

1) *Dell'incisione in Venezia*, memoria di GIANNANTONIO MOSCHINI (manoscritto del Civico Museo Correr), pubblicata a cura della R. Accademia di Belle Arti di Venezia, s. a. (1925).

2) I libretti del *Costantino Pio*, musicato dal Pollaroli (A. De Rossi, Roma 1710), del *Teodosio il Giovane*, musicato dall'Amadei (A. De Rossi, Roma 1711) e del *Ciro*, musicato da Alessandro Scarlatti (A. De Rossi, Roma 1712), si adornano di alcuni di tali bellissimi bozzetti incisi all'acquaforte.

3) Molti scrittori attribuiscono al Piazzetta le incisioni della *Gerusalemme Liberata*. Ma il Piazzetta non si dedicò mai di proposito all'incisione. Di lui non si conosce che un busto d'uomo, inciso nel 1738. Quanto ai disegni della *Gerusalemme Liberata*, il Mariette, in base alle informazioni dello Zanetti, scrive (*Abecedario*, IV, 146): "... il s'étoit engagé à les graver lui-même; mai comme il en demandait un trop grand prix, le marché ne se fit point...". Una delle incisioni (il ritratto di *Maria Teresa in trono*) reca la firma del Polanzani.

4) Il Bodoni, prima di giungere a concepire la bellezza del libro come una semplice armonia di caratteri tipografici, si avvale dell'opera di famosi incisori quali il Cagnoni, il Bossi, il Volpato, il giovanissimo Morghen. Del Cagnoni sono le incisioni che adornano gli *Atti della solenne coronazione fatta in Campidoglio della insigne poetessa Donna Maria Maddalena Morelli Fernandez Pistoiese tra gli Arcadi Corilla Olimpica* (Parma 1769), compreso il ritratto della poetessa su disegno di Evangelista Ferrari. Del Volpato e del Morghen sono i rami per l'orazione in morte di Carlo III (*In funere Caroli III Hispaniar. Regis Catholici Orazio...*, Parmae, ex Regio Typographico, MDCCLXXXIX).

5) Il tomo I della *Gazzetta estera politica e letteraria*, Firenze, G. Allegrini, 1767-68, reca un'acquatinta allegorica di Andrea Scacciati, su disegno di Giuliano Traballesi.

6) La prima donna fu vista incidere dal Vasari, ed era una fanciulla: Diana Mantovana. "Ed io che ho veduto lei — scrive lo storico aretino nella Vita di Gerolamo da Carpi — e che è molto gentile e graziosa fanciulla, e le opere sue che sono bellissime, ne sono restato

stupefatto...". Le donne che incidevano nel Settecento si contano a decine.

7) La stampa reca il titolo: *L'Etude des Gravers en taille douce* e le firme *F. Maggiotto pinx.* da una parte, e *P. de Colle scul. ap. Cavalli Venetiis.*

8) Un sentimento suo aveva posto più di un secolo prima Stefano Della Bella nell'uso elementarissimo dell'acquatinta, dando il mordente col pennello sulla lastra nuda, come un acquerello sulla carta.

9) LOYS DELTEIL, *Manuel de l'Amateur d'Estampes du XVIII siècle*, Paris, s. d.

10) Errano coloro i quali credono che il Canaletto abbia inciso con una punta e più morsure. È precisamente il contrario. Lo stesso dicasi per Carlevaris, il quale non ebbe mai la più lontana idea di quello che fosse, dal punto di vista tecnico e stilistico, il procedimento usato invece a Roma dal Vasi. Vedi: ALFREDO PETRUCCI, *Le acquaforti del Canaletto*, in *Mens Italica*, anno I, n. 1, Chicago, 1928.

11) Ci riferiamo naturalmente allo sforzo compiuto da un solo uomo, e non alle opere risultanti dalla collaborazione di diversi incisori, che dallo *Speculum Romanae Magnificentiae* del Lafrery vanno al monumentale "corpus", sei-settecento Falda-Venturini-Specchi-Campiglia.

12) La biografia del Vasi è tutta da rifare. E come sono erronei i dati che si riferiscono alla sua vita, così incompleta è la conoscenza delle sue opere.

13) "Il problema dell'atmosfera lo incanta. Egli vede le rovine, i templi, i palagi, le campagne e i colli assumere, allontanandosi verso l'orizzonte, un aspetto diverso, farsi quasi di una più sottile sostanza, e pensa che non basti diradare o alleggerire il segno sulla lastra di rame per rendere la vera essenza del fenomeno, ma che occorra rendere il segno stesso partecipe di codesta mirabile transustanziazione, scorporarlo dunque, come il pittore scorpora il colore a mano a mano che lo dispone nei piani più distanti del suo quadro. Così Giambattista Mercati giunge, nelle sue vedute di Roma, all'acquaforte per coperture...". (ALFREDO PETRUCCI, *Le acquaforti romane di Giambattista Mercati*, in *Dedalo*, giugno 1932, Anno X).

## SCULTURE ICONOGRAFICHE DELL'ANTIQUARIUM OSTIENSE

### CONTRIBUTI ALLO STUDIO DEL RITRATTO ROMANO

IL nuovo Museo di Ostia, voluto come un'integrazione degli Scavi in mezzo a cui sorge, è destinato ad assicurare i ritrovamenti locali che prima venivano dispersi nei vari musei di Roma e dell'estero. Il primo nucleo fu costituito colla parte più interessante del materiale già conservato nel Castello dei Della Rovere e con oggetti scoperti recentemente (cfr. Calza, *L'Antiquarium Ostiense*).

Gli scavi intensivi tutt'ora in corso, promettono altrettanta ricca messe. Interessante di questo museo è soprattutto una raccolta di ritratti romani, alcuni già abbastanza noti, altri però insufficientemente illustrati. Scelgo un certo numero di questi ultimi che si possono datare nel I sec. a. C. e in quello successivo. Questo primo che presento (*figure 1 e 2*)<sup>1)</sup> è inedito e figurava nell'antica collezione del Castello

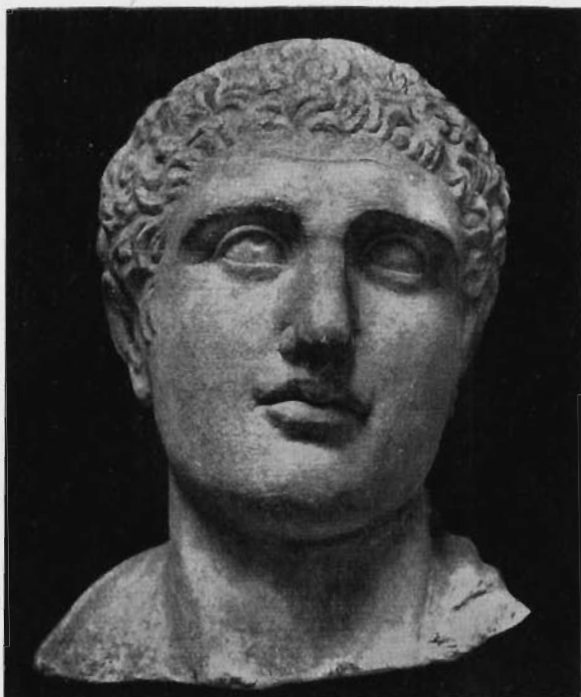


FIGURE 1-2 - OSTIA, ANTIQUARIUM - RITRATTO D'ETÀ REPUBBLICANA (*R. Gab. Fot. Naz., Roma*)

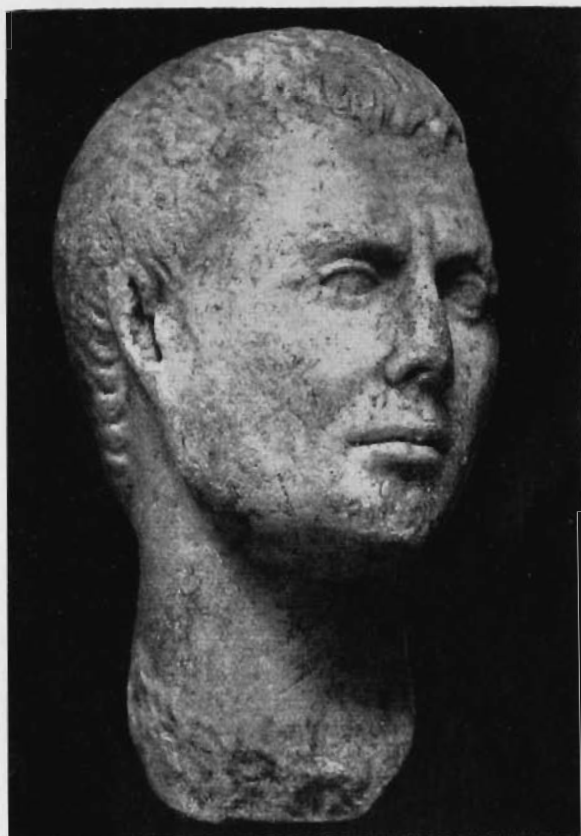


FIGURE 3-4 - OSTIA, ANTIQUARIUM - RITRATTO DEL I SEC. A. CRISTO (*R. Gab. Fot. Naz., Roma*)

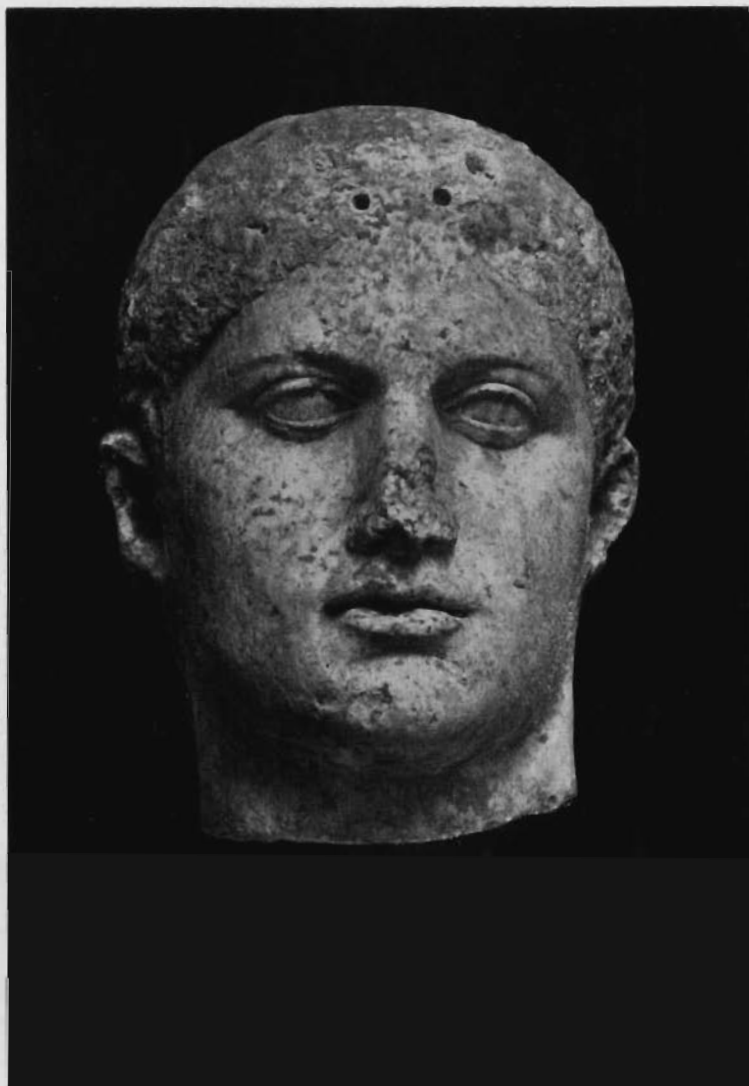


FIG. 5 - OSTIA, ANTIQUARIUM - RITRATTO CLASSICHEGGIANTE  
I SEC. A. CRISTO (R. Gab. Fot. Naz., Roma)

dei Della Rovere. Nulla si sa circa il tempo e il luogo del ritrovamento. I caratteri somatici che più si distinguono attraverso una forte idealizzazione sono: i riccioli brevi e scomposti, il contorno largo del viso, la fronte corrugata colla glabella sporgente, lo sguardo patetico, le labbra carnose col frenulo pronunciato, il mento forte. Per quel che concerne la lavorazione, noteremo anzitutto che sulla faccia, come appare dai segni della raspa, e forse sui capelli, non si è dato l'ultimo tocco. Ciò che rende una certa durezza al modellato, la quale si accentua nei tagli delle sopracciglia, delle palpebre, delle labbra, e ci

fa pensare a una derivazione dal metallo. Questo spiegherebbe anche il rendimento della pupilla a piccola cavità.<sup>2)</sup> Ma se lo scultore si sia unicamente compiaciuto degli accorgimenti di un'altra tecnica o se abbia invece più o meno strettamente copiato un originale bronzeo, non siamo in grado di stabilire, poichè, in questo secondo caso, ci mancano altri esemplari per supporre e quindi ricostruire il modello. Chi sia stato poi questo personaggio non solo non sappiamo, ma non possiamo nemmeno dire se sia un romano o un greco onorato da cittadini ostiensi.

Similmente non abbiamo elementi sicuri per decidere circa la provenienza di questo pezzo. È stato importato o fatto sul luogo? fu romano o greco l'esecutore? Mentre l'incompiutezza della lavorazione mi farebbe propendere per un'esecuzione locale, penso invece che l'artista fosse un greco, non solo perchè in questo primo tempo, come vedremo, l'esercizio dell'arte a Roma era lasciato prevalentemente ai Greci, ma anche perchè non posso trovare altri confronti stilistici se non nel mondo ellenistico che molto ha pesato sull'arte romana anche nella mani-

festazione del ritratto. Così accanto al nostro porrei quella serie di ritratti di Delo la quale dal Mikalowski<sup>3)</sup> è stata detta dei "ritratti patetici", che, in realtà, possono dirsi ispirati alle correnti di Scopas e di Lisippo. Come è appunto della testa di Ostia in cui la torsione, la struttura cranica, la conformazione degli occhi, la carnosità della bocca ricordano certe sculture (per esempio: i guerrieri del tempio di Alea a Tegea) del primo maestro, mentre l'energia, l'elasticità della superficie, lo sguardo, il movimento dei capelli sono derivati dallo stile del secondo artista.



Diverso dal precedente per concezione ed esecuzione è invece il ritratto riprodotto alle *figure 3 e 4*.<sup>4)</sup> In esso lo scultore si è compiaciuto di lavorare il marmo quasi fino ad accarezzarlo. Il viso infatti ha una morbidezza carnosa, i rilievi e gli incavi si colgono solo in superficie: qualche ruga sulla fronte, una leggera depressione delle tempie, l'accento dei pomelli, dei muscoli labio-nasali e della cartilagine della tiroide. Anche lo sguardo che emana dagli occhi piccoli,<sup>5)</sup> approfonditi, non è espressivo e par quasi velato da una certa malinconia. La capigliatura non ha pure risalti: eccetto alcuni ciuffetti plastici sulla fronte, per il resto le ciocche sono divise da larghe striature.

Quanto all'identificazione del soggetto e della mano dell'esecutore, ci troveremo a ripetere le stesse considerazioni che si sono fatte a proposito del primo ritratto. Ma se là si è dimostrato l'influsso del maestro di Paro e di quello siciliano, qui bisogna pensare all'altro grande maestro del IV secolo: Prassitele. Dai postulati prassitelici, attraverso lo "sfumato", ellenistico, deriva quest'evanescenza di particolari che ritroviamo in certi ritratti di Delo<sup>6)</sup> e di Coa.<sup>7)</sup>

A un'altra corrente dell'ellenismo, quella classicheggiante, apparterebbe invece un terzo ritratto (*figure 5 e 6*).<sup>8)</sup> Verrebbe fatto di considerarla come una scultura ideale e forse di divinità; a ciò indurrebbe anche la supposizione che una corona fissata con pernetti, di cui rimangono tracce, ne avesse cinto la fronte. Infatti la struttura cubica del cranio, la fronte triangolare, il leggero risalto della glabella, il netto taglio delle sopracciglia, la piattezza delle guance, ci riporterebbero a opere della cerchia policletea. Ma lo sguardo velato da una debolezza sentimentale contrastante colla forte impalcatura ossea e i

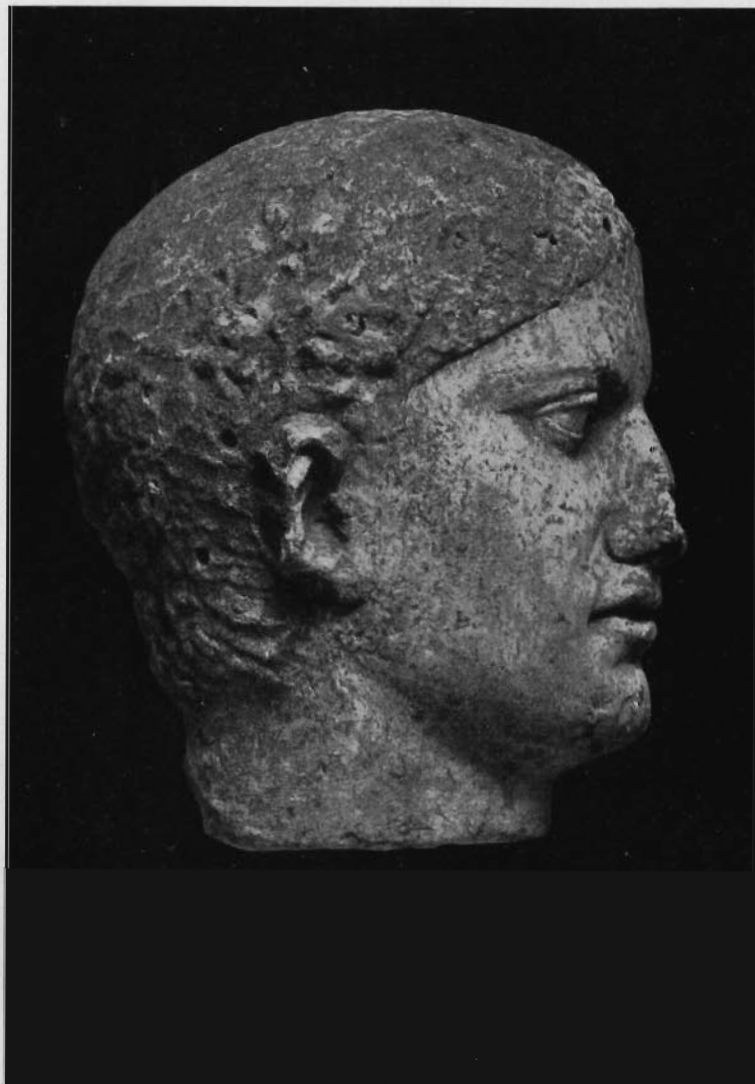


FIG. 6 - OSTIA, ANTIQUARIUM - RITRATTO CLASSICHEGGIANTE I SEC. A. CRISTO (R. Gab. Fot. Naz., Roma)

segni individuali, come le occhiaie avvizzite e solcate da piegoline, le orecchie tumide, il collo tozzo, mi parrebbero elementi sufficienti per considerare questa testa un ritratto. Probabilmente di atleta per la speciale conformazione delle orecchie, ad ogni modo di personaggio distinto se si tien conto della corona.

D'altra parte le forme individuali troppo nascoste da un voluto classicismo non permettono anche qui un'identificazione nemmeno approssimativa.

La corrente classicheggiante, non è "l'ultimo tentativo", dell'ellenismo che reagisce agli

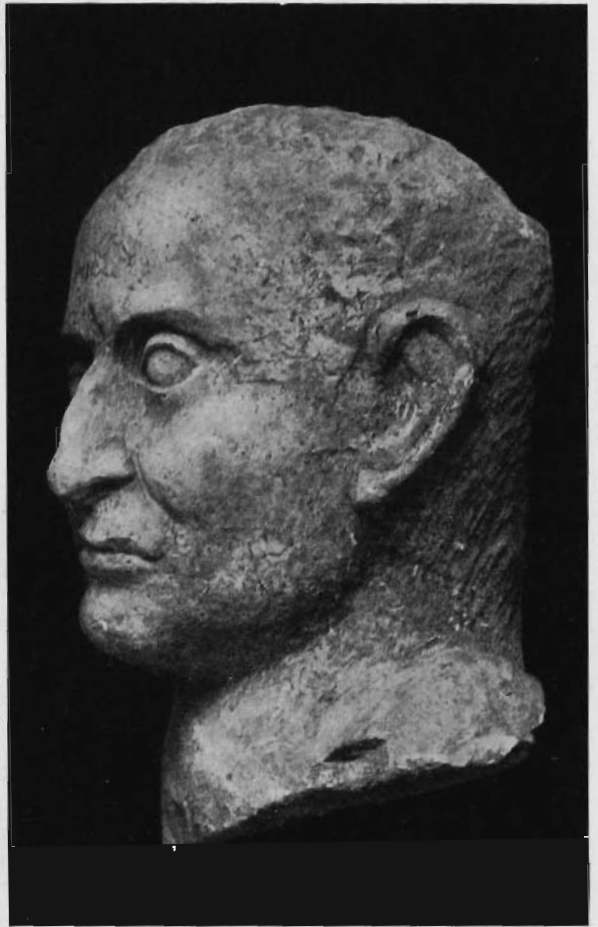
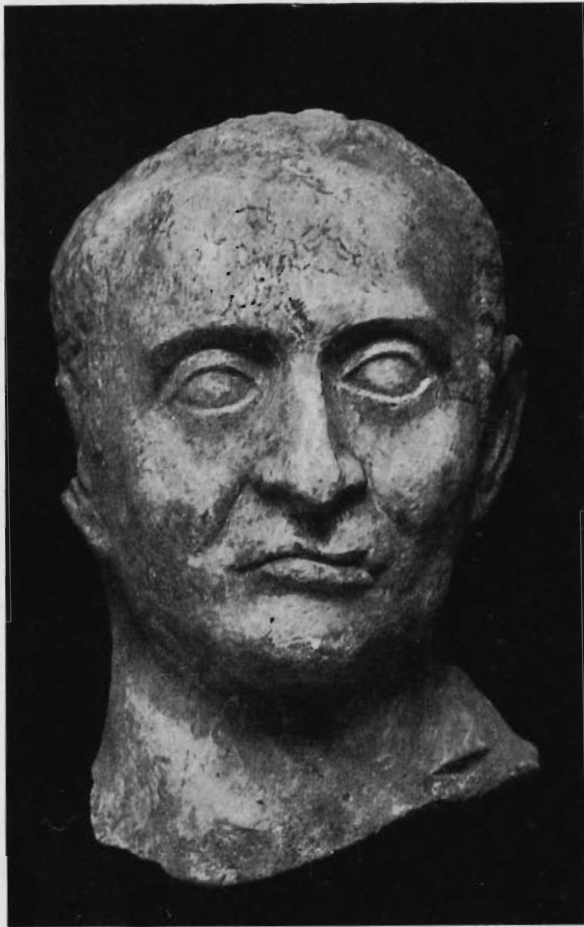


FIG. 7 E 8 - OSTIA, ANTIQUARIUM - RITRATTO DI VECCHIO (FINE DELLA REPUBBLICA, 60-40 A. CRISTO)  
(R. Gab. Fot. Naz., Roma)

eccessi,<sup>9)</sup> ma una manifestazione del gusto così vario, proprio di quest'età. Già a Pergamo si producevano sculture in cui è palese l'ispirazione a motivi classici.<sup>10)</sup> Agli stessi motivi, più direttamente, si attennero le scuole da cui uscirono quelle opere che più o meno giustamente sono considerate copie di originali classici famosi.<sup>11)</sup>

Ritornando al nostro ritratto, per un confronto molto approssimativo, terrei presente il supposto "Cassio", di Rodi,<sup>12)</sup> il quale, rappresenti costui o un personaggio del tempo, ci potrebbe anche servire come termine di datazione.

E appunto alla quistione cronologica, lasciata volutamente indietro, vogliamo qui accennare. Essa si presenta molto difficoltosa in mancanza di sicure identificazioni. Del resto anche lo studio dell'iconografia, specie in questo periodo

della Repubblica, è ben lungi dall'aver dato risultati certi. Ci troviamo quindi nella stessa condizione di giudizio come per la grande maggioranza delle opere ellenistiche, le quali si spostano fra loro di generazioni e di secoli. Questa incertezza dipende soprattutto dalla mancanza dei grandi maestri e dalle pochissime e insufficienti notizie che intorno agli altri sappiamo. Così anche l'aver inquadrato le nostre sculture secondo le correnti tradizionalistiche, che dominarono nell'ellenismo e si rifletterono sull'arte romana, poco ci aiuta a risolvere questo problema. Non possiamo dire infatti che l'una corrente prevalga sull'altra in determinati periodi, poichè esse coesistono o si fondono in un medesimo luogo e financo nello stesso monumento: basta riferirsi, per l'epoca ellenistica, all'altare di Pergamo.

Quanta e quale incertezza vi sia ancora nello studio del ritratto romano, ce lo mostra un recente studio del Poulsen.<sup>13)</sup> Ma se i criteri di datazione dal medesimo proposti non sono pur essi troppo validi, tuttavia si possono accettare le conclusioni:<sup>14)</sup> che cioè l'arte romana si manifesta non molto prima del 100 a. C. e che artisti greci e materiale artistico importato contribuirono a questa manifestazione.

Per il ritratto, una conferma di questo tardo apparire credo che si potrebbe avere anche dalle monete su cui si coniano ritratti solo dopo il 91, dapprima eccezionalmente e riferiti a personaggi remoti. Bisogna attendere il 44 per vedervi comparire l'effigie di un vivente: Cesare.<sup>15)</sup>

Con molta probabilità, dunque le sculture ostiensi vanno riferite allo scorcio del II o alla prima metà del secolo successivo, e anche se si volessero fra loro distribuire nell'ordine in cui sono state illustrate, non sappiamo di quanto si possono distanziare.

Quanto agli esecutori loro, specialmente per il primo ritratto, inclino a pensare ad artisti forestieri. Essi e i propri genitori avevan già ritratto in terra greca e sotto formule greche generali e commercianti romani<sup>16)</sup> ed a Roma erano i soli che conoscevano la lavorazione del marmo. E nonostante il disprezzo di cui venivan circondati quivi,<sup>17)</sup> bisogna pure ammettere che non solo non mancassero di clienti, ma che alla loro scuola si formassero anche gli artisti indigeni. Dalla mano dei quali uscì la maggior parte di quei monumenti, specie sepolcrali, di fattura

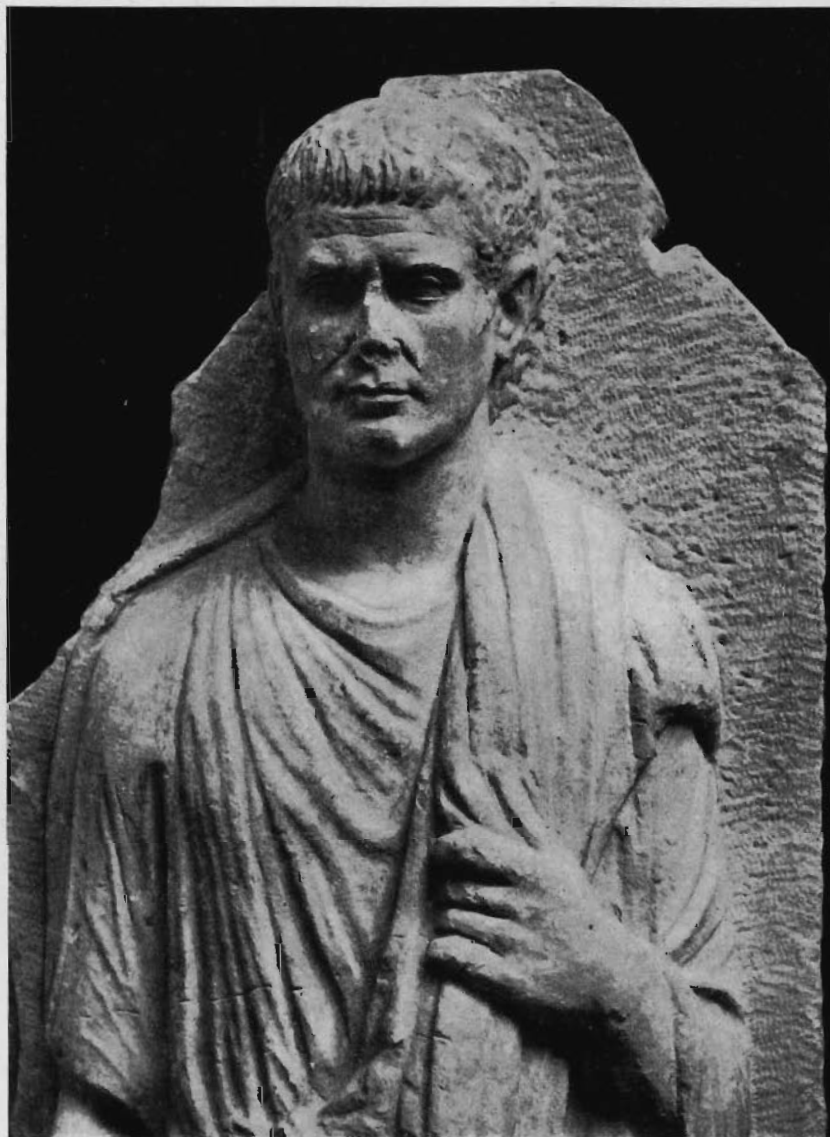


FIG. 9 - OSTIA, ANTIQUARIUM - RILIEVO FUNERARIO - I SEC. DOPO CRISTO  
(R. Gab. Fot. Naz., Roma)

sommaria ma di robusto carattere, che apparterebbero a una cosiddetta corrente veristica.

Ne abbiamo un esempio in questo quarto ritratto (*figure 7 e 8*).<sup>18)</sup>

L'atteggiamento strano dovuto forse più a una smorfia che a una paralisi locale, per cui sono storti a sinistra la punta del naso e un angolo della bocca, ci dà l'impressione di grossolanità un po' ributtante<sup>19)</sup> accresciuta dalla incompiutezza della lavorazione. Difatti la superficie è molto ruvida, le orecchie sono sbazzate, i capelli pure sono a risalti indecisi come una massa



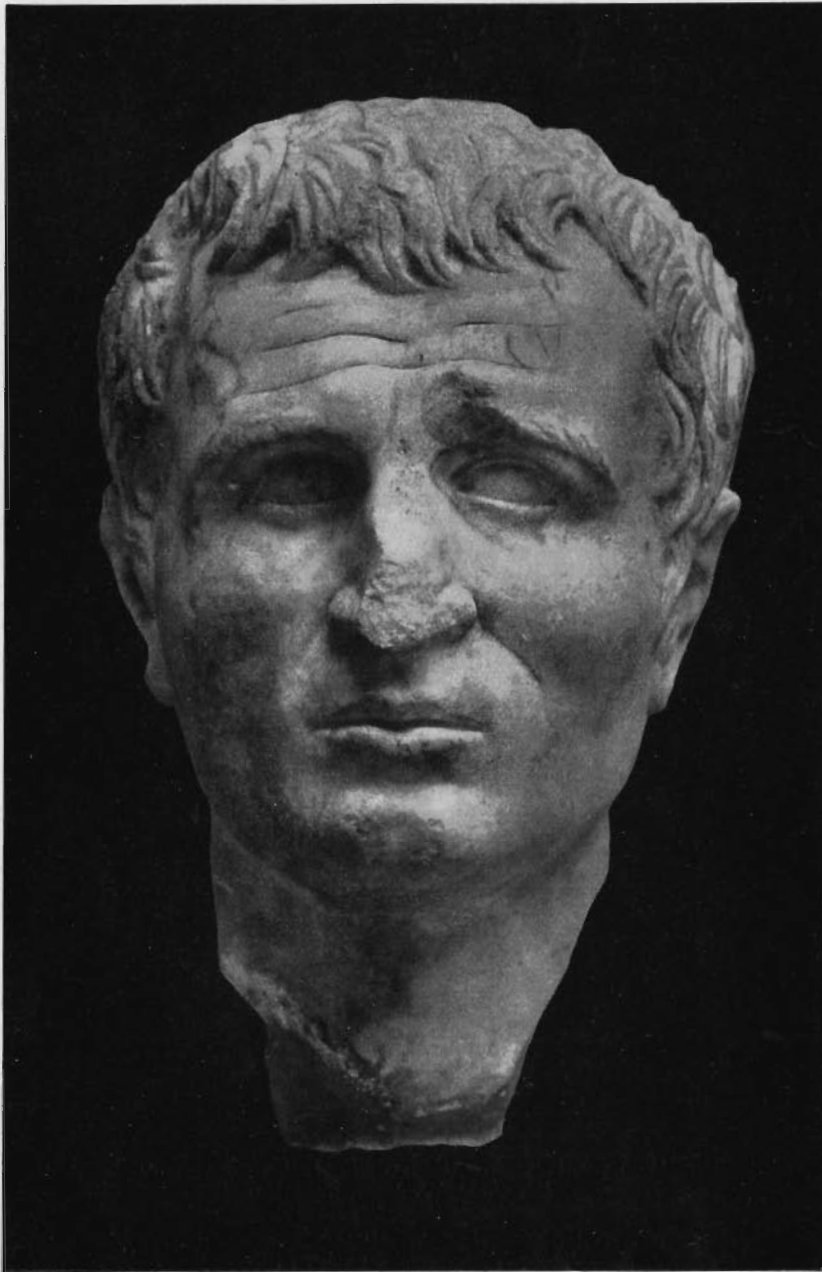


FIG. 10 - OSTIA, ANTIQUARIUM - RITRATTO DI EPOCA CLAUDIA  
(R. Gab. Fot. Naz., Roma)

schiumosa, il bulbo dell'occhio è grosso e sporgente tra le palpebre nettamente tagliate. E con incisioni nette sono rappresentate le zampe d'oca, la irregolare delimitazione dei muscoli labio-nasali e i rilievi della tiroide.

Verrebbe fatto di pensare che questo viso sia stato riprodotto da una maschera tratta dal morto, come si è supposto per altre figure simili,

seguendo la comune e vieta teoria che il ritratto romano, sotto tale forma, abbia avuto origine dal culto delle maschere funerarie.<sup>20)</sup> Ma questa teoria non solo è in contraddizione con certi aspetti storici e logici,<sup>21)</sup> ma soprattutto coll'essenza dell'arte. Inoltre non si può affermare che questa corrente sia tipica originaria romana, perchè anch'essa ha i suoi precedenti nell'arte ellenistica. Ove la tendenza alla rappresentazione talvolta ostentata di particolarità e anomalie fisionomiche, ritroviamo non solo per certe figure di genere,<sup>22)</sup> ma anche in alcuni ritratti<sup>23)</sup> e specialmente su monete dei re del Ponto e della Battriana.<sup>24)</sup> Dalla medesima Atene proviene una testa<sup>25)</sup> in cui lo studio dei tratti individuali non ha niente di inferiore a quello di certe teste eseguite a Roma.

Perciò, anche accettando la convenzionalità dei termini, non è esatto contrapporre il "verismo", romano all'"idealismo", greco ed è altrettanto inesatto prendere questo "verismo", come essenziale del ritratto romano, giacchè esso, anche se dà la maggior produzione nel periodo repubblicano, sembra limitato in questa stessa

età a determinate categorie di artisti e di soggetti, e forse a qualche decennio intorno alla metà del I secolo a. C. Ciò che appunto si può arguire dalle monete, sulle quali tra il 60 e il 40 a. C., compaiono ritratti con durezza e talvolta anche stranezze facciali. E questa tendenza non va riferita alla epoca dei personaggi rappresentati, ma a quella in vigore al tempo della coniazione.<sup>26)</sup>

Ritornando ora a quanto si è detto sulla contemporaneità o quasi delle varie correnti e sulla loro mescolanza, notiamo anzitutto che non ci dovrebbe essere gran divario di tempo tra la forma del busto <sup>27)</sup> del primo ritratto che poggiava su qualche sostegno (erma o mensola), e quella della testa ora studiata, in cui poi, malgrado il così detto verismo, non compaiono le rughe sulla fronte, mentre le sopracciglia e le palpebre sono rese in una maniera del tutto convenzionale. Al contrario nel secondo ritratto (*figure 3 e 4*), dai lineamenti così attenuati, le pieghe del collo sono trattate con realistica minuzia. Ma il mescolarsi di tendenze ellenistiche a Roma si accentua col tempo fin quasi a fondersi e se torna ad affiorare talvolta or l'una or l'altra corrente, possiamo dire che c'è sotto tutt'altro contenuto che ci fa distinguere ormai la produzione di Roma o dell'Italia, da quella contemporanea del mondo ellenistico. A questo processo di fusione contribuì come dicemmo lo spirito del popolo romano che non doveva essere del tutto restio ai sentimenti artistici, l'accentramento e

quindi i frequentissimi contatti delle varie tradizioni, ma soprattutto l'intervento di personalità artistiche a noi ignote. Una di queste fu forse Pasiteles. <sup>28)</sup> Non dobbiamo dimenticare che costui proveniva dall'Italia meridionale e pertanto anche del fenomeno artistico che si era svolto tanto qui, quanto nella Sicilia, e non solamente di quello etrusco, bisogna che tenga

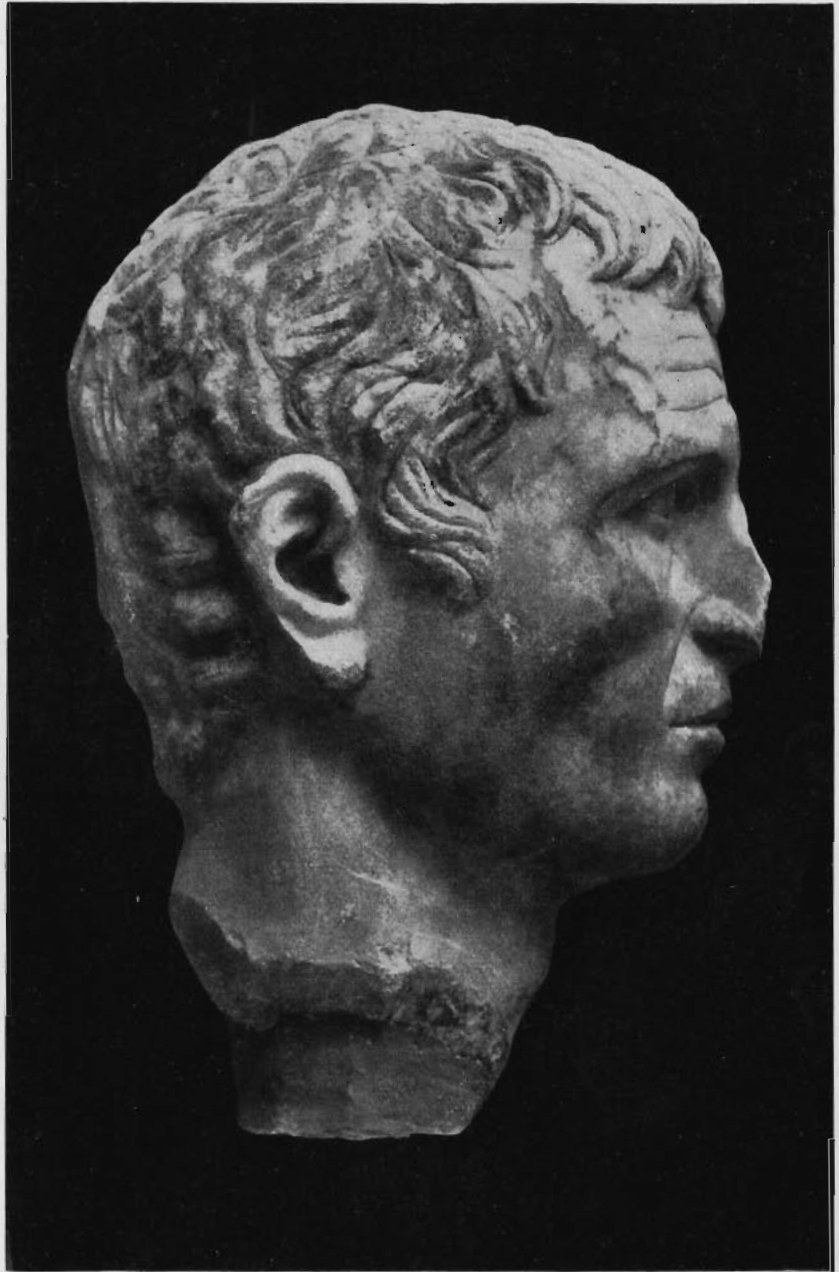


FIG. II - OSTIA, ANTIQUARIUM - RITRATTO DI EPOCA CLAUDIA  
(R. Gab. Fot. Naz., Roma)

conto chi voglia risalire dallo spirito dell'arte romana a quello indigeno antecedente. <sup>29)</sup>

Ma passiamo agli esempi. Ecco un ritratto di togato (*fig. 9*) proveniente da rilievo, forse funerario. <sup>30)</sup> Non è di alto personaggio, ma c'è tuttavia una spiritualità che risalta al confronto della durezza quasi insensibile del precedente ritratto (*figure 7 e 8*). Una



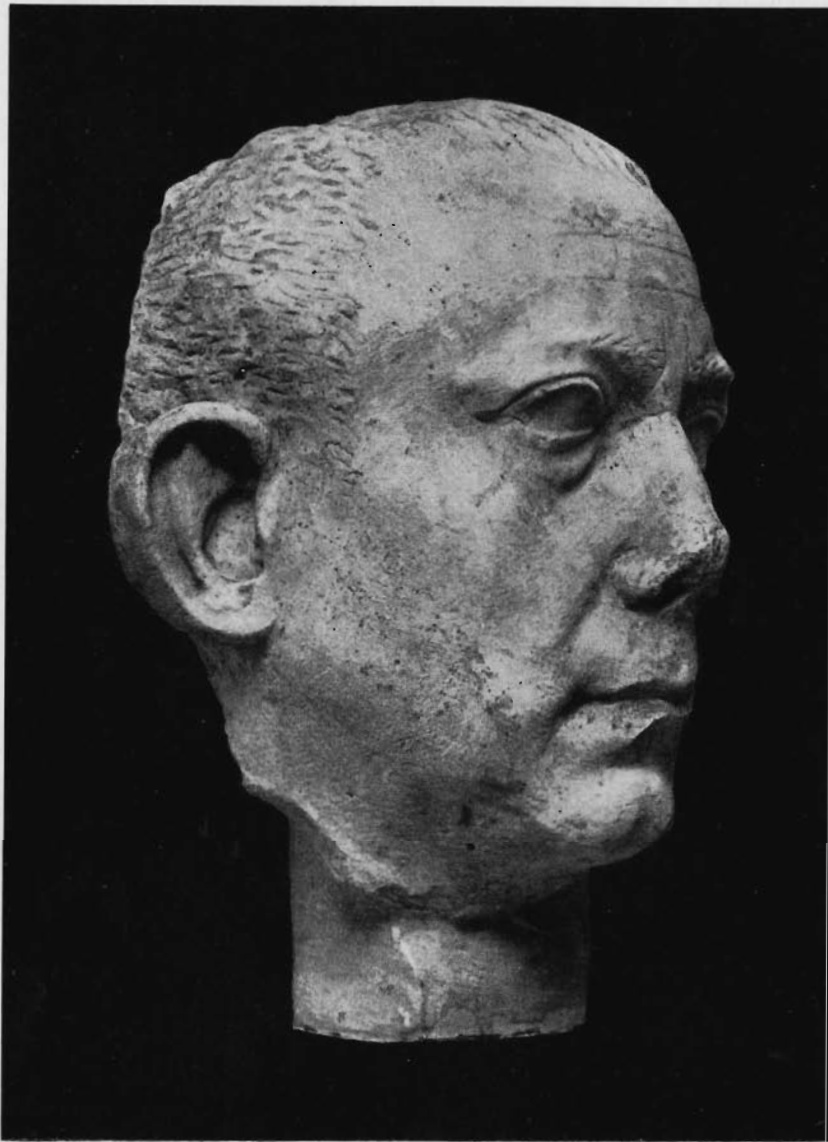


FIG. 13 - OSTIA, ANTIQUARIUM - RITRATTO NERONIANO-FLAVIO  
(R. Gab. Fot. Naz., Roma)

serietà mista a una stanchezza malata, si esprime da questo viso di giovane che i muscoli contratti, le rughe della fronte, le borse delle occhiaie, ci dicono gravato di cure. I capelli sono resi solamente sul davanti, in modo quasi impressionistico, con piccole ciocche scendenti sulla fronte. Il naso è un po' schiacciato in basso, le labbra sono strette, il mento è largo e sotto sporgente. Nel mezzo di esso è una fossetta.

Più che per certe simiglianze di particolarità formali che ci fanno avvicinare questo a

sguardo inquieto sotto le folte sopracciglia aggrottate e dalla bocca che pare schiudersi da un istante all'altro. Anche i capelli aderenti e disposti a raggera sulla sommità si rilevano sulla fronte, si distendono sulle tempie e sembrano così partecipare di questo intimo movimento. Dei tratti esteriori sono caratteristici il naso aquilino, le incisioni irregolari che limitano il labbro superiore e la fossetta del mento.

Un'identificazione con personaggi noti non è sicura; ma che si tratti di un uomo di

un ritratto di Tiberio della Glyptotheka Ny-Carlsberg,<sup>31)</sup> sono i caratteri psicologici che lo definiscono di quest'età. Il contrasto cosciente tra un'alta aspirazione e l'interiore debolezza è già nei ritratti di Augusto in cui però la forza volitiva ha decisamente ragione. Ma nei ritratti tiberiani si incomincia a notare un certo rilassamento fisico e morale e insieme qualcosa di cupo e insondabile. Nei Claudi poi questo dissidio tra la superiorità che vorrebbe e l'inferiorità che non può ha palesi accenti.

Ciò che appunto cogliamo nello spirito del ritratto che si riproduce alle figure 10 e 11<sup>32)</sup> e la cui appartenenza all'epoca claudia vien confermata anche da schemi comuni a questo principe.<sup>33)</sup> E uno dei più fini ed espressivi della collezione ostiense e forse di tutta la produzione contemporanea e ad aumentare la vivezza contribuisce la patina simile al colore dell'epidermide umana. E questa epidermide vibra per interna commozione che traspira dallo

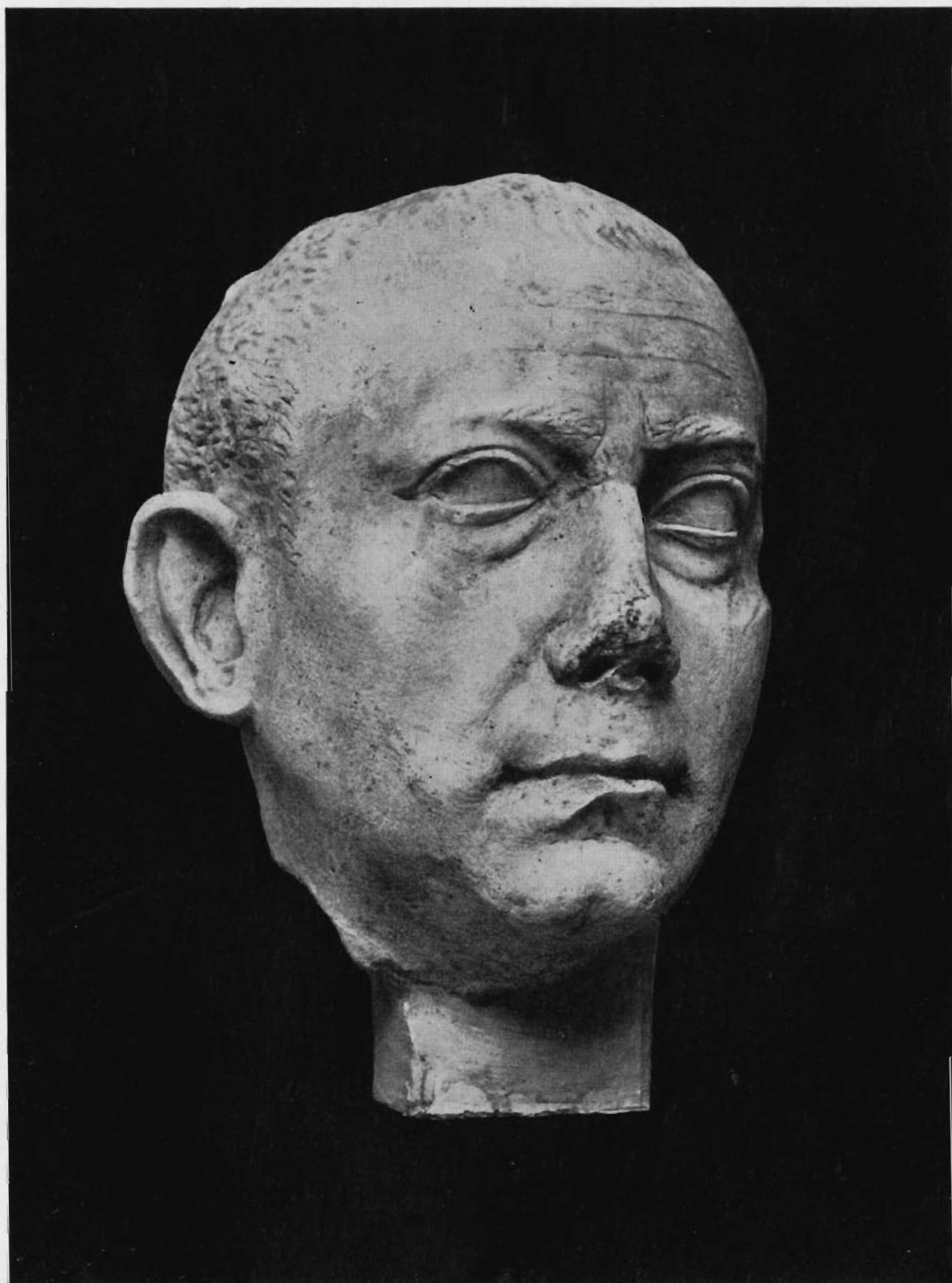


FIG. 12 - OSTIA, ANTIQUARIUM - RITRATTO NERONIANO-FLAVIO (R. Gab. Fot. Naz., Roma)

elevata condizione lo dice la finezza dei lineamenti che l'artista ha saputo magistralmente tradurre come ha saputo fissare in un istante il tormento di un dramma.

Tra il periodo neroniano e quello flavio, anche per confronti con altri ritratti,<sup>34)</sup> si dovrà collocare quello illustrato nelle figure 12 e 13.<sup>35)</sup> Rappresenta un uomo di età matura, ma non ancora senescente, come lo dimostra l'elasticità dei muscoli tesi quasi in un momento di contrarietà, subito temperata dalla risoluta intelligenza che è nello sguardo fisso e pensoso. Da tutto spira una compostezza aristocratica.

La corta e rada chioma è indicata da una serie di ineguali incisioni convergenti sul davanti e con lievi risalti sulla fronte, la quale è solcata da rughe decise e termina in basso, presso il naso, con pochi segni irregolari che indicano la peluria delle sopracciglia. Gli occhi hanno la superficie del bulbo non convessa, ma spianata, ciò che rende lo sguardo assente, la palpebra inferiore si allunga con borse e dalla congiunzione con quella superiore si diramano le zampe d'oca. Il naso ha la punta piegata a sinistra. La bocca, tagliata lunga e sinuosa colle connessure rientranti e col labbro inferiore sporgente, accresce la spiritualità di questo viso. Sul mento è una fossetta. Tra questo e l'orecchio, che è largo e scartato, risalta il massetere, mentre sotto affiorano i tendini del digastrico.

I singoli particolari non hanno una delimitazione precisa e i passaggi si avvertono solo attraverso il gioco delle ombre non così attenuate però come nel secondo ritratto.<sup>36)</sup> Nella valorizzazione del colore e della superficie è l'annuncio dell'impressionismo flavio, che



FIG. 14 - OSTIA, ANTIQUARIUM - ALTORILIEVO  
RITRATTO DI SACERDOTE O PATERFAMILIAS - PERIODO FLAVIO-TRAIANEO  
(R. Gab. Fot. Naz., Roma)

vediamo attuato in questo altorilievo (fig. 14)<sup>37)</sup> col quale chiudiamo la nostra rassegna.

È figurato un sacerdote o un "paterfamilias", in atto di sacrificare, come oltre il paramento (il bracere, la cassetta per l'incenso, la toga stessa che copre la testa), dimostrano gli occhi che guardano distrattamente perchè altrove è rivolto il pensiero, ma soprattutto la bocca da cui sembra cogliere un mormorar di preghiere. La massa dei capelli è più corporea di quella dei ritratti che abbiamo sinora veduto, le singole ciocche scomposte hanno un rendimento piuttosto sommario. Sulla fronte è una bozza mediana limitata in basso dai muscoli delle sopracciglia, la



peluria delle quali è resa a tratti larghi, incisi e radi. Gli occhi sono piccoli colla fossa lacrimale approfondita, colle palpebre spesse racchiudenti il bulbo pianeggiante e le occhiaie floscie, segnate da due incisioni che divergono in basso dal naso. Il quale è prolungato innanzi ed ha forma irregolare. Due altre incisioni contrarie alle prime e terminanti con due borse segnano la regione delle labbra, di cui l'inferiore è sporgente sull'altro e contratto. Il mento è largo e ha un porro quasi nel mezzo. A larghe masse è trattata la parte sotto la gola e quella del collo.

1) CALZA, *Antiquarium*, n. 57. Di marmo pario. Di restauro la punta del naso. Sulla nuca è un oggetto che conferma che la lavorazione fu incompiuta. Il collo e il panneggio hanno la superficie liscia. Resti di rosso scuro sui capelli. Più che un frammento di statua, penso che costituisca un pezzo a sè. Alt. m. 0,33.

2) Su un'erma marmorea di giovinetta del Museo Torlonia (*West, Römische Porträtplastik*, pag. 98, tavola XXIII, 93), le pupille eran riportate. Sui rilievi la pupilla appare per la prima volta in alcuni ritratti dell'*Ara Pacis* (PETERSEN, pag. 180-1). In una lastra funeraria di Boston (*American Jour. of Arch.*, XLI, 1937, pag. 15 e segg.) è resa solamente l'iride.

3) *Les Portraits hellénistiques et romains (Explorations de Délos)*, pag. 1 e segg., tav. I e segg. Per alcuni caratteri di simiglianza col nostro cfr. anche la testa del giovane di Eretria (ARNDT-BR., 519), in cui l'influsso scopadeo è notevole.

4) *Notizie Scavi*, 1913, pag. 130, fig. 6. CALZA, *Antiquarium*, n. 30. Di marmo biancastro a grossi grani. Scheggiato sulle orbite e in diversi altri punti. Ha la superficie corrosa. Doveva far parte di una statua. Alt. m. 0,30. Proviene da un edificio sulla Via dei Vigili, trasportatovi forse dal vicino Piazzale delle Corporazioni.

5) La ineguaglianza degli occhi notata dal Vaglieri (*Notizie Scavi*, loc. cit.), che in diversa misura si osserva in moltissimi ritratti, più che da un difetto fisionomico del soggetto, dipende dal processo di lavorazione.

6) MIKALOWSKI, *op. cit.*, pag. 35 e segg., fig. 20, tav. 26 a e b.

7) MAIURI, *Clara Rhodos*, II, 1932, pag. 32 e segg.; LAURENZI, *ib.*, V<sup>2</sup>, 1932, pag. 75 e segg., 115 e seg. Cfr. anche una testa di Boston (CASKEY, *Catalogue*, pag. 200, 116).

8) CALZA, *Antiquarium*, n. 64. Di marmo pentelico. È scheggiata sulla punta del naso, sui lobi delle orecchie, sulle labbra, sul mento. Sbozzata sul cranio in una bassa calotta nella quale, in prossimità del viso, sono tre serie di fori in giro; dentro alcuni di essi rimangono pernetti di ferro. Si potrebbe anche pensare a una capigliatura riportata.

Con questo ritratto siamo verso la fine della epoca flavia e possiamo ormai ben calcolare e valutare la distanza che ci separa dalle prime sculture in cui era palese un'incertezza di concetti e di formule.

E se già con Augusto lo spirito artistico romano ha trovato una via più unitaria e più consona all'alta funzione che era chiamato ad assolvere, è specialmente nel periodo flavio che i mezzi espressivi hanno assunto una fisionomia prettamente indigena, valorizzando i due elementi basilari dell'arte romana: la struttura e il colore.<sup>38)</sup> GOFFREDO RICCI

Alt. m. 0,277. Proviene dal corridoio di servizio delle Terme Nuove (scavo recente).

9) DELLA SETA, *Nudo nell'arte*, pag. 597.

10) KRAHMER, *Röm. Mitt.*, XL, 1925, pag. 67 e segg.

11) Cfr. LIPPOLD, *Kopien und Umbildungen*, cap. IX.

12) JACOPI, *Clara Rhodos*, V<sup>1</sup>, 1931, pag. 58 e segg. Cfr. pure una testa di Cherchell (*Musées de l'Algérie et de la Tunisie*, IV, pag. 108 e segg.) che si avvicina alla nostra anche per gli ornamenti riportati sopra la fronte. Aggiungo un ritratto della Glyptothek Ny-Carlsberg, in ARNDT-BR., 397-8.

13) *Probleme der Römischen Ikonographie* (recens. in *Critica d'Arte*, II, 1937, pag. XVIII).

14) *Ibidem*, pagg. 31-32.

15) GRUEBER, *Coins Roman Republic*, I, pag. XCII e segg.

16) Cfr. la statua di Marcello a Lindo (PLUT., *Marcello*, 30); altre sorgevano a Delfi (DAUX, *Delphes au II<sup>e</sup> et au I<sup>er</sup> siècle*, pag. 584 e segg.) e a Delo (MIKALOWSKI, *op. cit.*, pag. 22 e segg.). Sugli stateri conati in Grecia dopo il 197 a. C., il vincitore Flaminio appare in sembianze molto simili a quelle del vinto Filippo (SELTMAN, *Greek Coins*, pag. 225, tav. L, 12).

17) POULSEN, *Antike*, XIII, 1937, pag. 138 e segg.

18) CALZA, *Antiquarium*, n. 26. Di marmo italico a grani fini. Una larga scheggiatura ha asportato l'occipite coll'orecchio sinistro. La lavorazione è posteriormente sbozzata. Sulla spalla sinistra resto del panneggio. Più che ad essere inserito in una statua bisogna pensare a un busto, dato che la superficie è sotto volutamente liscia. Alt. totale, m. 0,325. Provenienza incerta.

19) Per atteggiamenti simili: ARNDT-BR., 517, 519, 813.

20) Per questa teoria, POULSEN, *Röm. Mitt.*, XXIX, 1914, pag. 41, nota 14 e di recente, DUCATI, *Italia Antica*, pag. 590. Vedi per contro KASCHNITZ-WEINBERG, *Rend. Acc. Pont.*, III, 1924-5, pag. 348; BIANCHI-BANDINELLI, *Enciclopedia Treccani* (s. v. Roma), XXIX, pag. 731.

21) Infatti il culto delle maschere funerarie era privilegio della nobiltà, mentre, in prevalenza, persone di basso ceto sono rappresentate sotto questo aspetto. E l'opinione

dell'Anti (*Studi Etruschi*, IV, 1930, pag. 164 e segg.) che vorrebbe conciliare questo contrasto, non ha fondamento. D'altra parte, come hanno anche dimostrato gli Zadoks e Jitta (*Ancestral Portraiture in Rom*, pag. 47 e segg.), la maschera di un morto non ha quella tensione muscolare che vediamo spessissimo su ritratti di tal genere. Ma la teoria del ritocco proposta da costoro è altrettanto inammissibile perchè vien negata la concezione che bisogna sempre supporre alla base di ogni opera artistica. Oltre a ciò se per alcune parti del viso sono riprodotti esattamente i segni anatomici, per altre essi non sono quasi considerati.

<sup>22)</sup> DELLA SETA, *op. cit.*, pag. 584 e segg.

<sup>23)</sup> PARIBENI, *Il Ritratto*, pag. 12 e 13. Cfr. specialmente il cosiddetto Eutidemo, ivi, tav. XLI.

<sup>24)</sup> SELTMAN, *op. cit.*, pag. 234 e segg. tavv. LV e LVI.

<sup>25)</sup> Nella Glyptotheka Ny-Carlsberg, ARND-BR., 1151-2; cfr. *ib.*, 885-6.

<sup>26)</sup> Del 61 sono le monete coll'effigie di Celio Caldo (GRUEBER, *Coins Roman Republic*, I, pag. 474, tav. XLVII, 22 e segg.); tra il 49 e il 44 si possono collocare quelle coi ritratti di Aulo Postumio e di Anzio Restione (*ib.*, I, pag. 509, tav. XLIX, 1921; pag. 521, tav. LI, 6). Posteriore al 44 (?) è il ritratto di Marcello su monete fatte coniare da Marcellino (*ib.*, I, pag. 567, tav. LV, 16). La divisione che fa il West (*op. cit.*, pag. 37 e 56), secondo queste medesime considerazioni, in due periodi di cui il primo di "crudo realismo", (61-57 a. C.) e il secondo "veristico", (56-44), mi sembra troppo sottile e non troppo esatta. Del tutto inesatto, anche per il criterio di partenza sbagliato, è il giudizio degli Zadoks e Jitta (*op. cit.*, pag. 61 e segg.) che i ritratti tanto più si debbono far risalire verso la metà del II secolo, quanto più è sentita la loro dipendenza immediata (*sic!*) dalle maschere funerarie, il cui rito sembra aver avuto in quell'epoca il massimo sviluppo.

<sup>27)</sup> È certo questa la più antica forma dei busti romani che in seguito assumono una sagoma inclinata a profilo curvo (cfr. ARNDT-BR. 61-2, databile per la crocchia al tempo di Ottavia). Per un busto cesariano, *Röm. Mitt.*, XLVII, 1932, pag. 212-3, fig. 10. Questi pezzi dovevan pure essere appoggiati a un sostegno. Solo col periodo flavio, sotto l'influsso dei busti bronzei, la parte posteriore si incomincia a vuotare e il busto sta su una base propria. (Cfr. S. JONES, *Museo Capitolino*, pag. 69, tav. 13, 17; pag. 140, tav. 36, 5).

<sup>28)</sup> B. BANDINELLI, *Dedalo*, luglio 1933, pag. 11 (estratto).

<sup>29)</sup> Cfr. MARCONI, *Italicità nell'Arte della Magna Grecia*, *Historia*, IX, 1935, pag. 574 e segg.

<sup>30)</sup> CALZA, *Antiquarium*, n. 1. Di marmo lunense. La lastra è danneggiata in varie parti. Sul viso mancano

schegge del naso, del sopracciglio e della guancia destra. La superficie del rilievo è piuttosto ruvida. Dimensioni della lastra m. 1,81 x 0,613. Alt. della testa col collo m. 0,30. Proviene dalla piazzetta del moderno paese di Ostia.

<sup>31)</sup> WEST, *op. cit.*, pag. 173, tav. XLII, 185; cfr. ivi (n. 184) anche la testa bronzea del Museo Nazionale Romano, in cui è una più stretta simiglianza col nostro nella disposizione dei capelli.

<sup>32)</sup> CALZA, *Antiquarium*, n. 25. Di marmo a grani fini. Spezzato alla base del collo e danneggiato sul naso, sul collo e in altri punti. La sommità del capo è riportata con una calotta. La capigliatura è posteriormente poco più che abbozzata. Il nudo è liscio. Alto m. 0,290. Proviene dalla casa di "Apuleio", dalle fondazioni di un muro tardo.

<sup>33)</sup> Mi pare infatti di notare una certa simiglianza sostanziale colla testa della statua bronzea di Claudio da Ercolano, ora al Museo di Napoli (n. 5593, *Guida Ruesch*, pag. 198, n. 796). Per il rendimento dei capelli, qualcosa di analogo è nel Claudio del Laterano proveniente da Cerveteri (BENNDORF-SCHÖNE, pag. 128, n. 208; BERNOULLI, *Röm. Ik.*, II, pag. 333, n. 7) e nel busto colossale di Napoli (BERNOULLI, *ib.*, pag. 334, n. 13). Un ritratto di togato del Laterano (BENNDORF-SCHÖNE, pag. 128, n. 209; HELBIG, *Führer*, II, n. 1170) ha un maggior movimento di superficie.

<sup>34)</sup> Cfr. il gruppo che fa capo a Domizio Corbulone, WEST, *op. cit.*, pag. 235 e segg.

<sup>35)</sup> CALZA, *Antiquarium*, n. 27. Di marmo italico grigiastro. Manca della parte posteriore coll'orecchio sinistro e di tutto il collo. Presenta inoltre varie scheggiature. Ha la superficie lavorata colla raspa. Alt. m. 0,295. Proviene dall'autostrada Roma-Lido, all'altezza delle tombe "dei Claudi",.

<sup>36)</sup> Da Ostia proviene pure un ritratto, ora nella collezione del Museo Nazionale Romano (WEST, *op. cit.*, pagg. 235-6, tav. XLIII, 280; ARNDT-BR., 1143-4), che verrebbe fatto di attribuire alla medesima mano che eseguì il nostro. È la stessa contrarietà più profonda e irresoluta. E lo stesso ne è il modellato, nei trapassi lievemente sentiti, nel rendimento della fronte e degli occhi, nella contrazione della bocca.

<sup>37)</sup> VAGLIERI, *Notizie Scavi*, 1913, pag. 81, fig. 9. CALZA, *Antiquarium*, n. 15. Di marmo lunense. Manca la parte superiore della lastra. Superficie ruvida. Dimensioni metri 1,75 x 0,85. Altezza della testa e del collo m. 0,315. Dall'area anteriore ai quattro tempietti.

<sup>38)</sup> Cfr. RODENWALDT, *Abhandl. der Preuss. Ak. der Wissenschaft*, 1935, 3, pag. 26 e 27.