



elA 26
Biblioteca Scavi di Ostia
Inventario N. 1981

BULLETTINO
DELLA
COMMISSIONE ARCHEOLOGICA
COMUNALE DI ROMA

VOLUME LXXVI (1956-58)

PUBBLICATO A CURA DELLA X RIPARTIZIONE DEL
COMUNE DI ROMA
1959

PICCOLO CORPUS DEI MATTONI SCOLPITI OSTIENSI

(CON UNDICI TAVOLE)

Gli scavi di Ostia hanno rivelato un gruppo di rilievi fittili, legati tra loro da particolarità tecniche, stilistiche, iconografiche, nonché di impiego, che meritano indubbiamente di essere più ampiamente noti, anche perché costituiscono un gruppo piuttosto omogeneo che può considerarsi come produzione di un artigiano locale.

Si tratta di quei rilievi fittili, la maggior parte dei quali decorava tombe dell'Isola Sacra, ma di cui si son trovati esemplari anche in edifici della città stessa. Il gruppo dell'Isola Sacra fu a suo tempo pubblicato dal Calza (1); altri sono inediti o poco noti.

Non sarà forse inutile riunire in uno studio tutti gli esemplari ostiensi onde meglio lumeggiarne le caratteristiche particolari. Il catalogo descrittivo dei pezzi sarà più succinto per quelli dell'Isola Sacra che, come ho accennato, sono già noti; le fotografie ovvieranno alla necessità di una più minuta descrizione.

I. OSTETRICA CHE ASSISTE UNA PARTORIENTE.

Lungh. cm. 42; alt. cm. 29; spess. cm. 3; argilla roseo-giallastra con granelli rossastri; fondo dipinto di rosso. Dalla tomba n. 100 della necropoli dell'Isola Sacra; fiancheggiava, col seguente, la lastra marmorea con iscrizione di *Scribonia Attice* (2) databile all'età di Adriano o di Antonino Pio. Ora conservato nel Museo di Ostia (inv. n. 5203).

Il gruppo, composto di tre persone strettamente affiancate, assume anche per l'assenza di profondità e di prospettiva, un aspetto di figura geometrica piana (un trapezio) nel cui interno le incisioni distaccano e distinguono le figure (Tav. I, 1). Tutto l'insieme è sentito più come un disegno che come un rilievo; anche qui, come negli altri esemplari di questo gruppo, la scultura si è ottenuta abbassando il piano del mattone, attorno alle figure di cui si erano precedentemente scavati i contorni.

(1) *La Necropoli del Porto di Roma all'Isola Sacra*, Roma, 1940, pp. 247-256; *Not. Scavi*, 1931, pp. 510-542; *Capitolium*, 1939, pp. 221-230, *Gazette des Beaux-Arts*, pp. 365-374; *Les Hironnelles*, IX, n. 9, 1931, pp. 179-183.

(2) CALZA, *Necropoli*, p. 367; H. THYLANDER, *Inscriptions du Port d'Ostie*, Lund, 1952, A 222, tav. LXIV, 1.

I particolari interni delle figure sono anch'essi scavati e non aggettanti sicché le loro superfici, che coincidono con quella originaria della lastra fittile, sono piane.

Al centro del gruppo è la partorientente, nuda, seduta su una sedia ostetrica, e sorretta da una donna stante alle sue spalle; l'ostetrica le siede dinanzi su un basso sgabello, indicato come un dado, in atto di aiutarla (3).

Non è qui il caso di addentrarsi nei particolari di carattere medico della scena dato che essi non interessano il nostro assunto; dobbiamo però notare la stretta aderenza alla realtà con cui la scena, pur nella sua rozzezza d'esecuzione, è resa, aderenza ad una realtà immediata e vissuta che ritroveremo anche in altri di questi rilievi. È peraltro da tenere presente che lo schema generale della scena si ritrova in monumenti d'arte precedente, come ad esempio un rilievo in avorio da Pompei ora nel Museo Nazionale di Napoli (4), ove peraltro un superiore magistero d'arte ed un minore brutale realismo porta la scena in un campo meno vero e più ideale, ed ove mancano certe minuzie di particolari (come l'esatta riproduzione della sedia ostetrica) che caratterizzano la terracotta ostiense.

2. RILIEVO DEL CHIRURGO.

Lungh. cm. 58; alt. oggi cm. 25,5; spess. cm. 3, solo fino al fondo; argilla-roseo-giallastra, fondo e figurazione dipinti di rosso. Come il precedente proveniente dalla tomba n. 100 dell'Isola Sacra. Ora nel Museo di Ostia (inv. 5204) (5).

Sebbene anche questo dimostri chiaramente un sistema di lavorazione analogo al precedente si che il rilievo si è ottenuto abbassando uniformemente il fondo attorno alle figure, notiamo nelle due figure umane una certa qual maggior morbidezza di modellato e la presenza di un, sia pur embrionale, senso plastico e volumetrico che ha smussato i contorni e mitigato le asperità, notevoli nel rilievo con la scena di parto.

Poiché, trovandosi i rilievi nella stessa tomba e coincidendo per dimensioni e tipo di argilla, sarebbe logico pensarli insieme commissionati ed usciti da una stessa bottega vedremo a cosa attribuire la, sia pur non rilevante, ma pur sempre esistente, disparità d'esecuzione.

Intanto esaminiamo la rappresentazione (Tav. I, 2): la lastra era divisa in due parti distinte: nella maggiore, verso sinistra, un chirurgo, seduto su un basso sgabello, simile ad un dado come quello della levatrice dell'altro rilievo, è in atto di medicare la gamba destra di un paziente, che gli siede di fronte su uno sga-

(3) G. CALZA, *Necropoli*, p. 248 sg., fig. 148; ID., in *Capitolium*, 1935, p. 415, fig. 1; ID., in *Not. Scavi*, 1931, p. 534, fig. 18; P. CAPPARONI, *Due importanti raffigurazioni a soggetto medico in una tomba del sepolcreto di Ostia-Porto recentemente scoperto*, in *Atti Istit. Naz. Med. Farm. Saronno*, 1930, *VIII Congresso Internaz. di Storia della Medicina*, 1931; ROSTOVITZEFF, *Storia Economica di Roma*, 1932, tav. XXX, 2.

(4) HOLLENDER, *Plastik und Medizin*, Stuttgart, 1912, p. 270 fig. 163; A. PAZZINI, *La Medicina* (Civiltà Romana 8), Roma, 1938, fig. a p. 46.

(5) G. CALZA, *Necropoli*, p. 250-251, n. 39, fig. 149; ID., in *Not. Scavi*, 1931, p. 535, fig. 19; ID., in *Capitolium*, 1935, p. 415, fig. 2; ROSTOVITZEFF, *op. cit.*, tav. XXX, 1.

bello più alto. Il chirurgo, barbato, veste una corta tunica o più probabilmente è drappeggiato in un breve mantello che gli lascia nudi il torso e le braccia – forse vi è qui una reminiscenza delle classiche figure di Esculapio – e mentre tiene nella sinistra uno strumento chirurgico o una benda arrotolata, preme con la destra un batuffolo di stoffa o una spugna sulla gamba del paziente: questo ultimo, che tiene il piede immerso in un catino, solleva sulla gamba malata la tunica con la mano sinistra, mentre sembra comprimersi con la destra il ginocchio.

Si è voluto vedere nell'operazione cui il chirurgo è intento o un salasso o la medicazione di una ferita.

La parte destra, minore, del rilievo è occupata dalla rappresentazione di una busta chirurgica aperta in cui si vedono 4 strumenti taglienti a lama di varia forma, con manico lavorato a tortiglione e parte inferiore appiattita sì da servire come stacca-periostio. La teca ed il tipo degli strumenti corrispondono a quelli che abbastanza spesso vediamo rappresentati su rilievi funerari di medici (6), ma anche agli strumenti reali rinvenuti un po' ovunque (e di cui sono quanto mai celebri le collezioni del Museo Nazionale di Napoli, del British Museum, Di Saint-Germain-en Laye ecc. e ad Ostia stessa).

Per quel che riguarda la scena figurata dirò che la medicazione di una gamba è uno degli « episodi medici » che ricorre di preferenza nell'arte figurativa antica: dai piangenti amorini che si affannano a medicare la gamba ferita di Adone nella pittura pompeiana della Casa di Adone – ed in questo caso non si fanno certo confronti se si eccettui la presenza di un recipiente in cui un amore spreme o bagna una spugna – a Iapige che cura Enea ferito nel dipinto della Casa di Sirico, al medico militare che benda sul campo la coscia di un legionario nel bel rilievo della colonna Traiana, numerose volte una scena di analogo soggetto appare nell'arte antica. Sebbene nessuna delle rappresentazioni ricordate dia uno stringente paragone – né sarebbe possibile data la diversità di ambiente e di persone in cui le varie scene si svolgono – ho voluto ricordarle per dimostrare l'esistenza nel repertorio iconografico dell'arte antica di una scena del « medico che cura la gamba di un paziente ». A questo soggetto generico, che stabiliva un rapporto fisso tra le due figure – il paziente seduto (solo Enea, l'eroe, resiste in piedi alla dolorosa operazione) ed il medico in posizione più raccolta, accosciato ed inchinato o seduto dinanzi al ferito – si ispirano le varie rappresentazioni modulando variamente la scena. E all'esistenza di un prototipo più o meno lontano che poté essere copiato si deve, probabilmente, il maggior equilibrio e la maggior sensibilità plastica, rispetto a quello della scena di parto, che abbiamo già rilevato nella terracotta ostiense.

Potremmo anche pensare a due mani diverse, spiegazione valida anche se si considerino le due terrecotte commissionate in una stessa bottega, ammettendo l'una lavorata dal maestro e l'altra da un meno abile aiutante o apprendista.

(6) Ricorderò ad esempio la busta chirurgica sul fastigio del cippo di P. Elio Pio Curziano (Palestrina, Mus. Archeol. Prenestino); il rilievo con strumenti chirurgici dalle Catacombe di Pretestato (Roma, Museo, Lateranense); il rilievo dell'Asklepieion di Atene (Atene, Museo Nazionale); le tache chirurgiche, di forma alquanto diversa, in vendita nella bottega del coltellinaio rappresentata in un rilievo del Museo Vaticano.

Un ultimo rilievo: anche in questa scultura non ostante si segua probabilmente un modello, non mancano le notazioni veristiche anche se ingenuamente espresse: la teca chirurgica posta in evidenza accanto alle figure non è, secondo me, soltanto la ripetizione di un motivo solito ad apparire in tombe di medici e quindi una ripetizione, un richiamo accentuato alla indicazione della professione del defunto, ma è un accenno a quanto avveniva nella realtà.

Ovunque il chirurgo operasse, nel suo ambulatorio o nella casa del malato, la busta dei ferri doveva essere presente ed aperta accanto a lui per permettergli di scegliere via via gli strumenti necessari nel corso della operazione. E quella busta, terribile per il profano nello scintillio degli ordigni affilati e misteriosi, sembra abbia colpito l'artigiano ostiense sì da fargliela rappresentare in tanta sproporzionata evidenza accanto al medico (7).

3. VENDITORE DI FERRAMENTA.

Lungh. cm. 40,5; alt. cm. 41,5; argilla brunastra.

Incastrato col seguente ai lati dell'iscrizione che era a fianco della porta del recinto esterno della tomba n. 29. L'iscrizione (8) nomina una *Verria Zosime* ed un *Verrius Euhelpestus* come proprietari della tomba (età di Adriano-Antonino Pio).

Il rilievo (9), che vorrebbe avere una composizione più complessa degli altri, rivela quanto l'artigiano che lo eseguì fosse impari al compito che si era prefisso (Tav. II, 1). Aveva evidentemente avuto l'intenzione di riprodurre l'interno del negozio ma, o per ignoranza delle leggi prospettiche, o per l'intento di mettere in rilievo gli oggetti posti in vendita (come nel rilievo n. 2 si era voluta attrarre l'attenzione sulla busta chirurgica) egli ha affogato le due figurette di venditori o lavoranti in un mare di attrezzi che, disposti in file ordinate, ricoprono tutto il fondo attorno alle due figure umane: cesoie, seghe, incudine, pala, mannaie, picconi, martelli, rasoi, strumenti chirurgici ed altri oggetti meno facilmente identificabili (il Calza vi ha visto due piedi di tavola) sono riprodotti con cura e forse con maggior perizia delle figure umane; in alto a destra, dinanzi ad un banco a forma di cassa con maniglie sui lati e retto da quattro piedi sbiechi, sta un uomo barbuto vestito di tunica piuttosto lunga riparata da un pesante grembiulone, forse di cuoio. Egli è intento ad arrotare o a pulire qualche cosa su una pelle di cane che sembra stesa sul banco, e la cui testa sporge, in alto, dinanzi al banco stesso. Certo non è agevole, per la sommarietà del rilievo, stabilire con esattezza l'operazione cui il fabbro od il venditore è intento, come ancor più difficile è interpretare l'azione del piccolo uomo barbuto seduto in basso su uno sgabello dinanzi ad una specie di deschetto. Anche più evidente si fa in

(7) È curioso che sebbene della tomba cui i due rilievi appartengono sia conservata l'iscrizione, non si possa sapere con certezza quale dei quattro defunti esplicitamente nominati esercitasse la professione di medico e quale di levatrice; infatti nell'iscrizione la professione non è indicata. Ciò avviene generalmente anche negli altri epitaffi dell'Isola Sacra.

(8) G. CALZA, *Necropoli*, p. 303; H. THYLANDER, *op. cit.*, p. 197, n. A 274.

(9) G. CALZA, *Necropoli*, p. 251 sgg., fig. 150; Id., in *Not. Scavi*, 1931, p. 536 segg. fig. 20.

questa minuscola figurina, che ha un sapore di arcaismo nella sua schematicità, la sproporzione tra essa e gli attrezzi circostanti, e il fatto che, pur essendo in primo piano, sia assai più piccola dell'altra del registro superiore, dimostra la ignoranza di qualunque regola prospettica. Ignoranza, inabilità, o voluto abbandono di qualunque regola elementare per seguire un ingenuo estro decorativo ed una intenzionale accentuazione di taluni elementi ai fini di porre in risalto definite figure? È difficile dirlo; certo l'attenzione si concentra nella figura maggiore cui fanno corona gli strumenti posti in vendita e che si erge accanto al banco meglio rappresentato e più ricco: si tratta forse del proprietario della bottega, mentre l'omino seduto non è che uno dei lavoranti.

Si potrebbe anche pensare che la scena fosse stata divisa in due registri e che ambedue le figure rappresentassero la stessa persona in due diverse azioni (cosa non insolita nei rilievi romani), ma la fusione creata tra le scene dalla serie di attrezzi che riempiono il campo, non consente di stabilire con certezza la questione. Ad ogni modo ciò che ci interessa in questo rilievo non è tanto l'interpretazione della scena quanto l'esecuzione.

Anche qui notiamo quella semplificazione schematica che, meno sensibile nella riproduzione delle ferramenta, colpisce invece nelle figure umane, prive di qualunque rilievo, rigide ed immote racchiuse in una geometria lineare che, come accennavo, dà loro un sapore di arcaismo. Se nella scena del chirurgo ed in quella di parto l'esistenza di modelli classici lontani, aveva, sia pure assai limitatamente, influito sull'opera dando alle figure una certa maggiore scioltezza ed armonizzandole in una rudimentale composizione, qui, ove il modello mancava e si richiedeva una creazione basata sulla diretta riproduzione della realtà, vediamo l'artista dimostrare una visione quasi infantile delle cose.

Egli dispone tutti gli elementi su uno stesso piano, li allinea ordinatamente senza curarsi di armonizzarli in un insieme composto.

Pure, non ostante la sua ingenuità, questo rilievo raggiunge un certo effetto nel suo primitivismo.

4. FABBRICANTE DI FERRAMENTA.

Alt. cm. 40,5; lungh. cm. 41,5; argilla brunastra. Proviene come il n. 3 dalla stessa tomba 29. Ha, come l'altro, listello di cornice rilevato.

Legato al precedente per soggetto e per stile, ne ripete le caratteristiche di schematismo, ingenuità e primitivismo. Il quadro però è meno pieno (10), gli oggetti vi sono meno affastellati; l'unica figura (Tva. II, 2), un uomo barbuto stante di profilo a destra dinanzi ad un desco a forma di macina di mulino, in atto di lavorare un piccone, campeggia nella scena e non resta soffocata tra gli attrezzi (falci, coltelli, mannaie, picconi, raschiatoi, spatole) che occupano parzialmente il campo libero del rilievo. L'uomo con la sua barba e la lunga zazzera, vestito di tunica e grembiulone ripete, si può dire, la figura maggiore della formella n. 3 tanto che potremmo pensare che fosse lo stesso personaggio rappresentato in

(10) G. CALZA, *Necropoli*, p. 252 sg., fig. 151; Id., in *Not. Scavi*, 1931, p. 537, fig. 14.

due diversi momenti della sua attività. D'altra parte, per quanto meno probabile, potrebbe darsi che nessuno dei due rappresentasse il defunto, ma che i rilievi alludessero unicamente alla sua professione.

In questo rilievo è interessante in particolare la forma del banco di lavoro a macina di mulino la cui cavità superiore è chiusa da una lastra. Evidentemente la forma non è causale, ma corrisponde ad una concreta realtà (abbiamo visto infatti in questi rilievi la preoccupazione di rappresentare fedelmente le cose almeno nelle loro linee essenziali); inoltre in un altro di questi tabelloni fittili (v. oltre il n. 5) ritroveremo riprodotto lo stesso oggetto.

I due rilievi (3 e 4) sono legati non solo per soggetto e per collocazione, ma anche per disegno e mi pare indubbio che escano dalla stessa bottega se non dalla stessa mano (forse chi eseguì il secondo era un po' più abile e scaltrito). Rileviamo ancora una volta la schematicità del disegno, la mancanza di senso plastico e di volume (meno piatto è quello di cui ci stiamo occupando, in cui i contorni delle figure tagliati meno nettamente e con spigoli smussati danno alle cose un aspetto leggermente più rilevato e corporeo e le distaccano meglio dal fondo).

5. ARROTINO (?)

Alt. cm. 47; largh. cm. 43,5; argilla giallobruna. È incassato sulla facciata della cella della tomba 29 (11).

Il Calza, provenendo il rilievo dalla stessa tomba dei due precedenti e poiché vi è riprodotto lo stesso strumento d'officina a forma di macina, che compare in quello del fabbro, ha voluto vedere una connessione tra i tre rilievi e collegare il soggetto di questo a quello degli altri due. La cosa è probabile; pure resta qualche dubbio. Infatti l'oggetto che l'uomo regge tra le due mani (Tav. III, 1) sul piano della macina (che qui non è una lastra sporgente, ma una chiusura a livello dei bordi) ha l'aspetto di una massa informe e molle che poco o nulla ha in comune con un oggetto da affilare. Potremmo fare la solita ipotesi dell'imperizia dell'artigiano, ma abbiamo visto nei casi precedenti quanta cura fosse posta nel riprodurre gli oggetti, certo meglio resi che non la figura umana. Inoltre l'operaio qui veste una lunga tunica come gli altri due, ma non ha il grembiulone che li caratterizza. Quanto alla « macina », mentre quella rappresentata nel n. 4 ha attorno alla strozzatura una pesante fascia, questa ne è priva e presenta invece bene evidenti ai lati i bordi dei fori in cui passava la sbarra che la faceva girare. Possono queste diversità di particolari indicare anche una diversità d'impiego? Se i due tabelloni potessero considerarsi coevi e della stessa mano propenderei per una risposta affermativa; infatti abbiamo già posto in rilievo la cura con cui sono disegnati e resi specialmente gli oggetti; ma poiché i rilievi, data la loro collocazione (v. nota 11), sono di epoche diverse, anche se poco distanti, non

(11) G. CALZA, *Necropoli*, p. 253, fig. 152, p. 304; Id., in *Not. Scavi*, 1931, p. 537, fig. 21. Notiamo che la tomba 29 era dapprima sorta senza recinto e aveva quindi sulla facciata una iscrizione (ora perduta) e il rilievo fittile di cui trattiamo. Solo più tardi fu aggiunto il recinto in cui erano l'iscrizione di *Verria Zosime* e i rilievi 3 e 4.

possiamo adottare questo criterio per trarne conclusioni probanti. Inoltre, pur con alcune caratteristiche comuni agli altri, questo rilievo se ne distacca per una diversa impostazione della scena, per un maggior senso dei volumi, per l'assenza di quella serie di strumenti che negli altri due riempiono il fondo soffocando quasi le figure umane: assenza che potrebbe anche essere dovuta, non ad un più equilibrato senso compositivo, ma all'inesistenza di particolari oggetti da rappresentare; potrebbe darsi cioè che all'intelligenza del soggetto bastasse quanto l'artefice ha rappresentato: l'uomo, la macina in funzione di banco da lavoro, e la massa molle che l'uomo maneggia.

Ricorderò che il Calza, sebbene nel volume sulla Necropoli parli di un arrotino, in un articolo del 1931 (*Arti e Mestieri nei rilievi sepolcrali dell'Isola Sacra*, in *La conquista della terra*, 1931, pp. 11-15) lo identifica con una scena di panificazione ricordando che nel III secolo Ostia e Porto dovevano non soltanto fornire a Roma la farina, ma anche il *panis fiscalis*.

In seguito il Calza ha evidentemente escluso che potesse trattarsi di un panificatore, ma confesso che si resta perplessi sull'opportunità di scartare senza altro l'ipotesi tanto più che neppure quella dell'arrotino è troppo valida. Né il rinvenimento di questo rilievo nella stessa tomba degli altri due, date le esposte circostanze della successione delle costruzioni, che oggi formano un corpo unico, può e deve necessariamente creare un legame tra la professione di coloro che costruirono la prima tomba e quelli che vi aggiunsero il recinto.

Soggetto a parte vediamo ancora qualcosa dell'insieme. Più ancora che in altri esemplari è qui evidente il sistema di lavorazione: la figura si è ottenuta abbassando uniformemente il piano originario della lastra fittile di cui è conservato l'indizio anche nei bordi della formella e nel piano su cui poggiano l'uomo e la macina. Non ostante la ridicola piccolezza della testa, quasi da uccello, con i pochi capelli segnati da intagli e con il profilo sfuggente, non ostante la schematicità delle esili gambe pendenti (è questa la definizione più adatta) dal bordo della tunica, la figura raggiunge una certa consistenza volumetrica proprio in grazia di quella tunica pesante e rigida trattata in massa compatta e unitaria, che, pur soffocando l'intima struttura del corpo, gli conferisce tuttavia corposità e volume. La stessa pesante consistenza ha la macina trattata ancor con maggiore sommarietà di quella presentata in funzione analoga nel rilievo n. 4. Come già notava il Calza, questo rilievo raggiunge nel suo schematicismo una certa potenza espressiva, che manca negli altri.

6. BARCA CON TRE REMATORI.

Alt. cm. 40; lungh. cm. 57,5; argilla giallorosata con ingubbiatura rossa. In sito col seguente nella tomba n. 78 ai lati dell'iscrizione di *Ti. Claudius Euty-chus* (12).

(12) G. CALZA, *Necropoli*, pp. 336-337 (La tomba è datata in età adrianea; vi è stato trovato anche un bollo su mattone *CIL.*, XV, 811 d.); Id., in *Not. Scavi*, 1931, p. 539, fig. 22; H. THYLANDER, *op. cit.*, p. 64, n. A 61, tav. XX, 3 (data l'iscrizione alla fine dell'età traiana).

Forse perché il soggetto era uno dei più comuni in una città di mare o perché non mancavano modelli da ricalcare, certo è che questo rilievo è meno impacciato, meno rozzo, più plastico degli altri. Pur tenendo conto delle ingenuità e sproporzioni tra le figure umane e il battello (comuni peraltro alle scene con navi anche in rilievi di un livello artistico assai superiore a quello di questa povera terracotta) non manca una certa maestria nel rendere, graduando il rilievo delle varie parti, il battello, e, per la prima volta in queste terrecotte troviamo una certa sensibilità per la profondità spaziale. Qui si ha l'impressione che il rilievo sia stato plasmato con la stecca e, non ostante la rozzezza dei particolari, l'insieme è evidentemente di maggiore e più piacevole effetto (Tav. III, 2).

Il battello ha prua snella ed elevata ma priva di ornamento; a prua è piantato l'albero senza vele, nodoso e leggermente sinuoso, in tutto simile ad un tronco grezzo e non lavorato; a poppa il timone a forma di remo è saldamente impugnato dal timoniere - rozza figurina nuda e tozza dal capo rasato, piantata ritta sulle gambe muscolose -. Da poppa sporge un palo orizzontale. Al centro della nave tre rematori dai torsi nudi incurvati nello sforzo, maneggiano i remi piuttosto corti.

Le figure dei marinai sono rese rozzaemente nei loro tratti essenziali con evidenti sproporzioni (il timoniere stante, nel confronto con i rematori seduti risulta un pigmeo) ma non senza una certa forza prorompente.

La nave presenta nell'albero grezzo piantato a prua e nel palo di poppa particolari insoliti. Per l'albero piantato a prua si trova un confronto proprio in una pittura ostiense ora nella Biblioteca Vaticana, che adornava un colombario della necropoli lungo la via Laurentina: la nave su cui si sta caricando e misurando il grano ha appunto l'albero piantato verso prua e non al centro della nave; mancano però i remi.

7. SCENA DI MULINO.

Alt. cm. 39,5; largh. cm. 40; argilla giallobruna. Si trova con il precedente sulla facciata della tomba n. 78 (13).

In questa formella che pure adornava con la precedente la tomba di *Ti. Claudius Eutychnus* ritorniamo al rilievo o disegno intagliato, ottenuto sbassando il piano originario del mattone. Basti notare la piatta superficie sia della macina, sia della tunica del conducente del mulo (Tav. IV, 2). Qui non si può parlare né di senso plastico né di senso prospettico. Le figure sembrano ondeggiare nel vuoto senza un punto d'appoggio, congiunte tra loro da tenui filamenti (frusta del mulo che si congiunge alla macina, finimenti che congiungono questa al mulo). Ancor più strana e quasi ingiustificata appare l'imperizia nel rendimento della scena se si pensi che essa è una delle più diffuse nel repertorio figurato di rappresentazioni di mestieri: basti ricordare il rilievo della tomba di Eurisace; il rilievo ostiense di *P. Nonius Zethus*, (14) e l'altro rilievo pure conservato ai Mu-

(13) G. CALZA, *Necropoli*, p. 254, fig. 154; Id., in *Capitolium*, 1935 p. 418, fig. 9; *Not. Scavi*, 1931, p. 539, fig. 23.

(14) W. AMELUNG, *Kat. Vat. Mus.*, I, p. 778 sgg., n. 685, II, p. 751, tav. 84.

sei Vaticani (15) in cui la scena appare pressoché identica nelle sue costituenti, ma con ben altro rendimento. Esaminando ad esempio il rilievo del Vaticano in cui molto simile è la posizione del cavallo, vedremo come in quello sia meglio reso il movimento dell'animale il cui corpo è seminascosto dalla macina mentre nella nostra terracotta la bestia è ridotta ad una incongrua sagoma priva della parte posteriore. Si può obiettare che anche il rilievo vaticano non sfugge ad analoga critica per quel che riguarda il cavallo della seconda macina di cui sono riprodotte soltanto le terga mentre il resto del corpo si affonda e scompare nel fondo. È questo del resto un difetto di scorcio che non è certo peculiare di questo solo rilievo, ma che più volte si ripete in opere d'arte antica di varie epoche; tuttavia la nostra terracotta rimane uno degli esempi più infelici.

Non credo sia il caso di attardarsi in una più minuziosa indicazione delle pecche di questa scultura fittile tanto eloquente è la fotografia. Però dobbiamo notare che anche qui minuziosa, sia pure nel suo rozzo schematismo, è la rappresentazione dei particolari essenziali della macina quasi che l'artefice si fosse preoccupato più dell'aderenza alla realtà che non dell'estetica. Pur tenendo presente che molti di questi particolari sono comuni anche ad altri rilievi di questo soggetto e che quindi poterono essere copiati meccanicamente da un modello, non è improbabile che essi derivino da un'osservazione diretta della realtà (non dimentichiamo che ad Ostia sono stati per ora trovati due grandi mulini) e che quindi la scena riprodotta poteva essere una delle più note ed usuali.

8. L'ACQUAILOLO.

Alt. cm. 45; lungh. cm. 38; argilla giallo bruna. Frammentata la parte superiore. *In situ* sulla facciata della tomba n. 30 di cui manca l'iscrizione. Gli faceva riscontro un rilievo in tufo con un'anfora (16).

Qui l'unica figura campeggia sul fondo isolata, e si eleva su un listello, che, per essere limitato soltanto alla breve area occupata dai piedi della figura, la fa apparire come una statua (Tav. IV, 1).

Sebbene sia appiattita come le altre e per quanto la tunica ne nasconda il corpo, pure la prospettiva non del tutto errata delle gambe, le poche pieghe schematiche della veste dal bordo ondulato e mosso, il movimento inclinato del capo, danno a questa figura una vivacità che manca alle altre. Accanto a qualche pregio non mancano i difetti palesi, quali l'orribile disegno dell'informe braccio sinistro, il fianco destro troppo alto e troppo accentuato per permettere al gomito di trovarvi un appoggio, la già accennata sommarietà delle pieghe.

Il giovane reca nella sinistra un'anfora, forse col corpo impagliato, e nella destra, oggi abrasa, aveva forse un'altra anfora o un bicchiere ove versare il liquido contenuto nell'anfora.

A prima vista il rilievo, pur con le sue pecche evidenti, si dimostra diverso dagli altri sin qui esaminati. Chi lo eseguì era forse più abile e più padrone della

(15) W. AMELUNG, *op. cit.*, I, p. 637, sgg., n. 497, tav. 68.

(16) G. CALZA, *Necropoli*, p. 255, fig. 155; Id. in *Not. Scavi*, 1931, p. 540, fig. 24.

materia e seppa dare alla sua rappresentazione una maggiore spazialità e una più vivace fluidità.

Pur con evidenti limitazioni, con inesprienze e grossolanità, questo acquaiolo ha una sua ingenua attrattiva e sì, possiamo anche dire, una grazia che manca agli altri rilievi; sarà forse la suggestione evocatrice di quel tentativo di ritmo sinuoso del corpo che ci richiama ai giovani dei prassitelici, o il reclinare del capo, o quel timido, appena accennato, movimento del panneggio quasi sfiorato dalla brezza marina, certo questa figura non è priva di fascino sì che più facilmente superiamo il disagio delle imperfezioni evidenti. Non ultima ragione di tale più benevolo giudizio è forse il fatto che unica tra tutte, pur ispirandosi alla realtà, pare dalla realtà astrarsi, per darci non la rappresentazione di « un acquaiolo », ma « dell'acquaiolo »: tale potenza può avere talora un breve listello di base che isola e proietta nell'astrazione una figura usuale.

9. BOTTEGA DI LUCIFER AQUATARIUS.

È stato rinvenuto sporadico tra le tombe.

Alt. cm. 49; largh. cm. 50; argilla rosea. Tracce di colore azzurro sul fondo e sul bancone. Ricomposto da tre frammenti, manca un terzo circa della parte centrale e superiore (17). Ora nelle favisse del *Capitolium* a Ostia.

Scena più complessa, in questo rilievo e, non ostante l'appiattimento delle figure dovuto al sistema di lavorazione, indubbiamente meglio distribuita e con un maggior senso della composizione e dello spazio.

In primo piano a sinistra un banco massiccio con bordo decorato di incisioni incrociate reca sulla fronte l'iscrizione LUCIFER AQUATARI (18). Dietro al banco è seduto frontalmente un uomo in atto di porgere qualcosa (il braccio destro proteso, segnato semplicemente incidendo i contorni, passa dinanzi al petto) ad una donna stante presso il banco che reca nella sinistra abbassata una brocca (Tav. V, 1).

La donna veste tunica lunga, cinta in vita, ha capelli raccolti a crocchia sulla nuca e profilo appena accennato. Sempre in primo piano, a destra, un uomo stante è in atto di attingere acqua da un grosso dolio panciuto la cui imboccatura è resa secondo un'errata prospettiva.

Il registro superiore del rilievo era occupato da palchetti di legno: sul più alto sono poggiate anfore panciute e basse con manici innestati sul bordo e sulla spalla; dal secondo pendono, appese per il manico, delle brocche (se ne vedono due) e altri recipienti, uno pende sul capo del giovane che attinge acqua.

Abbiamo già visto come sia schiacciato e basso il rilievo; accenneremo ancora alla sommarietà con cui sono tracciate le figure; poche pieghe solcano i panneggi; ingenuamente è disegnato il viso frontale dell'uomo che sta dietro

(17) G. CALZA, *Necropoli*, p. 255, sg., fig. 156; *Not. Scavi*, 1931, p. 540, fig. 25.

(18) H. THYLANDER, *op. cit.*, p. 129, n. 169a. La forma *aquatarius* è, per quanto mi sappia, unica, è noto infatti *aquarius* come addetto al trasporto di acqua negli accampamenti e *aquator*, come portatore d'acqua.

al banco: esso è veramente *disegnato* nell'argilla senza creare rilievi, come disegnato è il braccio, che passa dinanzi al petto di questa stessa figura.

Si ha la netta impressione che l'artefice che eseguì questo rilievo (o sarebbe più esatto dire intaglio) fosse dotato di un maggior senso della composizione, della prospettiva, delle proporzioni, ma certo non ha sentito i volumi. Potremmo per altro pensare che alle parti semplicemente incise aggiungesse corposità il colore che, come vedremo nel rilievo 16 della casa di Anzio, anche qui poteva completare l'insieme, supplendo alle deficienze dello scalpello.

10. BOTTEGA DI VENDITORE D'ACQUA.

Rinvenuto sporadicamente è collegato per soggetto e nome che compare nell'iscrizione al precedente.

Alt. oggi cm. 42; lungh. cm. 49; argilla rosea. Manca l'angolo superiore destro e tutta la parte inferiore (19).

Si ripete in questa formella lo stesso soggetto della precedente sia pure con qualche variante: abbiamo qui sulla destra il banco di vendita sul quale sono allineati recipienti di varia forma; dietro al banco un giovane, che pare a torso nudo, sta versando da una brocca, di cui si vede la bocca frontale, un liquido in un bicchiere retto da un cliente, probabilmente una donna che sta in piedi accanto al banco. Verso sinistra appare la testa e parte delle spalle di un altro uomo che forse reggeva tra le braccia un recipiente (Tav. V, 2).

In alto, su una mensola sono allineate sette grandi anfore allungate (cinque in primo e due in secondo piano), mentre più a destra su un palchetto posto più in alto erano altre anfore, ma di forma quasi sferoidale. Sotto questo palchetto una tabella ansata da cui pendono cinque brocchette, reca l'iscrizione: LUCI[FER] ONDUS (?) N. o purtroppo mutila. Ma probabilmente è lo stesso *Lucifer* del rilievo precedente.

Dal punto di vista dell'esecuzione questo rilievo rivela gli stessi caratteri del suo gemello. E pur essendo variata nei particolari la scena, anche l'ambiente è analogo. Anche in altri rilievi, per esempio in uno del Vaticano (20) compare un negozio col suo bancone e una serie di anfore allineate, mentre nel rilievo di Digione con la bottega di un *vinarius* (21) vi è il particolare delle brocche appese presente in ambedue i nostri rilievi.

Le varie forme di anfore che compaiono nell'uno e nell'altro rilievo potrebbero far pensare che *Lucifer* non fosse solo un venditore d'acqua ma forse uno di quei venditori di bevande fredde o calde, di bibite, e che il suo negozio fosse una specie di bar, come se ne trovano sia a Pompei sia ad Ostia.

11-12. NAVI.

Alt. cm. 44; lungh. cm. 42; argilla giallo rosata. Erano sulla fronte della tomba di *Calpurnia L.f. Ptolomais* e *L. Calpurnius Ianuarius* (22). La tomba è una

(19) G. CALZA, *Necropoli*, p. 256, fig. 157.

(20) cfr. DAREMBERG-SAGLIO, s.v. *Taberna*, fig. 6723.

(21) ESPERANDIEU, *Rec. des bas. Rel.*, IV, p. 433, n. 3608.

(22) H. THYLANDER, *op. cit.*, p. 62, n. A 57, tav. XVIII, 3.

di quelle scavate nel 1925 e si trova presso la fattoria dell'Opera Nazionale Combattenti. Ora al Museo di Ostia; inv. nn. 5514-5515.

I due rilievi sono identici, salvo qualche minima variante di particolari: varia la direzione delle navi, in quanto esse sono immaginate come naviganti l'una verso l'altra. (Tav. VI, 1-2).

La nave è un piccolo battello da carico ad un albero da cui pendono quattro grosse gomene. A poppa è il timone a forma di remo di cui si vede la sbarra di manovra dinanzi ad una specie di cabina terminante in un riccio: si tratta probabilmente di quella tenda o cabina lignea che vediamo in molte navi onerarie romane (23).

Dobbiamo notare che, a differenza di quanto vediamo di solito in rilievi tombali, queste navi non hanno vele spiegate. Sono forse immaginate all'ancora nel porto. La loro presenza più che un'allusione al felice viaggio verso gli inferi, deve essere allusiva all'attività del proprietario della tomba, commerciante o proprietario di barche da pesca.

13. FACCHINI.

Alt. oggi cm. 35; largh. oggi cm. 60; spess. cm. 4; argilla grossolana rossiccia. Si trovava sulla fronte della tomba H del gruppo scavato nel terreno dell'Opera Nazionale Combattenti (24). Oggi nell'Antiquarium Ostiense (inv. n. 3379).

All'atto del rinvenimento era conservato quasi integralmente. Caduto, probabilmente durante il periodo bellico, ne furono recuperati successivamente alcuni frammenti oggi ricomposti. Purtroppo è andata perduta tutta la parte superiore delle figure (Tav. VII, 1), ma la breve descrizione data dal Calza è sufficiente ad identificarle. Ne riporto il testo:

«... due figure, una con un cappuccio a forma dei berretti sardi, che scende sulle spalle; tende il braccio destro alla figura che segue la quale sembra porti un sacco sul dorso; si vede la mano sinistra che lo regge. Le figure hanno tunica corta stretta alla vita da cinghia». Il berretto che una delle figure aveva sul capo, la tunica stretta da cinghie o più probabilmente da un'alta fascia arrotolata, il sacco recato da una delle figure fa riconoscere nei due personaggi due facchini quali li conosciamo dalle numerosissime statuette fittili (25) rinvenute ad Ostia, con tale soggetto. Sono evidentemente i *baiuli*, o i *saccarii*, i facchini, il cui corpo doveva essere assai numeroso in una città portuale come Ostia.

14. EPONA.

Alt. oggi cm. 37; largh. cm. 57; argilla giallina. Frammentato nella parte superiore. Nell'Antiquarium di Ostia, inv. n. 3344.

(23) La nave è simile in molti particolari a quella rappresentata in uno dei mosaici del piazzale delle Corporazioni a Ostia con il carico di anfore (Not. Scavi, 1914, p. 285, fig. 2).

(24) G. CALZA, in Not. Scavi, 1928, p. 145, fig. 7.

(25) Tali statuine con caratteri comuni recano i numeri d'inventario: 3259 (Not. Scavi, 1913, p. 404, fig. 8); 3260, 3261, 3262, 3263, 3264, 3512, 4683.

Qui il mattone, un bipedale, è stato sicuramente scolpito dopo la cottura abbassando il piano originario della lastra; ben chiari sono i segni di scalpello sul fondo, che non fu liscio, e nei rozzi tagli del contorno delle figure.

La rappresentazione è nuova per l'ambiente ostiense anche se, avendo a soggetto una divinità, si ricollega alla formella della Casa di Diana (n. 15). È qui rappresentata Epona (Tav. VII, 2) seduta su un trono dai piedi e dai braccioli elaborati, e con i piedi poggiati su uno sgabello. La dea ha una tunica altocinta (almeno così fan pensare le pieghe segnate sul seno), regge nella sinistra uno scettro mentre tende la destra a dar da mangiare ad uno dei cavalli che la fiancheggiano. La tunica, salvo le pieghe al sommo del petto, è liscia fino ad un arruffato e scomposto viluppo di pieghe, che avrebbe dovuto segnare lo scorcio del ginocchio destro; il sinistro, presentato irrazionalmente di profilo, è sottolineato da due intacchi. Da dietro il seggio sbucano, in posizione simmetrica, due cavalli che volgono la testa verso la dea e piegano una delle zampe anteriori.

Sulla povertà della rappresentazione, sulla deficienza di disegno ed esecuzione non mi pare il caso di attardarsi troppo a lungo tanto è eloquente la fotografia. Segnalerò l'incertezza dei contorni, il tentativo abortito di rappresentare il panneggio, la povertà degli scorci, l'esistenza ancora di taluni tratti del piano originario del mattone che non furono tolti (ad esempio tra il gomito sinistro e la gamba della dea e tra la mano destra di Epona e il collo del cavallo).

Nel curioso scorcio dei due cavalli il rilievo ricorda quello della tomba 78 dell'Isola Sacra con la scena di mulino.

È piuttosto interessante segnalare la presenza ad Ostia di una rappresentazione di Epona, divinità certo più diffusa in Gallia che in Italia. A Roma stessa le iscrizioni dedicate alla dea provengono in massima parte dalla caserma degli *equites singulares*, che erano cavalieri per lo più provinciali. Anche nei testi latini la menzione più antica sembra sia quella di Giovenale (VIII, 154) dimostrante quindi che il culto in Italia non è noto prima dell'età imperiale. Come tutrice dei cavalli la sua immagine era spesso dipinta o posta in una nicchia nelle stalle e una pittura fu rinvenuta anche nelle scuderie del circo di Massenzio.

La rappresentazione ostiense coincide nei suoi caratteri essenziali con la maggior parte di quelle note specialmente da rilievi e statuette della Gallia e della Germania.

15. DIANA.

Alt. cm. 50; lungh. cm. 50; argilla rossiccia. *In situ* nel cortile della casa di Diana (26).

La dea è raffigurata nella sua ben nota accezione di cacciatrice: stante frontalmente, vestita di tunica succinta e di mantelletto drappeggiato a tracolla, è in atto di estrarre una freccia dalla faretra mentre impugna l'arco nella sinistra. Le tozze gambe poggiano i piedi su un listello sporgente (come vedemmo nella figura nell'acquiolo). Alla destra di Diana un cane accosciato a sinistra volge la

(26) G. CALZA, in Not. Scavi, 1914, p. 249, fig. 2.

testa verso la dea; sul fianco opposto un cerbiatto gradiente verso destra volge anch'esso il capo verso la sua patrona (Tav. VIII, 1).

Ci troviamo anche in questo caso di fronte ad opera quanto mai rozza e mal rifinita: il volto frontale della dea con occhi, naso e bocca segnati da poche incisioni, assume nella sua piatta schematicità un aspetto quasi di maschera arcaica. La tunica ha pieghe appena accennate da incisioni leggere sul petto e sulle spalle (si da dar quasi l'impressione che il torso sia nudo), più marcate e mosse nel rim-bocco e nel mantello, mentre si schematizzano in un motivo quasi geometrico di triangoli nella parte inferiore sentita come massa uniforme. I due animali appena accennati sono anch'essi quanto mai rozzi e, staccati quali sono dalla figura centrale, con le zampe poggianti su piani diversi e discontinui, sembrerebbero quasi privi di relazione con quella se non fosse per il movimento della testa rivolta verso la dea.

Il fondo ineguale reca le tracce dello scalpello che abbassarono l'originario piano del tabellone d'argilla attorno alle figure. Fu risparmiata una cornice continua torno torno, che inquadra la rappresentazione.

Nel caso di questo rilievo dobbiamo pensare ad una immagine di culto domestico posta a protezione della casa (ricordiamo ad Ostia stessa il Serapide in stucco del cortile della casa del Serapide) o un *signum*, forse un'insegna, se, come da taluni si è pensato, il caseggiato fu ad un certo momento un albergo.

16. NEGOZIO.

Alt. cm. 60; largh. cm. 60; argilla giallina. Intatto, molte incrostazioni calcaree. *In situ*, come il seguente, sotto i balconi del caseggiato di Annio (Reg. III, ins. XIV, 4).

È questo uno dei più rozzi dei rilievi di cui ci occupiamo; in questo caso anzi, come nel caso dell'Epona (n. 14) è più giustificato parlare di intaglio, e intaglio fatto sul mattone già cotto: si tratta infatti, come le dimensioni dimostrano, di un bipedale, in cui vennero sommariamente incisi i contorni delle figure abbassando solo parzialmente il piano del tabellone fittile nelle immediate vicinanze delle figure. Al centro del quadro, tra due grandi doli si scorge una figura virile stante, apparentemente indossante una corta tunica, reggente qualcosa nella mano sinistra pendente lungo il fianco, a meno che non si tratti del fondo del rilievo non tolto. Ignota ci è l'azione dell'altro braccio dato che ne è segnato solo parzialmente il contorno esterno, come pure soltanto da una linea incisa è segnato il contorno della testa.

In alto a destra vediamo una figura seduta dietro un banco rettangolare con due bassi piedi. Al di sopra delle figure corre una linea incisa, parallela al lato superiore del mattone, la quale scende a sinistra per alcuni centimetri, parallelamente al fianco del rilievo, per poi formare un dente e continuare infine sino alla base del quadro (Tav. VIII, 2).

Si tratta evidentemente della preparazione di un elemento della scena che non fu poi condotto a termine: verrebbe fatto di pensare alle mensole con le anfore dei rilievi di *Lucifer* (nn. 9-10) per quanto qui lo spazio sarebbe troppo esi-

guo in altezza per dar posto a delle anfore. Era anche qui raffigurata una mescita (d'acqua o di vino) o non piuttosto un negozio di granaglie come indurrebbe a credere la suggestione del vicino magazzino dei doli (Reg. III, ins. XIV, 3) anch'esso di età adrianea come il caseggiato di Annio in cui il rilievo in questione è ubicato (27)? L'ipotesi non è improbabile, e potremmo vedere nella persona seduta dietro il bancone il proprietario che assiste alla vendita o alla misurazione delle derrate.

Se la questione dell'identificazione del tipo di negozio raffigurato non è agevole, dato lo stato attuale del rilievo, potremo forse chiarire le ragioni della sua incompiutezza: parrebbe assai strano infatti che fosse stata applicata sulla fronte di un edificio, preoccupandosi di incorniciarla con una cornicetta di cotto, una opera incompiuta. Ma la rappresentazione doveva, in questo caso, essere completata dal colore: ci suggerisce tale soluzione il fatto che evidentissime tracce di colore siano conservate nell'altro rilievo incastrato in questa stessa facciata. Alla luce di tale ipotesi si spiegano, sia la sommarietà schematica delle figure, sia la nessuna preoccupazione di abbassare uniformemente il fondo, dato che quanto non aveva indicato lo scalpello sarebbe stato completato dalla pittura.

Al più, in questo particolare caso, lo scalpello aveva avuto l'unica funzione di sottolineare i contorni forse per dar maggior rilievo alla pittura.

È indubbiamente un tipo nuovo di monumento tra quelli simili di Ostia, e il documento di una tecnica del tutto particolare. Ma su questo torneremo in seguito.

17. NAVE.

Alt. cm. 60; largh. cm. 60; argilla giallina; mancano alcuni frammenti degli angoli superiori ed inferiori di sinistra. *In situ* sotto le arcate di sostegno del balcone del caseggiato di Annio (Reg. III, ins. XIV, 4).

È legato al precedente non solo dall'ubicazione nella facciata della casa di Annio ma dalla tecnica impiegata: anche qui infatti la rozzezza dell'intaglio doveva essere mitigata e mascherata dalla pittura.

Compare una nave (Tav. IX, 2), ma qui, diversamente dalle altre sino ad ora elencate, essa avanza con la vela spiegata e gonfiata dal vento. A poppa si scorge la sagoma del timoniere che impugna la sbarra del timone. La vela reca ancora visibili tracce di rosso e di giallo; i contorni e la carena del battello hanno striscie rosse e marroni; in marrone sono indicate sul fondo, al di sotto della vela, le gomena che reggono l'albero; a prua è disegnato un albero di trinchetto con una piccola vela (a meno non si tratti di un vessillo). Tali tracce di coloritura, visibili quando si osservi il rilievo da vicino, spiegano la sommarietà dell'intaglio e l'as-

(27) *Scavi di Ostia*, I, p. 137. Il caseggiato di Annio prende il nome da una tabella ansata, fittile (cm. 60 × 30) in cui è incrostato in pomice: ANNI. Su altre due formelle (cm. 30 × 30) infisse nella stessa facciata al di sotto dei balconi si leggono, sempre incrostate in pomice, le parole: OMNIA, FELICIA.

Sulla stessa parete, al di sotto delle iscrizioni compaiono i due mattoni scolpiti, e resta l'incasso di un terzo oggi perduto.

senza di indicazione plastica di quei particolari delle attrezzature che abbiamo visto sempre indicati in tutti gli altri rilievi con navi. Ma ancora un particolare significativo dobbiamo sottolineare: è ben visibile, anche se parzialmente distrutto dalla scultura, il bollo laterizio, che ci dimostra come la maggior parte dei rilievi di cui ci occupiamo fossero eseguiti su comuni mattoni dopo la cottura (28).

18. FRUTTA E FIORI.

Alt. cm. 27,4; lungh. cm. 35,2; spess. cm. 6,5. Argilla rosea. Ricomposto da due pezzi manca di uno spicchio. Tracce di colore rosso. Proviene da Porto e faceva parte della collezione dell'Episcopio acquistata dalla Soprintendenza di Ostia. Conservato nell'Antiquarium della Soprintendenza (inv. 3380).

È un rilievo diverso da quanti sin qui abbiamo visto per rappresentazione (Tav. IX, 1). Infatti alle solite scene di genere o alle divinità sin qui esaminate si sostituisce una « natura morta », ma una natura morta *sui generis* in cui i vari oggetti sono schematicamente disposti senza alcun legame e connessione, solo in funzione di riempire lo spazio.

Cominciando dal basso a sinistra vediamo disposti su una fila: una foglia cuoriforme con picciuolo ripiegato; due oggetti circolari simili, con un forellino centrale, che potrebbero essere mele, a meno che la uniforme ondulazione della superficie non voglia accennare al rigonfiarsi dei petali di fiori. Segue un utensile composto di un manico cilindrico leggermente ingrossato all'estremità e da una lama piegata ad angolo ottuso. All'inserzione della lama nel manico questo presentava un elemento rettangolare con appendice orizzontale sporgente di cui oggi non resta che l'impronta.

In alto a destra un altro fiore che su un fondo circolare ondulato presenta una corona di sei petali ellittici, mentre a sinistra in alto, dinanzi all'utensile, è un altro fiore di fattura caratteristica con cinque petali partenti da un bottone centrale e collegati tra loro da un giro di petali tangente alle punte di quelli più interni. Intagliando gli oggetti, che qui hanno uno spessore considerevole, si è risparmiata una cornice per tutto il quadro. Tracce di color rosso dimostrano che l'insieme era ravvivato dalla policromia.

La estrema stilizzazione delle frutta e dei fiori, la mancanza di qualunque intento compositivo, che fa disporre gli oggetti come se fossero su un vassoio e li presenta secondo una innaturale prospettiva, caratterizzano questo rilievo.

Non è semplice nemmeno trovare una interpretazione: la presenza della *falx vinitoria*, caratteristica di Silvano, e delle frutta può far pensare ad un rilievo votivo a questa divinità o alla decorazione, allusiva al dio, di qualche edicola o altra costruzione.

(28) Il bollo è in gran parte scalpellato dalla scultura e nella parte conservata poco leggibile, ma sicuramente è di età adrianea come tutti quelli rinvenuti nella casa di Annio (cfr. H. BLOCH, in *Scavi di Ostia*, vol. I, p. 225).

19. CAVALLO.

Questo rilievo mi è noto solo da una vecchia fotografia (Tav. X, 1) ed è andato perduto.

Apparentemente è dello stesso tipo di quelli di cui ci occupiamo. Il cavallo di profilo a destra e con una delle zampe anteriori alzata è disegnato piuttosto schematicamente e con una certa ingenuità, specialmente nella testa.

Pur ignorandone luogo preciso di rinvenimento e dimensioni, ho creduto tuttavia opportuno ricordarlo come un altro esempio della diffusione di questo tipo di rilievi ad Ostia.

20. FRAMMENTO DI CAVALLO.

Lungh. massima cm. 21; alt. massima 10,5; spess. cm. 4,3; argilla chiara. Tracce di colore giallo e rosso sul fondo. Proviene dall'isola Sacra. Ora nell'Antiquario di Ostia (inv. 5508).

È un frammento di mattone scolpito analogo al precedente (Tav. X, 2). Purtroppo si conserva solo la testa di un cavallo volto a destra, con corta criniera a spazzola, su cui si intravedono tracce di colore scuro; grande occhio con palpebre segnate plasticamente, iride incisa e pupilla distinta da un foro come le froge dilatate, la bocca è spalancata. Non ostante talune rozzezze, il lavoro è indubbiamente di mano più abile ed esperta che non il precedente.

Significativo il fatto che sono visibili tracce di colore sul fondo il che dimostra ancora una volta che queste sculture venivano dipinte sicché il colore suppliva a talune deficienze.

21. RILIEVO DELLA TOMBA DI FLAVIA CAECILIA.

Rinvenuto nella necropoli lungo la Via Ostiense durante gli scavi del Visconti, è ora nel Museo Lateranense, adornava la fronte di una tomba lungo la via dei Sepolcri, Terracotta grigiastra.

Si tratta in questo caso di un epistilio fittile su cui fu scolpita al centro la iscrizione: FLAVIAE CAECILIAE ET Q. (M)AECI IUVE(N)ALIS (29) ai cui lati sono scolpiti un bue accosciato sormontato da un sistro e avente dinanzi un cesto o una situla pieni di frutta (30).

Le due figurazioni simmetriche non sono però identiche, infatti a sinistra il bue giacente ha sul dorso il sistro e dinanzi un cesto di frutta, mentre a destra, accanto al bue, è una situla circondata da una corona di fiori con manico ornato da una testa di animale. Sulla situla è rappresentato un giovanetto che regge un ramo di palma e porta al viso la mano destra: con ogni probabilità Arpocrate. I due buoi, probabilmente Apis, i sistri, la situla ornata dalla figura di Arpo-

(29) *CIL*, XIV, 1044.

(30) cfr. VISCONTI, in *Ann. Inst.*, 1857, p. 307; *Mon. Inst.*, VI, tav. XI, fig. A 16; BENNDORF-SCHOENE, *Mus. Lat.*, p. 386, n. 556-559.

crate fan pensare che la defunta fosse o sacerdotessa di Iside o comunque iniziata al culto isiacco (31).

Ai diciannove esemplari elencati si possono aggiungere altri esempi di scultura in mattone, sempre Ostiensi, che, per la esiguità delle dimensioni o lo stato di conservazione, non ho creduto di dover più minutamente descrivere.

1 - Archipendolo scolpito su mattone sulla fronte della tomba n. 29 della necropoli lungo la via Laurentina (32).

2 - Rilievo fittile (terracotta rossa) con tracce della rappresentazione di un volatile o di un phallus alato, incastrato sulla fronte della tomba n. 44 della necropoli lungo la via Laurentina.

3 - Piccone fittile incastrato nella parete esterna di una delle tombe dell'Opera Nazionale Combattenti all'Isola Sacra.

4 - Frammento di rilievo con strumenti da falegname ancora in situ sulla facciata dell'edificio in Via dei Mulini.

Terminata la descrizione dei vari pezzi sino ad oggi noti, dobbiamo trarre alcune conclusioni generali.

Quanto alla materia, abbiamo già detto trattarsi per lo più di veri e propri mattoni di quelli impiegati per le murature che vengono scolpiti o intagliati dopo la cottura (forse solo in qualche caso prima), ma sempre col sistema, più volte ricordato di abbassare lievemente il fondo, il che li rende più simili ad un'opera di disegno e d'intaglio che non di plastica.

Dove più e dove meno accentuata, questa è indubbiamente la precipua caratteristica di questi manufatti che, sebbene non della stessa mano, dimostrano, pur attraverso vari gradi di abilità tecnica, una sensibilità ed una visione comune.

È una tecnica ed una concezione - sebbene qui più accentuata vuoi dalla materia impiegata, vuoi dalla scarsa abilità degli esecutori - comune alla maggior parte della scultura minore provinciale e che denota in molti casi non tanto una incapacità quanto una visione, una concezione particolare dell'artista: si considera infatti come piano del rilievo quello originario della lastra che doveva essere lavorata e le figure vengono non estratte, ma scavate nella materia e vi restano in certo senso ancora racchiuse quasi lo scultore fosse incapace di liberarle dalla stretta della pietra.

Non possiamo neppure parlare di un bassorilievo, in certi casi, ma quasi di un intaglio che non soggiace a leggi prospettiche, e ignora profondità spaziale e volume.

Maggiormente sensibili questi caratteri nelle lastre fittili di cui ci occupiamo: dove il materiale impiegato (specie quando la lavorazione avvenne sul mattone

(31) Non mancano ad Ostia attestazioni del culto di Iside: basterebbe ricordare la pittura con sacerdotessa isiaca rinvenuta in una tomba della necropoli lungo la Via Laurentina, o l'ara funebre, d'un *sacerdos Isidis*, ora al Museo Lateranense; si è scavato inoltre in Ostia un Serapeo e non è escluso che nello stesso santuario o in altro distinto fosse venerata anche la paredra di Serapide.

(32) G. CALZA, *Sepolcreto lungo la via Laurentina* in *Not. Scavi*, 1938, p. 67; M. FLORIANI SQUARCIAPINO, in *Scavi di Ostia*, vol. III, p. 115 sgg.

già cotto) doveva frapporre una notevole difficoltà alla lavorazione: ma se il carattere del materiale usato può spiegare la rozzezza e l'aspetto più d'incisione che di rilievo delle lastre di Epona, delle due dalla casa di Annio, della scena di mulino, ove è indubbia la lavorazione sul mattone cotto, meno spiegabile è l'impiego di questa stessa tecnica dell'abbassare il fondo per farne spiccare le piatte sagome delle figure, quando come in altri casi, sembrerebbe si fosse lavorato sull'argilla cruda che avrebbe consentito ben altre possibilità. L'argilla è materia essenzialmente plastica, che si presta appunto al lavoro di formare aggiungendo. Dobbiamo quindi inferire che, qualunque fosse l'abilità specifica degli artisti, il sistema di lavorazione fu voluto e rispondeva ad una concezione particolare propria dell'arte popolare e provinciale.

Nel gruppo di rilievi che abbiamo esaminato sono evidenti varie mani, sensibilità e capacità diverse. Infatti, pur essendo tutte queste opere improntate ad una certa stilizzazione e semplificazione geometrica, talune, sia pur nei loro limiti, non mancano di vigoria ed immediatezza, di una certa rozza forza, forse inconscia, ma di sapore moderno. Abbiamo notato via via nella descrizione come nei casi in cui alla scena rappresentata si può presupporre un modello, la composizione sia indubbiamente più equilibrata, ma non mancano casi in cui, non ostante il modello, l'imperizia dell'artigiano sortì effetti ben miseri: mi riferisco ad esempio alla scena di mulino, all'Epona, alla Diana. È chiaro e provato che l'esecutore dei rilievi fittili aveva presente un modello ben definito, ma fu certo ostacolato dalla sua imperizia nel riprodurlo.

Dobbiamo per altro tener presente che in taluni casi, il colore doveva, come è provato dai due esemplari della casa di Annio, da quelli di *Lucifer*, dal n. 18 e dal 20, almeno in parte supplire alle deficienze o alla mancanza del rilievo: in quei casi, specie nei due esemplari della casa di Annio, l'intaglio si era limitato a segnare i contorni delle figure. Sulla stessa linea dei rilievi della casa di Annio sono i rilievi di *Lucifer*, ma qui l'artista indubbiamente più abile, pur mantenendosi ad un rilievo bassissimo, quasi ad uno schiacciato, ha padroneggiato meglio la materia aggiungendo plasticamente i particolari interni delle figure. Se si eccettui il battello della casa di Annio, indubbiamente le raffigurazioni più felicemente eseguite sono quelle di navi, forse perché più familiari ed usate o più comunemente ripetute in un ambiente come Ostia, ove il mare era fonte di vita dando lavoro alla maggiore parte della popolazione.

Quanto all'impiego di questi rilievi abbiamo visto che tra gli esemplari sino ad oggi noti da Ostia. 13 provengono da tombe (a questi si aggiungano i 3 rilievi minori con simboli di cui a pag. 19 e il n. 20 probabilmente anche esso funerario); 5 erano invece in case di abitazione, mentre di due (nn. 18 e 19) la ubicazione è ignota.

Sembrerebbe dunque che l'uso fosse prevalentemente funerario, per quanto i 5 esemplari rinvenuti nella città dimostrino che in vari casi nemmeno nelle case si disdegnava il rilievo d'umile argilla in sostituzione del rilievo marmoreo.

Dovremmo pensare che ragioni d'economia determinassero la scelta, eppure non pare possibile che solo una questione finanziaria fosse alla base di questa pre-

ferenza se si consideri che le tombe da cui i rilievi provengono non solo hanno una certa nobiltà architettonica, ma hanno generalmente una bella decorazione pittorica all'interno e l'iscrizione costantemente su lastra marmorea.

Se poi consideriamo i due rilievi (che sono anche quelli più rozzamente eseguiti) della casa di Annio, dovremmo scartare il movente economico, poiché, stando alle apparenze, chi li fece porre, Annio, dovette essere il proprietario dello stabile, probabilmente commerciante facoltoso e fortunato.

A tal punto, non sapendo cosa altro supporre, dovremmo pensare ad una questione di gusto o di tradizione.

Ad Ostia, in genere vediamo spesso adoperato il mattone in funzione decorativa. Sia nella città, sia e specialmente nelle tombe, cornici, capitelli, mensole sono scolpite nel mattone ed è documentato il singolare impiego di un intarsio di mattone e pomice o di mattone di vario colore che dava origine ad una specie di rozzo *opus sectile* limitato non soltanto a motivi ornamentali, geometrici o floreali, che incorniciavano le iscrizioni o sottolineano membrature architettoniche specie nelle tombe dell'isola Sacra, ma creavano anche veri e propri quadretti figurati come nel caso del tabellone col toro, adornante un portico lungo la via della Foce, o del grazioso quadretto della tomba 56 di Sabinio Tauro all'Isola Sacra (33).

Dobbiamo quindi concludere per l'esistenza di una attività artigiana ostiense che sfruttò al massimo le possibilità offerte dal mattone impiegandolo per lavori in cui erano generalmente usati materiali più nobili.

Senza dubbio il fatto che la maggior percentuale dei monumenti di cui ci occupiamo provengano da Ostia confermerebbe questa ipotesi.

D'altra parte non si può tacere che i rilievi su mattone non sono un *unicum* ostiense; ne esistono infatti altri esempi, anche se pochi, altrove.

Assai pregevole è l'unico esemplare che io conosca rinvenuto a Roma: si tratta del bel rilievo che adorna la facciata del mausoleo dei Cetenni nella necropoli Vaticana (34).

Sebbene la tecnica della lavorazione sia la stessa di quella dei rilievi ostiensi, ci troviamo in questo caso di fronte ad un prodotto di più raffinato gusto e di più alto livello artistico (Tav. XI). Basti osservare il morbido plasticismo impressionistico dell'arbusto dietro la quaglia o la sapienza con cui la graduazione della profondità delle incisioni dia vigore, colore ed espressione alla figura del volatile.

Anche qui si può parlare più di intaglio che di rilievo, ma la sicurezza del tratto, l'accuratezza dei particolari fa di questo mattone scolpito un'opera superiore a tutti gli esemplari ostiensi.

Anche come uso il rilievo romano si collega alla maggior parte degli ostiensi, ma da quelli si distacca per il soggetto; infatti mentre in quelli abbiamo sempre

(33) Su questo argomento v. il mio articolo in *Not. Scavi*, 1956, pp. 59-61.

(34) Ringrazio vivamente l'ingegner F. Vacchini dell'Ufficio Tecnico della Rev. Fabbrica di S. Pietro che mi ha fornita la fotografia e la prof. M. Guarducci per la cui intercessione tale fotografia mi è stata concessa.

scene di vita reale che si ricollegano alle attività del defunto, qui abbiamo indubbiamente una rappresentazione simbolica.

In realtà la quaglia non rientra nel normale e più noto simbolismo funerario romano; direi che è questo il primo caso, almeno a mia conoscenza, in cui un uccello, sicuramente identificabile come tale (35), compare in una tomba.

Anche se il quadro è di piacevole effetto, pare difficile ammettere che fosse stato scelto per un puro scopo decorativo specie se si tenga presente che generalmente nelle tombe ove non si abbia una diretta allusione a scene della vita del defunto, le rappresentazioni o sono di soggetto mitico o hanno un qualche significato simbolico. Non è escluso che la quaglia abbia un riferimento alla resurrezione o alla immortalità, se si ricordi che in una leggenda fenicia Ercole, ucciso in combattimento da Tifone, sarebbe stato resuscitato da Iolao con l'aiuto di una quaglia (36). La quaglia è animale sacro di Artemide e di Latona che spesso ne assumono l'appellativo forse come derivazione dell'originario nome di Delo (*Ortygia*) e secondo talune versioni del mito Latona viene a Delo come quaglia portata dal vento del nord o Giove si presenta a Latona in aspetto di quaglia. La quaglia è anche simbolo e annunzio di primavera, cioè del rinnovarsi della natura e forse in una tomba può alludere al rinnovarsi della vita nell'al di là.

Altri esemplari di scultura in mattone li abbiamo a Pompei, ma qui non si tratta di rilievi funebri, ma di rilievi applicati su facciate di case come nel caso degli Ostiensi nn. 16 e 17.

Ricorderò quello della casa Reg. VII, Ins. IV, n. 15, 16, con due schiavi che portano un'anfora appesa ad un bastone recato sulle spalle, il quale probabilmente va ricollegato alla corporazione dei *saccarii*, cioè dei fabbricanti dei *sacci vinarii*, che aveva sede nella casa (37).

Se dunque anche altrove sono presenti rilievi su mattoni, (ben distinti dai più comuni rilievi fittili formati, che hanno diffusione in tutto il mondo antico) non possiamo pensare questo genere di rilievi come particolari del territorio ostiense anche se qui più che altrove ci sono documentati. Probabilmente se anche alla prima radice del sorgere di questo particolare tipo di decorazione dobbiamo porre un fattore economico, contribuì al suo perpetuarsi e alla diffusione il crearsi di una tradizione e di un gusto ormai affermato.

La decorazione di architetture con fregi fittili, l'abbiamo già detto, è quanto mai antica e si perpetua attraverso il tempo in tutto il mondo antico, ma nelle cosiddette «lastre Campana» formate su matrici si avevano motivi stereopiti e comuni, perpetuati con uniformità in luoghi diversi e per lungo tempo. Tali motivi non si prestavano talora, come nel nostro caso, alle esigenze del committente che desiderò avere sulla sua tomba un rilievo fittile, forse perché attorno a sé

(35) Non si può escludere che siano quaglie, almeno nell'intenzione dell'artista, alcuni degli uccelli che con tanta frequenza entrano nel repertorio decorativo delle pitture funerarie. Ma la sommarietà di molte di queste rappresentazioni, o il fatto che non ci si sia preoccupati di identificare con sicurezza i vari uccelli, non consente di trarre conclusioni precise.

(36) GRUEBER, *Griechische Mythologie*, pp. 1277-1278; ROSCHER, *Lex. Myth.*, s.v. *Ortygia*.

(37) SCHLENKER, in *Forsch. und Forsch.*, 1929, p. 193, fig. 1; WARSCHER, *Pompeji*, 1930, p. 53, fig. 34.

tanti ne vedeva impiegati come completamento delle architetture, ma di un soggetto particolare allusivo alle sue attività.

Di qui la necessità di creare *ex novo* il rilievo con una scena che rispecchiasse una realtà di vita contingente; forse furono gli stessi scalpellini che tagliavano i mattoni per la costruzione o ne sagomavano le cornici e le mensole, ad eseguire i più rozzi tra gli intagli, o non è da escludere che esistesse qualche artigiano specializzato ad eseguire su commissione il rilievo voluto.

Per quel che riguarda i soggetti dei rilievi, vediamo infatti che essi traggono ispirazione dalla vita giornaliera ed anche quando il soggetto può apparire simile, variano composizioni e particolari sì che è credibile venissero eseguiti con l'intento di riprodurre una precisa scena, una determinata realtà.

Sotto questo punto di vista essi ben si inquadrano in tutta una ampia serie di rilievi marmorei, di sarcofagi, di pitture rinvenute ad Ostia e in tutto il mondo romano, che appunto si ispirano a scene di vita vissuta e che sono la fresca e spontanea emanazione di un gusto popolare che sente più vicina al suo spirito la scena tratta dalla realtà quotidiana, che non la più raffinata scena mitologica e simbolica.

È questo genere di rappresentazione che, non legata, o solo parzialmente legata, a schemi precostituiti (e in caso non nella composizione, ma nell'atteggiamento di talune figure) costituisce un filone continuo in tutta l'arte romana e che troviamo documentato ampiamente in Italia e nelle province. Direi che proprio in questo gusto realistico in questa aderenza alla vita è il contenuto più originale e più intimo dell'arte più veramente romana, e tale intima essenza non si riscontra soltanto in quella classe di opere che per solito chiamiamo popolari, per la minore abilità di chi le esegui o per il soggetto legato alla minuta vita giornaliera, ma permea tutta l'arte del mondo romano anche nella scultura che per solito consideriamo aulica, dato che da questo gusto sono ispirate le sculture dell'Arco di Tito o quelle della colonna Traiana, tutti quei rilievi che riproducono scene di vita vissuta, sia pure, in questo caso, da eccelsi personaggi.

E tale aderenza alla realtà, lontana da trasposizioni in un mondo ideale e transumano, tale spirito, che potremmo dire aneddótico, abbarbicato alla vita ed ai fatti ispira appunto le opere più genuinamente romane.

Se poi l'eccellenza dell'esecutore fece di talune un'opera d'arte in tutto il più profondo senso della parola, mentre altre restano confinate per l'insufficienza dell'artefice, nel campo della produzione artigiana, non bisogna disconoscere il legame che le unisce e che le inserisce in uno stesso vasto quadro.

MARIA FLORIANI SQUARCIAPINO



1 - OSTETRICA CHE ASSISTE UNA PARTORIENTE.



2 - CHIRURGO CHE CURA UN MALATO.



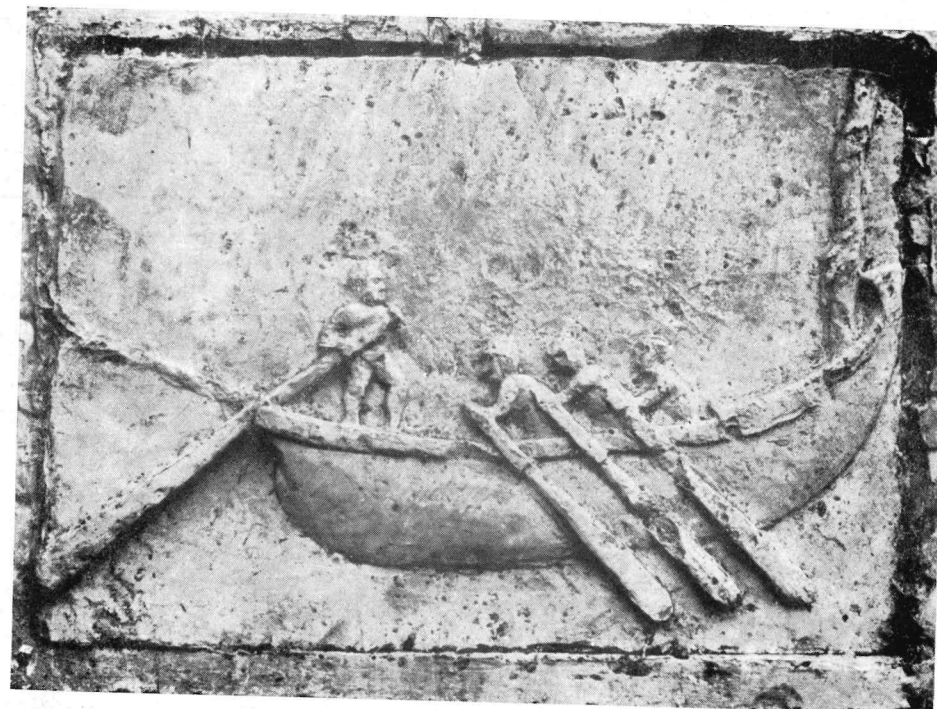
1 - VENDITORE DI FERRAMENTA.



2 - FABBRICANTE DI FERRAMENTA.



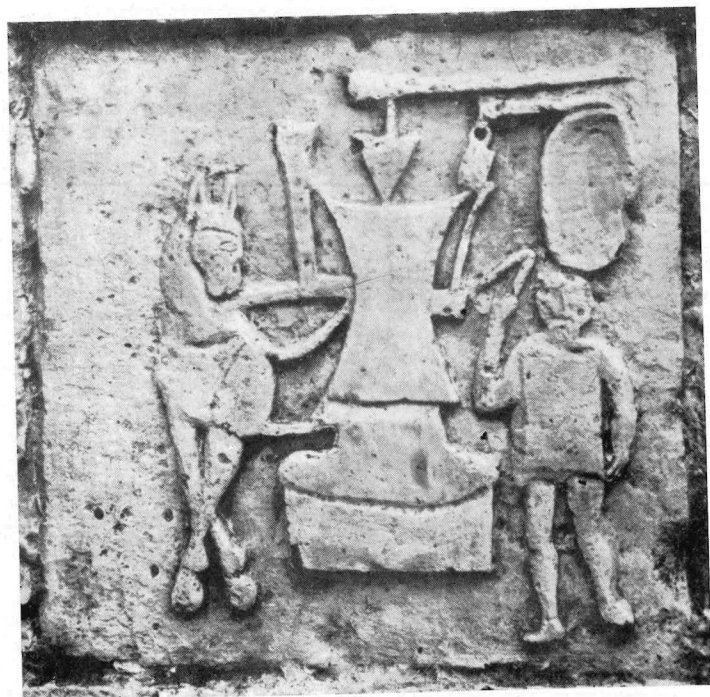
1 - ARROTINO.



2 - BATTELO CON TRE REMATORI.



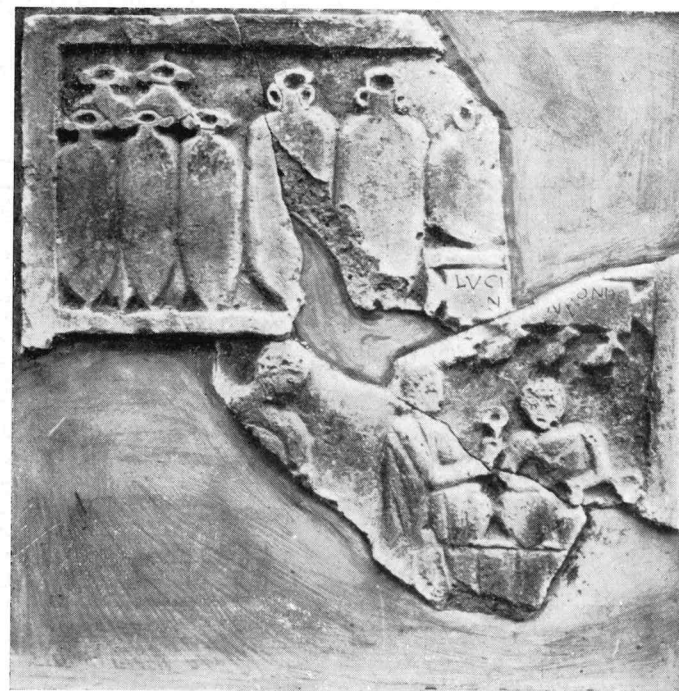
1 - L'ACQUAIOLO.



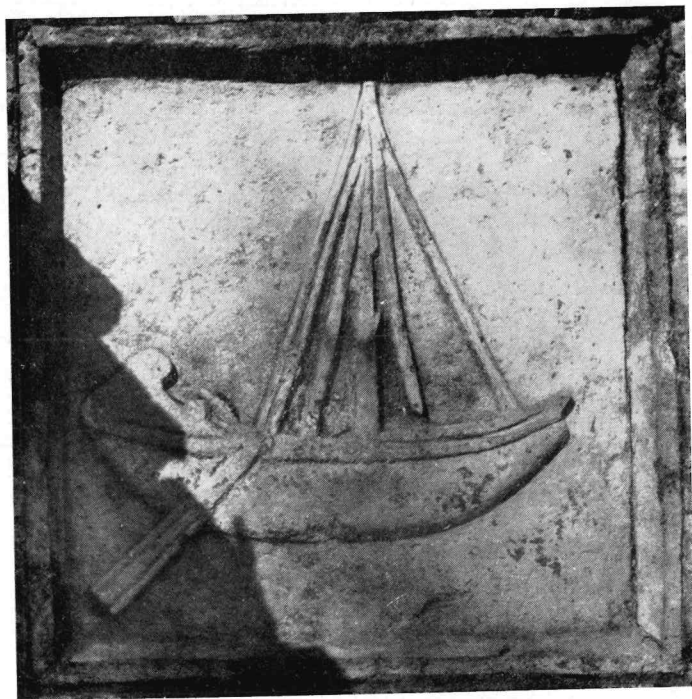
2 - SCENA DI MULINO.



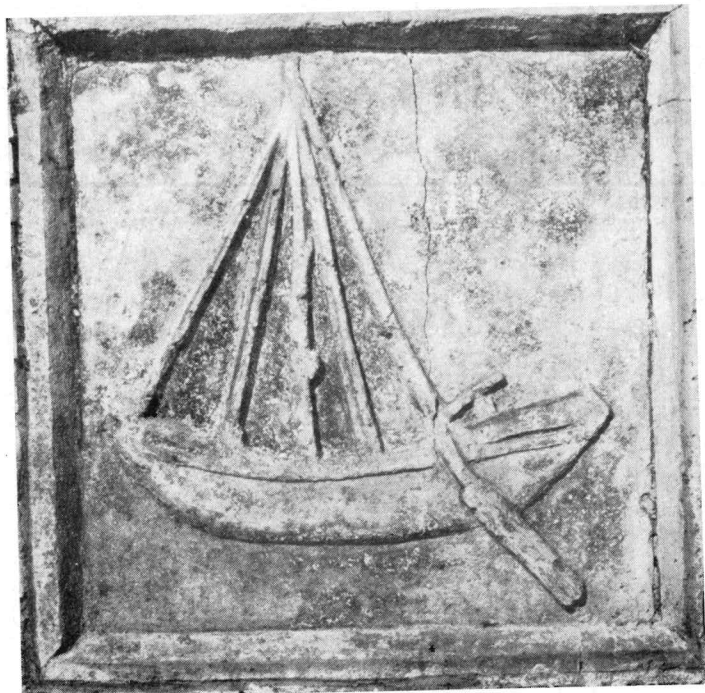
1 - BOTTEGA DI *Lucifer aquatarius*.



2 - BOTTEGA DELL'ACQUAIOLO.



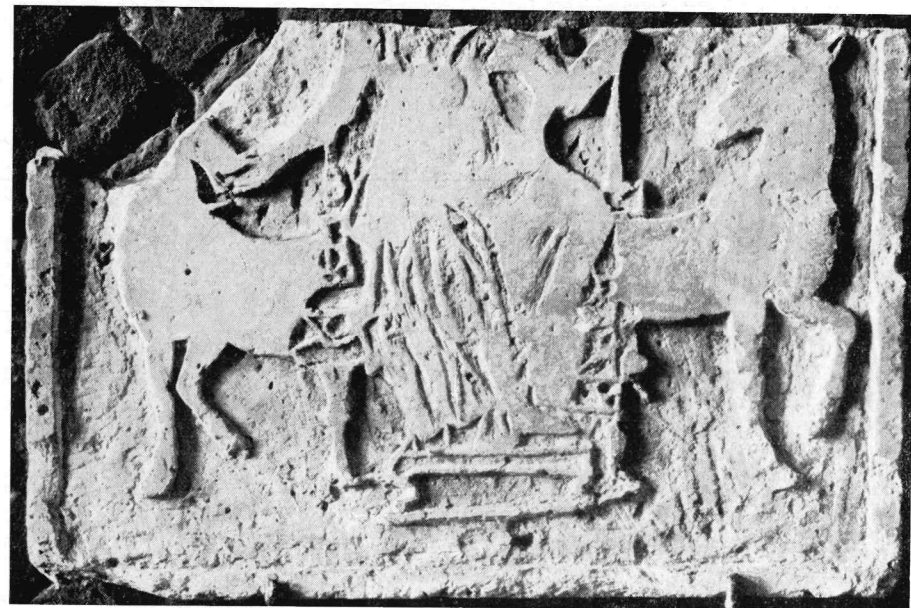
1 - NAVE.



2 - NAVE.



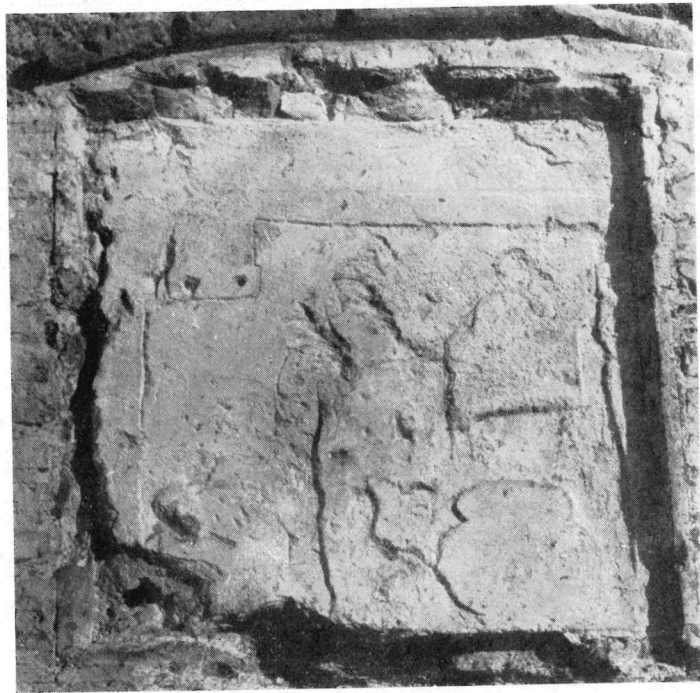
1 - RILIEVO DEI FACCHINI.



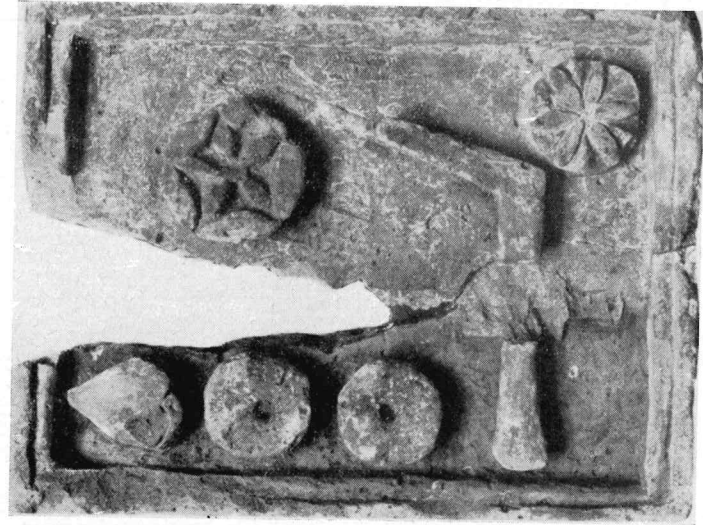
2 - EPONA.



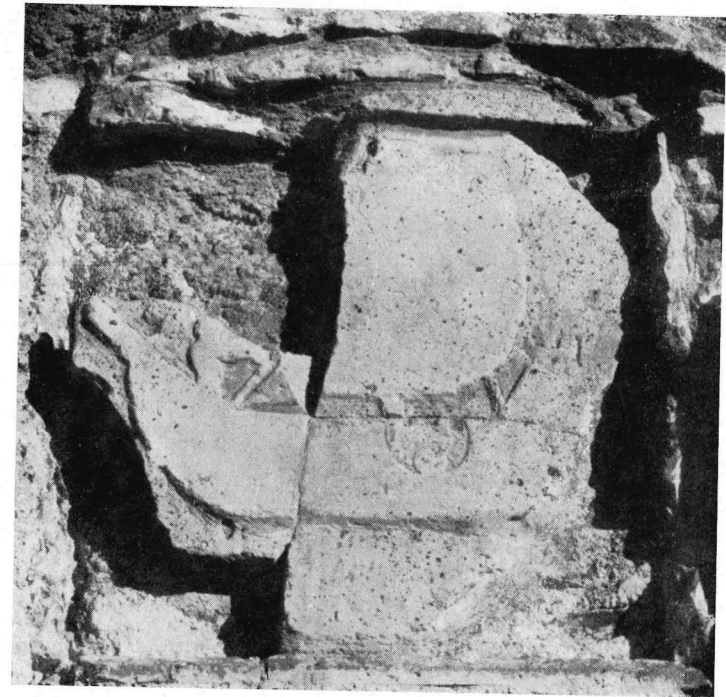
1 - DIANA.



2 - INTERNO DI BOTTEGA DELLA CASA DI ANNIO.



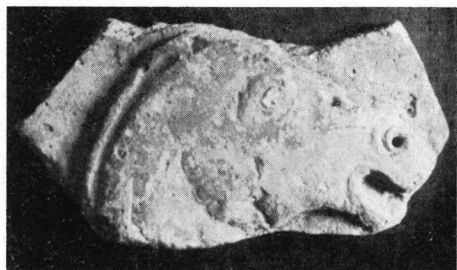
1 - RILIEVO CON ASCIA, FRUTTA E FIORI.



2 - NAVE A VELA SPIEGATA DALLA CASA DI ANNIO.



1 - RILIEVO PERDUTO CON CAVALLO.



2 - FRAMMENTI DI RILIEVO CON TESTA DI CAVALLO.



RILIEVO CON QUAGLIA DEL MAUSOLEO DEI CETENNI (per cortesia della Rev. Fabbrica di S. Pietro).