

49

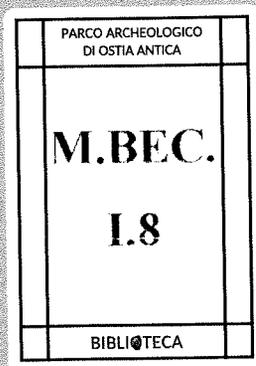
49

GIOVANNI BECATTI

RILIEVO CON LA NASCITA DI DIONISO
E ASPETTI MISTICI DI OSTIA PAGANA

3652-3

*Estratto dal "Bollettino d'Arte", del Ministero della Pubblica Istruzione
N. 1 - Gennaio-Marzo 1951*



LA LIBRERIA DELLO STATO - ROMA



FIG. I - OSTIA, MUSEO - RILIEVO CON NASCITA DI DIONISO (Fot. Ist. Arch. Germ., Roma)

GIOVANNI BECATTI

RILIEVO CON LA NASCITA DI DIONISO E ASPETTI MISTICI DI OSTIA PAGANA

IL RILIEVO che presento è stato trovato nel 1938 a Ostia messo in opera in una tarda muratura presso l'ingresso ovest alle Terme del Foro, e quindi nulla sappiamo della sua provenienza originaria (figg. 1, 2, 3).

È un pezzo di fregio architettonico di marmo italico misurante m. 0,72 di lunghezza, m. 0,27 di altezza e m. 0,18 di spessore. A destra è frammentato lungo l'orlo, però la faccia laterale è conservata, lavorata a gradina, e presenta una curvatura interna che fa pensare che il fregio aderisse da questo lato a una colonna. Misurata la corda della sezione semicircolare di questa faccia è risultato che il diametro della colonna doveva essere di circa cm. 65, onde l'altezza del fusto possiamo calcolarla di circa m. 2,20. La faccia superiore ha presso questa estremità destra un incasso per una grappa che doveva forse fissare il fregio al fusto della colonna. L'estremità sinistra è invece rotta e non sappiamo perciò la lunghezza originale del blocco. La faccia inferiore presenta poi una scanalatura, lavorata a gradina come l'estremità destra, larga circa cm. 8, e farebbe pensare all'inserzione di una transenna o di una porta-griglia scorrevole o fissa. La faccia posteriore è liscia, come quella superiore, che ha un leggero scivolo verso l'orlo posteriore. La faccia anteriore scolpita non presenta alcuna traccia dell'azione di agenti atmosferici e quindi è da credere che il fregio fosse al coperto. Per le piccole dimensioni non si può pensare al fregio di un tempio,

ma se mai di una edicola; però l'addossamento al fusto di una colonna esclude una posizione sopra a un architrave, e forse potremmo immaginare un ingresso a una sala o a una parte di una sala con due o più colonne, tramezzate a due terzi dell'altezza circa da questo fregio marmoreo scolpito, sotto cui fosse una griglia o porta scorrevole o fissa.

Sale con ingresso scandito da due colonne sono una caratteristica dell'architettura ostiense del III-IV secolo, sia nelle ricche *domus* che ho recentemente illustrato¹⁾ sia negli edifici pubblici come la Schola del Traiano, la sede del collegio degli Augustali,²⁾ il salone sul lato sud della palestra delle Terme del Foro, per citare gli esempi più significativi.

La scena scolpita a rilievo è a prima vista identificabile con la nascita di Dioniso, e come tale fu subito presentata da R. Calza,³⁾ ma dicendo che si trattava forse di una interpretazione errata del mito. Infatti quando si analizzi nei suoi dettagli la scena presenta degli aspetti nuovi e rimasti finora oscuri, che mi hanno spinto appunto all'indagine.

Da destra a sinistra (fig. 2) vediamo Zeus seduto su un trono mancante della metà destra, con suppedaneo su cui poggiano i piedi con i sandali, impostato di tre quarti verso lo spettatore, e volto a sinistra, semiammantato, che tiene lo scettro nella mano sinistra abbassata mentre con la destra sollevata afferra per il braccio un piccolo fanciullino nudo, ora acefalo, che sta emergendo



FIG. 2 — OSTIA, MUSEO — RILIEVO CON NASCITA DI DIONISO: LA SCENA DELLA GENESI (Fot. Ist. Arch. Germ., Roma)

con il tronco dalla sua testa alzando il braccino sinistro. Invece che dalla coscia questo Dioniso nascerebbe dunque dal capo del padre. Segue una figura femminile giovanile con chitone leggero, con *apoptygma* cinto, in movimento vivace verso sinistra con il corpo di prospetto, che tiene con ambedue le mani il mantello che si gonfia ad arco sopra alla testa. Il volto girato ancora un po' verso Zeus la pone in relazione con la scena prodigiosa, e il movimento vivace in senso opposto indica che corre quale messaggera a darne l'annuncio. Il naso è abraso e l'orlo del manto scheggiato. Viene quindi una figura femminile seduta su uno sgabello dalle zampe tornite e con spesso cuscino, con il corpo di tre quarti e la testa di profilo verso sinistra; veste il chitone sottile cinto e lo *himation*, quest'ultimo che copre la testa, scende dietro le spalle e avvolge le gambe, e che la mano destra sollevata scosta dal volto, mentre la sinistra poggia sul cuscino; sotto ai piedi v'è un suppedaneo (fig. 3). La posizione della figura matronale, divina, indica che c'è una divisione netta con la scena precedente pur nella continuità del racconto, e che con

essa si inizia una nuova scena, che possiamo chiamare dei primi passi del neonato, che vediamo nudo, tendente le braccia alla vecchia nutrice che si curva verso di lui, rivolta verso destra. La vecchia veste il chitone e ha uno *himation* annodato intorno ai fianchi; in testa porta una cuffia. Nel centro del gruppo è una *oinochoe* per l'acqua destinata al bagno del fanciullino; dietro un *parapetasma*, schizzato con linee incise sul fondo, vuol localizzare la scena in un interno domestico e far da sfondo al gruppo.

La cronologia del rilievo, che resta isolato, può definirsi solo con elementi stilistici. Se a prima vista il rilievo dà l'impressione di notevole fluidità e di una intonazione classica, quando lo si osserva più attentamente mostra caratteri tipicamente romani della piena età imperiale. Notiamo che gli occhi di Zeus e della messaggera sono incisi come nei ritratti, il modellato delle pieghe dei panneggi non è esente da sommarie durezza, come sul braccio sinistro della dea seduta, e che un solco di contorno sottolinea qua e là le figure. Si osservino l'appiattimento della mano sinistra della dea seduta e l'uso del trapano che scava dei fori

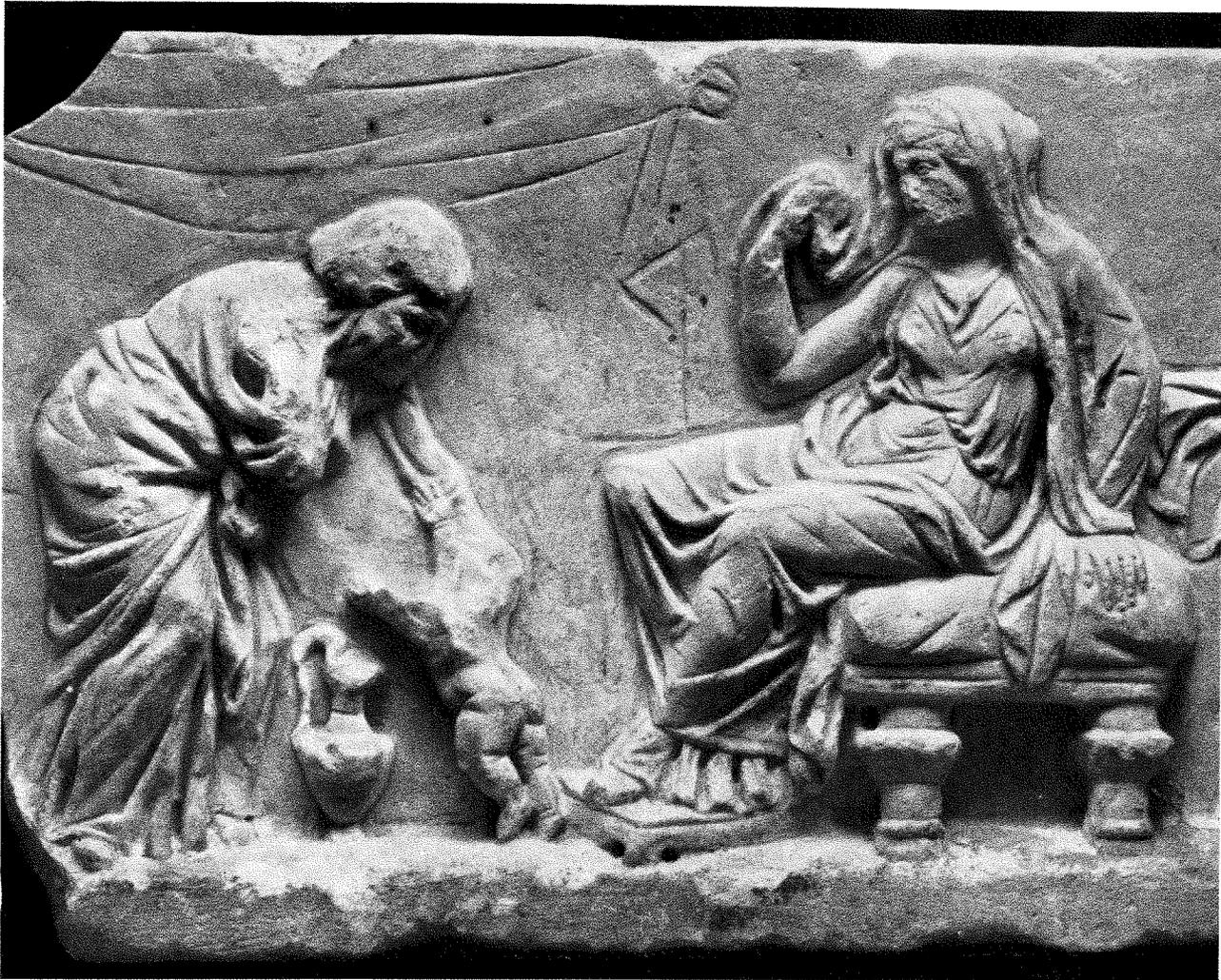


FIG. 3 - OSTIA, MUSEO - RILIEVO CON LA NASCITA DI DIONISO: LA SCENA DEI PRIMI PASSI (Fot. Ist. Arch. Germ., Roma)

per dettagli secondari, come nei suppedanei, e nelle zampe dello sgabello. Sono tutti elementi che inducono a datare il fregio nella prima metà del III secolo d. C.

I modelli di questa composizione figurata sono peraltro chiaramente greci e di stile ellenistico.

La scena di sinistra dei primi passi del fanciullo con la vecchia nutrice, che si curva ad accoglierlo e sorreggerlo, e con la madre seduta, è un motivo iconografico tradizionale, quasi sempre ripetuto in soggetti di nascita e sfruttato e adattato variamente nei sarcofagi romani raffiguranti il *curriculum vitae* del defunto o l'educazione del fanciullo in mezzo alle Muse, soggetti già studiati dal Wernicke,⁴⁾ e il cui interessante simbolismo è stato illustrato dal Cumont,⁵⁾ dal Marrou⁶⁾ e dal Brendel.⁷⁾ Il rilievo ostiense si può infatti confrontare con la scena della nutrice che tira fuori dal primo bagno il neonato presentandolo alla madre, che compare in sarcofagi come quelli degli Uffizi (fig. 4),⁸⁾ del Louvre (fig. 5),⁹⁾ della Villa Doria Pamphili (fig. 6),¹⁰⁾ Torlonia 414 (fig. 7)¹¹⁾ e che elaborano questo schema,

invertito rispetto alla composizione della scena dei primi passi sul rilievo di Ostia.

Il famoso sarcofago con barbari da Pietralata alle Terme, ha nell'alzata una scena simile a quella degli altri sarcofagi, ma il bimbo, invece che uscire dal bacino del bagno, viene sollevato sgambettante dalla nutrice a cui egli cerca di aggrapparsi con le braccia sollevate (fig. 8).

Attraverso le varianti stilistiche e tipologiche rimangono peraltro chiari gli elementi comuni ai due motivi iconografici. La nutrice soprattutto mantiene i caratteri costanti del tipo, tanto nel ritmo ricurvo, quanto nel panneggio. Nel chinarsi in avanti il chitone scende sulla spalla che, denudata, offriva buon gioco all'artista per effetti di modellato veristico del nudo flaccido della vecchia, con il risalto dei tendini del collo, con la sporgenza delle clavicole e delle scapole ossute; e la spalla scoperta compare appunto nel rilievo ostiense, nel sarcofago degli Uffizi (fig. 4), in quello delle Terme (fig. 8) e in quello Torlonia (fig. 7), mentre questa nota tipologica e stilistica è alterata negli altri sarcofagi.



FIG. 4 - FIRENZE, UFFIZI - SARCOFAGO CON SCENA DELL'INFANZIA DEL DEFUNTO

Questo tipo ellenistico della nutrice era caratterizzato in primo luogo dal volto rugoso inquadrato dalla cuffia, che costituisce l'elemento più evidente e più efficace e perciò più costante, tranne nell'incolto scultore del sarcofago del Louvre (fig. 5), il cui goffo linguaggio popolare si avverte nei volti della vecchia e del fanciullo e nella ingenua posa del bambino uscente dalla vasca, che era raffigurata nel pezzo mancante, mal restaurato. Altro motivo tipico della nutrice era lo *himation* girato con trascuratezza intorno alla vita con i due lembi superiori annodati sul davanti, che serviva a caratterizzarne la condizione e la funzione servile, e



FIG. 5 - PARIGI, LOUVRE - SARCOFAGO CON SCENA DELL'INFANZIA DEL DEFUNTO

che vediamo nel rilievo ostiense, e più o meno variamente interpretato nei sarcofagi.

L'atteggiamento del bimbo nei sarcofagi appare sempre in relazione con la madre verso cui volge la testa, ma con notevoli varianti, e l'individualità degli scultori romani si esprime proprio in questi diversi modi narrativi con cui essi sfruttano e adattano tipi e schemi tradizionali. L'incertezza ritmica di queste varie interpretazioni rivela del resto questa individuale elaborazione. Il rapporto del fanciullo con la madre era inoltre il più spontaneo e naturale. Verso il neonato si volge infatti nei sarcofagi la madre, il cui tipo originario subisce varie intonazioni dettate dal sentimento degli scultori. Gli elementi originari e costanti sono comunque il modo di sedere con la gamba sinistra arretrata, la destra avanzata, e la mano destra poggiata sul sedile, che assume varie forme, dal

diphros del sarcofago Doria Pamphili, allo sgabello liscio di quello del Louvre, a quello con zampe leonine delle Terme, a quello con cuscino a gambe tornite dei sarcofagi fiorentino e Torlonia 414, che più può avvicinarsi al tipo ostiense. Altro elemento originario e comune ai sarcofagi e al rilievo ostiense è il panneggio con *chiton* cinto e *himation* che vela la testa, scendendo dietro le spalle e girando intorno alle gambe. Solo il sarcofago Doria Pamphili presenta la testa scoperta.

L'elemento invece che gli scultori variano a seconda del sentimento che vogliono esprimere è la posa e il gesto del braccio sinistro, che nel sarcofago degli Uffizi poggia sul petto in atto di contenuta commozione materna, in quello Doria riposa sul grembo mentre il bimbo cerca di avvicinarsi alla mano della madre, nei sarcofagi del Louvre, delle Terme e Torlonia scosta lo *himation* dal capo con gesto simile a quello del rilievo ostiense. Questo gesto così frequente nell'arte greca, specialmente per Hera, conviene più alla mano destra che alla sinistra, e nei sarcofagi appare infatti sforzato adattamento.

Un sarcofago con l'infanzia di Dioniso, trovato in un sepolcreto gentilizio a Porta Pia e oggi a Baltimora,¹²⁾ ci dà una diversa scena, ma composta con elementi tipologici e stilistici simili a quelli del primo bagno dei sarcofagi e a quelli dei primi passi del rilievo ostiense, dimostrando ancora una volta il fondo originario iconografico e stilistico comune da cui tutte derivano. Vi compare infatti la nutrice che sta preparando il bagno, versando nel basso bacino rotondo l'acqua con l'*oinochoe*, simile a quella del rilievo di Ostia, e la ninfa seduta che allatta il piccolo Dioniso; allattamento

che in scene d'infanzia di un mortale, come sul sarcofago Doria Pamphili, sarà invece compiuto con simile schema iconografico dalla madre del fanciullo.

Di fronte a questa tradizione iconografica, che risale certamente all'arte del primo ellenismo, il rilievo ostiense sembra conservare uno schema più genuino dei sarcofagi, anche con un'intonazione pittorica sia nel *parapetasma*, illusionisticamente inciso o meglio schizzato sul fondo, che inquadra il gruppo della nutrice con il bambino aiutando a polarizzarvi gli sguardi, sia nella posizione di tre quarti del suppedaneo della figura seduta, che è impostato di scorcio così come Zeus.

Il bimbo, più che con la madre, è messo qui in relazione con la nutrice verso cui tende le piccole braccia, e l'*oinochoe*, simbolo del bagno per il neonato, che riempie lo spazio intermedio, accentua l'asse dell'intenzionale aggruppamento incorniciato dal *parapetasma*. Nei sarcofagi si voleva infatti esprimere lo stretto rapporto affettivo tra madre e figlio nella scena dell'infanzia e dell'educazione, variamente ricercato dagli scultori; e in quello Torlonia, dove troviamo un *parapetasma*, questo fa da sfondo sia alla nutrice sia alla madre. Nel rilievo ostiense tale distacco deve avere ugualmente un significato, e la più indifferente posa della figura femminile seduta, più sposa nel tipico atto di svelarsi il capo che madre volta verso il fanciullo, non deve solo giustificarsi con la sua natura divina e olimpica, ma spiegarsi anche con l'essenza stessa del mito. Come ci mostra la prima parte del rilievo il fanciullo nasce infatti dalla testa di Zeus; e nella scena dell'infanzia il linguaggio figurato esprime appunto la posizione secondaria della madre in questa nascita miracolosa, adeguandosi al contenuto del mito informatore. Nella prima scena della genesi (fig. 2) in questo narrativo stile continuo manca infatti la madre e l'azione si compendia nel dio creatore e nella messaggera di tanto prodigio, corrente verso sinistra ad annunciare l'evento, nella quale la testa volta ancora di tre quarti verso destra esprime il rapporto con l'attore del dramma mitico, e il dinamismo ritmico, accentuato dal mosso ondeggiare delle pieghe del chitone sottile e dall'arcuato gonfiarsi dello *himation*, sottolinea l'intensità della commozione generata dall'evento divino.

Modello insigne di tale linguaggio figurativo, anche per l'analogia tematica, è certamente il frontone orientale del Partenone, dove questa aptera messaggera, che peraltro potremo forse chiamare Iride, trova confronto con l'analoga figura frontonale, forse Artemide, nella quale l'*apoptygma* del peplo si rialza gonfiandosi dietro le spalle. L'ispirazione lontana al tema fidiaco ci appare comunque attraverso modi ellenistici, simili allo stile dei modelli di molti sarcofagi romani.

Ma una simile scena, con il piccolo Dioniso uscente dalla testa di Zeus, non trova alcun riferimento nella larga tradizione figurata greca e romana, risalente già al

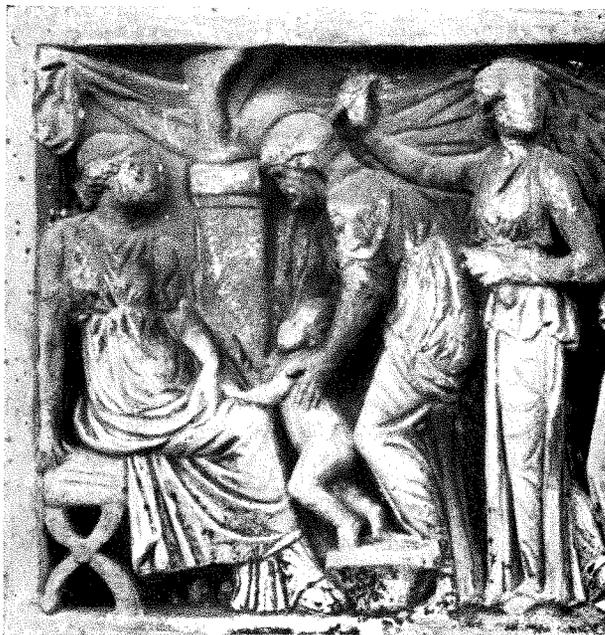


FIG. 6 - ROMA, VILLA DORIA PAMPHILI - SARCOFAGO CON SCENA DELL'INFANZIA DEL DEFUNTO

VI secolo a. C., documentata da vasi dipinti, rilievi, specchi etruschi, argenterie, gemme, bulle, sarcofagi, e sempre ispirata alla versione classica del mito con la nascita del dio dalla coscia di Zeus.¹³⁾ Vediamo raffigurati i vari momenti dell'inseguimento di Semele da parte di Zeus, della nascita prematura di Dioniso, mentre Semele giace morente sul *thalamos* ed Hermes porta il βρέφος ἡμιτέλειστον a Zeus che lo ripone nella coscia, donde rinasce mentre Zeus è circondato e curato da divinità o da Ilizia, che fascia la gamba, ed Hermes reca tra le braccia il fanciullo alle Ninfe di Nisa, dove è allattato e curato.

Un sarcofago con trionfo di Dioniso, trovato insieme a quello dell'infanzia e come quello passato a Baltimora, ha nell'alzata del coperchio queste varie scene del mito,¹⁴⁾ che ritroviamo in vari altri sarcofagi, di



FIG. 7 - ROMA, COLL. TORLONIA - SARCOFAGO CON SCENA DELL'INFANZIA DEL DEFUNTO

Corcolle, del Museo Chiaromonti; e il Greifenhagen¹⁵⁾ ha pensato a una derivazione da un originale alessandrino richiamando la pompa di Tolomeo Filadelfo (ATHEN., V, 196 ss). Ricordiamo anche la pittura della nascita di Dioniso descritta da Filostrato (*Imag.* I, 14).

E non solo la tradizione figurata ma anche quella letteraria riferentesi al mito classico di Dioniso non conserva alcun accenno a una nascita dalla testa di Zeus. C'è solo una notizia di Plinio (XXXV, 140) che potrebbe prestarsi a un'interpretazione accostabile al soggetto ostiense, ma che rimane molto problematica. Dice infatti: *Ctesilochus, Apellis discipulus, petulanti pictura innotuit, Jove Liberum parturiente depicto mitrato et muliebriter ingemescente inter obstetricia deorum*; e ci si potrebbe chiedere cioè se avendo raffigurato Zeus con il capo fasciato dalla *μίτρα* intendesse accentuare questo aspetto femminile del dio, oppure riferirsi a una nascita di Dioniso dalla testa di Zeus per analogia con una scena su uno specchio etrusco da Palestrina con la nascita di Atena,¹⁶⁾ dove, mentre la piccola dea sta uscendo dal capo del padre, due dee lo assistono di cui una gli sta fasciando la testa. Ma credo che, trattandosi di una pittura caricaturale (*petulans*), il pittore avesse raggiunto l'ironia umoristica sottolineando il lato femminile della situazione di Zeus, dandogli appunto atteggiamenti e costumi femminili, gemente e cinto della mitra, elemento cioè proprio della donna greca e che viene dato talvolta anche a Dioniso nell'ellenismo, appunto per esprimere l'aspetto di femminea e delicata mollezza. Anzi Strabone (XV, I, 58, p. 712 c Meinecke) dice che è proprio di Dioniso portare la mitra, *mitrephoros* è un appellativo del dio e la mitra, come ha dimostrato Doro Levi, è uno degli attributi degli iniziati ai misteri dionisiaci.¹⁷⁾

La pittura si inquadra in quei soggetti scherzosi e comici che, con l'affievolirsi della religione olimpica, cominciarono ad essere di moda dal primo ellenismo.

Come spiegare allora la scena del rilievo ostiense?

Franz Cumont nei suoi studi sul simbolismo funerario dei Romani ha aperto, con il suo grande e brillante acume e con la sua vasta dottrina, impensati orizzonti e aspetti nuovi sui concetti ispiratori di tanta parte del repertorio figurato funerario, illuminando il complesso ambiente spirituale e religioso della società da cui muoveva.¹⁸⁾ Credo che per spiegare il rilievo ostiense si debba spostare infatti la ricerca dall'ambiente classico e dal campo della religione olimpica alla temperie mistica e culturale dell'impero romano e di Ostia in particolare.

Se la versione ufficiale dettata dalla mitologia olimpica della nascita di Dioniso era quella a cui si ispirò concordemente l'arte figurata, dalla coscia di Zeus, molto più varie e complesse apparivano la genesi e la figura stessa del dio nel pensiero orfico, neo-pitagorico, neo-platonico, e ai seguaci dei misteri bacchici, impregnati di

orfismo, nel periodo imperiale, donde muove a mio parere l'interpretazione figurata del rilievo ostiense.¹⁹⁾

Diodoro Siculo (*Bibl. hist.*, III, 62-64) parla a lungo della figura di Dioniso, e confessa anzitutto che i mitografi e i poeti non sono d'accordo su Dioniso, avendo narrato molte cose fantastiche e prodigiose, tanto che è difficile di esporre chiaramente la sua nascita e le sue gesta. Infatti alcuni dicono che c'è stato un solo Dioniso, altri tre, alcuni affermano che non c'è stata una nascita in forma umana e credono che Dioniso sia dono del vino.

Si diffonde poi a trattare i vari aspetti di questo Dioniso collegato con la vita e con il vino, quasi nato da Giove e dalla terra, Demetra, accordandosi, egli soggiunge, anche ai carmi e ai misteri orfici. Quei mitografi invece che danno un aspetto umano al dio, gli attribuiscono unanimemente l'invenzione e la cultura della vite, ma non sono d'accordo su quanti Dionisi ci furono, alcuni ne ammettono solo uno, altri tre. Il primo e più antico era indiano e insegnò la cultura della vite. Alcuni mitologi, aggiunge (III, 64), parlano di un secondo Dioniso nato da Zeus e da Proserpina o da Demetra, di un terzo nato in Tebe da Giove e Semele, figlia di Cadmo, uccisa poi dalla folgore di Zeus, che chiuse il neonato nella coscia e poi lo affidò alla ninfa di Nisa. I riti istituiti da questo Dioniso furono poi modificati da Orfeo e si chiamarono orfici (III, 65-6).

Diodoro riprende poi nel libro IV, 2, il mito di Giove e Semele, ne racconta di nuovo la nascita e i vari fatti e seguita (IV, 4): "dicono che ci fosse anche un altro Dioniso molto più antico, nato da Zeus e da Proserpina, detto da alcuni Sabazio, la cui nascita, i cui sacrifici e culti vengono celebrati di notte e in segreto per ragioni di pudore; dicono che si distinse per acume d'ingegno e aggiogò i bovi. Quello nato dopo da Semele fu invece di delicata bellezza, dedito ai piaceri amorosi. Lo chiamano Dimetore, dalle due madri, poichè, pur essendo i due Dionisi figli di un solo padre, ebbero madri diverse, e, portando lo stesso nome, i posteri ingannati ne fecero un solo Dioniso". Infine Diodoro ricorda che a Creta (V, 75, 4) Dioniso era considerato figlio di Zeus e Persefone, inventore della vite e del vino, quello stesso cioè che Orfeo nei riti mistici afferma sbranato dai Titani.

Cicerone (*De nat. deor.*, III, 58) dice più succintamente: *Dionysos multos habemus, primum Jove et Proserpina natum, secundum Nilo, qui Nysam dicitur interessisse, tertium Cabiro patre, eumque regem Asiae praefuisse dicunt, cui Sabazia sunt instituta, quartum Jove et Luna, cui sacra orphica putantur confici, quintum Niso natum et Thyone, a quo Trieterides constitutae putantur.*

Ampelio (*Liber memorialis*, 9, 11) conosce ugualmente cinque Dionisi: *Liberi quinque: primus ex Jove et Proserpina; hic agricola et inventor vini; cuius soror Ceres; secundus Liber ex Melone et Flora cuius nomine*



FIG. 8 - ROMA, MUSEO DELLE TERME - SARCOFAGO DA PIETRALATA
 DETTAGLIO DELL'ALZATA (Fot. Ist. Arch. Germ., Roma)

fluvius ex Granicus; tertius de Cabiro qui regnavit in Asia; quartus ex Saturnio et Semela ... dicunt; quintus Nisi et Thyonae filius.

Johannes Lydus (*De mens.*, IV, 51, p. 107 ed. Wünsch) conosce come Cicerone e Ampelio cinque Dionisi: "secondo i poeti, egli dice, ci furono cinque persone chiamate Dioniso: il primo fu figlio di Zeus e Lysithea; il secondo figlio di Nilo, divenne re della Libia, Etiopia e Arabia; il terzo, il figlio di Cabiro, fu re dell'Asia e da lui si originarono i riti cabirici; il quarto, fu figlio di Zeus e Semele, e in suo onore si celebrarono i misteri di Orfeo, e fu lui che mescolò il vino; il quinto, figlio di Niso e di Thyone, istituì le Trieteridi,, Il testo ha stretta analogia con quello ciceroniano e in ambedue al quarto Dioniso si attribuiscono i riti orfici, ma in Cicerone la madre è Luna, in Lydus Semele. Potrebbe darsi che Semele sia una corruzione di Selene, e allora i due passi concorderebbero, o viceversa che Luna in Cicerone derivi da una Selene, corruzione di Semele.

Comunque è interessante notare che tutte queste fonti mettono in relazione con i riti e i poemi orfici un Dioniso figlio di Zeus, a cui è data come madre ora Demetra, ora Persefone, ora Semele, ora Selene.

Anche in Plutarco Dioniso è associato ai riti orfici e si dice (*Quaest. Symp.*, II, 3, 636 D) che l'uovo cosmico della dottrina orfica, principio dell'universo secondo lo *ἱερός λόγος*, è uno degli oggetti sacri del rituale dionisiaco, come copia di quello che ha generato tutte le cose e che tutto contiene in sé, e numerose altre fonti attestano questo stretto rapporto fra Dioniso e l'orfismo. Ora poichè Dioniso, con la sua nascita da Zeus, la sua morte per opera dei Titani e la sua resurrezione,

costituiva uno dei cardini fondamentali dei misteri orfici, credo che questa miracolosa e singolare nascita dalla testa di Zeus raffigurata nel rilievo ostiense si possa spiegare inquadrandola nella visione cosmogonica orfica, e più particolarmente nel movimento orfico neo-pitagorico e neo-platonico fiorentino nel II e III secolo dell'impero.

Il complesso materiale della teologia orfica si è venuto formando per più vie e in più tempi, e vasto è il quadro delle teogonie orfiche,²⁰⁾ al centro delle quali sta sempre l'uovo cosmico da cui nasce un essere creatore, Eros in quella più antica, Protogonos in quella di Ellanico, e Phanes nella teogonia rapsodica.

Il nucleo dei frammenti orfici citato dai neo-Platonici e dagli altri scrittori, appartiene appunto a questa terza teogonia, detta *ἱερός λόγος*

o *ἱεροὶ λόγοι*, contenente ventiquattro rapsodie, che il Cook crede composte ad Atene intorno al 500 da un poeta pitagorico rielaborante dottrine orfiche e filosofiche, e che altri ritengono invece ellenistiche come la teogonia secondo Hieronimos e Hellanicos.

Secondo questa teogonia rapsodica, che venne in voga nell'ambiente culturale neo-pitagorico e neo-platonico greco-romano, in principio era Chronos, il tempo, padre dell'Etere e del Chaos, poi si formò l'uovo da cui uscì Phanes, brillante dio della luce, detto anche Metis e Erikepeios.

Metis, qui in forma maschile, è la mente, mentre non chiaro anche ai Greci era il significato di Erikepeios forse di origine traco-frigia. Johannes Malalas (*Chron.*, 4, p. 74 Dindorf) dice: *ὄνομα ὁ αὐτὸς Ὀρφεὺς ἀκούσας ἐκ τῆς μαντείας ἐξείπε, Μῆτιν, Φάνητα, Ἐρικεπαῖον ὅπερ ἐρμηνεύεται τῇ κοινῇ γλώσσῃ βουλή, φῶς, ξωοδοτῆρ* (cfr. KEDREN., *hist. comp.*, 57 D βουλή, φῶς, ξωοδοτῆρ). Suida, s. v. Ὀρφεὺς, 7, dà pure βουλήν, φῶς, ξωοήν.

Phanes è dunque intelligenza, luce, vita; emerso dal bianco uovo è il Protogonos che ha in sé il seme degli dei (PROKL. in PLAT., *Cratyl.*, p. 33, 5, ed. Pasquali). *Μῆτιν σπέρμα φέροντα θεῶν κλυτόν, ὃν τε Φάνητα πρωτόγονον μάκαρες κάλειον κατὰ μακρὸν Ὀλυμπον.* Phanes, luce, unito alla Notte, genera Ge e Ouranos, Rhea e Kronos, Hera e Zeus. Ma a Zeus spetta il compito di dar ordine all'universo, e mutilato Kronos dopo averlo fatto ubriacare con il miele, consigliato dalla Notte profetica, ingoia Phanes, il dio dell'intelligenza, *τὸν νοητὸν θεὸν* (PROKL. in PLAT., *Tim.*, I, 324, 14 ss. ed. Diehl), e ha così in sé il principio creatore di tutte le cose, è la mente dell'universo.

Così infatti lo cantano gli inni orfici:

*Zeus primo fu, Zeus ultimo, il signore del fulmine
Zeus testa, Zeus parte mediana, da Zeus tutto deriva,
Zeus è maschio, Zeus è immortale ninfa.*

Zeus fulcro della terra e del cielo stellato.

*Zeus re, Zeus egli stesso di ogni cosa primo autore,
unica potenza, unico Dio è, gran capo di tutte le cose,
unico regale corpo, in cui queste cose tutte circolano,
fuoco e acqua e terra ed etere, notte e giorno.*

*E' Metis, primo genitore, ed Eros molto diletto,
chè tutte nel gran corpo di Zeus tali cose giacciono.*

(framm. 168, ed. Kern).

Apione (*apud. CLEM. ROM., Omil., VI, 5-12, VII*) dice che la parte più pura ed elevata dell'uovo cosmico, quel sottilissimo e divino spirito che chiamano Metis, è assimilata da Zeus.

Dike e Nomos aiutano Zeus a sistemare l'universo. Rhea, come madre di Zeus, viene detta Demeter.

Uno dei frutti del seme di Phanes, Metis, Erikepeios, assimilato da Zeus, è Atena, che nasce dalla testa del padre, dea dell'intelligenza e della virtù, e nei poemi orfici è detta anche *Areté* (framm. 175, ed. Kern). Da Zeus e Dione nasce Afrodite. Quanto alla nascita di Dioniso nella teogonia orfica abbiamo la versione che Zeus, unito in forma di serpente a Persefone, genera Dioniso, detto Zagreo, in cui risorge il principio indistruttibile di Phanes; Dioniso è installato sul trono di Zeus e riceve dal padre il dominio del mondo. Apollo e i Cureti vegliano su di lui; è nutrito dalle Ninfe, ma i Titani allettano il bambino con giocattoli, e mentre stava guardando uno specchio, si apprestano ad ucciderlo con un coltello; egli tenta varie trasformazioni divine e mostruose, ma quando si trasforma in toro i Titani lo sbranano, lo cuociono a pezzi e lo divorano.



FIG. 9 - PARIGI, BIBL. NAT. - ANFORA A FIGURE NERE
CON ZEUS, DIONISO ED HERA

Zeus li fulmina; poi alcune versioni parlano di Apollo che ricompone le membra del novello Dioniso, altre del cuore intatto salvato da Atena che palleggiandolo (onde l'appellativo di Pallade) lo porta a Zeus, che, o lo pone in un'immagine di gesso, o secondo altre fonti ne fa una pozione che beve lui stesso, o dà a bere a Semele che partorisce il nuovo Dioniso. E qui si inserisce anche il mito della morte di Semele fulminata da Zeus. Dalla cenere o dal fumo dei Titani nascono i nuovi uomini, la nuova umanità.

Come si vede il nucleo della teogonia orfica è la creazione dell'universo per opera del principio di intelligenza, luce, vita, del germe creativo del mondo assimilato da Zeus. Questa potenza creativa nella discendenza da Zeus passa a Dioniso-Zagreo; è in lui che si trasmette il principio unitario, indistruttibile e creatore di Phanes, attraverso Zeus. E tutto il mito orfico di Dioniso nel neo-platonismo sarà un simbolo dell'unità, della monade, che attraverso il mistico aspetto della nascita per processo emanante dal padre, della morte e della resurrezione del dio, si ricompone necessariamente dalla divisione operata dai Titani.

Questo principio unitario, creativo, intellettuale veniva a identificarsi con il νοῦς; e così nel pensiero dei neo-platonici Dioniso è il νοῦς.

Questa concezione orfica-neoplatonica allegorizzante, che poteva anche appoggiarsi, per pura assonanza, a una interpretazione etimologica Διός-νοῦς del nome di Dioniso, può esser semplificata da Macrobio che dice (*In somnium Scipionis*, I, XII, 2): *Ipsum autem Liberum Patrem orphaici νοῦν ὑλικὸν suspicantur intelligi, qui ab illo individuo natus in singulos ipse dividitur. Ideo in illorum sacris traditur Titanio furore in membra disceptus et frustis sepultis rursus unus et integer remersisse quia νοῦς, quem diximus mentem vocari, ex individuo praebendo se dividendum et rursus ex diviso ad individuum revertendo, et mundi implet officia et naturae suae arcana non deseret.*

Dioniso è dunque "materia pensante", è un principio unitario, è la mente e l'anima dell'universo; gli orfici lo identificano con Phanes (fr. 237, 3), e conosciamo anche il culto di Dionisos Erikepaios in Lidia.²¹⁾

Il neo-platonico Proclo potrà così strettamente collegare la dottrina di Platone con quella orfica; dei tre elementi: mente, anima e corpo, gli ultimi due sono divisibili, ma la mente è indivisibile ed è il cuore di Dioniso detto da Orfeo μούνην γὰρ καρδίην νοερὴν λίπον; il poeta dice καρδίην νοερὴν, cioè cuore intellettuale, che si identifica con il νοῦς ἐγκόσμιος, la mente dell'universo.²²⁾

Da questa concezione orfica-neo platonica di Dioniso penserei dettata la scena della nascita sul rilievo ostiense, dove Dioniso sorge dalla testa del padre.

Abbiamo visto che la teogonia orfica, se è organica nel quadro del processo che dal Chaos, all'uovo e a

Phanes, porta al dominio di Zeus, principio di tutte le cose, è discorde e varia nelle versioni sulla nascita di Dioniso-Zagreio e della sua resurrezione. Appare perciò verisimile che l'artista, a cui forse una conventicola ostiense di iniziati ai misteri dionisiaci influenzati dall'orfismo commise il fregio con la nascita di Dioniso, sia stato portato a raffigurare questa genesi divina dalla testa di Zeus perchè aderiva alle concezioni religiose che doveva simboleggiare, sotto l'ispirazione dell'altra nascita, quella di Atena. Dioniso νοῦς ὀλικόσ, Phanes, Metis, Erichepeo, come la sorella, dea della sapienza, non poteva pensarsi emanante che dalla mente di Zeus.

re del mondo, dal cui capo tutte dell'universo apparvero le cose

come lo canta l'inno orfico (XV).

Lo scultore nel tradurre questa concezione ha rielaborato naturalmente i motivi più tipici dell'iconografia tradizionale della nascita del dio, che ritroviamo nella scena dei primi passi del fanciullo, mentre per quella del suo sorgere dal capo di Zeus con la messaggera annunziante il prodigio si è valso di elementi propri della nascita di Atena. Ma che la scena sia opera dello scultore romano e non vi sia dietro un originale ellenistico, mi pare indicarlo il modo un po' ingenuo di raffigurare l'uscita del fanciullino afferrato dal padre, e di relegarlo nella composizione proprio al margine superiore del rilievo.

Il rilievo in questo senso mostra una certa originalità di concezione e di composizione perchè, pur sfruttando singoli elementi iconografici tradizionali, li rielabora con un contenuto nuovo; e infatti, come abbiamo visto, mancano confronti precisi in tutta la ricca serie di monumenti figurati relativi al mito di Dioniso, tutti illustranti la sua nascita da Semele e dalla coscia di Zeus.

Forse ci si può domandare se il tardo vaso a figure nere della Bibliothèque Nationale di Parigi²³⁾ con Dioniso fanciullo ritto sulle ginocchia di Zeus seduto e panneggiato, dinanzi ad Era, non sia una figurazione che muova da una concezione un po' diversa (fig. 9). Il fanciullo tiene infatti nelle mani sollevate due fiaccole e l'iscrizione lo dice ΔΙΟΣ ΦΟΣ, interpretato dal Kretschmer²⁴⁾ e dagli altri generalmente Διὸς φῶς e cioè "essere, uomo, eroe di Zeus",. Ma mi domando se invece di questa espressione poetica, che il Kretschmer dice forse popolare o sacrale per Dioniso, non sarebbe più logico e aderente alla raffigurazione intendere Διὸς φῶς da φῶς = luce, come interpretò il primo editore, il Minervini,²⁵⁾ che vi vide però Artemide. Con questo singolare atto di tenere due fiaccole sollevate mi pare che il ceramografo volesse piuttosto esprimere il concetto di Dioniso "luce di Zeus",. Non si è voluto infatti raffigurare l'atto della nascita dalla coscia, a cui meglio sarebbe

convenuto l'epiteto di "uomo di Zeus",, ma piuttosto sottolineare la discendenza da Zeus e la glorificazione di Dioniso, che troneggia come Atena sui vasi simili sul grembo del padre in una ieratica epifania, attestante la sua divinità, il suo procedere dal padre che tiene in mostra il fulmine, quasi un Dioniso cioè *lumen de lumine*.

Potremmo vedere allora in questo vaso i germi di quella concezione che porterà a chiamare Dioniso πυρίπαις, πυρίπνοος, πυρισθενής, πυριτροφέης, πυριφεγγής, πυρογενής, πυρβεις attestata da Nonno, dagli inni orfici, da Oppiano.

Dioniso sarà così anche identificato con Helios; e Macrobio (*Sat.*, I, XVIII, 8 ss.) ci dice come le sue varie età simboleggiassero il corso delle stagioni, dei solstizi e degli equinozi, e che gli orfici lo dicono Phanes ed Eubouleus. Phanes ἀπὸ τοῦ φωτός καὶ φανεροῦ, ed Eubouleus "il buon consigliere",, poichè il Sole è la mente del mondo, da cui promana negli uomini il principio intellettuale.

Helios è φῶς νοερόν. Ricordiamo anche il culto di Dionysos Lampter a Pellene

in Acaia (PAUS., VIII, 27,3), con cui era collegata una fiaccolata; e non sappiamo se al culto bacchico e mitriaco si debba attribuire l'invocazione νυμφίε χαῖρε, νέον φῶς citata da Firmico Materno (*De errore prof. rel.*, XIX, I, p. 47, ed. Ziegler) che esclama: *unum lumen est, unus est sponsus*, colui che disse *Ego sum lux mundi*.

Un'analogia concezione collega il vaso del VI secolo a. C. e un medaglione aureo del II-III secolo d. C. dalla Siria oggi al Cabinet des Medailles,²⁶⁾ dove Dioniso fanciullo tiene due fiaccole in mano (fig. 10). Si è detto che qui sta camminando sulle onde stilizzate del mare, ma a me pare che l'incisore abbia voluto piuttosto raffigurare delle rocce perchè non vedo la caratteristica arricciatura delle onde.

Da questo mistico mondo culturale e religioso dionisiaco influenzato dall'orfismo direi dunque scaturita la singolare figurazione ostiense della nascita di Dioniso, che per dettagli stilistici e tecnici ho detto potersi datare nella prima metà del III secolo d. C.

È proprio in quest'epoca che questi movimenti mistico-filosofici sono in voga. Se è vero che fra gli studiosi ci è stata una tendenza esagerata che ha portato a vedere riflessi orfici dappertutto, non direi neanche giusta l'altra corrente che vuol negare ogni influsso orfico nell'ambiente romano.²⁷⁾ Il Boulanger²⁸⁾ ad esempio afferma che i Romani non hanno conosciuto l'orfismo religioso, e che si sono poco occupati di quello letterario fino ai tardi scrittori neo-platonici, basandosi sulle scarse testimonianze negli scrittori latini.

È vero che l'orfismo non costituì sette separate in Roma e che la vera religione orfica greca non rivisse certamente come tale nell'impero, ma le credenze



FIG. 10 - PARIGI, CABINET DES MEDAILLES - MEDAGLIONE AUREO CON DIONISO

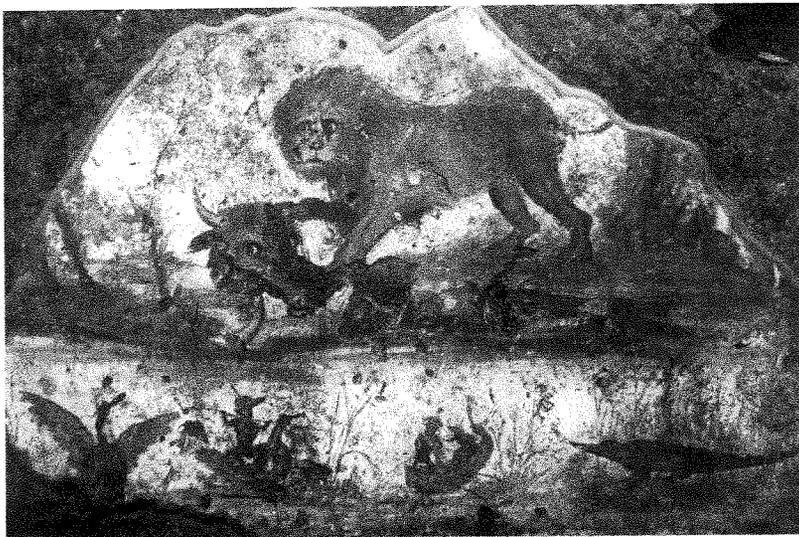


FIG. II - OSTIA, MUSEO - PITTURA DAL SEPOLCRETO SULLA VIA LAURENTINA

mistiche orfiche impregnarono peraltro l'ambiente filosofico e religioso romano, sia attraverso l'assimilazione di alcuni elementi nel neo-pitagorismo prima e poi nel neo-platonismo, sia anche attraverso il culto mistico bacchico, che era uno dei più diffusi e sentiti, con il sincretismo di Dioniso-Zagreo. Perfino il mitriacismo, come ha dimostrato il Cumont,²⁹⁾ non rimase estraneo a questo influsso orfico, come vediamo ad esempio nel noto rilievo di Modena dove Mitra è assimilato a Phanes e sorge dall'uovo cosmico.

Nel giudicare cioè dell'orfismo in Roma non bisogna trascurare tutto quel sostrato religioso, quella esperienza mistica e quella viva pratica culturale di alcuni strati sociali, che non sfociava in una letteratura, ma di cui invece possiamo cogliere i riflessi attraverso altre testimonianze come i monumenti figurati.

Orfeo era considerato nel mondo romano come il fondatore dei riti dionisiaci, e nell'impero non si fa più distinzione tra βακχικά e ὄρφικά; Plutarco dice (*Caes.*, 9) che anche molti dei riti propri del culto della Bona Dea erano simili a quelli orfici, e d'altro canto nell'Italia meridionale in età ellenistica si era compiuta un'assimilazione tra orfismo e neo-pitagorismo. Ora testimonianze di questi culti non mancano. Il Lehmann³⁰⁾ ha mostrato che il gruppo di nove sarcofagi dionisiaci trovati nel 1885 nel sepolcreto dei Calpurnii Piones a Porta Pia sembrano tutti ispirati al culto di Dioniso Sabazio e indicare un'appartenenza a seguaci di queste dottrine mistiche, impregnate di orfismo, a cui Doro Levi ha ugualmente riportato una serie di interessanti rappresentazioni musive.³¹⁾

E proprio Ostia, che ci offre il quadro completo e vivo di una intera città, palesa con le iscrizioni, con i templi, con le tombe, con i monumenti figurati, questo aspetto mistico della vita pagana, in cui inquadre il rilievo ostiense.

La Guarducci ha già messo in evidenza i concetti neo-pitagorici che informano alcuni epigrammi funerari di greculi ostiensi con il viaggio marino, il nutrimento spirituale della lira, al cui dolce suono l'anima viene rapita nelle sfere stellari, l'ansia verso il cielo stellato, verso la purezza dell'anima.³²⁾

E contemporaneamente avevo additato una probabile immagine di Pitagora rinvenuta in una tomba ostiense, altra testimonianza dell'esistenza di seguaci del mistico verbo pitagorico nella città già nel periodo cesariano,³³⁾ nel momento cioè del primo vivo affermarsi del neo-pitagorismo in Roma.

Oltre a una larga diffusione dei culti mistici di Mitra, di Iside, di Attis, e anche gnostici in Ostia, abbiamo

altresì il santuario della Bona Dea fuori Porta Marina, che dagli inizi del primo secolo perdura fino al tardo impero,³⁴⁾ e credo di poterne presto far conoscere un altro che amplierà così il quadro di questo culto segreto, il cui rituale, come dice Plutarco, aveva molti punti in comune con quello orfico.

La scoperta di queste testimonianze archeologiche del culto della Bona Dea può forse indurre oggi a localizzare a Ostia invece che a Porto il *vicus Bonadiensium*, dove aveva sede anche il culto di Liber Pater, di cui era sacerdote un certo P. Luscius Vergilianus, il quale, avendo il diritto di cacciare, l'*ius aucupandi*, in territorio di Porto, dedicò un'iscrizione a Silvano (*C. I. L.*, XIV, 4328). Il culto di Liber Pater è infatti testimoniato a Ostia (*C. I. L.*, XIV, 4299), e in una iscrizione metrica funeraria troviamo il verso *Br]omio ducentes sacra Lyaei* (*C. I. L.*, XIV, 5186); dovette essere fiorente nell'epoca di Commodo poichè da Porto proviene una dedica *Liberi Patri Commodiano* (*C. I. L.*, XIV, 30), oltre ad altre iscrizioni votive (*C. I. L.*, XIV, 27, 28, 29); anzi vi esisteva una comunità di iniziati nei misteri bacchici, un *thiasos* ossia una *spira Traianensium*, che in una iscrizione è detta ἀγνή εὐσεμὸς σπεῖρα Τραιανησίων (*IG.*, XIV, 925), con propri sacerdoti e con un παραστάτης. Attraverso questi culti bacchici, i βακχικά di Liber Pater e Dioniso Sabazio, si introdussero elementi orfici e mistici, e riflessi di queste concezioni si possono cogliere nel ricco materiale figurato ostiense.³⁵⁾

A un iniziato nei misteri bacchici apparteneva ad esempio una tomba del III secolo d. C. nel sepolcreto dei cittadini di Porto nell'Isola Sacra, a m. 150 dalla Chiesa di S. Ippolito.³⁶⁾ In sei campi rettangolari sulla volta a botte dipinta erano in stucco scene su fondo rosso tutte ispirate a concezioni proprie dei misteri dionisiaci, come ha bene messo in luce il Wilamowitz.³⁷⁾ Vediamo Laodamia introdotta nell'Hades alla

presenza di Plutone da Hermes³⁸) per ritrovare il marito Protesilao, mito scelto da questo iniziato nei misteri bacchici, perchè con culto bacchico Laodamia aveva venerato la cerea immagine da lei formata del suo amato sposo, tanto che nel sarcofago del Vaticano nella scena dolorosa dell'addio fra i coniugi, prima del ritorno di Protesilao nell'Hades, accanto all'edicola con l'immagine velata vediamo il tirso bacchico e ai piedi del *thalamos* di Laodamia gli strumenti dionisiaci, due cembali, i flauti, il timpano.³⁹)

Quest'uso di venerare con mistico culto il defunto si sovrappone significativamente alla tradizione euripidea del mito di Laodamia e, come ha notato il Wilamowitz, ne troviamo la testimonianza in Filostrato (*Imag.*, II, 9, 4), che parla di Laodamia redimita di quelle corone con cui celebrava il culto bacchico, e una chiara allusione in Stazio, che nel carme per il genetliaco di Lucano inviato a Polla (*Silv.*, II, VII, 124-126) dice che questo " non lo riveste della forma di una falsa divinità dandosi procacemente a false danze bacchiche „.

Anche Apuleio ci offre un'altra conferma di questo uso quando descrive Charite che, piangendo giorno e notte il perduto marito Tlepolemo con ardente desiderio, tributava assiduamente onori divini all'immagine del defunto che aveva rappresentato come Bacco, per suo conforto (*Met.*, VII, 7).

Mi pare che anche l'altro quadro con Deucalione e Pyrrha, che gettandosi dietro le pietre ripopolano il mondo, acquista un'interpretazione nuova in questa tomba, perchè anzitutto vediamo Minerva simbolo dell'intelligenza divina che presiede alla scena, e inoltre uno degli *homines nati* in piedi mi pare che tenga un tirso in mano, emergente sopra alla spalla destra. Sarebbe dunque sotto il simbolo di Dioniso che l'umanità rinasce a nuova vita.

Tre altre scene sono tutte una celebrazione di Liber Pater, l'una con l'asino che, guidato da Sileno, reca la cista mistica con gli oggetti del sacrificio bacchico (*sacra*) (*ἵθνος ἄγων μυστήρια*, v. 159 delle *Rane* di Aristofane) seguito da *Aegipan* (l'iscrizione errata dice *Aegyptas*), il Pan dalle zampe caprine e dal *pedum* pastorale, mentre precedono la pantera simbolo del dio e una figura danzante frammentata che l'iscrizione nomina stranamente *Hercules*, probabile errore dell'artista.

La cista sacra con gli oggetti del culto (*Mysteria*) compare nell'altra scena dove dinanzi a un'ara e a una colonnina arieggiante un tirso il giovane Liber Pater con tirso è incoronato dalla Ninfa che lo nutre, Nysa, e l'iscrizione localizza la scena sul monte omonimo, mentre Antiope suona il doppio flauto come una Menade, perchè invasata di furore bacchico da Dioniso (PAUS., IX, 17, 6) e un Satiro (*Satur*) porta un'altra cista.

Abbiamo poi la scena della consacrazione del dio stesso (*Liber Pater consecratus*), che come fanciullo con tirso cavalca la pantera guidata dal satiro (*Satur*) e seguita da Sileno (*Silenus*) fra la ricca vegetazione di viti con grappoli e pampini.

Il Wilamowitz ha acutamente richiamato il passo di Cicerone (*De nat. deor.*, II, 62): *dico Liberum Semelatum, non eum quem nostri maiores augustae sancteque cum Cerere et Libera consecraverunt, quod quale sit ex mysteriis intellegi potest* „, comprovante l'istituzione di un culto misterico a *Liber Pater consecratus*.

Infine la scena delle Danaidi e di Ocnos si inquadra nel complesso delle concezioni misteriosofiche di questo ambiente romano, poichè, se talvolta queste figurazioni tradizionali stanno a rappresentare semplicemente l'Hades esemplificato nelle sue pene più caratteristiche e popolari, spesso sono invece un simbolo degli uomini non iniziati, degli ἀμύητοι, che si affaticano invano sulla terra dove l'anima è prigioniera del corpo (*soma = sema*) senza guardare al fine essenziale, al vero τέλος, simbolo cioè degli ἀτέλειστοι; le Danaidi cercano di riempire invano i vasi, e Ocnos per pigrizia non giungerà mai al fine.⁴⁰)

Non aiutate i pigri a scaricare il loro fardello, prescrive un *akousma* pitagorico, ma piuttosto a caricarlo. Psiche in Apuleio (*Met.*, VI, 18) nel viaggio agli inferi incontrerà l'asino zoppo e il conducente zoppo che le chiederà aiuto per raccogliere i rami del fardello, ma lei dovrà procedere in silenzio.

Tityos, Tantalo, Sisifo, Issione, le Danaidi, Ocnos, non sono più semplici personaggi mitologici a cui gli



FIG. 12 - OSTIA - SALONE TRICLINIARE NELLA SCHOLA DEL TRAIANO

dei fanno espiare empietà contro la divinità, ma simboli degli uomini che non sono purificati dai riti catartici, non sono iniziati nel mistico verbo, e tale metamorfosi allegorica escatologica si deve appunto agli elementi delle dottrine orfiche infiltrati nella religione romana.⁴¹⁾

Ocnos ritorna così significativamente associato alla scena di Orfeo e di Euridice in una pittura di una tomba del sepolcreto ostiense sulla Via Laurentina.⁴²⁾ Orfeo doveva essere più che un semplice personaggio mitologico in questo ambiente romano dell'impero, e S. Agostino (*De civ. Dei*, XVIII, 14) ci dice che era strettamente collegato con i riti funerari: *Orpheum nescio quomodo infernis sacris, vel potius sacrilegiis, praeficere soleat civitas impiorum*. Ricordiamo che uno dei testi orfici era appunto la *katabasis* di Orfeo nell'Hades.⁴³⁾

Le pitture di questa e di un'altra tomba adiacente e gemella del sepolcreto, già scavate nel 1865 da P. E. Visconti e riscavate e restaurate da G. Calza,⁴⁴⁾ mi pare dunque che rivelino particolari concezioni mistiche dell'oltretomba. La tomba 33 aveva queste pitture di Orfeo, Euridice e Ocnos; la 34, pittura con il ratto di Proserpina e con Saturno e Rea oggi al Museo Laterano.

La scena di Kronos, seduto accanto a Rea, ambedue ammantati, in atto di afferrare l'ultimo nato per tranguagliarlo, mentre una figura femminile accorre con la pietra coperta da un panno e il pedagogo fa gesta di paura, mi sembra che sia stata scelta con particolare significato. La *teknophagia* di Kronos era parte essenziale della teogonia orfica; e questa composizione di stile popolaresco, che esce completamente fuori da tutta la tradizione iconografica classica del mito⁴⁵⁾ con la strana raffigurazione del fanciullo, fatto ingenuamente troppo grande per un neonato, oppresso e afferrato da Kronos, è frutto dei concetti funerari che l'artista e il committente volevano esprimere, e simbolo dell'anima umana che sfugge con la nuova fede alla distruzione e alla morte.

Il rapimento dell'anima era simboleggiato anche dall'altra pittura col Plutone che afferra Proserpina, soggetto così diffuso nei monumenti funerari, poichè la vergine di Eleusi non è che un simbolo della *καθόδος* dell'anima nell'Hade terreno e dell'*ἀνοδος* verso le sfere celesti, concezioni che Proclo (*In Tim.*, 330 B, III, p. 297, 8 ss., ed. Diehl) mette in rapporto con Orfeo.⁴⁶⁾ Questo simbolismo è del resto chiaro nella nota pittura dell'ipogeo sabaziastico di Vibia sull'Appia⁴⁷⁾ dove troviamo il motivo dell'*abreptio Vibies et descensio*, raffigurato con l'iconografia tradizionale del ratto di Proserpina e la *introductio Vibies* attraverso la porta degli Elisi guidata dall'*angelus bonus* nello schema che richiama Orfeo ed Euridice. Vibia siede poi alla mensa festosa dei *bonorum iudicio iudicati*, motivo del banchetto elisiaco che ritroviamo anche nella tomba 31 del sepolcreto ostiense,⁴⁸⁾ che, si noti, è architettonicamente simile e coeva a quelle 33 e 34 contenenti le pitture descritte. Se la pittura di Orfeo

può risalire al I secolo d. C., quelle di Proserpina e di Saturno scendono almeno alla fine del II secolo d. C.

Un contenuto simbolico dobbiamo certamente attribuire pure alla pittura della tomba 22 dello stesso sepolcreto⁴⁹⁾ (della metà del II secolo d. C.) raffigurante un leone che sta divorando una testa di toro tenuta fra le zampe, in cui il modesto pittore ha accentuato i caratteri di brutalità sanguinosa, sovrapposta alla scena nilotica di pigmei in lotta con le anitre e i coccodrilli (fig. 11). Non so se possa vedersi qualche relazione fra questo soggetto e i precetti neo-pitagorici di rifuggere dalla violenza, dall'uccisione, dal sangue, dall'abbattimento dei bovi aratori e dal cibarsi delle loro carni;⁵⁰⁾ se possa considerarsi un simbolo della divisione artificiosa e brutale, contraria all'unità pura e indistruttibile della monade eterna, separazione che gli orfici e i neo-platonici vedranno nel dilaniamento di Zagreo smembrato dai Titani proprio sotto l'aspetto di toro e poi rinato nella sua unità divina, così come nel leone i Cristiani vedevano il mortifero peccato, il demonio ruggente: *Adversarius vester diabolus tanquam leo rugiens circuit quaerens quem devoret* (*Epist. S. Pietro*, I, V, 8) e invocheranno nei salmi: *salva me ex ore leonis* (XXI, 22).⁵¹⁾

Che questo soggetto del leone che sbrana la testa di toro sia un motivo dionisiaco mi par confermato del resto dal trovarlo ripetuto sul mosaico decorante il grande salone tricliniare aggiunto in fondo al cortile della Schola del Traiano nella metà del III secolo d. C. (fig. 12).⁵²⁾ La sala era forse destinata a luogo di riunione e di banchetti sociali dei membri di qualche ricco collegio ostiense, e il pavimento, oltre ai pannelli geometrici per il posto delle *klinai*, è decorato da un ricco intreccio floreale creante diversi riquadri ottagonali dove sono inseriti motivi tutti ispirati al mondo dionisiaco. Sono eroti e putti che tengono lo *skyphos* o il grappolo o il cesto d'uva o la lepre o il *pedum* pastorale, e tigri e pantere di cui una con corno potorio fra le zampe, e il leone con la testa di toro (fig. 13), oltre a vari uccelli negli spazi minori. Questo salone trova un confronto con quello dell'edificio scavato in Piazza della Vittoria a Palermo, con l'ingresso a due colonne, il mosaico dionisiaco con il posto su tre lati per le *klinai*, la piccola porta laterale in fondo; e, nello studiarlo, Doro Levi ha messo in evidenza il contenuto simbolico orfico-dionisiaco delle figurazioni musive, che fanno pensare a un *bakcheion*.⁵³⁾ È difficile dire se i banchetti collegiali che si trovavano nel salone ostiense decorato con il mosaico bacchico avessero anche un aspetto religioso e mistico; è significativo peraltro che il salone con le quattro salette adiacenti non facesse parte della costruzione originaria della Schola e sia un'aggiunta del tardo impero, epoca a cui risalgono i vari mosaici allegorici dionisiaci studiati dal Levi.

Anche il motivo dei pigmei sotto quello del leone nella pittura funeraria potrebbe forse considerarsi un

simbolo della lotta contro l'elemento antidionisiaco rappresentato dalle anitre acquatiche e dalle gru per le quali Eliano (*De nat. anim.*, VI, 46) dice mortifero il succo della vite.⁵⁴⁾ Ricordiamo, per analogia di concetti, che nel mosaico del *Bakcheion* di Tramithia a Melos nel medaglione con scena di pesca allegorica, è l'iscrizione $\mu\acute{o}\nu\omicron\nu\mu\eta\ \upsilon\delta\omega\rho$: non si dia acqua a questi pesci perchè è la coppa di vino puro che li renderà *bakchoi*.⁵⁵⁾

Una lotta di pigmei ritroviamo fra l'altro anche nel colombario di Villa Pamphili,⁵⁶⁾ insieme con il tema di Ocnos e con scene orgiastiche e rituali.

Tutti questi elementi raccolti dai sepolcreti ostiensi mi pare che attestino un ambiente religioso e spirituale già impregnato delle credenze misteriosofiche del tempo. Dionigi di Alicarnasso (II, 19) dice che i Romani non ammettevano i miti crudeli di Urano, i pasti di Kronos, il ratto di Proserpina, nulla che fosse disdicevole alla dignità delle nature celesti. Invece vediamo nell'impero proprio questi miti effigiati nelle tombe, segno evidente del contenuto nuovo di cui erano rivestiti e del valore simbolico che acquistavano per i fedeli del nuovo mistico verbo di morte e di resurrezione, di cui uno degli aspetti fondamentali sarà il Dioniso Zagreo, il nato da Zeus, mente dell'universo, dilaniato dai Titani e risuscitato nella sua divina e incorruttibile unità, e le cui profonde somiglianze con il Cristo della nuova religione saranno discusse dal platonizzante Giustino martire,⁵⁷⁾ così come Orfeo sarà visto quale buon pastore.

L'Italia meridionale era stata il centro di elaborazione e di diffusione di queste credenze, come dimostrano le laminette orfiche trovate a Thurii, le scene dell'Hades sulle grandi anfore apule del IV-III secolo a. C., la preminenza delle figure di Platone e Persefone a Locri e negli altri centri, i rilievi funerari tarantini, il fiorire delle dottrine pitagoriche specialmente nella metropoli di Taranto, conquistata nel 205 dai Romani.⁵⁸⁾

Di fronte alla dispersione, all'anestesia dell'anima proclamata dagli Epicurei, di fronte alla sua decomposizione, necessaria secondo l'ordine cosmico, predicata dagli stoici, gli spiriti sentivano sempre più urgente e viva la necessità di una fede nel sopravvivente destino

dell'anima umana, onde si spiega l'affermarsi del neopitagorismo prima, assorbito poi dal neo-platonismo nel III secolo, e il diffondersi di elementi delle dottrine orfiche nei culti misterici della Bona Dea, di Liber Pater, di Sabazio. La filosofia si trasformava in una religione. "La speranza dell'eternità", dice Plutarco

(*Non posse suav. vivi sec. Ep.*, 1104 c), "il desiderio di essere, che è il più antico e il più vivo di tutti, sorpassa in dolcezza la puerile paura dell'Hades. Così quelli che perdono i loro figli, i loro amici, preferiscono che esistano da qualche parte e sussistano anche soffrendo pene, piuttosto di vederli soppressi, distrutti, annientati. Si compiacciono di sentire e di dire dei defunti espressioni come 'se n'è andato', 'ci ha lasciato' e tutto ciò che implica un cambiamento dell'anima non una distruzione",.

Alla vita oscura della tomba e dell'Hades, le nuove credenze sostituiscono la speranza dell'immortalità

nella luce del cielo stellato; e l'Hades per gli orfici diviene solo un luogo di espiazione e di purificazione prima della palingenesi.

L'umanità ha in sé l'elemento titanico e dionisiaco, ha il bene e il male; attraverso l'iniziazione ai misteri bacchici si cercava la catarsi dell'elemento divino insito nell'uomo, figlio di Dioniso-Zagreo, intelligenza, luce, vita.

L'altezza di queste concezioni escatologiche illumina il fermento spirituale dell'ambiente imperiale romano; e si capisce quale lievito potente poteva essere in esso il cristianesimo che, mentre assommava nella sua dottrina queste ideali aspirazioni e speculazioni dell'anima umana, le vivificava con un contenuto nuovo, che investiva anche tutto il quadro più vasto dei problemi sociali, morali ed umani con la sua legge di carità e di amore fraterno.



FIG. 13 - OSTIA
MOSAICO NEL SALONE DELLA SCHOLA DEL TRAIANO

1) G. BECATTI, *Case ostiensi del tardo impero*, in *Boll. d'Arte*, 1948, pp. 102-128, 197-124; e Roma, 1949.

2) G. CALZA, *L'edificio degli Augustali*, in *Not. Scavi*, 1941, p. 196 ss.

3) R. CALZA, in *Archäologischer Anzeiger*, 1938, col. 658, fig. 19; e in *Guida del Museo Ostiense*, Roma, 1947, p. 29, n. 148, fig. 54.

4) K. WERNICKE, in *Arch. Zeit.*, XLIII, 1885, cc. 210-222.

5) F. CUMONT, in *Syria*, X, 1929, pp. 217-237.

- 6) H. J. MARROU, *Μουσαιὸς ἀνήρ*, Grenoble, 1938.
- 7) O. BRENDDEL, in *Röm. Mitt.*, LI, 1936, p. 92 ss.
- 8) SANTI BARTOLI, *Admiranda*, Tav. 82; GUATTANI, *Monumenti inediti*, giugno 1787, Tavv. I-II; W. AMELUNG, *Führer durch die Antiken in Florenz*, 18; P. BARRERA, *Sarcofagi romani con scene della vita privata e militare*, in *Studi romani*, II, 1914, pp. 96-97, Tav. VI; O. BRENDDEL, in *Röm. Mitt.*, LI, 1936, p. 92, fig. 18; H. J. MARROU, *op. cit.*, p. 39, n. 12.
- 9) O. BRENDDEL, in *Röm. Mitt.*, LI, 1936, p. 93, fig. 19. Fot. Giraudon 29457; H. J. MARROU, *op. cit.*, p. 32, n. 5.
- 10) F. CUMONT, in *Syria*, X, 1929, Tav. 43, 1; L. DEUBNER, in *Röm. Mitt.*, XXVII, 1912, p. 9 ss.; O. BRENDDEL, in *Röm. Mitt.*, LI, 1936, p. 94, fig. 20. Fot. Ist. Arch. Germ. 8332; H. J. MARROU, *op. cit.*, p. 30, n. 3, fig. 4.
- 11) *I Monumenti del Museo Torlonia*, Roma, 1884, Tav. CIV, n. 414; H. J. MARROU, *op. cit.*, p. 31, n. 4; S. REINACH, *Rép. Rel.*, III, p. 343, 2.
- 12) K. LEHMANN-HARTLEBEN e E.-C. OLSEN, *Dionysiac Sarcophagi in Baltimore*, Baltimore, 1942, p. 11, fig. 2.
- 13) H. HEYDEMANN, *Dionysos' Geburt und Kindheit*, in *X Halbliches Winkelmannspr.*, Halle, 1885; ROSCHER, *Lexicon*, s. v. "Dionysos", c. 1123 ss. (E. THRAEMER); A. B. COOK, *Zeus*, III, 1, Cambridge, 1940, pp. 79-89 raccoglie tutte le testimonianze figurate del mito, a cui si aggiungano le due coppe d'argento del tesoro della Casa del Menandro a Pompei, delle quali l'una raffigura la morte di Semele e il primo bagno di Dioniso dentro la bassa vasca rotonda, lavato dalla nutrice e assistito dalle Ninfe e dal Sileno, l'altro Arianna abbandonata e una scena frammentaria dove compare Hermes stante a sinistra, un rialzo roccioso centrale su cui era una figura di cui restano le gambe e che direi Sileno, a destra una figura maschile nuda di cui restano le gambe, la sinistra poggiata sul rialzo roccioso. Il Maiuri interpreta questa scena come la seconda nascita di Dioniso dalla coscia di Zeus, ma Zeus non può esser raffigurato stante nell'episodio della nascita. A. MAIURI, *La Casa del Menandro e il suo tesoro di argentea*, Roma, 1932, pp. 335-343.
- 14) K. LEHMANN-HARTLEBEN, *Dionysiac Sarcophagi cit.*, p. 13, fig. 7.
- 15) A. GREIFENHAGEN, *Kindheitsmythos des Dionysos*, in *Röm. Mitt.*, XLVI, 1931, pp. 27-43, Tavv. 1 e 2.
- 16) H. HEIDEMANN, *Dionysos' Geburt und Kindheit*, in *X Halbliches Winkelmannspr.*, 1885, p. 16; *Mon. Inst.*, IX, Tav. 56, n. 3.
- 17) CH. PICARD, *Dionysos Mitrephoros*, in *Mélanges Glotz*, II, p. 707 ss.; D. LEVI, *Mors voluntaria*, in *Berytus*, VII, 1942, p. 29.
- 18) Soprattutto F. CUMONT, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, Parigi, 1942, e *Lux perpetua*, Parigi, 1949.
- 19) Fondamentale la raccolta dei testi di O. KERN, *Orphicorum fragmenta*, Berlino, 1942. Un'ampia critica delle fonti orfiche relative a Dioniso è in I. M. LINFORTH, *The Arts of Orpheus*, Berkeley, 1941; inoltre M. P. NILSSON, *Geschichte der Griechischen Religion, Handbuch der Altertumswiss.*, Monaco, 1940, p. 407 ss.; F. CUMONT, *Lux perpetua, cit.*, p. 243 ss.
- 20) A. B. COOK, *Zeus*, II, 2, p. 1022 ss.; O. GRUPPE, *Griechische Mythologie*, Monaco, 1906, I, p. 430 ss.; K. ZIEGLER, *Orphische Dichtung*, in PAULY-WISSOWA, coll. 1321-1417.
- 21) A. B. COOK, *Zeus*, II, 2, p. 1025.
- 22) I. M. LINFORTH, *The Arts of Orpheus*, p. 322 ss.
- 23) S. LAMBRINO, *Corpus Vasorum Ant.*, France, Paris, *Bibl. Nat.*, fasc. 2, tav. 75, n. 6, 76, n. 2; A. B. COOK, *Zeus*, II, 1, p. 273, n. 2, fig. 177; III, p. 684.
- 24) P. KRETSCHMER, *Die Griechische Vasenschriften*, Gütersloh, 1894, p. 199; *Semale und Dionysos*, in *Aus der Anomia*, Berlino, 1890, p. 29 interpreta erroneamente le fiaccolle come tirsi.
- 25) G. MINERVINI, *Monumenti inediti posseduti da R. Barone*, Napoli, 1850, Tav. I, p. 5.
- 26) J. DE WITTE, in *Gaz. Arch.*, I, 1875, p. 5 ss., Tav. II; R. EISLER, *Orphisch-dionysische Mysteriengedanken in der christlichen Antike*, in *Waburg Vorträge*, 1922-23, II, 1925, p. 135, fig. 59.
- 27) Cfr. ad es. la critica alle conclusioni negative del Linforth, in D. LEVI, *Mors voluntaria, Mystery Cults on Mosais from Antioch*, in *Berytus*, VII, 1942, p. 36, nota 94.
- 28) A. BOULANGER, *L'Orphisme à Rome*, in *Revue des études latines*, XV, 1937, pp. 121-135.
- 29) F. CUMONT, *Lux perpetua, cit.*, p. 249 e in *Revue Archéologique*, 1902, I.
- 30) K. LEHMANN-HARTLEBEN, *Dionysiac Sarcophagi cit.*, specialmente p. 20 ss.
- 31) D. LEVI, *Mors voluntaria, art. cit.*, pp. 19-55. Per l'ambiente mistico di Roma vedi anche: J. CARCOPINO, *Aspects mystiques de la Rome païenne*, Parigi, 1941; M. ROSTOVITZEF, *Mystic Italy*, New York, 1927.
- 32) M. GUARDUCCI, *Tracce di pitagoreismo nelle iscrizioni ostiensi*, in *Rendiconti Pont. Acc.*, XXIII-XXIV, 1947-49, p. 209 ss.
- 33) G. BECATTI, *Ritratto d'un vate antico*, in *Boll. d'Arte*, XXXIV, 1949, pp. 97-110.
- 34) G. CALZA, *Il santuario della Bona Dea*, in *Not. Scavi*, 1942, pp. 152-165.
- 35) L. ROSS TAYLOR, *The Cults of Ostia*, Bryn Mawr, 1912, pp. 27-31; PAULY-WISSOWA, s. v. "Speira", coll. 1586-1592 (POLAND); J. CARCOPINO, in *Mél. d'Arch. et d'hist.*, 1909, p. 342 ss.
- 36) G. CALZA, in *Not. Scavi*, 1928, pp. 150-169, tomba N, riproduce i grafici delle 6 scene a stucco della volta. Il Calza datò la tomba al III secolo ma essendo costruita in buon reticolato con ricorsi laterizi è probabilmente più antica e il BENDINELLI, in *Riv. di Filologia*, LVI, 1928, p. 528 ss. la riportò al periodo traiano, forse è della prima metà del II secolo d. C. Il Bendinelli confrontò gli stucchi con quelli della Basilica neo-pitagorica della Porta Maggiore, rilevandone giustamente le analogie tematiche e allegoriche.
- 37) U. von WILAMOWITZ, *Sepulchri Portuensis imagines*, in *Studi It. di Filol. Class.*, VII, 1929, pp. 89-100.
- 38) Il Calza lesse HERCULES ma, o è una lettura errata, o è una contaminazione dell'artista, poiché qui invece di Ercole dobbiamo vedere Hermes psychopompos. Cfr. per le iscrizioni C. I. L., XIV, 5303, nn. 1-6.
- 39) C. ROBERT, *Sarkophagreliefs*, III, pp. 496-500, Tav. CXXXIII, n. 423; D. LEVI, *art. cit.*, p. 25, nota 43.
- 40) G. MÉAUTIS, *Recherches sur le Pythagorisme*, Neuchatel, 1922, pp. 77-82; U. von WILAMOWITZ, *Homerische Untersuchungen*, n. 7, Berlino, 1884, p. 202; J. CARCOPINO, *La Basilique Pythagoricienne de la Porte Majeure*, Parigi, 1927, p. 281; A. B. COOK, *Zeus*, III, 1, p. 401.
- 41) F. CUMONT, *Lux perpetua, cit.*, pp. 66-67.
- 42) B. NOGARA, *Le Nozze Aldobrandini e altre pitture murali antiche*, ecc., Milano, 1907, p. 63 ss. con tutta la precedente bibl., Tavv. XLIII, XLIV, XLV; G. CALZA, in *Not. Scavi*, 1938, pp. 69-71.
- 43) K. ZIEGLER, *Orpheus*, in PAULY-WISSOWA, col. 1280.
- 44) G. CALZA, in *Not. Scavi*, 1938, pp. 69-71.
- 45) A. B. COOK, *Zeus*, III, 1, p. 927 ss. raccoglie tutti i monumenti figurati del mito, la fig. 779 è la pittura ostiense, a cui attribuisce anche egli qualche significato simbolico.
- 46) F. CUMONT, *Réch. sur le symbolisme funéraire*, Parigi, 1942, pp. 95-96.
- 47) R. GARRUCCI, *Tre sepolcri con pitture ed iscrizioni appartenenti alle superstizioni pagane del Bacco Sabazio e del Persidico Mitra ecc.*, Napoli, 1852; WILPERT, *Pitture delle catacombe*, II, Tavv. 132-133; E. MAASS, *Orpheus*, Monaco, 1895, p. 209 ss.; F. CUMONT, *Réch. sur le symbolisme, cit.*, p. 102; C. CECHELLI, *Monumenti cristiano-eretici di Roma*, Roma, 1944, pp. 167-180.
- 48) G. CALZA, in *Not. Scavi*, 1938, p. 69; B. NOGARA, *Le Nozze Aldobrandini e altre pitture murali antiche*, ecc., Tav. XLIV, B.
- 49) G. CALZA, in *Not. Scavi*, 1938, p. 61, fig. 21; in *Bull. Com.*, LXIV, 1936, p. 11 e Tav. agg.
- 50) A. ROSTAGNI, *Il verbo di Pitagora*, Torino, 1924, p. 193.
- 51) F. DE RUYT, *Études sur le symbolisme funéraire*, in *Bull. Inst. hist. Belge de Rome*, XVII, 1936, p. 169 ss.
- 52) G. CALZA, *Ostia. Itinerari dei musei e monumenti*, 2^a ed., Roma, 1949, p. 39.
- 53) D. LEVI, *art. cit.*, p. 38 ss., fig. 1.
- 54) R. EISLER, *Orphisch-dionysische Mysteriengedanken, art. cit.*, p. 173.
- 55) D. LEVI, *art. cit.*, p. 52; J. H. S., XVIII, 1898, p. 74 ss.
- 56) G. BENDINELLI, *Le pitture del colombario di Villa Pamphili*, in *Mon. della Pittura Antica*, Sez. III, Roma, fasc. V.
- 57) V. MACCHIORO, *From Orpheus to Paul; A history of Orphism*, New York, 1930, p. 186 ss.
- 58) F. CUMONT, *Lux perpetua, cit.*, pp. 69 e 139.