradale, passando sopra agli avanzi della muratura caduta dagli edifici che noi troviamo compressi da un battuto di terra. Infatti la terza osservazione fatta nell'ultimo scavo ha rivelato appunto, con maggior precisione che non negli scavi antecedenti, le tracce di una tarda e misera vita svoltesi in quartieri già abbandonati e deturpati (figg. 5 e 6).

Indizi per ricostruirla non ne abbiamo, e dobbiamo limitarci ad una semplice constatazione di fatto. Il terrapieno formato dalla caduta degli edifici, che raggiunse le volte del primo piano, fu da questi tardi abitatori sostenute con rozza muratura in gran parte a secco, e con nuove divisioni riadattate ad abitazione il primo piano. Naturalmente non può dedursi da questo che tutti gli abitanti del quinto secolo si siano ridotti a tali condizioni di esistenza: ma certo dovettero esser poche le case che prolungarono dignitosamente la loro vitalità edilizia. E resta tutt'ora oscuro perchè la vita di Ostia non fu assorbita totalmente da Porto dopo l'avvenuta divisione, nè sappiamo che cosa rimanesse a fare una parte della popolazione ostiense nell'antica colonia. Dovette certo continuare un poco di attività commerciale, giacchè nè industrie nè altra fonte di vita e cospite di guadagno ebbe la città che fu sempre connessa con la funzione annonaria.

Ristretta a pochi e insignificanti testimoni archeologici, la storia del quarto e quinto secolo a Ostia è muta nelle fonti storico-epigrafiche.

Come l'attenzione dello Stato è rivolta a Porto, così di Porto piuttosto che di Ostia ci parlano gli storici tardi. Già nella Tavola Peutingeriana viene sancita la maggiore importanza della nuova città, rappresentandosi in essa con disegno evidente la forma del Porto, limitandosi invece a due piccole torri l'indicazione della vecchia colonia.

E se Simmaco in una delle sue epistole negli ultimi decenni del IV secolo può parlare ancora di movimento di navi<sup>(1)</sup>, dobbiamo riferire piuttosto a Porto che non a Ostia tale testimonianza. Ed è fondato a Porto per opera di Pammachio il primo ospedale che noi conosciamo, la cui pianta e i cui resti furono visti dal De Rossi<sup>(2)</sup>. Nel 409

Alarico non si cura di Ostia ma vince il presidio di Porto e, stabilitovisi, corre all'assedio di Roma<sup>(3)</sup>. Del resto, il ramo sinistro del Tevere, l'ostiene, è per gli interramenti inaccessibile all'ingresso delle navi come esprime con un verso profondamente triste l'ultimo poeta pagano Rutilio «*Laevus inaccessis fluvius vitatur arenis; hospitium Aeneae gloria sola manet*»<sup>(4)</sup>. E se contrapponiamo alle espressioni di Cassiodoro, che parla ancora di Ostia e di Porto come di «*duo Tiberini alvei meatus ornatissimas civitates tanquam duo lumina...*»<sup>(5)</sup>, le parole di Procopio che definisce Ostia «*città già ragguardevole e ora (a. 537) del tutto sprovvista di mura*» e la via ostiense «*selvosa e molto trasandata*»<sup>(6)</sup>, non possiamo a meno di credere alla veracità dello storico della guerra gotica piuttosto che al poetico quadro di Cassiodoro. L'indicazione, per noi preziosa, della impossibilità in cui Roma si trovava di servirsi di Ostia per ricevere gli approvvigionamenti che le venivano dal mare, si dà da un lato l'attestazione che Porto per tutto il quarto e quinto secolo s'addossò il compito di Ostia, ci attesta che questa, per contro, era priva di ogni commercio e di ogni traffico.

Ho evitato, di proposito, di chiedere allo scavo attuale indizi cronologici per fissare entro date precise il primo inizio della decadenza di Ostia.

Per quanto utili siano quegli indizi, la confermano però iniziatisi violentemente sotto Costantino, non tanto per i generici fattori della decadenza dell'impero, quanto per un fatto specifico qual'è la divisione civile tra Ostia e Porto.

Le marce di anfora trovate nel letamaio non ci forniscono dati notevoli. Non sembrano tuttavia, queste ordinarie figuline, più tarde del terzo o quarto secolo, sia per la qualità del loro impasto, sia per le impronte che recano, la maggior parte delle quali sono note dai trovamenti fatti sul Testaccio, la cui formazione non pare doversi prolungare oltre il terzo secolo. Del resto non può farsi soverchio assegnamento sugli indizi cronologici ottenuti dalla lettura di questi timbri figulini privi tutti qui di date consolari; anche perchè tra l'emissione e la durata di queste anfore può esser trascorso un abbastanza lungo periodo di tempo. Così i pochi rifiuti di abi-

(1) *Amm. Marc. Chron.*, ad a. 410 (ed. Mommsen, p. 70).

(2) *De rebus* I, 179.

(3) *Variar.*, I, VII, 9 (ed. Mommsen, in *Mon. Germ. Hist.*)

(4) *De b. g.* I, 26.

(1) *Symm.*, Ep. III, 82.

(2) *Bull. arch. crist.* 1866, p. 37 sgg.

tazioni frammisti a questo scarico di cocci nulla contengono che valga a orizzontarci sull'epoca del loro deposito. Furono però trovate tra essi due monete: un bilione di Claudio II gotico (269-270) ed una di Massenzio dell'officina ostiense (306-12).

È quindi tutt'altro che improbabile che questo scarico di cocciame abbia avuto inizio al principio del quarto secolo.

L'ipotesi che Costantino, e non altri, abbia dato autonomia civile e religiosa a Porto e che, di conseguenza, la decadenza di Ostia non solo sia dipendente e sia stata affrettata da cause economiche generali, ma provenga anche da un fatto specifico d'ordine amministrativo, pare sufficientemente provata dalle attestazioni storiche e archeologiche raccolte intorno a quelle della presenza di un vescovo di Porto e della nuova denominazione di « Portus urbis Romae ».

Senonchè l'assodamento di questo fatto non porta con sé l'indicazione delle cause che l'hanno prodotto.

Colui che, per ragioni tutt'ora non sufficientemente chiarite, dette al mondo romano una nuova capitale foggianola a immagine e somiglianza di Roma, con un atto d'imperio da nessuno pensato e di cui egli stesso non misurò certo le conseguenze, può avere senza troppe considerazioni sancito il nuovo organamento della città annonaria di Roma. E se, in verità, Costantino avesse proceduto a tale sanzione con gli stessi intendimenti che lo portarono alla fondazione della città del Bosforo, invano chiederemmo quali essi fossero rispetto a Porto come rispetto a Bisanzio, città questa fino allora oscura di fronte alle molte altre famose d'Oriente e tra queste una delle meno felici nei riguardi del commercio e dominio che veniva chiamata a esercitare.

E neppure forse può invocarsi per la nuova costituzione di Porto quella vaga formula generale, entro cui Costantino stesso si compiacque una volta di limitare la sua attività amministrativa ed edilizia: « *studium est urbes vel novas condere vel longuevas erudire vel intermortuas reparare* » (1). In verità egli non poteva esser salutato dai nuovi « *cives portuenses* », ostiensi tutti fino allora, come lo è con formula generale e in certo senso veritiera dai cittadini di Utica: « *conditori atque amplificatori totius orbis Romani sui ac singularum quarumque civita-*

*tum statum atque ornatum liberalitate elementis suis augenti* » (2).

L'opera di Costantino in materia di amministrazione, di finanza, di diritto civile e di lavori pubblici fu troppo notevole e spesso assennata, perchè possa attribuirgli la sanzione di cui si discute, senza cause ragionevoli. Tanto più che il nome di Costantino è legato a non pochi provvedimenti riguardanti le associazioni corporative di Roma. Costantino esenta nel 326 tutti indistintamente i *navicularii ab omnibus oneribus et muneribus* (3); dà ai *navicularii* d'Oriente l'esenzione da tutti i *munera civilia, municipalia o publica* (4); nel 317 esige *monetarios in sua semper durare conditione* (5); ordina ai prefetti del pretorio di unire ai carpentieri e ai centonarii i dendrofori perchè conviene, egli dice, di aumentare i loro effettivi (6); da Costantino il prefetto dell'annona riceve lo *jus gladii* (7).

Queste prerogative di vario carattere, che ho raccolto tra le molte che risalgono a lui nei riguardi delle corporazioni del lavoro, mostrano Costantino non affatto impreparato a dare un nuovo indirizzo al funzionamento dell'emporio di Roma. Non può infatti disgiungersi il provvedimento preso a favore di Porto e a danno di Ostia, nè dalle conseguenze che esso portava con sé riguardo al servizio annonario, nè dalle cause che, rispetto allo stesso servizio, possono averlo consigliato. Era, Ostia, una città di vitale importanza per Roma e la cui funzione, accanto a Porto, era stata ritenuta indispensabile da quasi tre secoli. L'epoca degli Antonini segna ancora un armento edilizio di essa; non più vecchi di un quarto di secolo sono gli ultimi doni imperiali alla città tiberina. L'atto di Costantino che annulla una tradizione secolare e la stessa sanzione dei costruttori del Porto, Claudio e Traiano, che ritennero potere e dovere Ostia sussistere e ampliarsi accanto ad esso, deve o aver sancito uno stato di fatto determinatosi in breve spazio di tempo, o averlo prevenuto di poco, evitandone le disastrose conseguenze.

Restando negli stretti limiti territoriali e giudicando l'avvenimento come conseguenza di cause locali, due sono i fatti che possono averlo determinato: l'inter-

(1) C. I. L. VIII, 1179.

(2) C. Th. XIII, 5, l. 5.

(3) C. Th. XIII, 5, l. 7.

(4) C. Th. X, 30, l. 1.

(5) C. Th. XIV, 8, l. 1 (315).

(6) Hirschfeld, *Annona*, p. 50.

(1) nel rescritto sulla cittadinanza agli Orciseni C. I. L. III, 352-700, I, lin. 13-15.

ramento della foce ostiense del Tevere e un effettivo ingrandimento e popolamento di Porto, non più in realtà distacco annuario di Ostia ma cittadina importante degna di autonomia. Dell'assabbiamento del ramo naturale del Tevere ci parla soltanto, un secolo dopo, Procopio: il fatto che già aveva consigliato la costruzione di un porto artificiale può essere ammesso anche sotto Costantino. Meno facile è ammettere non tanto che l'importanza di Porto fosse considerevole alla fine del terzo secolo, quanto che essa fosse matura per una organizzazione municipale indipendente da Ostia che l'aveva avuta sempre sotto la sua giurisdizione. Chi potrà credere necessarie due capitali a governare il mondo che una sola aveva conquistato e tenuto, può aver creduto vitali, anche se divisi e autonomi, questi *duo homines* del vettovagliamento di Roma. Ma siano o no entrate a determinare il provvedimento di Costantino ragioni locali, esso ha cause e radici nel mutamento generale avvenuto nell'organizzazione del lavoro corporativo. Nei due primi secoli dell'impero le associazioni commerciali connesse coll'annona, sebbene poste sotto un controllo di Stato, avevano conservato una reale autonomia che ne rendeva ambita e rispettata la condizione degli associati e più florida l'attività professionale. Lo Stato approfitta dell'organica costituzione delle corporazioni come di enti atti a disciplinare il lavoro individuale e a trasformarlo in un proficuo lavoro collettivo nell'interesse pubblico: ne favorisce la formazione e lo sviluppo con privilegi individuali e anche con contratti particolari.

Ma quando, dal principio del IV secolo, tutti questi organismi collettivi autonomi diventano parte integrante della farraginosa macchina statale, l'avidità dei funzionari, la necessità di continui controlli, l'organizzazione dispotica in contrasto con la sufficiente libertà goduta, tramutano queste corporazioni in pesanti ingranaggi amministrativi, in inutili e turbolenti strumenti di industria e di commercio.

Ostia, il cui sviluppo è intimamente connesso al fiorire delle corporazioni commerciali, s'immiserisce col decadere di queste: essa non ha altra ricchezza che quella che le deriva dalla attività e libertà dei traffici, altra popolazione che quella di un vasto *albo* di collegi, dai facoltosi *patroni* alla più umile *plebs corporatorum*. Quando il dispotismo fiscale e l'eccessivo accentramento e una pesante gerarchia annientarono la libertà individuale e collettiva del lavoro, e l'impero non trovò altro mezzo

di salvare il commercio e l'industria che di costringerle a forza l'esercizio cercando anche di ingrossare i collegi con nuovi arruolamenti<sup>(1)</sup>, Ostia non poteva più esistere.

Le corporazioni, come le città, non sono più delle associazioni libere ma unite sotto una stessa legge per mezzo di interessi comuni, agglomeramenti di proprietà con un solo legame: la comunanza delle servitù di fronte allo Stato. Sono innumerevoli i provvedimenti presi per mantenere gli effettivi notevolmente diminuiti delle società corporative. Il tiranno Licinio (313-314) arruola a forza una quantità di senatori fra i *navicularii*<sup>(2)</sup>; e Costantino ingrossa i *corpora pistorum* permettendo l'entrata di condannati: « quicumque coërcitionem mereri ex causis non gravibus videbuntur, in urbis Romae pistrina dedantur »<sup>(3)</sup>. Ogni corporazione appartiene alla propria città e fu nel 458 proibito di abbandonare il territorio « ut collegiatis extra territorium civitatis suae habitare non liceat »; sicchè, come dicono esplicitamente Onorio e Severo, le varie associazioni sono *corpora publicis necessitatibus obligata* non solo nel loro servizio designato con la caratteristica espressione di *obsequium propriae urbis* ma anche nei loro beni patrimoniali destinati al servizio e inalienabili.

Con tutto questo, la storia delle corporazioni nel quarto secolo registra una serie numerosa di diserzioni in massa dei loro componenti<sup>(4)</sup>, incatenati a forza nelle società, sottoposti a una rigida e malevola sorveglianza dello stato, vessati da gravami sempre più insopportabili. Se Onorio nel 400 può dire che tutte le città hanno perduto il loro splendore<sup>(5)</sup> per la mancanza di ogni attività corporativa, Ostia risente assai prima di questa epoca lo sfacelo economico dell'impero. Costantino forse non apre ma sancisce, con la divisione religiosa e civile di Porto, una nuova esistenza dell'emporio di Roma che non può essere più una vasta e sontuosa città, ma una rinnovata *statio annonae* stretta intorno alle dighe del porto. Quella stessa mancanza di autonomia che s'avverte nelle corporazioni, quella costrizione della loro attività sotto un più rigido controllo centrale, si riflette in questo emporio come nella stessa magistratura da cui esso dipendeva. Giacchè sotto Costantino il *praefectus*

(1) Walzing, *Le corporations professionnelles*, II, p. 327.

(2) C. Th. XV, 14, l. 4 (s. 326).

(3) C. Th. IX, 40, l. 3.

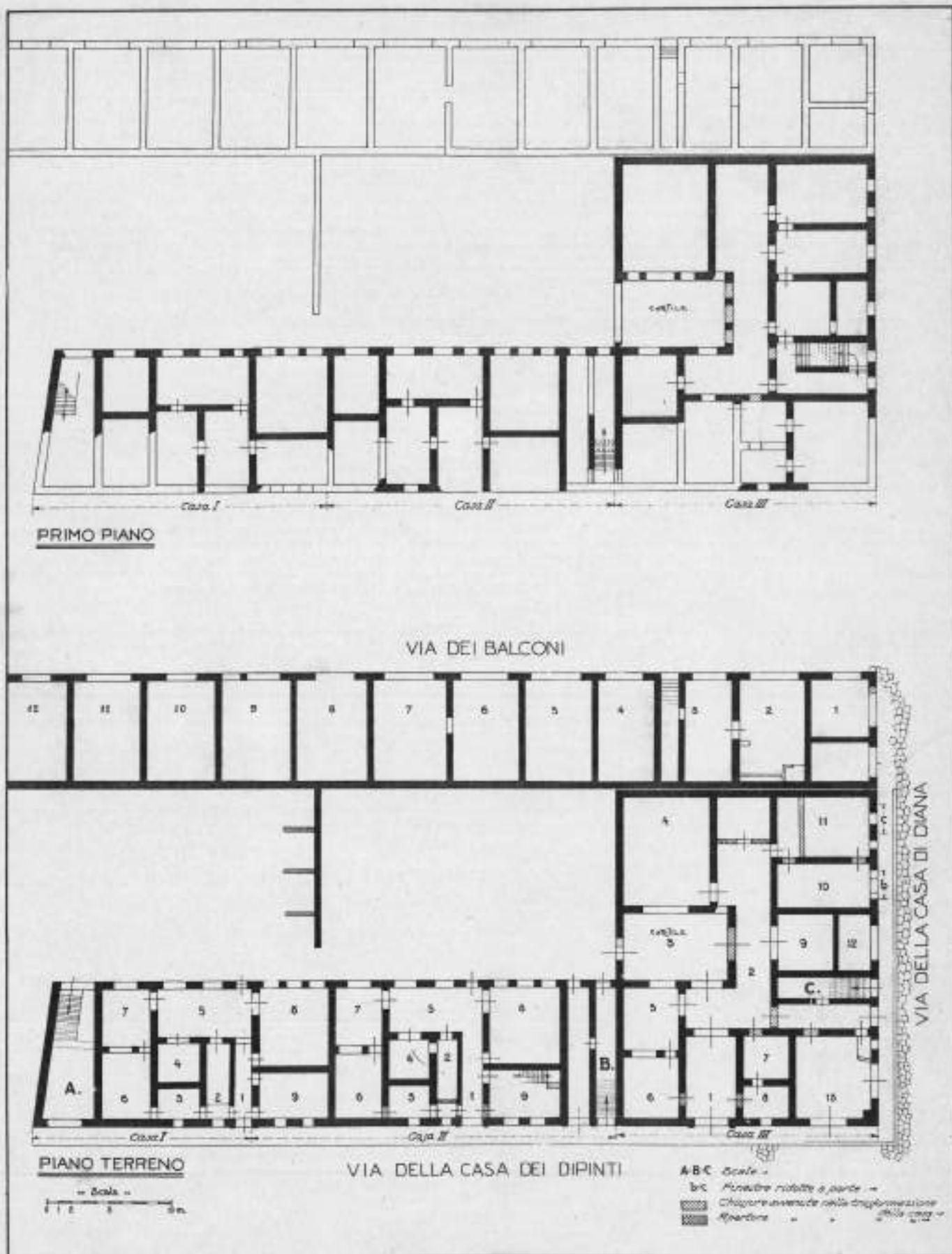
(4) Walzing, *op. cit.* p. 338.

(5) Cod. Th. XII, 19, l. 1.

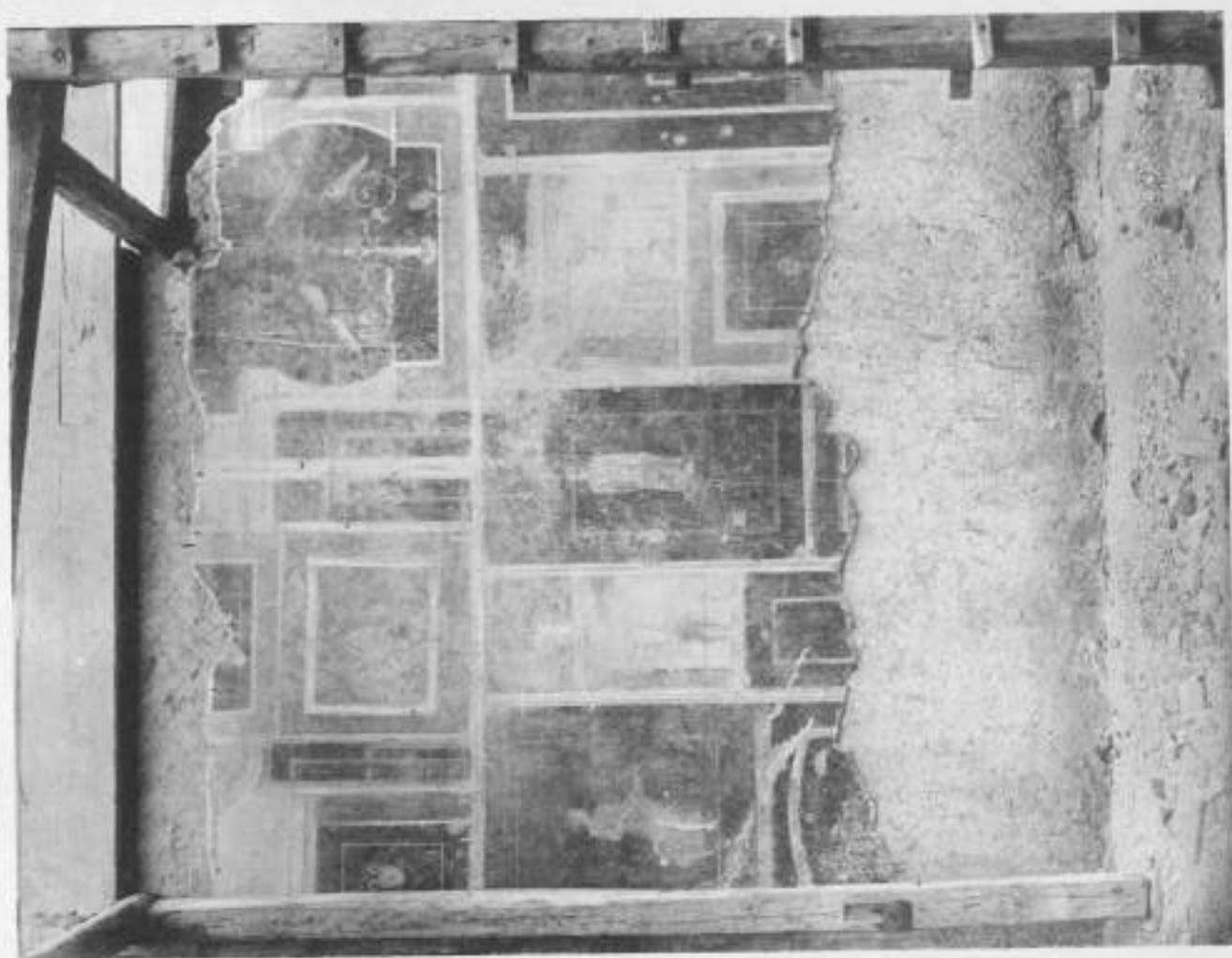
*annonae*, messo alle dipendenze del *praefectus urbi*, diminuisce d'importanza e perde la sua autonomia restringendo il suo raggio di competenza: la sorveglianza dei trasporti è affidata al prefetto del pretorio.

Le misere condizioni generali del lavoro corporativo a profitto dello Stato possono aver consigliato Costantino a rinnovare l'ambiente di Ostia già viziato da tempo nella sua funzione, organismo ormai forse troppo pesante o troppo immiserito per esser vitale. Egli procede alla stessa guisa di uno scioglimento di società; e come rende libere trentacinque professioni liberali e industrie esercitate nelle varie città dell'impero, così imprime o tenta di imprimere un nuovo indirizzo ad un nuovo e più umile centro annonario qual'è Porto. È quindi Porto che dal principio del IV secolo eredita la funzione di Ostia. Ma sotto ben differente aspetto e con ben diversa attività. Si può dire che esso assume lo stesso carattere e mostra la stessa importanza di fronte alla antica colonia che le corporazioni professionali del IV secolo hanno di fronte alle consorelle del primo e secondo. Mentre Ostia « *amoenissima civitas* », era venuta man mano ampliando la sua cinta e aumentando la sua popolazione e il suo decoro edi-

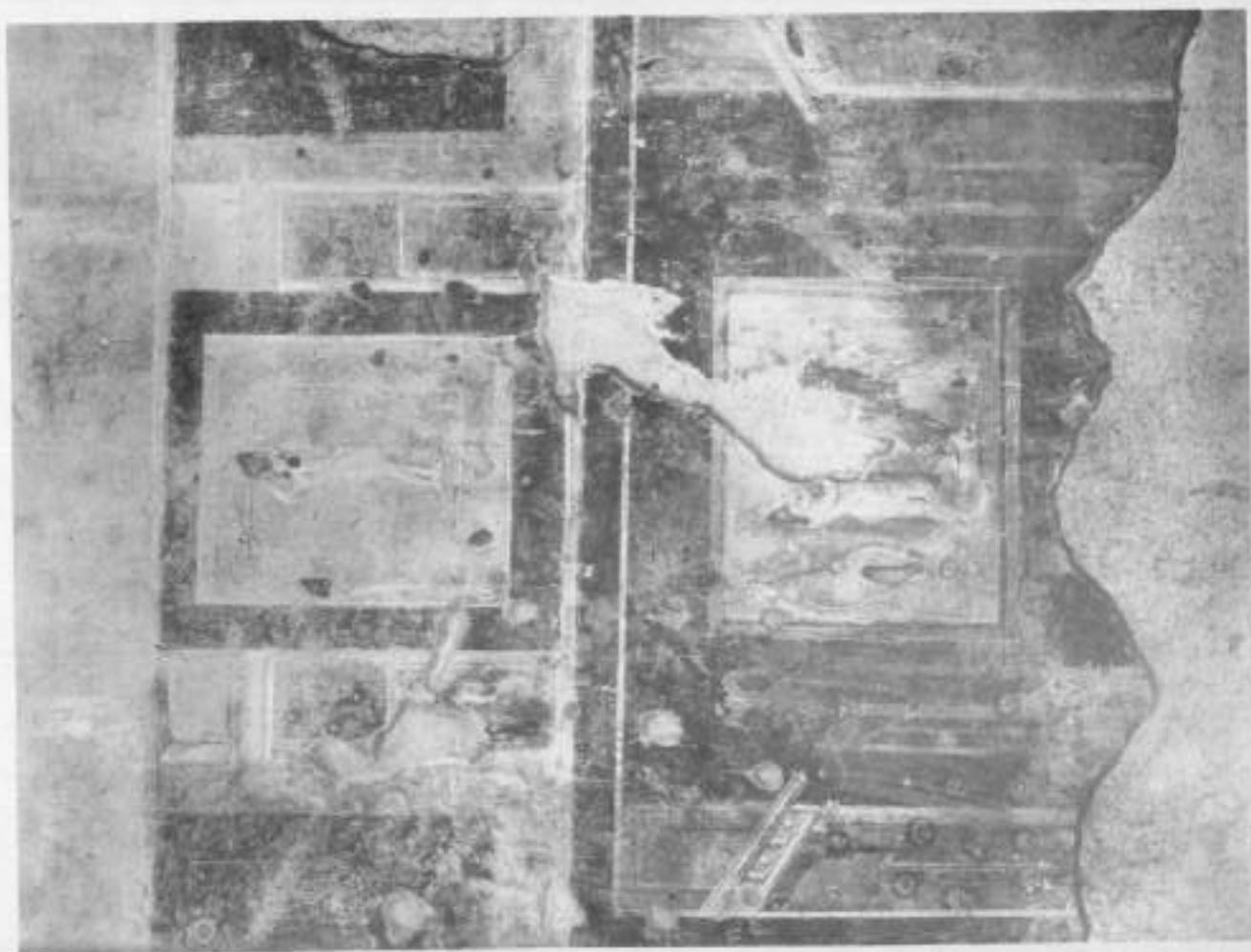
lizio si da potersi considerare come un compiuto organismo sociale indipendentemente dalla sua funzione annonaria, Porto rimane un sobborgo di Roma con una cittadinanza totalmente e forzatamente asservita all'amministrazione centrale. L'impero che non ha potuto assicurare un organo robusto come quello di Ostia, non può infonderne nel nuovo più di quanto essa stessa le aveva dato, sia rispetto alla cittadinanza sia rispetto all'edilizia. Mancava la floridezza generale alla conservazione di una città ristretta ormai ad una pura funzione portuale e non come sotto i costruttori stessi di Porto, ad un attivo e vasto scopo commerciale. Nessuna ragione vi poteva essere di favorire Porto e di lasciar decadere Ostia (non solo tale fu la conseguenza del provvedimento ma tale dovette essere il pensiero di chi lo volle) se non l'impossibilità di sovvenirne il sostentamento (superfluo o inutile gravame questa città non più capace di reggersi, non più necessaria ad esser retta), se non la maggiore facilità di amministrare un piccolo centro il cui mantenimento non era un lusso superfluo ma una vitale necessità per l'esistenza di Roma.



PIANTA DELL'ISOLATO DEI DIPINTI

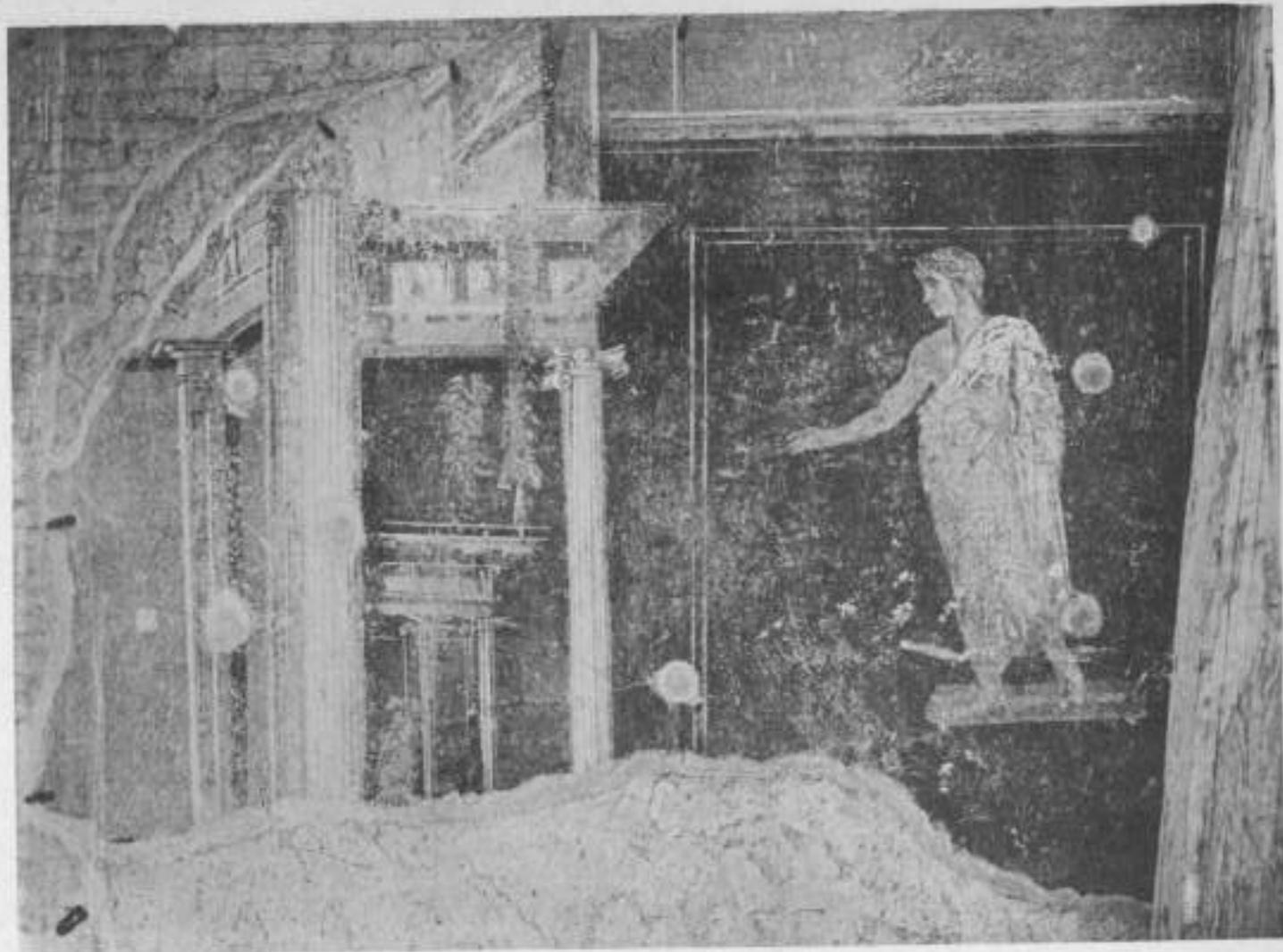


b) PARETE SINISTRA



a) PARETE DI FONDO

TABLINO DELLA CASA DI GIOVE E GANIMEDE



a) CASA DI GIOVE E GANIMEDE (TABLINO - PARTICOLARE A DESTRA DELLA PORTA)

