



## UNA STATUA IMPERIALE DEL IV SECOLO NEL MUSEO OSTIENSE

(CON DUE TAVOLE)

L'iconografia tarda romana, che solo di recente ha acquistato il posto d'onore, pecca ancora di numerose lacune, e gli anni che corrono tra la fine del III e il principio del IV secolo d. C., presentano uno dei momenti più confusi e più complessi per la difficoltà di inquadrarli stilisticamente.

La grande crisi morale e la rivoluzione spirituale che li ha sconvolti ha portato anche nell'arte iconografica le impronte della transizione culturale che distingue le sue vicende storiche.

Priva di un suo volto specifico, spesso contraddittoria per varii influssi di diverse epoche e di diversi luoghi a cui va soggetta, sensibile ai varii mutamenti e correnti che hanno invaso l'Impero alla vigilia e al principio del regno costantiniano, l'iconografia contemporanea ci lascia talvolta perplessi ed esitanti innanzi a qualche singolo monumento nel volerlo inquadrate in un determinato ambiente artistico e cronologico.

Cosicché ogni immagine nuovamente scoperta e presa in esame arricchisce le nostre conoscenze, allarga le vedute e chiarisce le pagine ancora oscure. L'orizzonte si estende ancora di più, dopo un tentativo riuscito di identificare una effigie imperiale, in quanto, essendo racchiusa in un tempo cronologicamente limitato e raffigurando un personaggio ufficiale, rispecchia con più evidenza le particolarità stilistiche contemporanee.

In questo caso, gli svolgimenti storici e gli avvenimenti contemporanei aiutano spesso ad arrivare ad una precisazione cronologica e per conseguenza ad una conclusione stilistica.

L'identificazione di ogni immagine imperiale tarda quindi rappresenta una conquista e un passo avanti in un campo artistico ancora da esplorare.

Questo sarebbe il caso della statua del museo di Ostia scoperta negli ultimi grandi scavi (tav. I). Fu da me già brevemente presentata nelle *Notizie degli Scavi* del 1941, insieme con un gruppo di sculture trovate nel Collegio degli Augustali, ed era destinata, senza dubbio, ad essere collocata al centro di una sala absidata, aggiunta all'edificio più antico, e databile al principio del IV secolo d. C. (1).

(1) RAISSA CALZA, *Museo Ostiense*, n. 51, pag. 12; DE CHIRICO CALZA, in *Not. Scavi*, 1941, pag. 222 sgg., fig. 3 e 4; GUIDO CALZA, *ibid.*, pag. 198, 203, fig. 4.

È di marmo italico giallastro. La conservazione è quasi perfetta, tranne parte del naso, del pollice destro, del braccio sinistro dal gomito in giù e di piccole scheggiature sul sopracciglio destro, nonché di piccole rotture sul drappeggio. La base sulla quale posa la statua è moderna.

Per le sue dimensioni colossali (misura due metri di altezza; testa con collo alt. m. 0,38, il volto m. 0,29), per l'atteggiamento maestoso e per il costume che



FIG. 1. - ROMA, VILLA DORIA PAMPHILI  
STATUA DI DIOCLEZIANO.

indossa, l'antica *toga praetexta*, già fuori uso nell'epoca in questione, è stato possibile riconoscere nella statua ostiense l'immagine di un imperatore dell'epoca della tetrarchia nelle vesti di Pontefice Massimo, *velato capite*, e con la patera nella mano destra distesa.

Infatti, se già Commodo aveva abbandonato la consuetudine di questo abito di tradizione secolare, ed il modello classico della toga con *umbo* e *sinus* nel III secolo era stato dai privati sostituito da quella *contabulata*, e da sovrani, nell'uso corrente, per lo più con l'abito militare, verso la fine del secolo, l'uso della *toga praetexta* tradizionale fu limitato solo all'imperatore e proprio nella sua funzione di *Pontifex Maximus* (2).

Per la tecnica con cui è trattata la barba e per le affinità stilistiche e tipologiche del panneggio con la statua togata di Diocleziano della villa Doria Pamphili (fig. 1) e con alcuni altri monumenti contemporanei, datai allora la statua ostiense alla fine del III secolo d. C. (3).

Riprendendo l'argomento mi pare di poterne precisare meglio la datazione e identificare, inoltre, l'imperatore riprodotto.

A prima vista parrebbe che le due statue, quella Doria e la nostra, potessero provenire della stessa officina, tanto è evidente la loro affinità stilistica. Mostrano, infatti, come in epoche vicine le rappresentazioni ufficiali degli imperatori dovessero avere la stessa impronta.

Osserviamo la grandezza eguale delle due statue, la loro comune composi-

(2) ALFÖLDI, *Insignien u. Tracht*, in *Röm. Mitth.*, 1935, pag. 49; WILSON, *The Roman Toga*, pag. 103 sgg.; MOMMSEN, *Röm. Staatsrecht.*, II (3), pag. 1108.

(3) DE CHIRICO-CALZA, *op. cit.*, pag. 226 sgg.; L'ORANGE, in *Röm. Mitth.*, 1929, pag. 188 sgg., tav. 40.

zione, ampia e solenne, e le eguali particolarità nella disposizione della stoffa, come la *lacinia* lunga che tocca il suolo, l'andamento obliquo del basso *balteus* e il saliente giro del *sinus* distaccato, particolarità queste che richiamano il ricordo delle statue del I secolo d. C. (4).

Ma, pur conservando la decorativa monumentalità e la rigida frontalità della statua Doria, la nostra scultura manifesta una maggior durezza e linearità nel panneggio. Gli spazi vuoti tra le pieghe appaiono più appiattiti e le pieghe stesse più rigide e più angolose, si arrestano senza passaggi gradualmente, interrotti da tagli bruschi e netti. L'accorciata anatomia della gamba sinistra sporgente, rende la statua ostiense più tozza ed appiattita. Essa trova così i confronti, più che con le statue della tetrarchia, in alcune figure drappeggiate sull'arco di Costantino e sui rilievi e sarcofagi del primo ventennio del IV secolo d. C. (5).

Assistiamo nel corso di tutto il IV secolo al progressivo irrigidimento del drappaggio, dove ormai la toga paludata e il pallio greco hanno sostituito completamente il vecchio costume nazionale latino. Si giungerà ai primi del V secolo alla completa negazione del movimento e del volume come può esemplificare la statua ostiense del c. d. Simmaco, forse l'ultimo tentativo di riprodurre la vecchia *toga praetexta* (6).

La statua ostiense, dunque, pur conservando intenzionalmente nel vestito una impostazione ampia e grandiosa, come esige una tradizione affermata da secoli, non può non manifestare l'impovertimento tecnico degli elementi decorativi e il diminuito gusto nell'arte di trattare la stoffa.

Ancora più eloquente del panneggio è il ritratto (tav. II).

L'ampio ovale appiattito dall'ossatura evidente, la barba trattata a puntini grossolani e irregolari, la rigorosa frontalità della testa, saldamente poggiata sul collo taurino, attestano la tradizione iconografica della tetrarchia (7).

Ma in alcune particolarità, il ritratto si differenzia nettamente, rivelando tendenze figurative più sobrie e contenute, proprie di un'epoca più avanzata.

Il volto, ancora relativamente giovane, si prospetta con una superficie facciale semplice e compatta, con scarsa veduta volumetrica e misurata gradazione dei piani. Gli occhi piuttosto stretti, con un appena visibile accenno alla pupilla irregolare, che rende lo sguardo strabico, la alta curva sopracciliare, la bocca molle con lo sporgente labbro inferiore, le guance stirate senza gioco di rughe e la fronte liscia e bassa, lo distinguono nettamente dalla vigorosa energia e dal *pathos* decorativo dei ritratti degli imperatori illirici (8).

(4) DELBRUECK, *Antike Porphywerke*, pag. 99, tav. 42; GOETHERT, *Studien zur Kopienforschung*, in *Röm. Mitth.*, 1939, pag. 176 sgg., tav. 39 sgg.

(5) L'ORANGE e v. GERKAN, *Der spätantike Bildschmuck des Konstantinsbogens*, tav. 14, 15, 21, pag. 82 sgg.; v. SCHOENEBECK, *Die christliche Sarkophagplastik unter Konstantin*, in *Röm. Mitth.*, 1936, pag. 299, f. 5; LE BLANT, *Les sarcophages chrétiens de Gaule*, tav. LX, 2; L'ORANGE, in *Röm. Mitth.*, 1938 pag. 10 sgg. tav. 5.

(6) DE CHIRICO-CALZA, in *Bull. Com.*, 1941, pag. 113 sgg., tav. 1.

(7) CASTELFRANCO, *L'Arte della moneta nel tardo Impero*, in *Cr. d'Arte*, 1937, pag. 12-15.

(8) L'ORANGE, *Studien zur Geschichte des spätantiken Porträts*, pag. 28 sgg., fig. 68-75.

Rispetto alla inquietudine nervosa, alla visione tormentata di questi ultimi, il volto ostiense mostra un carattere più uniforme e più sbiadito, privo di ombre violente, provocate in parte dalle sopracciglia sporgenti, indice caratteristico dell'iconografia precedente a quella costantiniana.

Ciò che distingue inoltre il nostro ritratto dalla maggior parte delle immagini della tetrarchia è la massa compatta di capelli ricciuti, privi di trapano, con un accenno ai duri e fitti riccioli riprodotti plasticamente, in evidente contrasto stilistico con la barba convenzionalmente resa con lo scalpello a puntini. È, senza dubbio, una particolarità individuale volutamente accentuata dall'esecutore, ma che si può ritrovare in alcuni ritratti dell'epoca sulle immagini d'origine orientale sorte forse con il sopraggiungere dell'influsso della iconografia di Palmira.

L'influenza siriana sull'arte architettonica e musiva tarda romana, rilevata per ultimo dal Becatti, non doveva essere meno intensa anche nei riguardi dell'arte plastica (9).

La conquista di Aureliano e il grandioso tempio di Baal, da lui costruito nel 274, ornato dalle preziose opere d'arte trasportate da Palmira, insieme con i numerosi artisti e cittadini del paese conquistato, che dovevano affluire con un ritmo sempre crescente alla capitale, dovevano immancabilmente influire sui gusti artistici contemporanei e rendere popolari per decenni le particolarità stilistiche dell'arte siriana.

I riflessi dell'iconografia di Palmira in vari ritratti romani, furono messi in evidenza ancora dall'o Strygowsky, sostenuti dal L'Orange e recentemente ripresi dal Deonna (10). In nessuna immagine contemporanea, però, questa ascendenza è forse così evidente come nel ritratto ostiense, oltre che per lo stile, anche per l'aspetto fisico del volto, dalla forte impronta non latina. Anche il puntino ineguale della pupilla, oltre ad indicare un probabile strabismo dell'individuo, si collega alla tecnica singolare dell'iconografia palmirena. La mancanza dell'iride, invece, dà allo sguardo un'espressione astratta e vaga, inammissibile sui ritratti della tetrarchia, ma che l'avvicinano già all'impostazione stilistica costantiniana.

Il nostro ritratto, intanto, nei piccoli riccioli crespi e compatti, scendenti a triangolo sulla fronte bassa, nella vasta prominente degli zigomi e nella contrazione accentuata alla radice del naso, rivela una certa somiglianza con alcune delle immagini, le meno cupe e patetiche, di Caracalla, somiglianza dovuta forse anche ad una ragione di cui parlerò tra poco.

La stessa ricciuta e dura massa inerte dei capelli notiamo sulla testa d'una statua togata di Bucarest, dove il L'Orange giustamente riconosce per le particolarità dei capelli e delle grandi orecchie distaccate, il clima artistico dei ritratti di Palmira (11).

(9) INGOLT, *Studier over Palmyrensk Skulptur*, tav. III, 2; V, 2; DOUBLET, *Musée d'Alger*, tav. X, 8, pag. 80; BECATTI, *Casi ostiensi del tardo Impero* in *Boll. Arte*, 1948, pag. 212; DELBRUECK, *Porphywerke*, pag. 25.

(10) DEONNA, *Du miracle grec au miracle chretien*, (1945) III, pag. 30 sgg. cfr., DELBRUECK, *Porphywerke*, pag. 25; L'ORANGE, *op. cit.*, pag. 24.

(11) RICHTER, in *Am. Journ. Arch.* 1940, p. 439 sgg. Nelle effigi di Caracalla con riccioli crespi e fitti, la studiosa americana vuol veder le immagini postume dell'imperatore, Mus. Torlonia, 471, Mus. Capitolino, Imp. 54; L'ORANGE, *op. cit.*, pag. 26, fig. 47-49.

L'iconografia romana al principio del IV secolo, si presenta, come abbiamo già accennato sopra, con i caratteri propri di un'epoca di transizione stilistica nella quale si sovrappongono due diverse correnti; la decorativa ed ornamentale della tetrarchia e l'altra liscia e classicheggiante costantiniana. Le due correnti, fino ad un certo momento, procedettero parallelamente, talvolta mescolandosi nella stessa opera e rivelando nei particolari elementi dell'uno e dell'altro stile (12).

La nostra statua appare proprio con tutti i caratteri di transizione fra le due correnti stilistiche e sono perciò piuttosto limitati e difficili i confronti.

Affinità tipologiche evidenti possiamo, però, rintracciare in due ritratti più o meno datati, e che aiutano quindi a determinare anche la cronologia della statua ostiense. L'effigie di Licinio sull'arco di Costantino (figg. 2 e 3) illustra in un modo non meno evidente del nostro i caratteri stilistici transitorii della loro epoca. Se nell'immagine di Licinio è viva ancora la tenace pesantezza e compattezza della tetrarchia e la tecnica della barba è concepita nello stile della fine del secolo, nella plasticità dei capelli rialzati e nello sguardo che rompe l'immobilità decorativa e patetica, acquistando un'espressione umana e profonda, assistiamo già ad un affermarsi dello spirito artistico nuovo (13).

Per le stesse particolarità stilistiche accosterei la nostra immagine al busto togato del museo Torlonia, trovato nel circo di Massenzio (14), (figg. 4 e 5) e si confrontino la tecnica della barba e la struttura architettonica del drappaggio con la plasticità dei capelli e con l'espressione sostenuta del volto e dello sguardo mite e pensieroso, che prevale sulla forma decorativa.

La stessa affinità tipologica e artistica, e direi quasi fisionomica con il nostro ritratto, si potrebbe rintracciare anche nella doppia erma del supposto ritratto di Diocleziano conservato solo in un disegno e pubblicato dal Fuhrmann (15).

I confronti fatti inducono quindi a datare la scultura ostiense nel periodo tra la statua di Diocleziano e l'immagine di Licinio, e cioè nel primo quindicennio del IV secolo d. C.

Nel turbine travolgente del caos politico e nella crisi degli anni che precedettero l'avvento al trono di Costantino, come quasi unico sovrano, ben poche immagini imperiali poterono sopravvivere alla posterità.

Il mutare continuo degli imperatori, la lotta accanita tra di loro, che, appe-

(12) L'ORANGE, *Studien zur Geschichte des spätantiken Porträts*, pag. 48 sg.

(13) L'ORANGE, *Der spätantike Bildschmuck des Konstantinsbogens*, pag. 165 sgg., tav. 41 b, 45. I rilievi dell'arco eretto in fretta tra il 312 e il 315 dal Senato, ansioso di presentare al più presto un monumento che glorificasse la vittoria di Costantino, varii e poliedrici per le diverse mani e le diverse correnti rivelate, sono per noi, dopo lo studio esauriente del L'Orange (pag. 165 sgg.), una ricchissima fonte stilistica contemporanea, ma di valore più archeologico e storico che estetico ed artistico. Sotto questo aspetto la nostra statua a tutto tondo ha un valore più rilevante; vedi anche TECHNAU, *Die Kunst der Römer*, (1940) pag. 280.

(14) VISCONTI, *Mus. Torlonia*, n. 613, pag. 284. L'ORANGE, *Studien ecc.*, pag. 52 sgg. e p. 130, fig. 141.

(15) FUHRMANN, in *Röm. Mitth.*, 1938, pag. 35 sgg. fig. 1-2.



FIGG. 2 e 3. - ROMA, ARCO DI COSTANTINO - RITRATTO DI LICINIO.

na vincitori, cercavano di far sparire le tracce dei loro predecessori (16) e la difficoltà di identificare le immagini conservate attraverso la numismatica contemporanea, in gran parte generica, sono altrettanti ostacoli all'identificazione della tarda iconografia romana.

Cosicché, anche fissata per ragioni di stile la cronologia della statua ostiense intorno al 310, appare difficile, a prima vista, darle un nome, fra i tanti sovrani contemporanei.

Tuttavia, fra gli imperatori che dividevano tra loro i destini dell'Impero si possono escludere, a mio parere, gli Augusti e i Cesari, regnanti in Oriente, (17) per i quali mal si giustificerebbe l'onore di una statua ad Ostia. Alcuni di loro, come Massimino Daza, non sono mai giunti a Roma. Anche Severo, ucciso già nel 307 a Ravenna nella lotta con Massenzio, non lasciò dietro di sé che scarse tracce storiche e iconografiche. La stessa cosa si può dire di Galerio, che, divenuto Augusto nel 305, regnando nella lontana Nicomedia, già anziano e gravemente malato, morì poco dopo (18).

Poiché Licinio sembra identificato con ogni attendibilità dal L'Orange nella figura togata dell'arco di Costantino, non è possibile ritrovarlo nel ritratto ostiense pur avendo in comune, come ho già rilevato, i particolari tecnici della barba e lo stampo tipologico contemporaneo, ma nessuna somiglianza fisionomica. Non può

(16) SEECK, *Geschichte des Untergangs der antiken Welt*, I, pag. 42 sgg.; MAURICE, *Constantin le Grand*, (1920), pag. 25.

(17) LOT, *La fin du monde antique*, 1927, pag. 15-24; EUTROPIUS, *Breviar.* X, 1-2.

(18) BURCKHARDT, *Die Zeit Konstantins des Grossen* (ed. 1924), pag. 42 sgg.; SEECK, *op. cit.* p. 107; HÖNN, *Konstantin der Grosse*, (1940), p. 77, 231; LACTANTIUS, *De mortibus persecutorum*, 27,



FIGG. 4 e 5. - ROMA, MUSEO TORLONIA - RITRATTO DAL CIRCO DI MASSENZIO.

trattarsi neanche naturalmente del giovane Costantino, i cui tratti ben noti non hanno niente in comune con il nostro ritratto.

Non rimane, quindi, che Massenzio, il figlio di Massimiano Erculio, l'infelice avversario di Costantino.

In suo favore, invece, parlano, oltre che i tratti individuali, (19) anche gli avvenimenti storici dell'Impero in generale e quelli ostiensi in particolare.

La storia della guerra partigiana tra Massenzio e Costantino non ritrae con fedeltà la figura del disgraziato imperatore (20). I cronisti contemporanei e i padri della chiesa, zelanti nell'esaltare il vincitore e rischiararne la vittoria di una luce miracolosa, non hanno risparmiato di oscurare la figura morale e l'aspetto fisico dell'« usurpatore » (21).

*Pavidus et imbellis* lo chiama Aurelio Vittore; *Homo perniciosae ac malae mentis... superbus et contumax...* dice di lui il filosofo Lattanzio ed uno dei Panegirici lo descrive come... *ille despectissimae parvitatit, detortis solutisque membris...* e così via (22).

Le poche immagini attribuite a Massenzio non hanno trovato nessuna conferma né alcun fondamento solido. Il busto togato del museo Torlonia, trovato

(19) BERNOULLI, *Die Bildnisse der röm. Kaiser*, II, 3, pag. 207 sgg.

(20) GROAG, in *R. E.*, XIV, II, col. 2417 sgg. (ivi la abbondante letteratura antica e moderna). PIGANIOL, *L'empereur Constantin*. (1932), pag. 58 sgg.

(21) EUSEBIUS, *Vita Constantini* I, 56.

(22) AUREL. VICT., *Liber de Caesaribus*, II, 20-26. LACTANT., *De mortibus persecutorum*, 18, 9. Tra i moderni SEECK, *op. cit.*, Indice pag. 546; MAURICE, *op. cit.*, pag. 42 sgg. Una persuasiva riabilitazione, invece, ne fanno GROAG, *R. E.*, XIV, 2, col. 2458 sgg.; DE RUGGIERO, *Il Foro Romano*, 1913, pag. 420; PIGANIOL, *op. cit.*, pag. 58 sgg.

nel circo di Massenzio, che ho illustrato prima (fig. 4-5), fu battezzato con diversi nomi, e non varrebbe per l'identificazione con il figlio di Massimiano che l'appoggio del luogo di ritrovamento e della datazione relativa. L'ipotesi, lanciata dal Visconti, fù giustamente respinta già dal Bernoulli (23).

Né più giustificato mi pare il tentativo del prof. L'Orange di riconoscere in un ritratto di Dresda e di Stoccolma una immagine del cognato di Costantino; questi ritratti, sebbene riproducano una effigie imperiale dell'epoca, devono appartenere ad un'altra stirpe (24).

I rilievi sull'arco di Costantino con la scena della battaglia di Ponte Milvio



FIG. 6. - MONETA DI MASSENZIO.

non conservano nessuna immagine di Massenzio. Un affresco del V secolo nella distrutta chiesa di S. Andrea sull'Esquilino, che riproduceva la battaglia del ponte Milvio, e, tra l'altro, la scena dei soldati che presentano a Costantino la testa decapitata di Massenzio, era quasi distrutta quando il de Rossi nel 1871 ne pubblicò deboli schizzi, fatti nel '700. Anche nel disegno pubblicato dal Doublet di un rilievo del museo di Algeri, che si riferisce, pare, alla celebre vittoria, manca qualsiasi accenno ad una immagine del cognato di Costantino (25).

Le effigi monetali contemporanee, sotto un aspetto di forza vigorosa e di imponenza imperiosa, rendono generici i tratti individuali e nella maggior parte dei casi trascurano l'aspetto personale dell'imperatore (26).

(23) *Mus. Torlonia*, tav. 159, n. 611; L'ORANGE, *Studien ecc.*, pag. 105; BERNOULLI, *Bild. röm. Kais.* pag. 208. In questo ritratto tanto discusso DELBRUECK, *Porphyrwerke*, pag. 122, 126, tav. 59, 3-5, vuol vedere Costanzo Cloro, ciò che non trova nessuna conferma. Anche HÖNN, *Konstantin der Grosse* (1940) pag. 80, tav. VII.

(24) L'ORANGE, *Zum römischen Porträt frühkonstantinischer Zeit*, in *Strena Rudbergiana*, pag. 39 sgg., f. 2.; ARNDT-BRUCKMANN 316; BRISING, *Antik. Konst. i Nationalmuseum*, tav. 57.

(25) DE ROSSI, in *Bull. arch. crist.* 1871, pag. 27-41, tav. 1.; DOUBLET, *Musée d'Alger (Musées d'Algerie et Tunisie)*, pag. 42.

(26) CASTELFRANCO, *loc. cit.*, pag. 12 sgg., tav. 7-10. Tuttavia in alcune delle suggestive fotografie pubblicate dall'autore si può riconoscere la forza eccezionale e il naso camuso di Massimiano Erculio, il volto fermo e volitivo di Diocleziano, e la grossolana e feroce figura di Massimino Daza. L'immagine ostiense non rivela altro che una certa massiccia pesantezza, comune alle effigi monetarie contemporanee, ma il volto piatto e privo di personalità volitiva, non ha la minima somiglianza con alcuno di loro.

Le monete di Massenzio di conio ostiense, invece, (fig. 6) riprodotte, contro l'uso più corrente, con l'effigie frontale, e nelle quali il prof. Alföldi vuol riconoscere una mano esperta e non comune, si distinguono dalle altre, tendendo già, almeno vagamente, ad una espressione individualizzata (27).

Il volto effigiato vi si rivela piatto ed esteso, con fronte bassa; il labbro inferiore è molle e pendente, gli occhi, stretti tra le palpebre gonfie, sono leggermente strabici: elementi che si ritrovano nel viso della statua ostiense.

A questa somiglianza relativa, ma tuttavia evidente, si aggiunge la descrizione di Malalas sull'aspetto fisico dell'imperatore, che appare quasi come illustrazione letteraria della nostra scultura, permettendo così, una volta tanto, che si presti più fede alle descrizioni criticate del cronista bizantino (28).

Il testo dice « ἦν κονδοσειδής, πλατύς, δυλόθριξ, λευκός, εὐπώγων, ὑπόστραβος, σιμός, ὀργίλος » (cioè era di piccola statura — inutile rilevare che le dimensioni colossali della nostra statua sono intenzionali e consuete nelle figurazioni di imperatori romani in veste di Pontefice



FIG. 7. - MUSEO OSTIENSE - STATUA DI MASSENZIO (?) (particolare).

Massimo —, largo di spalle, capelli crespi brizzolati, la bella barba bianca, sguardo strabico, naso camuso). I cronisti contemporanei parlano inoltre a lungo del suo aspetto spiccatamente orientale, che lo distingueva nettamente dal padre Massimiano e dagli altri imperatori balcanici, dovuto, senza dubbio, alla sua origine orientale-siriaca da parte della madre Eutropia (29).

I capelli crespi e compatti, che nella immagine ostiense risultano simili alla acconciatura di alcune effigi di Caracalla (fig. 7), sono, quindi, indice di affinità tra i due imperatori, ambedue di sangue siriano.

La presenza delle due statue di Caracalla e di Giulia Domna, trovate nel circo di Massenzio, e che fecero dare al momento della scoperta il nome errato

(27) MAURICE, *La numismatique Constantinienne*, I, pag. 275. (*L'atelier monétaire d'Ostia*, tav. XIX, 7, 8). Devo alla gentilezza del Castelfranco, la possibilità di pubblicare la moneta ingrandita, *loc. cit.*, tav. 9, 14; L'ORANGE, *Der spätrömische Kunstschatz*, ecc., pag. 201.

(28) MALALAS, XII, 312, 8 (DINDORF); MAURICE, *op. cit.*, I, pag. 84; L'ORANGE invece in *Strena Rudbergiana*, p. 40, 3.

(29) VICT., *Epit.* 40, 13; GROAG, in *R. E.*, XIV, II, col. 2419, PICANIOL, *Constantin le Grand*, p. 167 sgg.

di circo di Caracalla a quel complesso di rovine (30), è dovuta, forse all'attrattiva che doveva sentire il figlio di Eutropia verso quello di Giulia Domna, primo imperatore d'origine siriana salito sul trono romano.

Le affinità stilistiche del ritratto ostiense con quelli di Palmira, a cui ho già accennato sopra, sono quindi nel nostro caso non solo dovute al gusto contemporaneo, ma anche al modello stesso, i cui tratti individuali si prestavano facilmente a questa interpretazione, dando, così, più peso alla nostra ipotesi.

Gli avvenimenti politici ed amministrativi del momento, non meno dei tratti fisionomici, rendono salda e persuasiva l'identificazione proposta.

Per il volgo romano e per l'esercito, Massenzio non solo non doveva apparire come « un usurpatore », come amavano chiamarlo i Panegirici di Costantino, ma doveva essere considerato come l'unico sovrano legittimo, (31) salito sul trono per eredità, e avendo in suo possesso la capitale del mondo, e non regnante nelle lontane provincie pannoniche, galliche e orientali.

È l'unico tra gli imperatori regnanti, che non lasciò mai Roma, ossessionato dal pensiero di rialzare le sorti dell'Urbe, come capitale dell'Impero, e di ridestare le tradizioni e le leggende delle sue origini (32). Ereditò da Diocleziano l'idea conservatrice di restaurare i culti tradizionali e di infondere loro una vita nuova. Conscio dei suoi diritti ereditari, mise alla base della sua politica imperiale la *sollemnis sacrae Urbis religio* (33). Il nome di Romolo che egli dette al suo figlio primogenito e la statua da lui dedicata a Marte ed ai fondatori di Roma ed eretta il giorno delle Palilie, il 21 aprile, davanti alla Curia sul Foro, di cui rimane ancora *in situ* la base, (34) sono per noi testimonianze della sua devozione verso i fondatori dell'Urbe; e di lui anche, come è noto, si conservano varie iscrizioni con il titolo di Pontefice Massimo.

La sua attività edilizia è sorprendente per il breve suo regno di soli sei anni tumultuosi; attività che non osano negargli neanche i suoi più accaniti nemici (35).

È all'epoca di Massenzio, circa, che si deve anche attribuire la ricostruzione del collegio degli Augustali ostiensi, dovuta forse ad una recente riforma che ampliava largamente le funzioni di questo ordine sacerdotale (36), e, quindi, la

(30) NIBBY, *Il circo di Caracalla sulla via Appia*, (1825); HUEBNER, *Die antike Bildw. in Madrid*, pag. 329; FEA, *Opere*, I, n. 439, informa che fu l'ambasciatore di Portogallo Abrantes ad acquistare dal papa Clemente XI le due statue.

(31) EUTROP., *Breviar.*, X, 1-4; STEIN, *Vom röm. zum byz. Staat* (1928) p. 126 sg.; BURKHARDT, *Die Zeit Konstantins d. Grossen*, (1924) pag. 336; MAURICE, *Constantin le Grand*, pag. 25; invece EUSEB., *Vita Cost.*, I.

(32) LOT, *La fin du monde antique*, pag. 36 sg.; MAMERT, *Panegy.* III, 14.

(33) *Panegy.* XII, 14, 6; XI, I.

(34) GROAG, in *R. E.*, XIV, 2 col., 2458 seg.; DE RUGGIERO, *op. cit.* pag. 421; *Not. Scavi*, 1900, pag. 304; HÖNN, *Konstantin der Grosse* (1940) p. 100 sgg.

(35) Oltre il palazzo col circo annesso nella via Appia (LUGLI, in *Bull. Com.*, 1925, pag. 117 sgg.) e la basilica di Massenzio, è a lui che si deve attribuire il restauro del tempio di Venere e Roma (GROAG, *op. cit.*, col. 2460; L'ORANGE, *Der spätröm. Kunstschnuck*, pag. 149). Vedi anche AUR. VICT., *Lib. de Caes.*, 40, 26; *Il Paneg.*, IV, 35, 4 e *Chronogr.* a. 354 (*Chron. min.*, I, pag. 148). Con tale attività forse si può riconnettere C.I.L., VI, 37118: cfr. GROAG, *op. cit.*, col. 2455.

(36) BERLIER, *Le culte imperial*, pag. 143.

presenza nella sala centrale del collegio della statua dell'imperatore regnante, difensore strenuo dei culti nazionali, trova la sua piena giustificazione.

Ritengo probabile, che la rifioritura edilizia ostiense tarda, di cui gli ultimi scavi hanno dato un materiale ricchissimo, (37) ricevesse spinta da due avvenimenti, amministrativi e politici, entrambi legati con il regno di Massenzio. Il primo è il ripristino del servizio annonario, dovuto alla riconquista dell'Africa nel 310, (38) con cui erano così strettamente legati i destini di Ostia, quale emporio principale degli approvvigionamenti di cereali della capitale.

Il secondo è la fondazione della zecca imperiale ad Ostia, voluta da Massenzio nel 309, (39) e che servì in gran parte alla glorificazione della famiglia degli Erculii.

La nuova zecca, infatti, oltre il conio della dea Roma, dei Gemelli e dei Diocuri, così popolari ad Ostia, (40) illustra abbondantemente l'effigie dell'imperatore stesso, di suo padre e del giovane figlio Romolo, morti ambedue rispettivamente, negli anni 308 e 309 e proclamati ambedue *Divi*.

All'imperatore, quindi, toccava di istituire un nuovo sacerdozio, di cui egli stesso, secondo l'uso, doveva essere il pontefice supremo.

Sappiamo che numerose statue furono erette all'imperatore appena giunto al potere e che molte egli inviò in Africa, come dice Zosimo, (41) per confermare il principio del nuovo regno; non potevano mancare, quindi, anche quelle che lo riproducevano quale sacerdote del culto, che divinizzava la sua gente e la sua dinastia.

Il Foro Romano, conserva, inoltre, le basi di due sue immagini, di cui una, vicina all'arco di Tito, fu innalzata dal prefetto del pretorio *Manilius Rusticianus* suo devoto e fedele partigiano (42).

Ed è lo stesso *Manilius Rusticianus* di cui il Foro di Ostia conserva la base di una grande statua equestre e l'iscrizione eretta al *curator* dalla *splendidissima colonia Ostiense* (43).

Questo illustre cittadino ostiense, favorito dell'imperatore e futuro prefetto dell'annona, ebbe verso Ostia tanti meriti (*ob fidem ac merita*) che il popolo ostiense gli decretò una statua.

Niente di più probabile, quindi, che questo fedele seguace dell'imperatore, che non lo abbandonò neanche nella fatale battaglia di Ponte Milvio, oltre alla

(37) BECATTI, in *Boll. Arte*, 1948, pag. 102 sgg. Le analoghe decorazioni parietali nelle case tarde ostiensi simili a quelle che si ritrovano nella parte rinnovata del collegio degli Augustali, fanno ritenere probabile, che almeno una parte di questo gruppo di edifici appartenga all'incirca alla stessa epoca.

(38) AUR. VICTOR, *Lib. de Caes.*, 40; ZOSIM., *Hist.*, II, 15; LAFFRANCHI, in *Numismatica*, 1947 (1-3), pag. 19 sgg.

(39) MAURICE, *L'Atelier monétaire d'Ostia*, in *Numismatique Constantiniennne*, I, pag. 262 sgg.

(40) Per ultimo BECATTI, in *Boll. Arte*, 1948, pag. 220.

(41) ZOSIM., *Hist.*, II, 12. A proposito dell'uso romano di mandare nelle provincie le statue degli imperatori nuovamente eletti: GRAINDOR, *Bustes et statues-portraits d'Egypte romaine*, pag. 19.

(42) C. I. L., VI, 31394, 31394 a; *Klio*, II, 243; DE RUGGIERO, *Il Foro Romano*, pag. 488.

(43) GUIDO CALZA, in *Not. Scavi*, 1923, pag. 405; STEIN, in *Hermes*, 1925, pag. 94 sgg.

statua eretta nel Foro Romano, ne offrìse una anche ad Ostia, per ornare il rimodernato collegio degli Augustali.

Malgrado la celebre vittoria di Costantino su Massenzio, quest'ultimo non fu condannato alla *damnatio memoriae*, come fù il caso del padre Massimiano, e le statue dello sconfitto imperatore non furono distrutte, forse anche per l'influsso della madre Eutropia, suocera di Costantino che, anche dopo la sconfitta del figlio, continuò a godere molta stima presso Costantino (44).

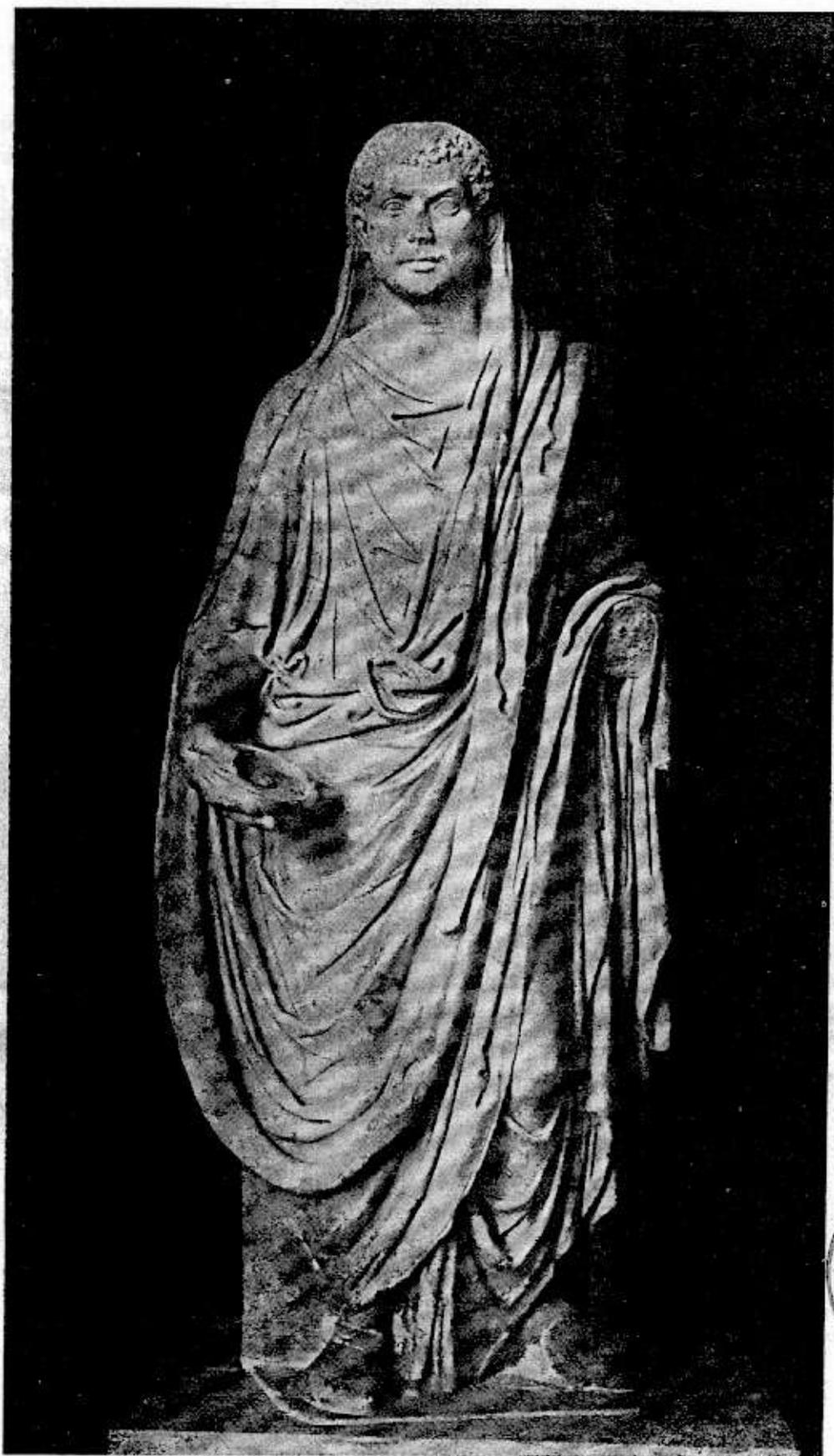
Secondo Ammiano Marcellino ne esisteva ancora una nel 360 in Antiochia, giacché in quell'anno andò perduto il globo d'oro che essa teneva in mano. Una altra, insieme con quelle di vari imperatori, fu trasportata da Costantino stesso a Costantinopoli, per ornare la nuova capitale, ma essa, fù, a quanto pare, tolta poco dopo, per le manifestazioni di affetto dimostratele dai pagani (45).

Riassumendo gli elementi stilistici e storici, mi pare estremamente probabile che la statua ostiense sia un'immagine di Massenzio, che si inquadra nell'arte del primo decennio del IV secolo, e ci offre il ritratto dell'ultimo imperatore pagano quale Pontefice Massimo del culto che, forse più degli altri, conserva immutato attraverso i secoli il volto dell'idea imperiale romana.

RAISSA CALZA

(44) EUSEB. *Vita Const.* III, 52; FIGANIOL, *op. cit.* pag. 167 sgg., GROAG, in *R. E.*, XIV, 2, col. 2482.

(45) Sulla statua di Antiochia: AMM. MARCELL., XXV, 10, 2, il cui passo, però secondo il Bernoulli, non risulta molto chiaro. Per la statua di Costantinopoli: BERNOULLI, *op. cit.* pag. 207; GROAG, in *R. E.*, XIV, 2 col. 2482.



MUSEO OSTIENSE - STATUA DI MASSENZIO (?).





MUSEO OSTIENSE - STATUA DI MASSENZIO (?) (particolari).