

## NUOVA STATUA-RITRATTO DEL BASSO IMPERO TROVATA AD OSTIA

(CON DUE TAVOLE)

Durante le ultime ricerche compiute ad Ostia, che rivelarono una considerevole attività edilizia di epoca tarda, fu scavata una grande statua onoraria del basso impero. (Tav. I-II) Fu rinvenuta al margine ovest del portico che circondava la palestra delle Terme del Foro, il quale presenta segni di tardi restauri, tolta dal suo piedistallo ed appoggiata ad un muro. Probabilmente, insieme con altre statue onorarie, decorava il cortile.

È alta m. 1,85 senza la base, la testa misura cm. 26 in altezza. Marmo greco con grossi cristalli. Lo stato di conservazione è quasi perfetto; mancano solamente: il braccio sinistro dal gomito in giù (esso doveva essere scolpito a parte e poi applicato) e la punta del naso.

La statua raffigura un personaggio vestito di una tunica a maniche corte e di una toga antica « pura » con *umbo* e *sinus*; quest'ultimo, molto concavo, scende fino alle ginocchia ed è sostenuto dalla mano destra abbassata. Il braccio sinistro piegato teneva forse un rotolo. Ai piedi un fascio di *volumina*, legato da un doppio cordone, sta ad indicare, come di solito, la professione letteraria o amministrativa del personaggio riprodotto. La figura calza i *calcei*, con legacci intrecciati sul collo del piede. La testa è grande e il ritratto è quello di un uomo di media età, dal viso magro, dal naso aquilino. Le guancie scarnie, sopra una costruzione ossea pronunciata, gli occhi infossati sotto le sopracciglia aggrottate e, infine, le rughe intorno alla bocca chiusa e stretta, accentuano l'aspetto malaticcio del volto. I capelli lisci scendono bassi sulla fronte e fino alla metà delle orecchie; i baffi lunghi e la barba corta e folta, coprono la parte inferiore del viso, lasciando libero il collo alto e robusto. La posizione di tutta la figura è frontale con una leggera inclinazione della testa verso destra.

Si nota nell'immagine una sproporzione di forme nell'anatomia del corpo asciutto ed allungato, che si accentua nelle linee dei contorni senza profondità. Questa caratteristica del corpo magro e sviluppato prevalentemente in lunghezza e le pieghe del drappaggio, grafiche ed acute, rappresentate in forma stilizzata, mediante l'uso convenzionale dello scalpello per indicare la profondità della stoffa, rivelano particolarità stilistiche proprie della tecnica statuaria del tardo impero. Alla stessa epoca, cioè al principio del V secolo d. C., riporta anche il volto con accenti di crudo realismo nell'esecuzione e nella tecnica dei rozzi tra-

passi dei piani e con gli occhi a forma di mandorla dalle iridi convenzionalmente indicate a forma caratteristica di mezza-luna convessa.

È questa l'epoca, come è noto, nella quale l'Impero Romano ha fornito a noi un materiale plastico relativamente ricco, e che, dopo la lacuna artistica che esiste tra le ultime immagini costantiniane e il principio del regno di Teodosio, appare feconda di monumenti marmorei.

Attivo ed operoso nel movimento letterario e culturale (1), questo periodo mostrò nell'arte plastica la tendenza a creare uno stile suo particolare, con impronte così caratteristiche da portare alcuni archeologi alla conclusione, forse troppo ardita, di denominare « Rinascimento Teodosiano » il movimento in questione (2).

Se il movimento letterario, benchè realizzato in gran parte da gente straniera, partiva sempre da Roma (3), le nuove tendenze plastiche, invece, traevano le loro ispirazioni e i loro spunti dall'Oriente, donde provengono la maggior parte dei monumenti rimasti. Infatti, oltre le due figure di Consoli del Palazzo dei Conservatori, la cui cronologia e provenienza sono molto discusse (4), ed alcune teste, non conosciamo quasi nessuna statua trovata in Occidente o ivi con sicurezza creata nel periodo teodosio-onoriano.

Si avverte quindi che, come figura a tutto tondo, di esecuzione occidentale (giacchè sarebbe illogico pensare ad un trasporto dall'Oriente), la nuova statua ostiense, con il ritratto così caratteristico per l'epoca, rimane completamente isolata e rappresenta forse un unicum.

Per trovare paralleli stilistici, bisognerà dunque anzitutto rivolgersi ai prodotti statuari di provenienza orientale, presso i quali potremo rintracciare i primi, benchè vaghi, rapporti con la scultura ostiense.

Tra le statue-ritratti del tardo Impero, i cui migliori esemplari sono raggruppati nel Museo di Costantinopoli, due sculture di Afrodisia appartengono al primo trentennio del V secolo ed una di esse, quella del magistrato barbato (5), è senza dubbio il più completo esempio dello stile che seguì al regno di Teodosio. Essa ha servito a raggruppare un certo numero di ritratti, che presentano i medesimi caratteri e sono il prodotto della medesima corrente stilistica (6); tra essi si può oggi senz'altro annoverare anche la nostra immagine.

Tuttavia la statua di Afrodisia, benchè riveli una affinità con la scultura ostiense e per lo stile di composizione e per le forme piatte del corpo e la struttura del

(1) MARROU, *St. Augustin et la fin de la culture antique*, Paris, 1938, pag. 11 segg.; DILL, *Roman Society in the last century of the West Empire*, London, 1925; LABRIOLLE, *La réaction payenne*, Paris, 1934, pag. 335 segg.

(2) GERKE, *Studien zur Sarkophagplastik der theodosianischer Renaissance*, in *Röm. Quartalschr.*, 42 (1934), pag. 1 segg.

(3) PICHON, *Les derniers écrivains prophanes*, Paris, 1906; LOT, *La fin du monde antique*, Paris, 1927, pag. 179.

(4) DELBRUECK, *Die Consulardiptychen*, Berlin, 1929, pag. 49.

(5) MENDEL, *Catalogue des sculptures de Constantinople*, Constantinople, 1912, II, n. 508; SCHEDE, *Meisterwerke d. Mus. von Konstantinopel*, 1928, Tav. 44 seg.

(6) L'ORANGE, *Studien zur Geschichte des spätantiken Porträts*, Oslo, 1933, pag. 78 segg.



FIG. 1. - VEDUTA POSTERIORE DELLA NUOVA STATUA OSTIENSE.

(*Gab. fot. naz., E 23884*).

drappeggio (per la povertà delle pieghe, ad esempio, ecc.), ne diverge sensibilmente, non solo per l'abito diverso, ma perchè si osserva in essa una maggiore maestria dell'artista, una tecnica molto più raffinata ed un movimento più libero che manca completamente nella immagine di Ostia.

Tutto un gruppo di statue orientali dell'epoca di Teodosio e dei suoi immediati successori, raccolto dal Kollwitz (7) nel suo recentissimo lavoro, è per noi una documentazione preziosa, ma piuttosto cronologica che tipologica. Nella disposizione del drappeggio l'affinità stilistica con la nostra statua si manifesta nelle pieghe rigide e corte, fermate bruscamente a metà con un taglio orizzontale e nel loro carattere lineare e grafico (8). Anche lo scarso uso del trapano nell'esecuzione del panneggio stesso, caratteristica dell'epoca teodosiana, e la ornamentale e statica posizione frontale, rivelano una parentela cronologica tra la nostra statua e quelle del gruppo segnalato dal Kollwitz. Ma queste se ne distinguono, in primo luogo, per il vestito che indossano, che non è mai il costume nazionale latino, la toga classica con *umbo* e *sinus*, ma il costume tabulato o la clamide o, infine, il pallio greco, che son gli abiti proprii dell'epoca. Inoltre, il gruppo di statue pubblicato dal Kollwitz mostra come in Oriente, pur in epoca così tarda, fosse ancora forte il senso della forma, che attraverso tutte le influenze e i cangiamenti durante lungo correre dei secoli, non ha cancellato la memoria delle tradizioni classiche (9), anche in opere, come queste cui si accenna, che son assai spesso produzione di artigianato.

Le due statue di Consoli del Palazzo dei Conservatori, invece, benchè non divergano sensibilmente dalla produzione orientale in genere, pure presentano alcune analogie più rilevanti con il drappeggio della statua ostiense (10). La stoffa che si accumula in modo troppo preciso e duro, la distribuzione delle rade pieghe in forma rigida e legnosa, i vasti « ovoli » determinati dall'addensarsi della toga sul fianco destro e, infine, talune schematiche simmetrie nella parte anteriore del vestito, son tutti dettagli d'esecuzione che possono avvicinare le due sculture alla nostra, almeno da un punto di vista tecnico. D'altra parte anche esse se ne differenziano per il costume che indossano, la toga corta manicata e tabulata, mentre la scultura di Ostia veste ancora l'antica toga classica pura, completamente fuor di moda nell'epoca in questione. E ancora: la corporatura dei Consoli è proporzionata in volume ed esatta nella sua struttura anatomica, mentre la statua trovata ad Ostia, con le sue forme senza profondità, sembra la figura di un fregio, distaccata dal suo fondo e quindi piatta e senza equilibrio.

Proprio per queste sue particolarità la nostra figura presenta ancora maggiori analogie con le opere d'arte minore, come, ad esempio, con il *missorium* di Teodosio di Madrid (11). Infatti, sotto la *paenula*, che copre le piatte figure dell'impe-

(7) KOLLWITZ, *Oströmische Plastik der theodosianischer Zeit*, Berlin, 1941.

(8) KOLLWITZ, *op. cit.*, ff. 23, 27, 31, ecc.

(9) SNIJDER, *Romeinsche Kunstgeschiedenis*, Groningen, 1925, pag. 37, dove l'A. distingue il plastico trattamento del drappeggio delle statue orientali e il lineare e grafico di quelle occidentali.

(10) STUART JONES, *A Catal. of the Palazzo dei Conservatori*, Oxford, 1926, tav. 42, pag. 114; ARNDT-BRUCKMANN, *Einzelabfn.*, nn. 311. 314.

(11) DELBRUECK, *Spätantiken Kaiserporträts*, Berlin, 1933, tav. 94-97, pag. 200.

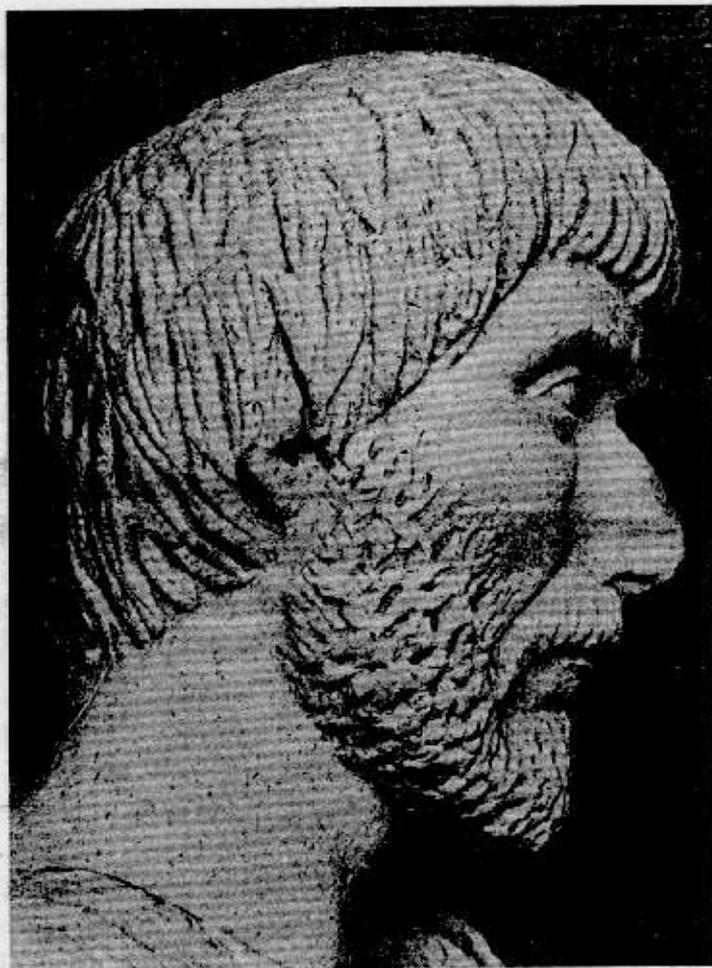


FIG. 2. - PROFILO DELLA NUOVA STATUA OSTIENSE.

(neg. de Chirico).

ratore e dei suoi figli, notiamo gli stessi corpi smilzi, senza rotondità e lo stesso angolo acuto per indicare il ginocchio piegato; anzi il ginocchio magro ed angolare, con la rotula sporgente sotto la stoffa che aderisce, sembra essere una particolarità dello stile dell'epoca, specialmente nelle arti minori e nella numismatica (12).

Benchè le poche opere fin qui citate, quasi tutte di provenienza orientale, sian raffrontabili con la statua ostiense per alcuni tratti comuni cronologici e tipologici, bisogna tuttavia riconoscere che sono ben lontane dal rivelarci una vera e propria affinità artistica con essa (come del resto si dimostrerà nelle pagine che seguono con l'esame della testa-ritratto).

La nostra statua deve dunque seguire nel suo complesso qualche altra corrente e l'esecutore deve aver tratto la sua ispirazione da fonti di altro genere. Occorrerà pertanto rivolgersi alla produzione occidentale di quest'epoca, che è rappresentata per noi sopra tutto dai sarcofagi.

(12) MATTINGLY, *Roman Coins*, London, 1928, tav. LIV, 8-a; DUCATI, *L'Arte in Roma* (Studi Romani), Bologna, 1938, tav. CCLXXXII, 2; CCLXXXIII, 1; DREXEL, *Ueber einen spätantiken Silberteller*, in *Jahrb. d. Inst.*, 1915, pag. 192 segg., f. 8.

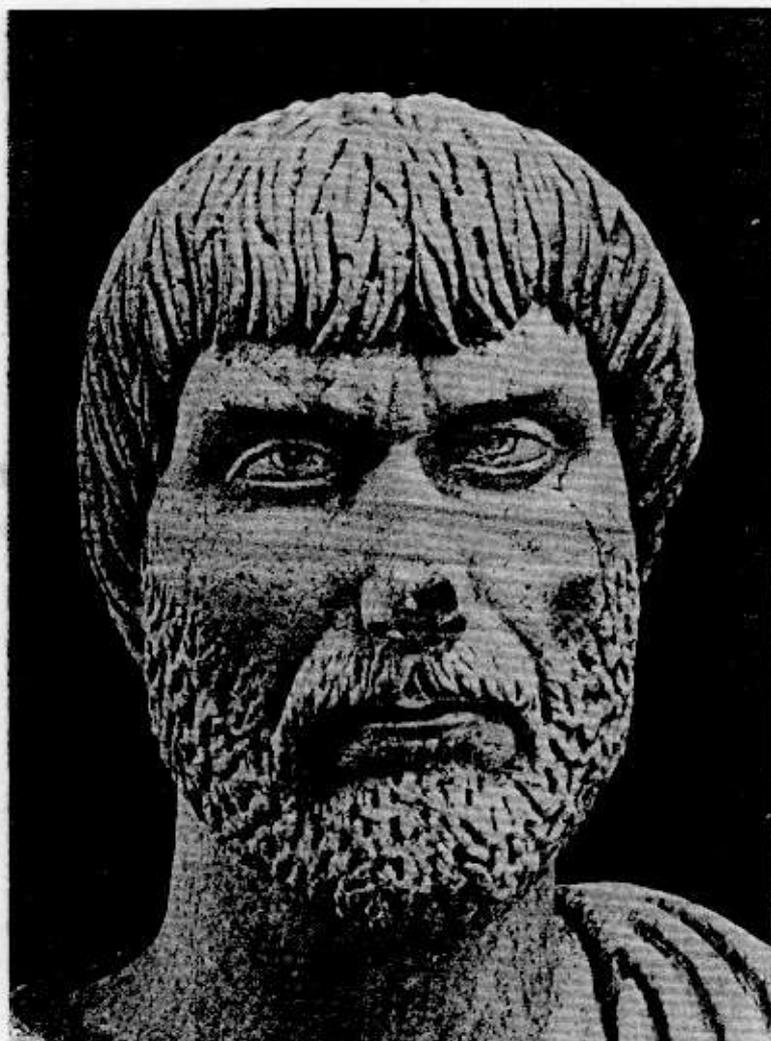


FIG. 3. - TESTA DELLA NUOVA STATUA OSTIENSE.

(Gab fot. naz., E 23883)

Sul declinare del IV secolo osserviamo infatti assai spesso sui sarcofagi, simili figure, piatte ed allungate, quasi intagliate sul fondo, con pieghe rade e graficamente disegnate (13), che sostituiscono le quadrate e posate immagini, riccamente drappeggiate, della maturità del IV secolo (14). Il lavoro di trapano, che cerca effetti di chiaro-scuro, non ha posto in questa tecnica nella quale tutto è basato sul disegno e su un rilievo basso e appiattito (15). Le pieghe del drappeggio sono, in queste figure, rade e superficiali mentre la stoffa perde il suo peso e la sua stessa sostanza per acquistare sempre più il carattere ornamentale e lineare, attraverso la sua graduale semplificazione dei piani.

(13) WILPERT, *I Sarcofagi cristiani antichi*, v. I; LAWRENCE, *Columnar Sarcofagi in the Latin West*, in *Art. Bull.*, 1933, pag. 103 segg., 1927, pag. 1 segg.

(14) GERKE, *Der Sarkophag des Junius Bassus*, Berlin 1936.

(15) GERKE, *Studien zur Sarkophagplastik*, pag. 13 segg.; DELBRUECK, *Die Consulardiptychen*, nn. 15, 3, 55, pagg. 23, 215 segg.



FIG. 4. - TESTA DELLA STATUA DI MAGISTRATO DA AFRODISIA  
NEL MUSEO DI COSTANTINOPOLI.

(da Schede).

La statua ostiense quindi, nella sua concezione stilistica, appare vicina ad alcuni sarcofagi romani intorno al 400 (16) (FIGG. 5 e 6) per la piattezza della figura allungata e per la stilizzazione del panneggio.

La lavorazione semplificata e schematica non è soltanto dovuta a negligenza o a incapacità del singolo esecutore del lavoro che andiamo esaminando. Già da più di un secolo l'arte romana si avviava gradatamente a trattare sempre più il corpo umano come uno schema decorativo, mentre la tecnica si impoveriva da un'opera all'altra. Se nel drappeggio di figure su rilievi a carattere decorativo, come, ad esempio, nelle tozze figure dell'arco di Costantino (17) e, già anche prima, in quelle dell'arco di Settimio Severo a Leptis Magna (18), ritroviamo la tecnica

(16) SCHOENEBECK, *Der Mailander Sarkophag und seine Nachfolge*, 1935, pag. 41 segg., ff. 38, 39.

(17) L'ORANGE U. V. GERKAN, *Der spätantike Bildnisschmuck des Konstantinsbogens*, Berlin, 1939, tav. 16.

(18) *Africa Italiana*, 1931, ff. 73, 81 segg.

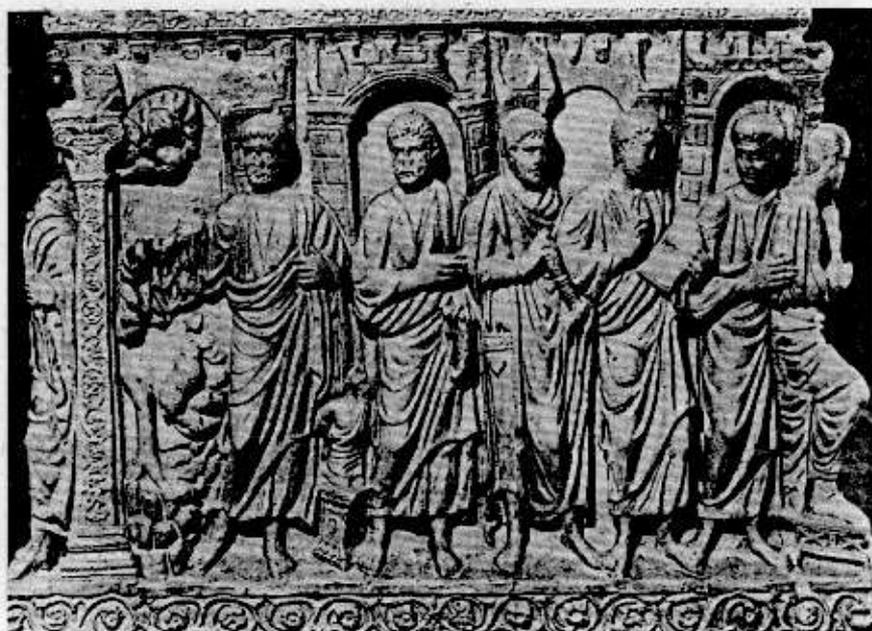


FIG. 5. - FIANCO DEL SARCOFAGO DI S. AMBROGIO A MILANO.

(*Ist. Germ.*, neg. 41, 397).

affrettata dei lunghi solchi per semplificare l'esecuzione delle pieghe, dopo un secolo o più tale tecnica convenzionale e stilizzata è attuata sulla nostra statua.

Alla costruzione magra ed allungata propria dell'epoca conviene appunto il drappeggio dalle pieghe rade e tirate, senza profondità e rilievo (19); parimenti la immobilità e rigidità di esse conferisce al drappeggio un carattere statico che è pienamente adeguato alla immobilità e alla durezza del corpo e alla severa frontalità del volto.

\* \* \*

Il volto (TAV. II, FIGG. 2, 3) però con il suo verismo quasi crudo si oppone al convenzionalismo e alla stilizzazione del drappeggio e presenta un notevole contrasto stilistico che non è certo nè unico nè nuovo in arte, come dimostrano alcuni sarcofagi romani, fin dal III secolo, nei quali il ritratto acquistò sempre più tendenze naturalistiche, mentre il panneggio andava gradualmente irrigidendosi.

Nel ritratto ostiense l'arte iconografica Romana ci offre una delle sue ultime significative realizzazioni; tanto più interessante esso è, in quanto si distacca dalla corrente artistica costantiniano-teodosiana classicheggiante ed astratta e ci offre l'esempio di un nuovo stile con tendenze naturalistiche che le tien dietro, dandoci una nuova testimonianza della non ancora esausta vitalità dell'arte romana, prima di fissarsi nella immobilità e nel manierismo dell'arte bizantina.

(19) Lo vedremo più tardi nelle figure drappeggiate, assai appiattite, del primo medioevo (MALE, *L'art religieux en France*, I, 1924, ff. 1, 13).

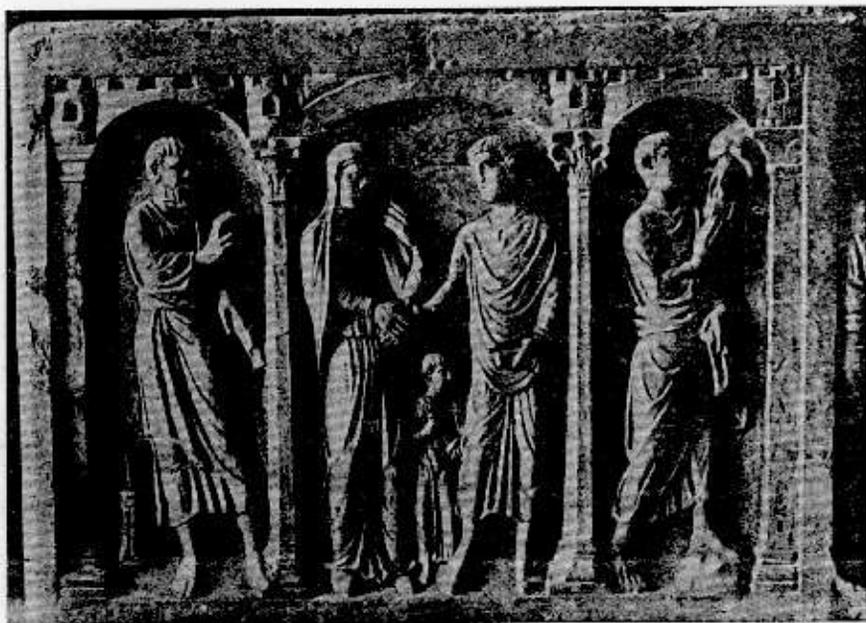


FIG. 6. - FIANCO DEL SARCOFAGO DI MANTOVA.

(Ist. Germ., neg. 41, 396).

Nel viso scarno ed appassito, nell'atteggiamento fermo ed amaro delle labbra sottili e serrate ritroviamo la stessa impronta espressiva e naturalistica, il medesimo grezzo verismo di esecuzione che contraddistingue tutto un gruppo di ritratti, che L'Orange colloca subito dopo l'elegante e levigato classicismo dell'epoca teodosiana (cioè dopo il 400) (20).

Se però si analizza più dettagliatamente il ritratto ostiense, ci si accorge di alcune particolarità che, senza infirmare la posizione cronologica in cui esso va collocato e la corrente stilistica alla quale si riallaccia, rivelano, tuttavia, le differenze tra l'officina romana, e quindi occidentale, dalla quale esso esce e gli altri ritratti cui abbiamo accennato, quasi tutti di produzione orientale.

La pettinatura a ciocche dritte e fitte, la massa dei capelli rialzati davanti e appiattiti sulla nuca, presenta un voluto disordine ed acquista più vita e plasticità che non nella maggior parte dei ritratti teodosiani e postteodosiani.

Gli occhi a forma di mandorla, leggermente rialzati verso le tempie, con l'iride convessa dalla pupilla incisa a mezzaluna e che copre il globo dell'occhio soltanto a metà con un piccolo segmento nel mezzo, riescono suggestivi appunto per questa loro tecnica particolare; essa rientra nelle caratteristiche correnti tra il IV e il V secolo e la possiamo riscontrare, con piccole varianti, anche su un gruppo di ritratti dell'epoca (21).

L'intensità dello sguardo e la malinconia diffusa sul volto, che accentuano il carattere psicologico del ritratto, non è forse una particolarità speciale del per-

(20) L'ORANGE, *Studien zur Geschichte des spätantiken Porträts*, pag. 78 segg. e L'ORANGE, *Symbolae Osloensis* (9), 1930, pagg. 101 segg.

(21) ALBIZZATI, *Un ritratto di Licinia Eudoxia e gli ultimi statuari romani*, in *Atti Acc. Pont.* (2ª serie), XV, 1922, pagg. 350 segg. e tav. IX.

sonaggio riprodotto, quanto piuttosto un'impronta spirituale dell'epoca, che può rintracciarsi in quasi tutte le figurazioni della prima metà del V secolo (22).

Come ho già dimostrato nelle pagine precedenti, l'avvicinamento stilistico della nuova statua ostiense a quella barbata del museo di Costantinopoli sembra ovvia. La datazione di tale statua oscilla di circa una quarantina di anni, secondo le diverse opinioni dell'Albizzati, del Rodenwaldt, del Mendel, del Kollwitz, nel suo recentissimo lavoro, e, infine, del L'Orange, il quale ultimo l'ha voluta abbassare agli anni tra il 420 e il 430 circa (23), basandosi sui dittici consolari (24), specialmente quelli di Patricius Novara e di Felix, ricondotti agli anni 425-428 (25),

L'affinità della statua ostiense con i dittici in questione e quindi con il ritratto di magistrato di Afrodizia è a prima vista evidente e, senza dubbio, esse si riconoscono come opere appartenenti ad epoche prossime ma un esame un poco più approfondito rivela differenze sostanziali.

Certamente simile nella statua ostiense e in quella di Afrodizia è la magra ossatura nella costruzione del volto; la barba è di foggia eguale, benchè di tecnica più rozza nel nostro ritratto; quest'ultimo ricorda quello di Afrodizia anche per il trattamento impressionistico della barba e per il naturalistico movimento della capigliatura e il caratteristico taglio delle labbra sottili ad angoli pendenti.

Se la statua di Afrodizia è stata concordemente giudicata come l'ultima espressione dell'antica classica scuola caria, si deve riconoscere nella statua ostiense, malgrado tutta l'inferiorità d'esecuzione, l'ultima probabile sopravvivenza di una secolare tradizione indigena dell'antico ritratto romano, nel suo lato più genuino. Tutto ciò che è sobrio, incisivo, pesante nella nostra statua, è più attenuato, più raffinato e stilizzato nella statua del magistrato di Costantinopoli, che presenta un minor carattere naturalistico ed un verismo meno accentuato.

La nostra statua è chiaramente di produzione occidentale, anzi locale; più che alla statua di Afrodizia può esser quindi avvicinata ad una testa di Aquileia (26), anch'essa probabilmente di esecuzione locale, con la quale ha in comune la intensa espressione degli occhi accigliati e la composizione cruda e netta a caratteri quadrati e virili.

Ma anche se può essere avvicinata a questa testa, la statua ostiense nella sua integrità come prodotto a tutto tondo di officina occidentale, col suo singolare drappeggiamento togato, fuori epoca, resta completamente isolata.

Anche per l'analisi della lavorazione della testa, come per quella del drappeggio, dobbiamo rivolgerci ai prodotti d'arte occidentale, cioè ai sarcofagi (27).

(22) RODENWALDT, *Die griechische Porträts aus dem Ausgang der Antike*, in *Winkelmansprogramm*, 76, pag. 30.

(23) ALBIZZATI, *op. cit.*; RODENWALDT, *op. cit.*, pag. 21 segg.; MENDEL, *op. cit.*, pag. 205; KOLLWITZ, *op. cit.*, pag. 123; L'ORANGE, *Symbolae Osloensis*, 1930, pag. 105.

(24) L'ORANGE, *Symbolae Osloensis*, pagg. 204-205.

(25) DELBRUECK., *op. cit.*, pag. 93 segg.

(26) L'ORANGE, *Symbolae Osloensis* fig. 206, pag. 82, BRUSIN, *Aquileia*, f. 189, pag. 250.

(27) Osserviamo, anche per quanto riguarda la testa, il fenomeno, che abbiamo già rilevato per il pannello: l'applicazione su una statua a tutto tondo di tecniche proprie di sarcofagi o di

In essi come nello stile delle figure smilze e tutte sviluppate in lunghezza (sarcofago di Mantova) (FIG. 6), così anche nell'esecuzione della testa-ritratto troviamo spesso identità di mezzi tecnici.

Infatti sul sarcofago di Probo, eseguito tra il 395 e il 410 (28), osserviamo sulle teste degli apostoli la stessa foggia di pettinatura a ciocche diritte, il cui libero movimento contrasta con la tecnica convenzionale della barba sfioracchiata, caratteristica comune anche al sarcofago di Sant'Ambrogio di Milano, a quello di Ancona e ad altri di questa serie (29).

Anche nelle figure dello scrigno di avorio di Brescia (30), riportato a qualche tempo prima del 400, sulla testa di uno degli apostoli si nota la stessa caratteristica capigliatura movimentata e veristica e la stessa tecnica a trapano con i caratteri di un trascurato impressionismo per rappresentare la barba (FIG. 7). Benchè il volto bonario e pieno non possieda l'aspetto appassionato del nostro ritratto, la malinconia dell'atteggiamento unisce tutte e due le teste in un'espressione che è comune anche a tutti i ritratti dell'epoca.

Con tutti questi prodotti, a carattere piuttosto industriale che artistico, eseguiti sul posto, e quasi certamente di creazione occidentale, la nostra figura è unita da vincoli assai stretti, come tutte le produzioni ispirate alle stesse fonti e manifestatesi nella stessa epoca (31).

La statua ostiense parla quindi un linguaggio chiaro e preciso che ci dà in sintesi tutti i caratteri della produzione artistica dell'epoca cui appartiene. È



FIG. 7.  
PARTICOLARE DELLA LIPSANOTECA DI BRESCIA.  
(da Kollwitz).

lavori a carattere più andante e decorativo; troviamo infatti sul ritratto ostiense la tecnica caratteristica del III secolo nella trattazione dei capelli (GUTSCHOW, *Das Museum der Prätestatcatacomben*, 1938, tavv. VII, XX, pag. 43 segg.), ottenuti con un solco lungo e un puntino, e l'uso del trapano tondo o ovale, con effetti rozzi e affrettati nella esecuzione della barba (GERKE, *op. cit.*; CALZA, *La necropoli del Porto di Roma*, 1940, pag. 216 segg., ff. 119, 120), mentre su un volto a tutto tondo ci saremmo attesi una trattazione più raffinata.

(28) WILPERT, *I sarcofagi cristiani*, I, tavv. XIV 1-14 e tav. XXXV, 2, 3, pagg. 42-44.

(29) LAWRENCE, *op. cit.*, passim; SCHOENEBECK, *op. cit.*, pag. 76 segg.

(30) KOLLWITZ, *Die Lipsanotek v. Brescia*, Berlin, 1930, pag. 68, 13, tav. 5.

(31) Osserviamo la stessa impronta a cavallo di due secoli in parecchi dipinti parietali, dove spesso appaiono i volti dipinti formalmente con rozzezza, ma animati da una interiore spiritualità (DE WITT, *Spatrömische Bildnismalerei*, 1940, pag. 59; GERKE, *Das Verhältnis von Malerei und Plastik in der theodosianisch-honorianischen Zeit*, in *Riv. di Arch. crist.*, 1935, pag. 119 segg.).

un linguaggio semplice, materiato di elementari effetti artistici: nessuna morbidezza di sfumature, nessuna leggerezza nei passaggi, ma un netto stagliarsi dei piani in questo volto magro ed ossuto.

La statua appartiene a un'epoca di transizione tra due correnti stilistiche; a un'epoca cioè che si oppone già al classicismo convenzionale del periodo teodosiano con tendenze più veristiche e naturalistiche.

L'artista locale o romano ha tentato di riprodurre il tipo e lo schema stilistico occidentale dell'età teodosiana dalle forme snelle e slanciate, ma, riuscendovi soltanto in parte, ne ha trascurato l'anatomia, si è sforzato invano di fare esprimere vitalità e armonia a questo corpo piatto senza volume. Egli è riuscito invece ad animare la testa-ritratto che interpreta una personalità.

In questo contrasto tra corpo e volto sta una delle più salienti caratteristiche dell'arte di quest'epoca, essa si svilupperà poi nelle tendenze artistiche del periodo seguente.

Nei portali delle chiese, nei mosaici delle absidi, nelle sculture degli altari troveremo più tardi strane e dure figure, schematiche nelle loro forme senza plasticità e senza peso, ma animate da una dolorosa bellezza, da una commovente pietà, che è ignota all'arte dei periodi precedenti. È già un nuovo modo di vedere e di sentire la forma umana e di rappresentarla.

\* \* \*

Il personaggio veste ancora l'antica toga pura, la classica toga romana, simbolo e segno distintivo di tante generazioni di antichi romani. Ma in quest'epoca (intorno al 400 circa), il vestito degno dei padroni del mondo era completamente passato in disuso (32).

È ben vero che contrariamente a ciò che si riscontra nel III secolo, nel quale fu più in uso l'abito militare, alla fine del IV secolo si avverte il ritorno all'uso della toga, abito civile (33); ma non più alla toga di forma antica, con *umbo* e *sinus*, ma alla toga corta tabulata, con sottoveste a maniche lunghe (34).

Già nel III secolo la scultura ci offre pochi esempi di immagini togate con *umbo* e *sinus* e quelle che abbiamo sono in gran parte di pontefici vestiti di toga *praetexta* con capo velato (35); nè mi risultano altri esempi di toghe pure classiche nel IV secolo. Non incontriamo più questo genere di toga neanche sull'arco di Costantino (36), nè sulle immagini dell'arco di Ga-

(32) WILSON, *The Roman Toga*, 1924, pag. 97 segg.; CHAPOT, *Propos sur la toge* in *Mém. des antiquaires de France*, 1937, pagg. 53 segg.

(33) MOMMSEN, *Römisches Staatsrecht*, Leipzig, 1887, III, pag. 218 segg.

(34) CARCOPINO, *La vie quotidienne à Rome*, Paris, 1940, pag. 184 segg.

(35) DE CHIRICO, *Not. d. Sc.*, 1941, fasc. 7-9. Non mi pare possibile invece riportare all'anno 355 la grande statua togata di Pozzuoli (GRÄVEN, *Heidnische Diptychen in Röm. Mitt.*, 1913, pag. 249, *Fot. Inst.*, 1937, 645); essa a me sembra piuttosto una trasformazione del IV secolo di una statua del I secolo.

(36) L'ORANGE, u. v. GERKAN, *op. cit.*, 1939, pagg. 89, 14-15, tav. 15 segg. Nell'arco di Costantino gran parte delle figure indossano la toga tabulata. Soltanto nel fregio della "oratio

lerio (37) e tanto meno su quelle della Base di Teodosio, sulla quale i personaggi contemporanei circa a quello rappresentato dalla statua ostiense, se non indossano la *paenula* e la clamide, vestono tunica manicata ed una toga appiattita e largamente tabulata sul petto. Questo stesso costume veste la maggior parte dei personaggi riprodotti dal Kollwitz.

Anche i dittici del tardo impero ci confermano che la toga pura non era più in uso (38). E che così fosse è anche riaffermato dalla disposizione del codice di Teodosio del 382 (39), che prescrive l'uso obbligatorio della toga ai senatori e agli avvocati, benchè si tratti anche in questo caso di un abito di moda contemporanea che si indossava nell'esercizio di speciali funzioni.

I cristiani evitarono sempre di portare l'abito nazionale, che si identificava per loro con il paganesimo, di cui era il simbolo più appariscente, mentre preferivano indossare il pallio greco, abito caratteristico dei filosofi stoici e dei *magistri*. Già Tertulliano, per dimostrare di aver rinunciato alle vecchie superstizioni, per vivere secondo una migliore filosofia, lascia la toga per il pallio degli stoici (40).

Non mi par quindi dubbio che la toga pura, l'antico costume latino ormai completamente in disuso, in cui si drappeggia il personaggio della scultura ostiense, debba avere in questo caso un significato speciale e preciso. Con il rappresentare il soggetto in un costume ormai eccezionale, l'artista vuole sottolineare in lui un attaccamento a vecchie usanze e alla gloria e alla religione degli avi; quasi egli fosse uno degli ultimi rappresentanti della « nobilitas romana » e come tale volesse essere raffigurato.

In un periodo in cui più è ardente la lotta tra due mondi, tra due opposte concezioni, la toga classica pura in una statua onoraria pare quasi scudo e difesa di un mondo in rovina.

Tanto più si avverte che una tale caratteristica fuori moda è intenzionale e voluta, in quanto goffo, misero ed artificioso ci appare il costume nella realizzazione plastica compiuta dall'artista. Evidentemente lo scultore non ha più dinanzi a sè modelli vivi, ma riproduce un abito che conosce solo attraverso le immagini marmoree o per qualche ricordo letterario.

Per l'identificazione dell'ignoto personaggio, va posto in rilievo, oltre l'uso della toga, anche il fascio di papiri legati assieme e posti ai piedi dell'immagine. Esso rivela le occupazioni amministrative o letterarie dell'individuo riprodotto; e con queste ultime sembra si trovi connesso l'aspetto caratteristico del volto.

Augusti » i due imperatori Adriano e Marco Aurelio indossano la tunica a maniche corte e l'antica toga; ma, come è stato osservato, quando l'artista li vuole riprodurre nel costume dell'epoca loro li veste di un abito « von eigentümlicher gelöster Form ».

(37) KINCH, *L'arc de triomphe de Salonique*, 1890.

(38) DELBRUECK, *Die Consulardiptychen*, pagg. 43 segg., 51 segg.

(39) 14, 10.

(40) TERTULL., *De pallio*, Lipsiae 1854, pag. 547; BOISSIER, *La fin du paganisme*, I, pag. 208 segg.

Il viso infatti, magro ed appassito, ha i capelli folti ed incolti e la barba corta ed arruffata, da poco tornata in uso, ma che, in ogni caso, fu per i pagani in tutte le epoche il segno distintivo dei filosofi e dei letterati (41).

Non è casuale neppure l'affinità del nostro ritratto con le effigi monetali dei due ultimi imperatori pagani, Giuliano cioè ed Eugenio (42), le cui tendenze filosofiche possono forse spiegare il fatto che essi, contrariamente alla moda generale del volto imberbe, propria del IV secolo, portassero la barba, caratteristica degli stoici greci. Anche sulla base di Teodosio, vicino agli imperatori e a gran parte dei personaggi del seguito, tutti imberbi, compaiono alcune figure con la barba corta ed una più libera movenza nella pettinatura (43), che possono essere considerate anche in questo caso il segno caratteristico dell'attività intellettuale delle persone riprodotte; ed infine anche sui sarcofagi cristiani la barba può essere considerata come un segno che richiamava forse inconsapevolmente agli usi della scuola filosofica stoica.

La caratteristica della toga, quindi, e la presenza del fascio di papiri insieme con le particolarità del volto e della pettinatura ci invitano a tralasciare il vasto campo dei funzionari imperiali e a limitare le nostre ricerche al gruppo di letterati e oratori pagani più famosi di quest'epoca, gli ultimi forse ad abbandonare la toga classica pura (44).

Resta ancora da determinare il nome dell'ignoto personaggio riprodotto. Possono forse aiutarci nella ricerca e farci compiere qualche passo avanti le considerazioni di altro genere, che qui sotto veniamo esponendo.

Qualche elemento può esserci fornito dalle vicende storiche di Ostia; benchè gli scavi più recenti abbian reso alla luce qualche costruzione privata abbastanza ricca, gli edifici trovati non son molto posteriori all'età costantiniana. Verso il 400 dell'era nostra, infatti, Ostia non era più l'importante città dei secoli anteriori, granaio dell'Urbe; anzi essa presenta già verso la metà del IV secolo segni di manifesta decadenza. Più che fare nuove costruzioni, si rabberciano alla meglio, o si modificano quelle esistenti, adattando caseggiati ed ambienti, abbandonando alcuni quartieri, restaurando malamente mosaici e dipinti (45). Non rimane di quest'epoca quasi nessun ricordo epigrafico ed artistico e, se si eccettua qualche frammento di sarcofago o di rilievo e qualche testa ritratto (46), non si può segnalare quasi nulla che meriti particolare attenzione.

Stupisce quindi che in questo periodo in cui Roma stessa non ha conservato quasi alcun prodotto di arte statuaria, proprio Ostia riveli una scultura a

(41) RODENWALDT, *op. cit.*, pag. 10 segg.; HEKLER, *Philosophen und Gelehrtenbildnisse in Die Antike*, 1940, pag. 134 segg.; GRAINDOR, *Les cosmètes du musée d'Athènes*, in *B. C. H.*, 1915, pag. 288 segg. e la nota 1, pag. 289.

(42) DELBRUECK, *Die Spätantiken Kaiserporträts*, tav. 75, 2; RODENWALDT, *op. cit.*, moneta sulla prima pagina e pag. 12; COHEN, *Monn. Rom.*, VII, pag. 172.

(43) KOLLWITZ, *Oström. Plastik*, tav. 36.

(44) FRIEDLÄNDER, *Sittengeschichte Roms*, I (1922), pag. 183.

(45) CALZA, *Guida di Ostia*, pag. 12.

(46) L'ORANGE, *Studien zur Geschichte des spätantiken Porträts*, pag. 86, f. 221; DE CHIRICO, in *Arch. Anz.*, 1938, pag. 660, f. 21.

tutto tondo, con caratteristiche così marcate. Una simile scultura onoraria attesta qualche personalità, che non si può ritenere sia semplicemente un funzionario municipale o imperiale, sia pure il « praefectus annonae » del tempo; deve trattarsi piuttosto di qualche personalità eccezionale e molto popolare, non solo nel mondo romano, ma anche in Ostia. E non c'è dubbio che, come si è detto sopra, si sian volute porre in rilievo le caratteristiche di oratore, di letterato e di pagano, proprie dell'individuo raffigurato.

La statua va ascritta stilisticamente al 400 circa. Dopo il 416 i pagani furono esclusi dalle cariche pubbliche (47) e, tra il 408 e il 410, Ostia era stata per tre volte visitata dai Goti che le infersero l'ultima ferita mortale nella notte del 24 agosto del 410, tragica notte di terrore e di distruzione per tutta l'Urbe.

Se ancora nel maggio del 387 Sant'Agostino, che si era fermato ad Ostia aspettando la nave che doveva condurlo in terra africana, ci descrive il suo soggiorno ostiense e il fascino del tramonto (48), dopo circa venticinque anni solamente, Rutilio Numaziano, ritornando, nel 417, nella sua patria gallica e imbarcandosi già a Porto (49), pronunzia il famoso verso che sembra per Ostia una iscrizione funeraria:

*Hospitis Aeneae gloria sola manet.*

Non mi par quindi dubbio che, come *terminus ante quem* per l'erezione della nostra statua si debba pensare agli anni che corrono tra il 400 e il 408.

Se è così, intorno a questi anni moriva uno degli uomini più noti e più famosi dell'epoca, Quinto Aurelio Simmaco, prefetto dell'Urbe nel 384, scrittore ed oratore, senatore e console, vivace ed autorevole assertore del paganesimo e capo e pontefice dell'antica religione.

È questo il periodo in cui le forze del paganesimo sembrano ridestarsi e rinvigorire per opporsi con ogni mezzo alla vigorosa minaccia della nuova religione e al nuovo mondo ad essa ispirato (50). La direzione di questo movimento è assunta dal partito aristocratico romano, che nel ritorno alla tradizione e alla antica religione e nella reazione alla nuova vedeva forse l'ultima salvezza delle sue ideologie e della sua posizione sociale. « Il mondo pagano vuol morire con splendore », dirà Sant'Agostino (*de divin. daemonum*, X, 16).

In questo circolo di intellettuali e di aristocratici, intorno ai quali si aggrupparono poeti, scrittori, filosofi ed alti dignitari dello Stato, Quinto Aurelio Simmaco occupò uno dei posti più importanti (51). Egli fu forse l'ultimo oratore pagano che rinnovò l'eloquenza romana tanto da essere chiamato da Sant'Agostino *vir eloquentissimus* (52) e da essere paragonato dai suoi contemporanei persino a Cicerone (*Romani decus eloqui, cui cedat ipse Tullius*) (53), e questa sua qualifica

(47) DAREMBERG-SAGLIO, *Dictionnaire*, IV, pag. 1198.

(48) AUGUSTINUS, *Confess.*, IX, 8.

(49) VESSERAN, *Cl. Rutilius Numatianus et son voyage*, Paris, 1904, pag. 256, segg.

(50) LABRIOLLE, *La réaction payenne*, Paris 1934, pag. 348 segg.

(51) PAREDI, *S. Ambrogio e la sua età*, Milano, 1941, pag. 27; WYTZER, *Der Streit um den Altar Victoriae*, Berlin, 1939.

(52) *Epist.* 138, 4 (19).

(53) PRUDENT., *Contra orationem Symmachi*, I, 633.

è ripetuta anche sulla base di una statua, eretta in suo onore dal figlio Memmio Simmaco, che reca incise le parole: *Orator disertissimus* (54).

Dal padre, che tenne cariche pubbliche ed era stato amico e consigliere di Giuliano (55), egli ereditò la devozione per l'antica religione che sempre conservò, così come sempre si dimostrò un convinto nazionalista, meno degli altri traviato da influssi ellenici ed orientali.

Egli fu uno dei più ricchi senatori dei suoi tempi e tra i molti possedimenti che ebbe intorno all'Urbe, più di uno fu proprio nell'agro ostiense (56). Questi poderi egli aveva ereditato dal padre e rimasero a lungo in proprietà della famiglia, giacchè una iscrizione onoraria ostiense, sfortunatamente assai mutila, ma di certa reintegrazione (57), conserva il nome di uno dei suoi nipoti, Aurelio Anicio Simmaco, prefetto nell'Urbe nel 418 (58), benefattore di Ostia, chè ivi restaurò un *macellum*.

E tra le quindici ville che possedette Simmaco, quelle ostiensi dovettero essere le sue predilette, giacchè egli stesso le rammenta, più frequentemente delle altre, nelle sue *epistulae* (il primo accenno è in una lettera del 383, nella quale descrive la bellezza della sponda del Tevere). Si può quindi supporre che anche egli, non meno del nipote, sia stato un benefattore di Ostia, i cui interessi erano a lui cari (59), come lo erano stati per altri ricchi ed onorevoli cittadini prima di lui. Anzi tanto più Simmaco doveva aver cara Ostia, in quanto per lui, ultimo vero erede della latinità, questa città, per le sue origini, era legata alle più antiche leggende e ai più antichi miti latini.

Al celebratissimo e popolarissimo Simmaco, ricco proprietario di terreni limitrofi ad Ostia, latino di vecchio stampo, oratore ed alto funzionario, personaggio certamente molto conosciuto in Ostia stessa, piacerebbe pensare che fosse stata eretta la statua da poco scoperta e che ci si presenta con il carattere di immagine di individuo dedito alle lettere e all'oratoria ed alto dignitario, non solo, ma anche di religione pagana per chiare e determinate caratteristiche.

RAISSA DE CHIRICO.

(54) *CIL.*, VI, n. 1782.

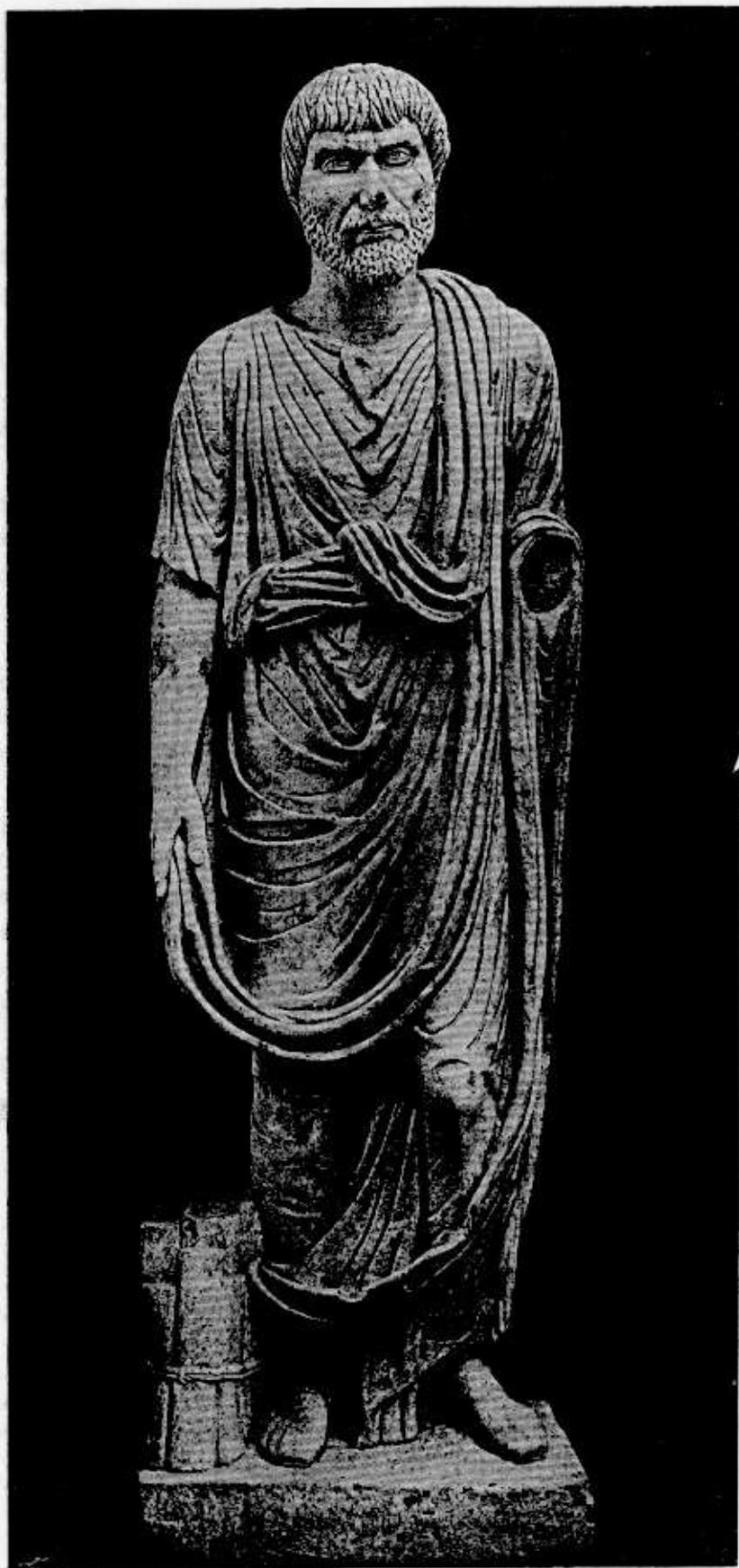
(55) « Domanda all'onesto Simmaco. Sono convinto che egli non consentirà mai a mentire; egli è profondamente veridico in ogni cosa » scriveva di lui nel 362 Giuliano. (*Epist.*, 59).

(56) SYMMACHUS, *Epist.* (*Opera*, ed. Seek, 1883, in *Monum. Germ. auct. Antiqu.*, VI, I). (cfr. indice: Ostia)

(57) *CIL.*, XIV, Suppl. Ostiense, n. 1719.

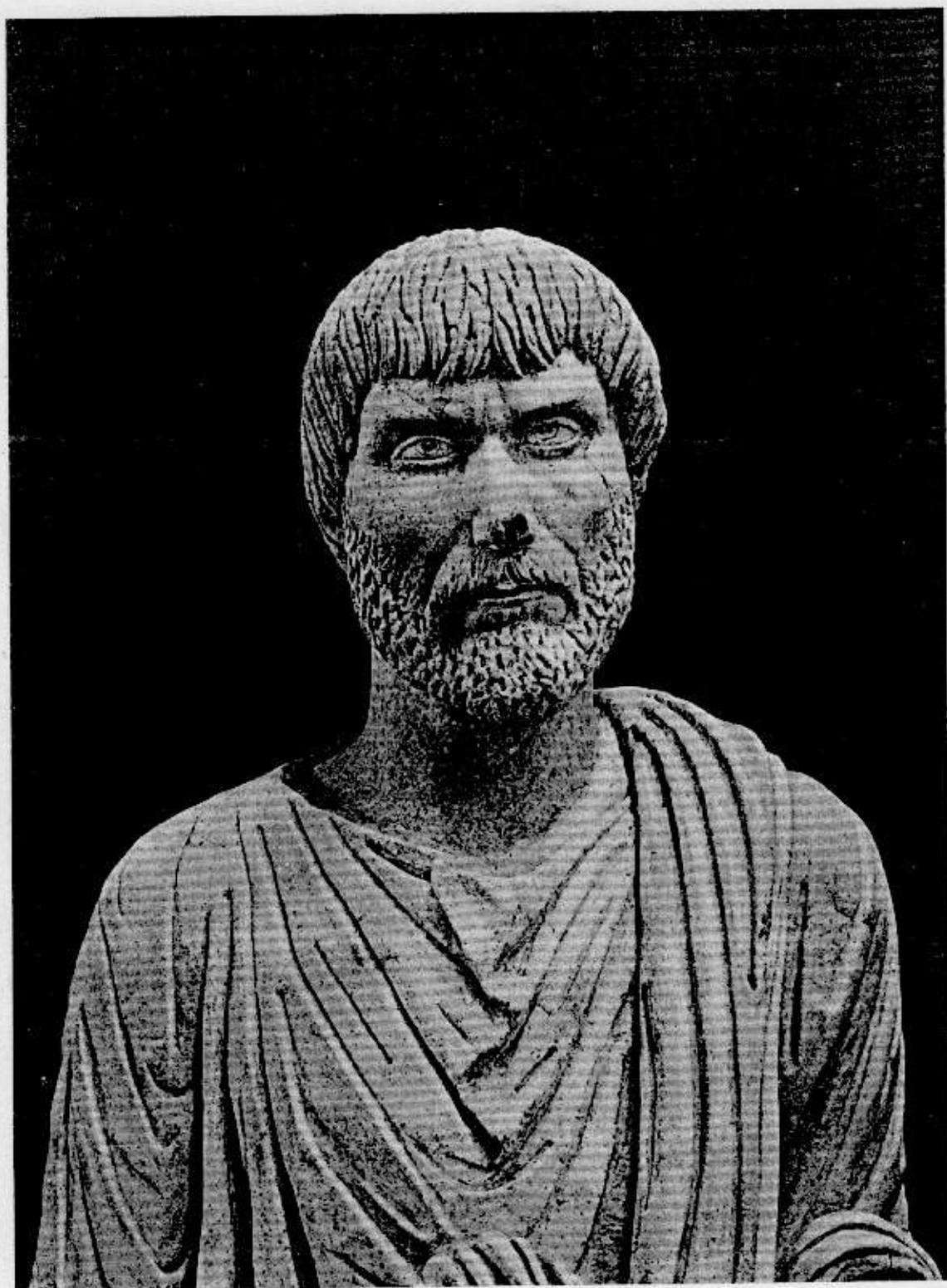
(58) *Real Encycl.*, IV, A, 1: Symmachus, n. 21.

(59) In una lettera all'imperatore Teodosio, Simmaco presenta una istanza per la difesa dell'istituto corporativo. *Epist.*, II, 27; LOT, *op. cit.*, pag. 137.



STATUA-RITRATTO DEL BASSO IMPERO TROVATA AD OSTIA.

(*Gab. fot. naz. E 23833*).



PARTICOLARE DELLA STATUA-RITRATTO DEL BASSO IMPERO TROVATA AD OSTIA.

(*Gab. fot. naz. E 23833*).