

UNA NUOVA IGEE DI OSTIA

OSTIA ANTICA non era soltanto il porto dell'Urbe e una "amoenissima civitas", come la chiamò Minucio Felice, raccontando la gita di Ottavio e di alcuni suoi amici che, durante le ferie giudiziarie vi andarono a godere l'aria di mare.¹⁾ Non era anche soltanto un luogo di piacere come provò il filosofo Favorinus, che amava lì godere le fresche serate d'estate.²⁾ Situata lungo la spiaggia, alla foce d'un fiume, distante dall'Urbe circa 25 chilometri, era senza dubbio considerata una città salubre. Dai testi antichi sappiamo infatti, che molti ricchi e patrizi romani costruivano le loro ville non soltanto sul mare, ma anche lungo le sponde del Tevere.

Ancora nel IV secolo Simmaco, prefetto dell'Urbe, vantava la bellezza della sua villa sul Tevere a Ostia.³⁾ L'aria sana del mare indubbiamente era apprezzata dagli antichi non meno che oggi.

Così si possono spiegare forse anche le numerose statue di Igea trovate in vari tempi e in vari luoghi tra le rovine del Porto di Roma.

Una grande statua di Igea trovata verso la fine del Settecento emigrò in Inghilterra insieme con molte altre opere d'arte ostiensi.⁴⁾ Ancora due grandi statue della Dea Salus furono trovate al principio dell'Ottocento, di cui una è emigrata al Museo di Cassel,⁵⁾ e l'altra è scomparsa, ciò che è accaduto per molti altri oggetti trovati ad Ostia.⁶⁾ In un recente scavo delle grandi Terme presso il Foro, si rinvennero in due nicchie di una vasca del *frigidarium* due statue, una di Igea l'altra di Esculapio, che sono state lasciate sul posto. All'ingresso della città, vicino alla Porta Romana si trovava forse ancora una statua della Dea Salus.⁷⁾ Numerose piccole statuette della figlia di Esculapio, provenienti da Ostia, si osservano nelle vetrine delle sale ostiensi del Museo Lateranense a Roma. Fra le Igee del Museo Chiaramonti almeno due sono di provenienza ostiense.

Quest'ultima Igea di cui qui si tratta, fu ritrovata pochi mesi fa in uno scavo ancora in corso, che la Direzione degli Scavi conduce in un edificio monumentale, scoperto a circa

duecento metri a ovest del Foro e di cui non è ancora sicura l'identificazione. In ogni modo, sono in esso alcune vasche da bagno che ne indicano la trasformazione in edificio termale, avvenuta forse al principio del III secolo. Ed è appunto sotto un muro caduto presso una di queste vasche che fu trovata la nostra statua di Igea.

Questa Igea che si aggiunge alle altre ostiensi merita un'attenzione speciale (fig. 1).

Non è la più bella, ma forse una delle più singolari per le contraddizioni che presenta nel suo tipo, e per alcuni dettagli nella sua esecuzione artistica. Anche perchè, pur non essendo un lavoro di prim'ordine (sono evidenti alcuni difetti di proporzione) respira però l'atmosfera di una grande arte e di una nobile tradizione.

La figura alta m. 1,19 (la testa è alta cm. 17) è scolpita in marmo greco a cristalli piuttosto grandi che caratterizzano i marmi di Rodi. Alla statuetta mancano gli avambracci e le mani. Il corpo della dea è avvolto in un ampio e grande *hymation* che, dietro, copre tutta la figura e tutta la spalla sinistra, passando sul braccio destro.

Il mantello forma un grande e largo rotolo orizzontale quasi sotto il petto, e la stoffa cade con larghe pieghe a zig-zag sopra la mano sinistra, probabilmente distesa, tenendo una patera. Intorno al braccio destro si avvolge il corpo di un serpente di cui rimane la parte centrale. L'*hymation* tirato davanti al corpo, forma una specie di triangolo di stoffa sopra il ginocchio sinistro, distaccandosi assai visibilmente dalla tunica, dando con le sue pieghe oblunghe e rigide, l'impressione di una stoffa dura e poco flessibile. Anche la tunica sotto il mantello cade in pieghe pesanti a cannellature profonde e coprendo quasi tutti i piedi, lascia visibili soltanto le dita.

Questo tipo di *hymation* corto e rigido, che non segna le linee del corpo con ricche pieghe a zig-zag sul fianco sinistro, non è di tipo comune nella statuaria in marmo. Qualche analogia con questo tipo di *hymation* a lunghi



FIG. I - OSTIA - STATUA DI IGEA

canali ombreggiati e incisi molto profondamente, si riscontra nelle sculture di età preprassitelica o della giovinezza del grande scultore.⁸⁾ La moda della fine del V secolo e del principio del IV conosceva queste rigide cannellature con pieghe dure del corto *hymation*. La stoffa che cade a zig-zag dal fianco sinistro possiamo vederla già nelle pieghe in profilo del vestito dell'Atena Varvakeion.⁹⁾ Più tardi i sarcofagi di Sidone si avvicinano a questo genere di *hymation* che vediamo nella Igea Ostiense.¹⁰⁾ Più che altre la statua d'una fanciulla alla Glittoteca di Monaco ha lo stesso genere di *hymation* corto e duro, benchè non formi questo caratteristico triangolo della statua ostiense.¹¹⁾ Il Furtwängler, che anche osserva la rarità di questo genere di mantello, attribuisce la statua a qualche opera d'arte del principio del IV secolo della scuola peloponnesiaca di Eufanor.¹²⁾ La tradizione di questo genere di vestito come egli dice "è legato ancora con i bei tempi antichi...". Nell'Antiquarium di Roma abbiamo una replica di questa statua ma di lavorazione rozza. Anche l'Atena di Arezzo porta questo genere di *hymation* con rotolo largo orizzontale. Sulle figure della fine del V secolo e del principio del IV, il rotolo alto e largo del mantello e le pieghe della stoffa stessa hanno una direzione oblunga da giù in su e non creano ancora queste pieghe piccole tonde che Picard chiama "le uova...". Il movimento della stoffa sopra il braccio sinistro ha creato "la necessità della mano distaccata e allungata della parte sinistra, che è divenuta grazie a questo movimento una necessità artistica...".¹³⁾

La caratteristica divisione tra la tunica di sotto e il mantello corto di sopra si vede pure in una statua di Leptis Magna.¹⁴⁾ Il panneggio del mantello ha anche queste dure e rare pieghe con grandi intervalli tra le une e le altre. Nella figura si nota oltre questo, anche la massa di stoffa creata dal movimento del mantello buttato sopra il braccio sinistro. Però Horn attribuisce questa statua alla prima metà del III secolo a. C. S'avvicina alla nostra Igea anche il drappeggio del corto *hymation* delle figure della Base di Mantinea, benchè già molto

più soffice. Le opinioni sulla cronologia delle figure sono molto diverse, dall'Amelung, che l'attribuisce alla gioventù di Prassitele, fino a Horn e a Picard, che le mettono verso l'anno 325.

Una somiglianza assai grande con il tipo della Igea Ostiense presenta la statua del Museo Torlonia¹⁵⁾ nella quale come nella nostra non si sente il corpo, sotto le ricche ed abbondanti pieghe dell'ampia stoffa del corto e duro mantello. Con lo stesso movimento la mano sinistra sostiene un po' incomodamente (figure 2 e 3) il largo rotolo orizzontale del vestito. Fino alle più piccole pieghe dell'*hymation* specialmente in profilo il drappeggio delle due statue è uguale. Anche la testa troppo piccola, come nella scultura ostiense, è in una certa sproporzione con il pesante vestito.

Gli esempi citati, sono tutti legati con la stessa costruzione del corto *hymation* a rigide pieghe oblunghe, sopra le cannellature profonde del vestito. Non vediamo questo genere di *hymation* dopo Prassitele, e le scannellature del chitone con l'apparizione delle numerose figure drappeggiate (la piccola e la grande Ercolanese) e divengono più leggere e più ricche, le stoffe trasparenti sottolineano molto di più le forme femminili.

Niente di questo nella nostra figurina, che pudicamente e severamente nasconde tutto il suo piccolo corpo sotto l'abbondante e pesante stoffa del doppio vestito. Tutto il suo abbigliamento, come quella degli esempi che abbiamo citato, appartiene alle figure che non erano toccate ancora dalla libertà di creazione delle figure prassiteliche.

Ma se il drappeggio respira ancora ed è nella tradizione dell'arte che precedeva la grande rivoluzione artistica, il viso della nostra Igea ci porta già nello spirito dell'arte nuova. C'è infatti una certa contraddizione tra il vestito pesante e matronale, e il viso tenero e virginalo della dea (fig. 4).

Due tipi artistici si hanno della dea Igea: il più antico è quello della Igea matronale — per quanto Igea sia stata sempre considerata una divinità virginalo — e il più recente,



FIG. 2 - OSTIA - STATUA DI IGEA



FIG. 3 - ROMA, MUSEO TORLONIA - STATUA DI IGEA

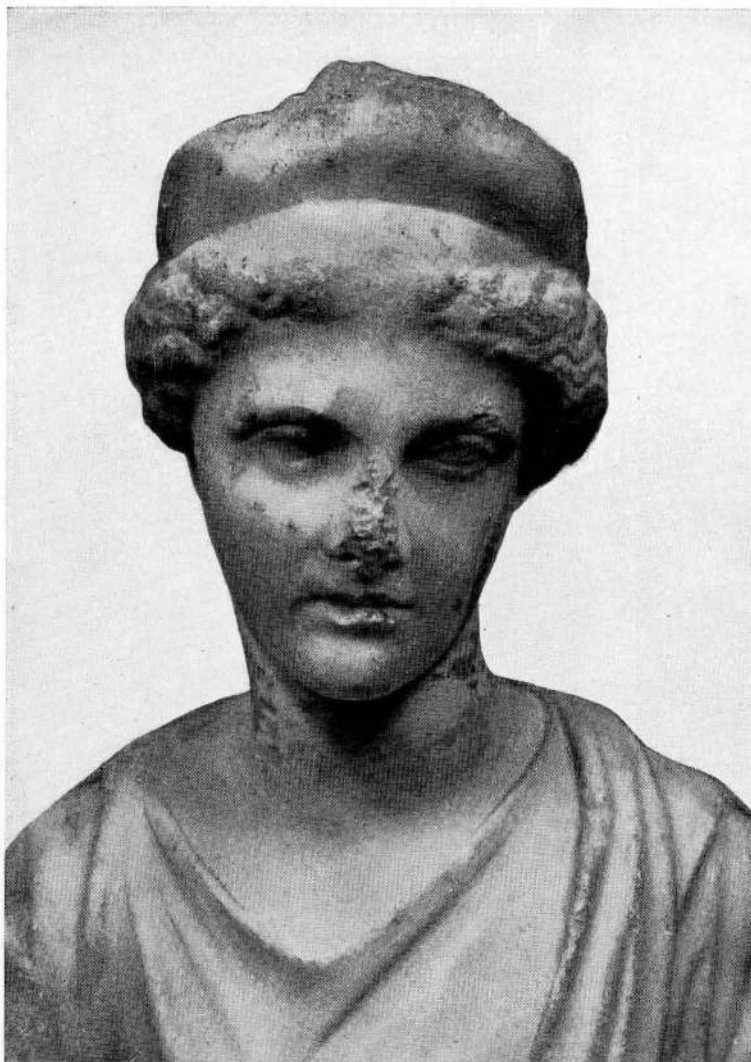


FIG. 4 - OSTIA - STATUA DI IGEE (PARTICOLARE)

quello di Igea giovinetta. Tanto nell'uno che nell'altro il serpente è l'attributo costante. Le scarse varianti del tipo artistico di Igea, dimostrano forse la mancanza di una grande opera d'arte che potesse fissare in modo stabile lo schema artistico della figlia di Esculapio.

Il tipo matronale è forse uscito dal tipo di Igea Atena, che dopo la peste di Atene nell'anno 428 a. C. ha avuto la sua rappresentazione artistica nell'Atena-Igea dello scultore Pirros.

È stato forse il IV secolo, a creare il vero tipo giovanile di Igea. Sappiamo infatti che Scopas scolpì una statua della dea Salus a Tegea, che il Curtius vuole riconoscere in una testa

del Museo Nazionale Romano.¹⁶⁾ Comunque tra le Igee a noi pervenute prevale il tipo giovanile, forse anche perchè, creato e definito nel IV secolo, il tipo delle tenere figure femminili corrispondeva meglio ai gusti artistici di quell'epoca.

In gran parte, da due fonti diverse sono usciti i vari tipi della Igea giovinetta: dai rilievi votivi dell'Asklepieion di Atene,¹⁷⁾ di cui alcuni sono eseguiti prima della grande trasformazione artistica del IV secolo, e dall'Asklepieion di Coo, di dove anche sono uscite numerose teste giovanili e tenere della scuola dei figli di Prassitele.¹⁸⁾

Oltre questi tipi citati, le numerose teste femminili, piene di fascino, di grazia e dolcezza infinita, con carattere e nell'atmosfera artistica presso a poco vicina, portano in gran parte il nome di Igea o si suppongono essere tali. Alcune come quella del Museo Nazionale di Roma, di Vienna e la statua Hope in Inghilterra, sono attribuite all'arte scopadea.¹⁹⁾ Le altre figure e teste come quella di Deepdene,²⁰⁾ la affascinante statuetta del Museo di Atene,²¹⁾ la testa di Monaco, proveniente da Ostia,²²⁾ le teste del Museo di Boston,²³⁾ e specialmente

quelle pubblicate dalla Bieber,²⁴⁾ appartengono già all'arte post-prassitelica.

La testa della nostra Igea benchè sempre in contraddizione stilistica ed artistica con il drappaggio del suo *hymation*, non appartiene nè all'uno nè all'altro tipo citato.²⁵⁾

Osserviamo un viso di forma ovale allungata dall'espressione tenera e nello stesso tempo riservata, la bocca severamente chiusa, dal labbro inferiore ben pronunciato che dà al viso stesso una espressione particolare. Questo atteggiamento delle labbra severamente chiuse, si riscontra di rado nella scultura prima di Prassitele e diviene una eccezione con i figli del grande maestro. La bocca chiusa avvicina però

la nostra Igea a quella di Hope, la celebre Igea di Ostia, a quelle citate prima del Museo Nazionale di Roma e di Vienna ²⁶⁾ le quali, come abbiamo detto, sono attribuite allo stile scopadeo. (C'è però da rilevare la sorprendente somiglianza tra la testa di Roma e una testa di Atene con la croce scolpita sulla fronte da qualche cristiano-fanatico, che il Rizzo mette tra le teste di Prassitele. ²⁷⁾

Il mento piuttosto tondeggiante, la bocca chiusa e una leggera e calma malinconia del viso inclinato, sono tratti comuni tra le teste di Roma e quella di Ostia. ²⁸⁾

Ma sebbene il fascino che emana da tutte queste teste citate, sia presso a poco comune con l'Igea Ostiense, c'è qualche cosa che le divide sempre. Lo stile dell'Igea di Ostia è meno morbido, l'espressione del suo tenero viso è più riservata. Benchè già tenda allo "sfumato", umido (*hydron*) così esaltato dagli antichi nell'Afrodite di Cnidia, gli occhi quasi interamente aperti e le palpebre ben definite (non è da confondere il carattere sfumato della espressione, con le ombre derivate dai guasti del tempo), non hanno ancora quella intimità civettuola, che caratterizza le numerose teste femminili dell'arte dopo Prassitele e della sua scuola. L'Igea Ostiense non ha ancora quel carattere di intimità familiare che si riscontra nelle teste citate. ²⁹⁾ La sua tenerezza e la sua femminilità sono più riservate, e il suo sorriso appena accennato non riesce a muovere le labbra della sua chiusa e un poco rigida bocca.

Ma la nostra testa non ha già neppure quella precisione di tratti, la nettezza di scalpello e una certa astrazione antiindividuale che caratterizzano le opere che precedono la rivoluzione artistica prassitelica.

Cosicchè la testa della nostra Igea non può essere attribuita nè all'uno nè all'altro tipo.



FIG. 5 - OSTIA - STATUA DI IGEE (PARTICOLARE)

Non possiamo trovarne neppure replica negli esemplari citati, e in nessuna delle opere d'arte conosciute ritroviamo il prototipo. Ma c'è nella statua ostiense, e specialmente nella espressione del suo viso e in tutta la sua composizione artistica, un *quid*, che non fa supporre una esecuzione locale di un artista paesano. Al contrario, la statua, senza dubbio, porta un ricordo e una tradizione nè mediocre nè provinciale.

Non potendo trovare paragoni soddisfacenti con le altre Igee, occorre quindi avvicinare la statua di Ostia più che con le conosciute, con le altre non decisamente identificate.

Una testa di Budapest ³⁰⁾ attribuita al IV secolo, di stile prassitelico proprio, s'avvicina

al tipo della nostra testa. Le due (come si può giudicare dalla fotografia) hanno lo stesso ovale allungato e fine, che unisce le due teste col tipo della Venere di Gabi.

Una testa trovata vicino a Tolosa ³¹⁾ che Lipold precisa come tipo di Afrodite di Cnidia (eseguita verso il 350) ha certi elementi di parentela con la nostra. L'ondulazione dei capelli, il sorriso appena accennato sulla bocca chiusa, il viso con guancie infantili leggermente tondeggianti, la forma degli occhi piuttosto grandi, ecco gli elementi di somiglianza con la statua ostiense, per quanto il sorriso della testa di Tolosa sia più breve e le ombre negli occhi meno accentuate. Il viso anche è più maturo che l'infantile volto della Igea Ostiense.

Più somigliante e di analoga fattura con la nostra è una testa trovata a Rodi. ³²⁾ La testa, benchè un po' più larga nella parte inferiore, ha la stessa espressione di dolce ostinazione della ostiense e che caratterizza del resto spesso i visi giovanili. La riservatezza delle labbra e l'ondulazione dei capelli davanti, e la fronte pura e non grande sono uguali. Ma gli occhi della testa di Rodi paiono più piccoli e i capelli dietro scendono più in basso. La testa di Rodi di carattere prassitelico proprio è paragonata con quella di Vienna, trovata a Tralles, ³³⁾ la quale nell'ondulazione dei capelli e nella forma della fronte s'avvicina anche alla nostra, ma è più maestosa, più pesante che la Igea Ostiense.

Le teste della base di Mantinea sono troppo distrutte per poter istituire paragoni efficaci, sebbene la Musa con i due flauti sembra ricordare lo stesso stile della nostra.

Ma tra i pochi esempi che possiamo citare, c'è una testa che, più che le altre, si accosta alla nostra e ne sembra quasi il prototipo.

È una testa della statua di Core recentemente trovata a Coe. ³⁴⁾

Possiamo rammaricarci che proprio ciò che caratterizza assai la nostra Igea Ostiense, il suo mento pieno e tenero, manca nella testa di Coe (fig. 6). Ma per il resto la loro somiglianza è sorprendente e non si può negare la loro parentela e la loro eguale atmosfera

artistica e cronologica. Osserviamo lo stesso ovale sottile del viso allungato e tenero, le guancie piuttosto piene, la purezza della fronte, scoperta a triangolo (la fronte caratteristica dell'arte prassitelica) la stessa bocca chiusa, leggermente triste, gli occhi piuttosto grandi e ben accentuati, con lo sguardo quasi dritto, le palpebre ben marcate sopra un leggero "sfumato", prassitelico e la distribuzione delle onde dei capelli nella parte anteriore del capo. Tutte e due hanno una certa rigidità, insieme con una espressione dolce del viso serio virginale. Forse la Igea Ostiense ha una femminilità più marcata della Core, che è più severa. La Core non ha il diadema che corona la testa di Igea (l'acconciatura dietro è anche diversa e diverso è anche il drappeggio della figura stessa). Ma queste differenze essendo di carattere esteriore non infirmano la somiglianza dello stesso tipo artistico. Per la cronologia delle figure trovate nel santuario di Coe da dove proviene anche la testa di Core in questione, esistono due opinioni, quella di Rizzo, ³⁵⁾ che con una certa esitazione l'attribuisce all'epoca subito dopo Prassitele, e quella di Laurenzi, ³⁶⁾ che mette la figura di Core nell'arte giovanile del grande scultore. A me sembra che tenendo la via di mezzo, cioè la maturità di Prassitele, saremo forse sulla strada più giusta.

È forse qui opportuno ricordare che negli anni intorno al 350, Prassitele si trovava probabilmente ad Efeso in Asia Minore, per la esecuzione dell'altare del nuovo tempio di Afrodite.

In questa epoca fu anche creata l'Afrodite Cnidia e altre opere d'arte, commissionate da altre città. ³⁷⁾ Sappiamo anche che erano due le Afroditi del celebre scultore eseguite nella stessa epoca. Una fu scelta dagli isolani di Coe, e l'altra prese posto nel santuario di Cnido. ³⁸⁾ Si sa dallo stesso Plinio, che le statue furono onorate come capolavori del geniale artista e venerate come le più belle opere d'arte del mondo antico.

Si può ben immaginare l'immenso influsso del celebre ateniese e della sua arte sugli artisti dell'Asia Minore e delle isole vicine, e si

può ben supporre che per molto tempo in grado elevato gli artisti locali dovettero seguire le ispirazioni provocate dal soggiorno del geniale artista sulla penisola. Il soggiorno più tardi dei figli di Prassitele sulla isola di Coo rafforzò certo ancora di più questa influenza. Ecco forse la ragione del trovamento in questa isola, di varie teste di carattere "prassitelico". Sappiamo infatti che sull'isola di Coo esisteva il celebre santuario di Esculapio (dove fu trovata anche la statua di Core in questione). Il gran tempio abbellito dai figli di Prassitele³⁹⁾ esisteva già nel V secolo a. C., ma intorno all'anno 350 s eseguirono miglioramenti a questo tempio,⁴⁰⁾ cioè all'epoca in cui la Venere di Prassitele ha preso il suo posto nel tempio della dea sull'isola.

Così, riunendo insieme tutte le supposizioni che, secondo me, si possono fare sulla piccola statuetta di Igea recentemente trovata, possiamo arrivare alla conclusione seguente.

L'artista dell'originale della nostra Igea era forse qualche scultore di Asia Minore o piuttosto delle isole vicine (Coo, Rodi). Lavorava ancora all'epoca di Prassitele stesso. La statua benchè al primo sguardo presenti il carattere artistico dei successori di Prassitele, non ha sorpassato ancora il tempo della sua morte.

Possiede tutti gli elementi dell'epoca prassitelica stessa nella esecuzione della testa, sebbene sia da collocarsi all'epoca della piena maturità dell'artista ateniese. La statua doveva

essere eseguita dopo il soggiorno del grande maestro sul continente dell'Asia Minore. L'artista della Igea ha subito in pieno l'influsso del celebre scultore. Doveva già conoscere la Venere Cnidia e forse poteva già aver veduto l'Hermes.

Nel drappaggio però non si è distaccato ancora della tradizione più antica, e non ha rifiutato di seguire la legge artistica delle profonde cannellature delle ampie e pesanti stoffe a dure pieghe, che non lasciano

neanche indovinare il corpo sotto il doppio vestito della fanciulla.⁴¹⁾

La statuetta non è un originale. È una copia e non di primo ordine. Osserviamo la sproporzione che esiste tra il corpo e la testa, e le spalle troppo strette per l'ampio drappaggio e per una quasi monumentalità della parte inferiore del corpo. Il diadema è troppo alto per le piccole proporzioni della testa, e la sproporzione tra il panneggio del vestito, pesante e monumentale, e la testina fine e morbida lascia per un momento quasi pensare a due diverse figure. Nella figura e nel viso esistono certe

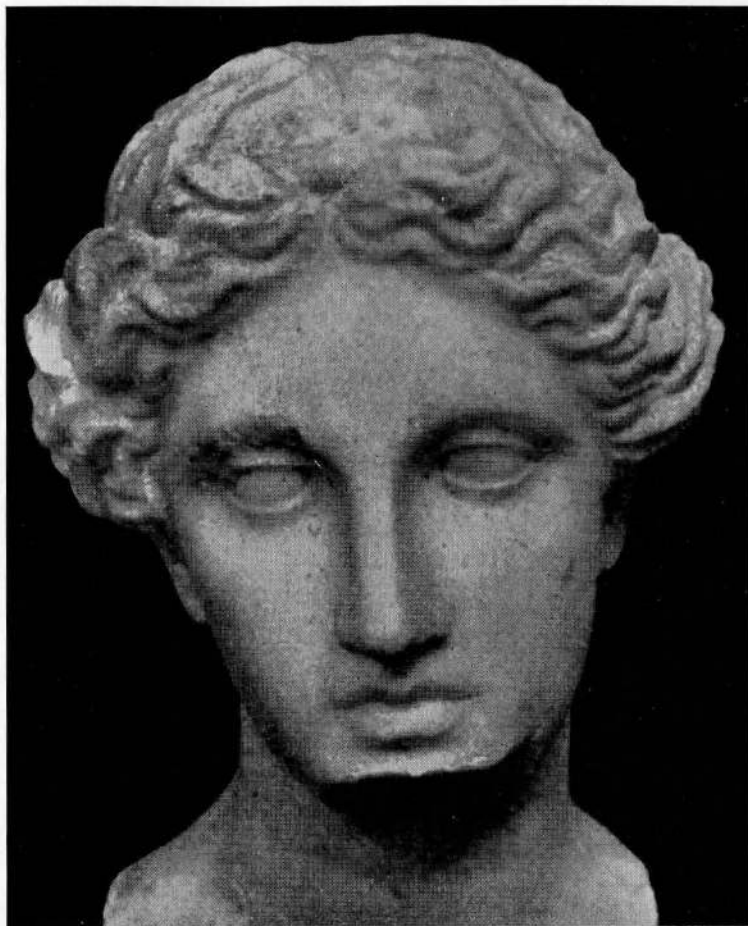


FIG. 6 - COO - TESTA DELLA "CORE",

sfumature, che ricordano anche alcune figure dell'ellenismo tardo.⁴²⁾ Sulle figurine di Smirne in terracotta si ritrova di nuovo lo stesso carattere di drappeggio con alcune varianti. Il viso però deve essere molto vicino all'originale. Ma alcuni dettagli della pettinatura e del drappeggio stesso, ci fanno sicuri che la copia fu eseguita all'epoca romana. Volendo conservare il tipo e il carattere della testa originale, il copista ha trasformato però sulla nuca il classico nodo dei capelli in una pettinatura che corrispondeva alla moda della sua epoca (fig. 5).

I capelli dietro doppiamente piegati e tirati con un nastro, che tiene anche il diadema, si vedono in numerosi ritratti femminili della epoca giulio-claudia.⁴³⁾ Sulla testa di "Antonia", del Museo Chiaramonti il nodo della nuca e l'orecchio scoperto è come nella nostra Igea. Come altri esempi possiamo citare i busti della matrona romana del Museo Chiaramonti e le due teste del Palazzo dei Dogi a Venezia.⁴⁴⁾ Una testa di Cassel (che è come la nostra, una copia di qualche opera d'arte greca) ha dietro la stessa pettinatura.⁴⁵⁾

Così anche nel drappeggio dalle linee oblunghe, nella piatta superficie del lembo anteriore del mantello, si può vedere non soltanto il riferimento fedele all'originale. Osserviamo questo carattere di drappeggio, e questi rari intervalli tra un canale e l'altro del vestito inferiore, nella scultura romana della prima metà del primo secolo d. C.

Le pieghe dritte dell'*hymation* che cadono dalla mano sinistra, e scendono a zig-zag, hanno lo stesso carattere che quelle della statua dell'imperatore Claudio del Museo di Parma.⁴⁶⁾ Le linee sonore e dritte della tunica, con motivi di pieghe parallele e ombrose, le abbiamo anche nei togati del Laterano. Ancora di più somiglia la tunica ad una figura muliebre di Firenze pubblicata da Horn, che egli precisa come una copia romana, del principio dell'Impero.⁴⁷⁾

Possiamo aggiungere ancora che la statua era leggermente dipinta. Il colore rosso si vede sulla parte superiore del mantello e sui capelli. Dietro, come gran parte delle figure ammantate, la statua è lavorata piuttosto schematicamente.

Questa recente scoperta aggiunge dunque una notevole scultura alle altre raccolte nell'interessante Museo di Ostia. RAISSA DE CHIRICO

1) MINUCIO FELICE, *Octavius*, 2: "Placuit Ostiam petere amoenissimam civitatem.",

2) AULO-GELLIO XVIII, 1.

3) SIMMACO, *Epistolae*, VII 15, 35.

4) STRONG, *Catalogue of the greek and roman antiquities of Lord Melchett*, 1928, pag. 8, tav. IX-XII.

5) BIEBER, *Die antiken Skulpturen... in Cassel*, 1915, pag. 29, tav. XXX, XXXI.

6) PASCHETTO, *Ostia*, in *Atti Accad. Pont. di Archeol.*, Roma 1912, pag. 154.

7) PASCHETTO, *op. cit.*, pag. 244.

8) Cfr. La base del tripode votivo in Atene: RIZZO, *Prassitele*, 1932, tav. XLV, XLVI, XLVII.

9) COLLIGNON, *Parthénon*, 1912, tav. 136, 1.

10) HAMDY-BEY et TH. REINACH, *La Necropole royale de Sidon*, Paris 1892, tav. VII, VIII, IX. Le "pleureuses", sono attribuite da Picard, *La sculpture antique*, 1925, pag. 76, agli anni 370-350 a. C.

11) FURTWÄNGLER, *Das Mädchen v. Antium*, *Münch. Jahrb. d. bild. Kunst*, II, 2, 1907, pag. 7-8.

12) FURTWÄNGLER, *op. cit.*, pag. 11.

13) AMELUNG, *Die Basis v. Mantinea*, 1895, pag. 19.

14) HORN, *Weibliche Gewandstatuen in der hellenist. Plast.* 2es; *Ergänzungsheft d. Röm. Mitt.*, 1931, tav. VIII, 3, pag. 26.

15) *Museo Torlonia*, I, tav. XLV, fig. 178. Horn, al quale io devo l'indicazione di questa replica, cita ancora due figure con lo stesso drappeggio, una nel magazzino del Vaticano l'altra sul tetto del palazzo Aldobrandini.

16) *Jahrb. d. Inst.*, vol. 19, 1904, pag. 55 seg., tav. II.

17) KOEPP, *Die attische Hygieia*, in *Atth. Mitteil.*, vol. 10, 1885, pag. 255 seg. Tra le figure dove la figlia di Esculapio è rappresentata vicino al padre vi sono alcune che respirano già l'aria nuova. Tra esse è possibile anche qualche avvicinamento con la nostra figurina. PAPASPIRIDIS, *Guide d. Musée Nat.*, 1927, pag. 231, fig. 46.

18) BIEBER, *Die Söhne des Praxiteles*, in *Jahrb. d. Inst.*, vol. 28-29, 1923-24, pag. 242 seg.

19) ASHMOLE, *Hygieia on Acropolis and Palatine*, in *Papers of the British School at Rome*, vol. 10, 1927, pag. 1 seg. Numerose tavole. Ashmole ha raccolto anche gran numero delle figure di Igea disperse nei vari luoghi e musei.

20) MICHAELIS, *Ancient Marbles in Great Brit.*, 1882, pag. 439, n. 10.

21) PAPASPIRIDIS, *Guide du Musée Nat.*, t. VII, p. 108.

22) RIZZO, *op. cit.*, tav. CXXXVIII.

23) CASKEY, *Catalogue of... sculpture in Boston*, 1925, pag. 80, 72, 73, 69, 70.

24) BIEBER, *op. cit.*, special. fig. 11, 12, 13.

²⁵⁾ Io non prendo in considerazione le numerose Igee matronali (di tipo di Hera) che decorano molti giardini e musei, ma non hanno un carattere artistico definito, e sono spesso di produzione romana locale. REINACH, *Rep. d. statuaire*, tra altre ha raccolto anche gran parte di queste Igee (indici).

²⁶⁾ ASHMOLE, *op. cit.*, tav. IV.

²⁷⁾ RIZZO, *Prassitele*, tav. XLIII.

²⁸⁾ PARIBENI, *Cat. d. Museo Naz. Rom.*, 1932, pag. 210, fig. 571.

²⁹⁾ CASKEY, *op. cit.*, nn. 23 e 29.

³⁰⁾ HEKLER, *Samml. Ant. Skulpt. Budapest*, fig. 66.

³¹⁾ RIZZO, *op. cit.*, tav. LXXXVII.

³²⁾ *Amer. Journ. of Archeol.*, vol. 24, 1920, pag. 312, tav. II e III.

³³⁾ EICHLER, *Führer durch die Antikensamml.*, 1926, tav. I c, pag. 28.

³⁴⁾ LAURENZI, *Clara Rhodos*, vol. 5, 2, 1932, pag. 177, fig. 51.

³⁵⁾ RIZZO, *op. cit.*, pag. 119.

³⁶⁾ LAURENZI, *op. cit.*, pag. 177.

³⁷⁾ PLINIO, *Nat. Hist.* XXXVI, 4.

³⁸⁾ PLINIO, *op. cit.*

³⁹⁾ BIEBER, *op. cit.*, pag. 242.

⁴⁰⁾ SCHATZMANN, *Kos I, Asklepieion*, 1932, pag. 72.

⁴¹⁾ Ricordiamoci che il marmo lascia pensare ai marmi di Rodi, e la maggior parte degli esempi citati proviene da questi luoghi.

⁴²⁾ HORN, *op. cit.*, tav. 22, 2; MERLIN et POINSSOT, *Les candelabres antiques*, 1930, tav. XX.

⁴³⁾ Le medaglie con immagine di Agrippina Senior, portano una pettinatura quasi uguale.

⁴⁴⁾ Museo Chiaramonti, 653, A; ARNDT-AMELUNG, 2601/02.

⁴⁵⁾ BIEBER, *op. cit.*, fig. 8, 9.

⁴⁶⁾ CURTIUS, *Ikonogr. Beiträge zum Porträt der... jul.-claud Familie*, in *Röm. Mitt.*, vol. 47, 1932, tav. 62, 63.

⁴⁷⁾ HORN, *Eine weibliche Gewandstatue im Kunsthandel*, in *Röm. Mitt.*, vol. 49, 1934, tav. 51.

FRANCESCO ANTONIO GRUE IN URBINO

FRANCESCO ANTONIO GRUE è tuttora considerato dai più l'esponente per antonomasia della maiolica castellana: questa valutazione, a mio credere, risale ai contemporanei del Nostro.

Egli deve la sua maggior rinomanza sugli altri pittori-maiolicari castellani, più che ad altro a fatti d'ordine secondario, i quali hanno poco a che fare con l'attività artistica, come cercherò di dimostrare. I meriti del bollente Francesco Antonio, per quanto insigni, non superano certo quelli del padre suo, Carlo Antonio (n. 1655-m. 1723) il quale va considerato come la più grande personalità della maiolica castel-

lana, nonchè il rinnovatore della tavolozza e del repertorio decorativo, particolare alle officine di Castelli. A Carlo Antonio Grue ¹⁾ va ascritto il maggiore e decisivo impulso stilistico che dette alla piccola Castelli un indiscusso primato sulle altre, fin allora più gloriose, consorelle maiolicare. È vero che dal 1617 ²⁾ nella maiolica castellana si avverte un moto di indipendenza dalla tavolozza e dal gusto faentino, che aveva, come si riscontra in non poche maioliche, signoreggiato fino alle prime decadi del secolo XVII. ³⁾ È anche assodato che siffatto movimento risulta da un accostamento alla



FIG. I - BERLINO, MUSEO DEL CASTELLO - F. A. GRUE: MATTONELLA IN MAIOLICA