

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO
FILARETE ON LINE

Publicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia

CARLA COMPOSTELLA
Un gruppo di sculture
marmoree di età romana nel
Museo Civico di Cremona

Firenze, La Nuova Italia, 1985
(Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università
degli Studi di Milano, 114)

Quest'opera è soggetta alla licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 2.5 Italia (CC BY-NC-ND 2.5). Questo significa che è possibile riprodurla o distribuirla a condizione che

- la paternità dell'opera sia attribuita nei modi indicati dall'autore o da chi ha dato l'opera in licenza e in modo tale da non suggerire che essi avallino chi la distribuisce o la usa;

- l'opera non sia usata per fini commerciali;

- l'opera non sia alterata o trasformata, né usata per crearne un'altra.

Per maggiori informazioni è possibile consultare il testo completo della licenza Creative Commons Italia (CC BY-NC-ND 2.5) all'indirizzo <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/it/legalcode>.

Nota. Ogni volta che quest'opera è usata o distribuita, ciò deve essere fatto secondo i termini di questa licenza, che deve essere indicata esplicitamente.



**PUBBLICAZIONI
DELLA FACOLTA DI LETTERE E FILOSOFIA
DELL'UNIVERSITA DI MILANO**

CXIV

**SEZIONE A CURA
DELL'ISTITUTO DI ARCHEOLOGIA**

3

CARLA COMPOSTELLA

UN GRUPPO DI SCULTURE MARMOREE
DI ETÀ ROMANA NEL MUSEO CIVICO
DI CREMONA



LA NUOVA ITALIA EDITRICE
FIRENZE

Compostella, Carla

Un gruppo di sculture marmoree di età romana
nel Museo civico di Cremona. — (Pubblicazioni
della Facoltà di lettere e filosofia dell'Università
di Milano ; 114. Sezione a cura
dell'Istituto di archeologia ; 3). —
ISBN 88-221-0258-4
1. Scultura romana I. Tit.
733'.5

Proprietà letteraria riservata

Printed in Italy

© Copyright 1985 by « La Nuova Italia » Editrice, Firenze

1ª edizione: dicembre 1985

INDICE

<i>Presentazione</i>	p. IX
Abbreviazioni bibliografiche	XI
INTRODUZIONE	p. 1
I - TESTA FEMMINILE	12
II - RITRATTO DI LIVIA	19
III - RITRATTO FEMMINILE	38
IV - RITRATTO FEMMINILE	54
V - BUSTO FEMMINILE	63
VI - BUSTO DI Q. LABIENO PARTICO	72
VII - TESTA MASCHILE	86
VIII - RITRATTO FEMMINILE	94

PRESENTAZIONE

Oggetto di questo studio sono cinque teste e tre busti romani in marmo, attualmente conservati nella sezione archeologica del Museo Civico di Cremona, provenienti dalla Collezione del marchese Giuseppe Sigismondo Ala Ponzone, per testamento del quale venne istituito il Museo stesso nel 1836. Si tratta di pezzi parzialmente inediti, dei quali non è possibile accertare la provenienza, data l'estrema genericità delle descrizioni contenute negli inventari del Museo. Sembra che i busti di Livia e di Labieno siano stati acquistati a Roma all'inizio del secolo scorso, mentre la testina n. 1 proverrebbe dalla vicina Calvatone. In mancanza di più dettagliate informazioni riguardo all'origine delle opere analizzate, l'inquadramento storico e cronologico di ciascuna di esse si basa su dati stilistici, tipologici e antiquari.

Si tratta di pezzi molto diversi per qualità e datazione, compresi tra il I e il III sec. d. C. Si possono distinguere due gruppi di sculture, e precisamente tre copie romane da originali classico-ellenistici greci e cinque ritratti maschili e femminili di età romana. Mentre i pezzi del primo gruppo rientrano nella generica produzione decorativa statuaria « colta » romana, i ritratti del secondo gruppo si inquadrano nella produzione ritrattistica romana di età imperiale. Di questi ultimi una testa femminile è riconosciuta come Livia ed una maschile è ipoteticamente riferita a Labieno, anche se l'autenticità dell'iscrizione che è apposta sul ritratto è dubbia. Gli altri ritratti, attribuiti all'età flavia e severiana, sembrano appartenere alla sfera del ritratto privato. Una piccola testina femminile risente invece del linguaggio artistico « padano ».

Il lavoro è stato svolto con scrupolo e sensibilità sotto il profilo dell'analisi iconografica e stilistica; per la prima volta le sculture in

esame sono state analizzate globalmente nell'ambito della recente tematica sullo sviluppo del ritratto romano imperiale. La completezza dei riferimenti bibliografici e la pertinenza dei rilievi di carattere storico ed epigrafico concorrono a fare di questo studio un contributo positivo ed originale, meritevole di essere pubblicato nella collezione della Facoltà.

GEMMA SENA CHIESA
IDA CALABI LIMENTANI
PIETRO ORLANDINI
GIOVANNI ORLANDI

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

- | | |
|--|--|
| « A. A. » | « Archaeologischer Anzeiger », Berlin. |
| « A. J. A. » | « American Journal of Archaeology », Baltimore. |
| Amelung, <i>Vat. Kat.</i> | W. Amelung, <i>Die Skulpturen des Vatikanischen Museums</i> , I-II, Berlin 1903-1908. |
| <i>Arte e civiltà</i> | G. A. Mansuelli e collaboratori, <i>Arte e civiltà romana nell'Italia settentrionale dalla repubblica alla tetrarchia</i> , Bologna 1964-1965, 2 voll. |
| « Ath. Mitt. » | « Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung », Athen. |
| « Ba Besch » | « Bulletin van de Vereeniging tot Bevordering der Kennis van de Antieke Beschaving te's Gravenhage », Leiden. |
| Bernoulli, <i>Röm. Ik.</i> | J. J. Bernoulli, <i>Römische Ikonographie</i> , Stuttgart 1882-1884. |
| Bieber, <i>Ancient Copies</i> | M. BIBER, <i>Ancient Copies, Contributions to the History of Greek and Roman Art</i> , New York 1977. |
| « Bull. Acad. de Belgique » | « Bulletin de l'Académie Royale de Belgique, Cl. des Lettres », Bruxelles. |
| « Bull. Com. » | « Bollettino della Commissione Archeologica Comunale », Roma. |
| « B. C. H. » | « Bulletin de Correspondance Hellénique », Paris. |
| Boardmann - Dörig | J. Boardmann - J. Dörig - W. Fuchs - W. Hirmer, <i>Die Griechische Kunst</i> , München 1976 ³ . |
| Brunn - Bruckmann | H. Brunn - F. Bruckmann, <i>Denkmäler griechischer und römischer Skulptur</i> , München 1888 ss. |
| Daremberg - Saglio | <i>Dictionnaire des antiquités grecques et romaines d'après les textes et les monuments</i> (diretto da C. Daremberg - E. Saglio - R. Pottier), Paris 1877 ss. |
| E. A. | P. Arndt - W. Amelung, <i>Photographische Einzelaufnahmen antiker Skulpturen</i> , München 1893 ss. |
| <i>E. A. A.</i> | <i>Enciclopedia dell'Arte Antica, Classica e Orientale</i> , Roma 1958 ss. |
| <i>E. U. A.</i> | <i>Enciclopedia Universale dell'Arte</i> , Firenze 1958 ss. |
| Felletti Maj, <i>Ritratti M. N. R.</i> | B. M. Felletti Maj, <i>Museo Nazionale Romano, I ritratti</i> , Roma 1953. |
| Fuchs, <i>Skulptur</i> | W. Fuchs, <i>Die Skulptur der Griechen</i> , München 1979 ² (ora in edizione italiana tradotta da P. Orlandini, <i>Scultura Greca</i> , Milano 1982). |

- Furtwängler, *Masterpieces* A. Furtwängler, *Masterpieces of Greek Sculpture*, Chicago 1964 (trad. da *Meisterwerke der griechischen Plastik*), Berlin 1893.
- Giglioli, *Arte greca* C. A. Giglioli, *Arte greca*, I-II, Milano 1955,
- Hekler, *Bildniskunst* A. Hekler, *Die Bildniskunst der Griechen und Römer*, Stuttgart 1912.
- « J. d. I. » « Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts », Berlin.
- « J. H. S. » « Journal of Hellenic Studies », London.
- « J. R. S. » « Journal of Roman Studies », London.
- Lippold, *Griechische Plastik* G. Lippold, *Die Griechische Plastik (Handbuch der Archäologie*, III, 1), München 1950.
- Lippold, *Vat. Kat.* G. Lippold, *Die Skulpturen des Vatikanischen Museums*, III, 1-2, Berlin 1936, 1956.
- Mansuelli, *Uffizi* G. A. Mansuelli, *Galleria degli Uffizi, Le sculture*, I-II, Roma 1958-1961.
- « Mem. Acc. Lincei » « Memorie dell'Accademia dei Lincei », Roma.
- « MüJb » « Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst », München.
- Picard, *Manuel* Ch. Picard, *Manuel d'archéologie grecque. La sculpture*, I-IV, Paris 1935-1966.
- F. Poulsen, *Catalogue N. C. G.* F. Poulsen, *Catalogue of Ancient Sculpture in the Ny Carlsberg Glyptotek*, Copenhagen 1951.
- F. Poulsen, *PECH* F. Poulsen, *Greek and Roman Portraits in English Countryhouses*, Oxford 1923.
- V. Poulsen, *Portraits romains* V. Poulsen, *Les portraits romains*, I-II, Copenhagen 1962-1974.
- R. E. A. Pauly - G. Wissowa, *Realencyclopädie der klassischen Altertumwissenschaft*, Stuttgart 1893 ss.
- « Rend. Acc. Arch. Napoli » « Rendiconti dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti », Napoli.
- « R. I. A. S. A. » « Rivista dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte », Roma.
- Robertson M. Robertson, *A History of Greek Art*, Cambridge 1975.
- « Röm. Mitt. » « Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung », Berlin.
- Scrinari, *Aquileia* V. Scrinari, *Museo Archeologico di Aquileia, Catalogo delle sculture romane*, Roma 1972.
- Smith, *British Museum* A. H. Smith, *A Catalogue of the Sculpture in the Department of Greek and Roman Antiquities in the British Museum*, London 1892-1904.
- Strong, *Scultura romana* E. Strong, *La scultura romana da Augusto a Costantino*, Firenze 1923-1926, 2 voll.
- Stuart Jones, *Museo Capitolino* H. Stuart Jones, *A Catalogue of Ancient Sculptures in the Municipal Collections of Rome. The Sculptures of the Museo Capitolino*, Oxford 1912.
- Stuart Jones, *Conservatori* H. Stuart Jones, *The Sculptures of the Palazzo dei Conservatori*, Oxford 1926.
- West, *Röm. Portr.* R. West, *Römische Porträtplastik*, München I-II, 1933-1941.

INTRODUZIONE

L'origine del Museo Civico di Cremona e della maggior parte del suo patrimonio archeologico ed artistico risale al testamento del marchese Giuseppe Sigismondo Ala Ponzone¹, redatto nel 1836.

¹ Giuseppe Sigismondo Ala Ponzone nacque a Cremona nel 1761, frequentò l'università di Pavia per dedicarsi allo studio del diritto, ma coltivò contemporaneamente le scienze naturali e le discipline storico-artistiche, in particolare l'archeologia e la numismatica, cui attese con estrema passione per tutta la vita e alla quale dedicò molti studi.

Nel suo palazzo di Cremona raccolse infatti una collezione di oltre sedicimila monete e medaglie, oltre alla vasta raccolta di documenti archeologici ed artistici che ancora costituisce il nucleo più rilevante della raccolta civica. Possedeva inoltre una ricca biblioteca passata anch'essa alla Biblioteca civica di Cremona. Fu cavaliere gerosolimitano, deputato della Congregazione provinciale, membro di molte illustri accademie, e ricoprì varie cariche a corte (consigliere intimo e ciambellano dell'imperatore, gran coppiere del regno). Morì il 2 maggio 1842 e con lui si estinse la famiglia.

Non mi è stato possibile recuperare ulteriori indicazioni sulla sua vita e, soprattutto, sui viaggi che indubbiamente intraprese presso le principali fonti di approvvigionamento collezionistico e cioè i grossi mercati di Roma, Napoli e Venezia. La sola notizia a riguardo è registrata nella *Storia dell'arte italiana*, II, 2 (*Dal cinquecento all'ottocento*), Torino, Einaudi, 1982, pp. 955, 1056, e riferisce brevemente della presenza del marchese a Napoli nell'età della Restaurazione: « I maggiori sostenitori dei generi nobili (pittura di storia e scultura) dell'arte moderna sono nuovi arrivati nella società napoletana: il lombardo marchese Ala Ponzone, e i banchieri Rotschild e Vonwiller. Questi costituiscono l'unica alternativa, economicamente oltre che culturalmente rilevante, alla committenza pubblica la quale, eccettuati gli acquisti alle esposizioni, si esplica spesso nell'assorbimento delle funzioni tradizionalmente ecclesiastiche ». Sul marchese Ala Ponzone e sull'istituzione del Museo si vedano: G. C. Tiraboschi, *La famiglia Picenardi*, Cremona 1815; pp. 28-29; V. Lancetti, *Biografia cremonese I*, Milano 1819, pp. 162-164; L. Manini, *Memorie storiche della città di Cremona I*, Cremona 1819, p. 148; G. Grasselli,

Egli aveva nominato erede universale l'imperatore Ferdinando I, in quanto re del Lombardo-Veneto, conferendogli il diritto all'uso di metà del palazzo e di metà della rendita patrimoniale; con l'altra metà della rendita disponeva che si finanziasse in perpetuo una scuola di scultura « a vantaggio di questa città nella parte posteriore della mia casa, colle discipline osservate nelle Accademie dello Stato e colla denominazione di Istituto Ala Ponzone ». Un codicillo del 27 gennaio del 1842 completava il testamento in questi termini: « È mia intenzione che siano messe a profitto degli studiosi di questa città in apposite sale ... le mie collezioni numismatica ed ornitologica, e di libri e di quadri, da lasciarsi aperte dette sale in determinati giorni previa diligente descrizione delle raccolte, le quali saranno da ritenersi un'addizione all'Istituto di scultura da me ordinato »².

La sostanza patrimoniale consisteva in beni immobili, tra i quali il palazzo Ala Ponzone in Cremona, e in un cospicuo lascito di beni mobili comprendente dipinti, stampe, disegni, smalti, avori, sculture, una ricchissima raccolta numismatica, una grande biblioteca, e raccolte ornitologiche, mineralogiche e di altri materiali interessanti le scienze naturali. L'intero patrimonio risulta documentato, secondo la volontà del proprietario, in ventotto volumi di Inventario, la cui laboriosa compilazione ebbe inizio nel settembre 1842 e terminò nell'aprile 1844³.

La raccolta Ponzone rappresenta uno degli innumerevoli episodi della fervida attività collezionistica del periodo neoclassico, in cui la passione archeologica, oltre a quella per la documentazione pittorica

Abecedario biografico dei Pittori, Scultori ed Architetti cremonesi, Milano 1827, p. 15; L. Tettoni - F. Saladini, *Teatro Araldico*, Milano 1847, s. v. *Ala*; F. Pellati, *I Musei e le Gallerie d'Italia. Notizie storiche e descrittive*, Roma 1922, pp. 49-50; I. Camelli, *Cremona. La sua storia, i suoi monumenti*, in *Le 100 città d'Italia illustrate*, vol. III, fasc. 64, Milano s. d., p. 10; A. Cavalcabò, *Le vicende dei nomi delle contrade di Cremona*, Cremona 1933, p. 47; A. Puerari, *I Musei della Lombardia*, Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, Milano 1957, pp. 199 ss.; L. Vergnano, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, I, Roma 1960, pp. 575-576; G. Pontiroli, *Catalogo della sezione archeologica del Museo Civico Ala Ponzone di Cremona*, Milano 1974, pp. 24 ss.; A. Ebani, *Le collezioni del Civico Museo Ala Ponzone di Cremona*, in *Palazzo Affaitati a Cremona, Il Nuovo Museo Civico*, Milano 1984, pp. 16 ss.

² Puerari, op. cit., p. 199; Ebani, art. cit., p. 17.

³ Il titolo esatto del manoscritto, conservato nell'Archivio del Museo Civico, è questo: « Sostanza lasciata da S. E. il Cavaliere Giuseppe Sigismondo Marchese Ala Conte di Ponzone morto il 2 maggio 1842 compilato in esecuzione del Decreto 30 agosto 1842 N.6582 dell' I. R. Tribunale Provinciale di Cremona ».

contemporanea e non, giocò ovviamente un ruolo decisivo nella dinamica del mercato artistico⁴.

Particolarmente significativa è la volontà espressa dal testamento del marchese di offrire le sue collezioni all'utilità della cittadinanza, che si ispira alla convinzione tipicamente illuminista della pubblica pertinenza e proprietà culturale del patrimonio artistico. Tale coscienza determinò, nel corso del '700, la parziale accessibilità di alcuni musei e raccolte. Ma il principio sociale di offrire o restituire il patrimonio artistico alla fruizione collettiva si affermò decisamente solo con la rivoluzione francese e le confische napoleoniche, per trovare diffusa ed effettiva attuazione soprattutto dopo la Restaurazione quando in tutta Europa le collezioni reali acquistarono carattere pubblico e ovunque si formarono nuove gallerie e musei con acquisti e donazioni da parte di privati: la definizione istituzionale e la formazione di piccoli o grandi complessi museografici pubblici è un fenomeno caratteristico del panorama culturale europeo e soprattutto italiano del XIX secolo.

I musei, dunque, al pari di biblioteche e archivi, si configurano come « collettori istituzionali di una tradizione culturale e serbatoi informativi delle discipline storico-antiquarie » e, in quanto tali, assolvono spesso una decisiva funzione didattica. Il desiderio di Giuseppe Sigi-

⁴ La storia del Museo Civico di Cremona, dalla formazione della raccolta all'istituzione museale e alla definitiva sistemazione del 1928, attraverso i tempi dell'unità d'Italia e delle leggi eversive del 1966, è per molti versi esemplare delle vicende della maggior parte dei musei civici italiani. Ripercorrerne le tappe principali è dunque utile soprattutto considerando che, se sono abbastanza numerose le conoscenze che abbiamo in merito alla nascita delle maggiori istituzioni museografiche, ben poco è stato scritto invece riguardo alle altre istituzioni talvolta neppure minori (come il Museo di Cremona) ma certo non appartenenti all'area del riconoscibile « feticismo » turistico e culturale dei nostri anni. Sono invece molte le occasioni, talora realizzate (spesso con difficoltà e dopo lungo tempo, come nel caso in esame), altre volte appena abbozzate, che lasciano intravedere un panorama meno esaltante, in alcuni casi, ma sempre fitto di iniziative, di volontà e insomma di deliberate finalità di organizzazione della cultura storica e artistica. Le osservazioni che seguono sulla situazione museografica italiana che vide la nascita del Museo Ala Ponzone sono scaturite dalla lettura dei seguenti testi: L. Salerno, s. v. *Musei e collezioni*, in *E. U. A.*, IX, 1963, coll. 738-772; A. Emiliani, *Musei e museologia*, in *Storia d'Italia*, V, 1, *I documenti*, Torino 1973, pp. 1615-1655; G. Gualandi, *Neoclassico e antico. Problemi e aspetti dell'archeologia nell'età neoclassica*, in « Ricerche di Storia dell'arte » (1978-79); A. Buzzoni - M. Ferretti, *Musei*, in *Il patrimonio storico-artistico*, Milano 1979, pp. 111-131; A. Emiliani, *Il museo, laboratorio della storia*, in *Musei*, Milano 1980, pp. 19-44; Idem, *Raccolte e musei italiani dall'umanesimo all'unità nazionale*, *ibidem*, pp. 121-130; A. Buzzoni, *Musei dell'Ottocento*, *ibidem*, pp. 153-163.

smondo Ala Ponzone di istituire all'interno del Museo una scuola di scultura trova infatti pieno riscontro nella diffusa tendenza degli enti museali di questo periodo a stabilire uno stretto collegamento operativo con le accademie e con gli ateliers degli artisti. La società affidava al museo, oltre a quello conservativo e di tutela, un compito preminente di studio, ricerca e insegnamento: l'intero sistema didattico e di trasmissione dell'operare artistico trovava base nell'esercizio della copia, tanto dal vero, quanto da calchi in gesso. Frequente e ispirata allo stesso concetto di utilizzazione vitale e funzionale del patrimonio artistico è la stabile connessione con la biblioteca (come aveva voluto, un secolo prima del marchese Ponzone, Scipione Maffei a Verona), altra eredità fondamentale del XVIII secolo: modelli di cultura, dunque, e laboratori di istruzione.

Altro connotato tipico del collezionismo settecentesco, testimoniato da questa raccolta, consiste nell'associare i dipinti e i reperti archeologici ad altri svariati oggetti pertinenti alle scienze naturali, proprio in quanto la collezione è intesa come specchio dell'universo conoscitivo e strumento di sistemazione intellettuale di ogni settore del sapere (benché il riferimento alla documentazione dell'ambito locale rimanga prevalente e peculiare dei musei civici).

Tale desiderio erudito ed illuminato di sistematizzazione e possesso intellettuale degli oggetti non si esplica nella pura e semplice raccolta, ma si traduce spesso anche nella catalogazione e classificazione di essi, che è infatti auspicata e prescritta dal Ponzone nel codicillo succitato («*previa diligente descrizione delle raccolte*») e che, molto probabilmente, aveva egli stesso avviato, come testimonia il biografo Lancetti, il quale spera che «*delle ricchezze del Museo si veggia assai presto il catalogo posto da lui medesimo in luce per istruzione e norma degli autori di siffatti studi*»⁵.

L'eredità fu amministrata, per un certo periodo, da funzionari imperiali prima di passare alla casa reale con la costituzione del Regno d'Italia.

La volontà del testatore, tuttavia, ebbe attuazione solo più tardi, quando l'eredità, passata con la legge del 31 maggio 1877 in proprietà

⁵ Lancetti, op. cit. a nota 1, p. 163; questo desiderio trova una giustificazione, da un lato, nell'ansia «*illuministica*» di offrire classificazioni sistematiche ed esaustive, dall'altro nel desiderio di valorizzare le collezioni, «*sia sotto l'aspetto del prestigio e dell'immagine sociale del proprietario, sia per quanto riguarda il valore economico nel caso di una vendita*» (Gualandi, art. cit. a nota 4, p. 6).

del demanio, era già stata in buona parte dispersa attraverso vendite di circa un milione di lire⁶. Rivendicato finalmente dal Comune di Cremona nel 1878 il diritto sul palazzo e sulle collezioni, venne aperta la scuola di scultura che ebbe breve vita ma diede notevoli risultati⁷. In seguito fu realizzata la fusione delle collezioni Ponzone con quelle del Regio Museo Provinciale, nato per la custodia dei reperti archeologici e delle opere d'arte provenienti da chiese soppresse o demolite del cremonese. Così scrive il Camelli⁸: « La Regia Commissione Provinciale per la Conservazione dei Monumenti, che dopo l'unificazione del Regno sostituì in Lombardia le Delegazioni, incominciò a raccogliere gli oggetti di scavo in una sala della Prefettura, dove trovarono collocamento, come in un magazzino, anche piccole opere d'arte che diversamente si sarebbero disperse. Con la demolizione di alcune chiese le opere d'arte diventarono troppe ed allora la Provincia mise a disposizione un ampio locale a pian terreno. Fra i membri della Commissione c'era il Sac. Prof. Francesco Pizzi il quale, dotto specialmente in archeologia, si propose di dar vita ad un vero Museo da aprirsi al pubblico ... Il Museo Provinciale venne aperto al pubblico nella primavera del 1877 ».

Il crescente aumento delle raccolte poneva tuttavia ai membri della Commissione Provinciale il problema del trasferimento del Museo in ambienti più spaziosi. Dopo lunghe trattative essa riuscì a trasferire le proprie raccolte nel Palazzo Ala Ponzone, riunendo le stesse alle collezioni Ponzone. Nel 1887 venivano approvate le norme costitutive nel nuovo Museo Civico, così ampliato, il quale venne inaugurato il 18

⁶ A. Puerari, *La pinacoteca di Cremona*, Firenze 1951, p. 22; Idem, op. cit. a nota 1, p. 199; *Dizionario Biografico*, loc. cit. a nota 1; G. Pontiroli, *Numismatica e zecca in Cremona*, in « Cremona », 1 (gennaio-marzo 1972), pp. 65 ss.; Pontiroli, op. cit. a nota 1, p. 25; in mancanza di una legislazione specifica in materia di tutela, sia nel periodo asburgico sia in quello post-unitario, gli enti museografici pubblici non avevano alcuna protezione e forza legale né nella acquisizione né nella conservazione stessa delle opere, ma si trovavano completamente in balia del mercato antiquariale, analogamente e in concorrenza con i privati collezionisti o con altre grosse istituzioni dotate di cospicui mezzi finanziari (cfr. Gualandi, art. cit. a nota 4, p. 19; Buzzoni-Ferretti, art. cit. a nota 4, p. 126).

⁷ La stretta connessione del museo con la pratica didattica si allentò progressivamente nella seconda metà dell'Ottocento sia per la crisi delle Accademie sia per effetto del provvedimento legislativo del 1875 che decretò l'emancipazione del museo dalla tutela accademica: si veda Buzzoni, art. cit. a nota 4, p. 158.

⁸ I. Camelli, *La nascita e lo sviluppo del Civico Museo*, in « Cremona », 10 (1929), pp. 762 ss.

novembre 1888⁹, in un periodo particolarmente fervido di istituzioni museali di carattere civico¹⁰.

Dal 1860 alla fine del secolo il fenomeno di formazione e di consolidamento dei musei di interesse locale fu intensissimo: in questi anni si realizza di fatto tutta la struttura portante della conservazione locale italiana. Il museo civico italiano assume, soprattutto nell'area continentale padana, ma anche nelle altre maggiori città del centro, la veste di collettore di esperienze archeologiche, artistiche e artigianali del luogo; accoglie i diversi livelli storici di documentazione della città e del suo territorio, emersi con l'avvio dei primi piani regolatori e dei conseguenti abbattimenti e sventramenti urbanistici mentre, al tempo stesso, il collezionismo pubblico e privato infittisce di legati e donazioni questa imponente vetrina delle virtù della città. Questo spirito illuminato di una sorta di filantropia culturale determinò le donazioni del Carrara a Bergamo, del Correr a Venezia, del Bernasconi a Verona, del barone Revoltella a Trieste e, agli inizi del nostro secolo, quelle vercellesi del Borgogna e del Leone. Tali episodi di notevole rilievo si collocano in una fittissima schiera di donazioni minori di grande interesse storico: « testimonianze preziose della volontà, propria di una cultura ancora venata di municipalismo, di fornire alla collettività uno strumento di conoscenza e di formazione rispetto ai problemi di un più ampio orizzonte culturale, mentre si ponevano, ad un tempo, come una sorta di monumento alla memoria del donatore, lungimirante e capace sul piano culturale e attento al decoro civico »¹¹.

Anche il Museo di Cremona si arricchì subito di cospicue dona-

⁹ Puerari, op. cit. a nota 1, p. 200; Pontiroli, op. cit. a nota 1, p. 25; Ebani, art. cit. a nota 1, p. 17.

¹⁰ Nascono musei provinciali e civici, ad esempio, a Capua (1874), a Viterbo (1870), a Campobasso (1882), a Concordia (1885), a Pavia (1894), a Padova (1880), a Bologna e a Milano (1881). Giova rammentare che le leggi eversive del 1866, che decretarono la soppressione delle congregazioni religiose e la liquidazione dell'asse ecclesiastico, determinarono la devoluzione ai musei e alle biblioteche delle rispettive provincie di dipinti, sculture, arredi, oggetti e libri di proprietà dei luoghi colpiti, così come nel 1797 i patrimoni erano finiti alle raccolte statali. Il materiale, proveniente anche da confraternite, corporazioni locali etc., era estremamente vario e molteplice per tipologie, funzioni e materie e costituì pertanto un notevole contributo alla varia rappresentatività del « civico ».

¹¹ Buzzoni-Ferretti, art. cit. a nota 4, p. 131. Sulla formazione e diffusione dei Musei civici in questo periodo si veda anche: Emiliani, *Il museo, laboratorio della storia*, art. cit. a nota 4, pp. 37 ss.; Idem, *Raccolte e musei*, art. cit. a nota 4, pp. 129-130; Buzzoni, art. cit. a nota 4, p. 158.

zioni o lasciti di privati, fra i quali si possono ricordare Francesco Robolotti, Giuseppe Bussani, Pietro Araldi Erizzo, Venceslao Anselmi, Ermete Rodi, Luigi Pagliari, Fortunato Turina, Francesco Albertoni, Amedeo Dusi Mariani, Giuseppe ed Enrico Finzi, Vincenzo Favenza.

Questo progressivo incremento e l'espandersi dell'Istituto industriale (che aveva precedentemente soffocato la scuola di scultura) ridussero drasticamente lo spazio disponibile. Il Consiglio Comunale deliberò, il 16 luglio del 1924, l'acquisto del Palazzo Ugolani Dati, di proprietà dell'Amministrazione degli Ospedali Riuniti¹². L'inaugurazione del Museo nella nuova sede appositamente sistemata ed ampliata, avvenne il 29 ottobre 1928¹³.

Durante la guerra i materiali piú preziosi trovarono riparo nel castello di S. Giovanni in Croce della famiglia Medici del Vascello e poi nel 1944, nell'Isola Bella del Lago Maggiore, da dove ritornarono in sede nel 1946.

Per quanto riguarda in particolare la sezione archeologica, essa si arricchì progressivamente di pregevole materiale rinvenuto nel sottosuolo della città e ne vennero inaugurate nel 1952 tre nuove sale; venne poi rinnovata nel 1962 ed è stata recentemente risistemata per l'incremento dato alle raccolte da ulteriori scoperte avvenute negli ultimi decenni, sia nel cremonese che nel centro storico cittadino¹⁴.

Il materiale esposto nella sezione di archeologia del Museo è stato elencato pezzo per pezzo e pubblicato nel Catalogo redatto da G. Pontiroli, dove esso viene presentato secondo la sequenza espositiva delle sale che compongono la sezione, ordinate da M. Mirabella Roberti con la collaborazione del Pontiroli stesso. A questo catalogo si farà riferimento nelle indicazioni bibliografiche relative alle singole opere prese in esame.

Se le informazioni attinenti le vicende specifiche del Museo ci sono giunte in modo relativamente preciso, non altrettanto si può dire, purtroppo, dei dati riguardanti la formazione, lo sviluppo e la dispersione della raccolta, particolarmente per quanto riguarda le sculture antiche.

¹² Sulla storia del palazzo Ugolani Dati si veda: L. Goi, *Palazzo Ugolani Dati dalla costruzione ai nostri giorni*, in *Palazzo Affaitati a Cremona. Il nuovo Museo Civico*, Milano 1984, pp. 32 ss.

¹³ R. Bacchetta, *Il Civico museo ordinato ex novo nel magnifico palazzo Ugolani Dati*, in « Il regime fascista », 25 ottobre 1928; I. Camelli, *Il palazzo Affaitati nuova sede del Civico Museo*, in « Cremona », 12 (1929), pp. 976 ss.

¹⁴ Puerari, op. cit. a nota 1, p. 201; Pontiroli, op. cit. a nota 1, p. 26.

Non mi è stato possibile recuperare piú esaurienti notizie riguardo al settore archeologico della collezione Ala Ponzone¹⁵ ed ancora piú vana è stata la ricerca, condotta dapprima dal Pontiroli poi da me col suo aiuto, per rintracciare informazioni sulle opere che costituiscono l'argomento di questo lavoro: cinque teste e tre busti marmorei di età romana.

I pezzi archeologici, come tutti quelli raccolti nel Museo, sono o dovrebbero essere registrati nelle Rubriche del Museo stesso (che contengono il materiale pervenuto fino al 1922) nelle quali si trova il riferimento all'Inventario generale della sostanza Ala Ponzone. Qui, come nelle Rubriche, compare unicamente una sommaria e brevissima descrizione con l'indicazione dell'antica collocazione, mentre manca totalmente una qualsiasi informazione relativa alla provenienza, al luogo di rinvenimento o alle modalità di acquisizione dei singoli pezzi.

Solo dei busti di Livia e di Labieno (capitoli II e VI) si ritiene che siano stati acquistati a Roma dal marchese Ala Ponzone all'inizio del secolo scorso¹⁶: non ci è dato disporre di piú dettagliate notizie a riguardo.

Delle sculture che verranno esaminate non tutte sono menzionate nelle rubriche del Museo, o meglio, le imprecise e sinteticissime descrizioni lì contenute non mi hanno consentito di individuare con certezza quattro teste: la I, la III, la IV e la VII (nn. 235, 237, 243, 236 del

¹⁵ È opportuno notare che una parte, sia pure non molto consistente del materiale della sezione archeologica è pervenuta al Museo attraverso donazioni diverse da quelle del marchese Ponzone; gli incrementi piú rilevanti, segnalati dal Pontiroli (op. cit., p. 33) sono quelli di Galazzi, Bonvini, Mariani, Bonomelli, Acerbi, Fontana, Alquati, Lucchini, Santini.

¹⁶ C. Albizzati, *Due ritratti romani a Cremona*, in « Historia », a. IV, Milano ottobre-dicembre 1930, p. 630. Le vicende del collezionismo privato, della fine del XVIII e soprattutto nel XIX secolo, si possono seguire, sia pur non sempre agevolmente, attraverso i numerosi fatti di cronaca documentati dalla stampa periodica, da cataloghi di vendita, da lettere. Per quanto riguarda il marchese Ala Ponzone, tali fonti archivistiche e letterarie interessano quasi esclusivamente gli acquisti di quadri, la commissione di opere contemporanee e la sua collezione numismatica mentre, per il resto, risultano alquanto elusive e generiche. Le numerose guide ottocentesche non offrono alcun contributo: contengono solo una lunga, monotona elencazione delle opere principali della raccolta. Si vedano, ad esempio: G. Grasselli, *Guida storico-sacra*, Cremona 1796, p. 185; F. Robolotti, *Cremona e la sua provincia*, in *Grande illustrazione del Lombardo-Veneto*, a cura di C. Cantù, vol. III, Milano 1858, pp. 381 ss.; P. Maisen, *Cremona illustrata*, Milano 1865, p. 75; G. Picenardi, *Nuova Guida di Cremona, per gli amatori dell'arte del disegno*, Cremona 1820, pp. 265-266.

Catalogo Pontiroli). Anche il tentativo di identificare queste quattro opere nell'Inventario Generale dell'eredità Ala Ponzone è risultato vano: più d'una delle generiche descrizioni si potrebbero attribuire ad esse.

Un caso particolare è quello della testina atticizzante (I) il cui rinvenimento nel Catalogo Pontiroli viene localizzato a Calvatone. L'autore mi ha riferito di averne dedotto la provenienza non da precisi documenti o relazioni di scavo ma da una fotografia che accompagna un articolo di Camelli sulla rivista « Cremona »¹⁷, nella quale è presente la testina citata insieme ad altro materiale rinvenuto a Calvatone. Per gli altri esemplari succitati, data la mancanza di documentazione e la possibilità di individuare alcuni nessi formali con la produzione figurativa dell'Italia settentrionale, si è tentati di supporre una provenienza dall'antico municipium o dall'agro circostante.

Le otto opere qui esaminate costituiscono una documentazione varia ed eterogenea che abbraccia cronologicamente un lungo periodo ed il cui unico elemento di coesione è costituito dalla comune appartenenza al Museo, se non proprio alla originaria raccolta Ala Ponzone: ciascuna di esse è collocata differentemente nel tempo e presenta quindi una problematica storica, stilistica, tipologica e cronologica a se stante e indipendente dalle altre. Ogni pezzo è stato quindi analizzato singolarmente come un capitolo autonomo e compiuto in sé, senza tentare di individuare legami reciproci né di trarre conclusioni generali ed unificanti. Nell'ordinare il materiale si è seguito un criterio cronologico, nella consapevolezza che la datazione è talvolta incerta e suscettibile di variazioni: ciò è dovuto al fatto che, nell'impossibilità di ancorarle ad un contesto definito e specifico, per alcune di esse (classicistiche o molto deturpate) l'analisi dei fattori tipologici, tecnici e stilistici (quest'ultima mai totalmente esente da impressioni soggettive) non è sufficiente ad individuarne con approssimazione accettabile il momento dell'esecuzione. Ogni scultura è studiata seguendo un unico modello di indagine: dopo il numero progressivo e l'indicazione dell'oggetto studiato e della provenienza (ignota per tutti i pezzi escluso, forse, il primo) vengono segnalate le misure e le caratteristiche del marmo. Si indicano poi lo stato di conservazione, i restauri subiti e i riferimenti bibliografici. Segue la descrizione del manufatto che cerca di essere il più possibile precisa ed analitica: ciò non è sembrato superfluo soprat-

¹⁷ I. Camelli, *La vittoria romana in Cremona*, in « Cremona », 1934, pp. 579 ss. (foto a p. 582).

tutto in presenza di sculture di difficile lettura perché deteriorate o perché i loro dettagli sfuggono alla ripresa fotografica; in tal modo il dettaglio viene messo in risalto rivelandosi spesso come l'elemento capace di evidenziare la novità formale e tipologica del pezzo in esame e perché permette di sottolineare meglio l'eventuale dato antiquario, la cui interpretazione può costituire un momento filologico preliminare alla comprensione del soggetto.

Si procede quindi con l'analisi del linguaggio formale e dei caratteri tipologici mettendo in luce come spesso, quando il lessico figurativo non si esaurisce nel generico ambito della decorazione, la trama di referenti culturali, religiosi, ideologici e politici sottesa all'opera può contribuire a far luce sulla cultura e la classe sociale dei fruitori.

Il discorso sarebbe, ovviamente, molto più esaustivo e meno compresso entro i rigidi confini e gli esiti non sempre soddisfacenti dell'esame stilistico se la disponibilità dei dati di scavo e di più precise notizie archivistiche avesse consentito di integrare ed arricchire tali osservazioni col riferimento ad un tessuto storico-topografico identificabile e documentato.

Questa assenza di informazioni sulla contestualità degli oggetti, comune del resto al patrimonio archeologico di molti musei, se da un lato può essere positiva in quanto obbliga a saggiare ed affinare altri strumenti critici di lettura, costituisce per altri versi uno dei limiti intrinseci più gravi ed inevitabili di questo studio.

Le referenze bibliografiche sono state deliberatamente limitate agli studi più recenti e significativi (soprattutto per gli argomenti di carattere generale), sufficienti, tuttavia, a permettere una facile ricostruzione delle ricerche.

Per quanto attiene, infine, al marmo con cui le sculture sono state eseguite, sarebbe stata utile un'analisi macroscopica: purtroppo il prelievo dei campioni in questi pezzi è impossibile e la patina presente sulla superficie impedisce un esame adeguato della grana e delle caratteristiche del materiale.

Per questi motivi si è preferito ricorrere a generiche descrizioni per tutti gli esemplari eccettuati il secondo, il quinto, il sesto e l'ottavo per i quali si è mantenuta la definizione litologica presente nella bibliografia¹⁸.

¹⁸ Per il secondo (ritratto di Livia) si veda: C. Albizzati, art. cit. a nota 16, p. 630, nota 1; Pontiroli, op. cit., n. 239, p. 151; M. G. Zezza, *I materiali lapidei*

In questa sede desidero esprimere la mia piú viva gratitudine alla professoressa Gemma Sena Chiesa e al professor Pietro Orlandini che mi hanno costantemente seguito con consigli e suggerimenti.

Vorrei inoltre ringraziare il professor Cesare Saletti, la professoressa Ida Calabi Limentani, la dottoressa Lynn Passi Pitcher e la dottoressa Ardea Ebani che mi hanno gentilmente fornito indicazioni preziose per la mia ricerca.

Sono particolarmente riconoscente, infine, a Maria Teresa Grassi e a Daniele Manacorda per l'interessamento e l'amicizia che mi hanno sempre dimostrato.

locali impiegati in età romana nell'area compresa tra il Ticino e il Mincio, Milano 1982, p. 163, n. 15. Per il sesto (busto di Q. Labieno Partico): Albizzati, p. 634, nota 17; Pontiroli, n. 240, p. 151; Zezza, p. 163, n. 16; per il quinto (busto femminile rappresentante, forse, una Musa): Pontiroli, n. 241, p. 152; per l'ottavo: Pontiroli, n. 242, p. 153; Zezza, p. 163, n. 17.

TESTA FEMMINILE

(tav. I a-b)

È stata probabilmente rinvenuta a Calvatone, in provincia di Cremona (vedi Introduzione a p. 9).

Altezza totale: cm. 13,8; altezza dal mento all'apice del capo: cm. 11,6; larghezza massima: cm. 6,7.

Marmo bianco a grana grossa.

La testa è spezzata a metà del collo da una frattura irregolare nel piano della quale è stato inserito un moderno perno metallico di sostegno.

La superficie è tutta piuttosto deteriorata. Mancano tutto il naso e la parte destra della bocca. Si osservano varie scalfitture superficiali tanto sul viso quanto sulla chioma. Nella parte posteriore del capo, a sinistra, manca una parte della capigliatura, che risulta come staccata da un taglio netto.

BIBL.: Pontiroli n. 235, p. 149, tav. CII.

Il giovane volto femminile, rigidamente frontale, piccolo e ovale, è caratterizzato da una struttura compatta con piani uniformi e superfici quasi completamente piatte e atone. Sotto la fronte piuttosto bassa gli occhi a mandorla molto allungati, con bulbo a superficie liscia, sono contornati dal rigido rilievo delle palpebre di cui quella superiore, più pronunciata, è marcata superiormente da una profonda incisione. Le arcate sopraccigliari sono sottili e leggermente incurvate. La bocca presenta gli angoli infossati da un profondo forellino ed anche le labbra sono distinte da una fessura piuttosto accentuata. La capigliatura è costituita, sulla calotta cranica, da ciocche appiattite, uniformemente ondulate, tenute aderenti alla testa da un nastro ed indicate da radi solchi incisi, paralleli alla fronte, ai lati di una profonda scriminatura che attraversa tutto il cranio. Il foro praticato al centro dell'osso frontale, sul nastro, era probabilmente destinato all'inserimento di un meni-

sco o di un diadema. Sulla fronte le ciocche appaiono suddivise da una breve scriminatura mediana in due strette e ondulate bande di capelli che, ravviate verso le tempie e la nuca, creano tutt'intorno al capo una corona di ciocche mosse e piuttosto corpose.

Questa testina femminile riproduce una tipologia documentata da creazioni greche appartenenti alla seconda metà del quinto secolo e che appaiono strettamente affini ad essa sia per il genere di acconciatura, sia per il rendimento degli occhi e la costruzione del volto, sia infine per l'espressione ferma e severa.

La foggia dell'acconciatura si può considerare come una sorta di variante, ad esempio, di quella della Atena Lemnia¹: lo schema, nel pezzo in esame, rimane sostanzialmente lo stesso, ma si osserva un appiattimento generale della chioma ed un allargamento della fascia di capelli intorno al capo, risultando quindi molto simile, soprattutto anteriormente, a quella caratteristica della cosiddetta *Venus Genetrix*, tipo statuario derivato da una nota opera attribuita a Callimaco e di cui ci sono giunte numerose copie e varianti².

La stessa comprensione della chioma come elemento che limita fermamente i piani del volto in una cornice plastica frastagliata e compatta si osserva nella testa di Afrodite di Villa Doria Pamphilj³, nella

¹ Furtwängler, *Masterpieces*, pp. 4-26, figg. 1-5, tavv. I-III; G. Becatti, *Problemi fidiaci*, Firenze 1951, p. 169 ss., tav. 85; Lippold, *Griechische Plastik*, p. 145, tav. 51, 3; G. M. A. Richter, *The Sculpture and the Sculptors of the Greeks*, New Haven 1970², pp. 173-174, fig. 655; A. Borbein, *Die Griechische Statue des 4. Jahrhunderts v. Chr.*, in « J. d. I. », 88 (1973), pp. 113 ss., figg. 23-26; Robertson, tavv. 109 d - 110 b; Boardmann - Dörig, tav. 184; Bieber, *Ancient Copies*, p. 90, figg. 395-397; Fuchs, *Skulptur*, p. 191, figg. 204 e 668 (ediz. it. pp. 168-169); E. Simon, *Die Götter der Griechen*, München 1980 (1^a ediz. 1969), figg. 189-190, pp. 204-205.

² Su Kallimachos e la *Venus Genetrix* in particolare si veda: Furtwängler, *Masterpieces*, tavv. T 1 (Louvre) e T 2 (Napoli); Picard, *Manuel*, II, 2, pp. 615 ss., figg. 247-248 (Louvre); Lippold, *Griechische Plastik*, p. 168, tav. 60, 4; W. Fuchs, *Zum Aphrodite Typus Louvre-Napoli und seinen neuattischen Umbildungen*, in *Neue Beiträge zum klassischen Altertumswissenschaft (Festschrift B. Schweizer)*, Stuttgart 1954, pp. 206 ss., tavv. 48-51; Giglioli, *Arte Greca*, II, pp. 465 ss., fig. 397; L. Guerrini, s. v. *Kallimachos*, in *E. A. A.*, IV (1961), pp. 298 ss.; Borbein, art. cit. (nota 1), pp. 124 ss.; Robertson, pp. 405 ss., tav. 118 b; Bieber, *Ancient Copies*, p. 46, tav. 23, figg. 124-125; Fuchs, *Skulptur*, fig. 224, p. 209 (ediz. it. p. 181) con ulteriore bibliografia.

³ Brunn - Bruckmann, pp. 538-539; W. Klein, *Vom antiken Rokokò*, Wien 1921, pp. 124-125, fig. 54; Lippold, *Griechische Plastik*, p. 207; Bieber, *Ancient Copies*, p. 95, fig. 446; R. Calza, *Antichità di Villa Doria Pamphilj*, Roma 1977, n. 12, pp. 44-45, tavv. X-XI.

cosiddetta Supplice Barberini del Louvre⁴, datata intorno al 430 a. C. o nella figura di Procne e Iti del celebre gruppo del Museo dell'Acropoli⁵, attribuito ad Alkamenes.

Le corrispondenze tipologiche per quanto riguarda l'acconciatura si possono riscontrare anche al di fuori dei tipi statuari derivati o rielaborati da creazioni celebri, come in una testa dell'Ermitage⁶ o in quelle del Metropolitan Museum⁷ e di Mantova⁸.

Non solo nel tipo di pettinatura, ma anche per la struttura del viso e la descrizione fisionomica la testina cremonese trova risponderne nello stesso ambito cronologico: chiaramente affini nella forma ovale del volto, nel taglio allungato degli occhi, nel profilo spigoloso e quasi rettilineo delle sopracciglia, nel contorno della fronte sono, ad esempio, la testa di Afrodite di Leptis, riferita da alcuni ad Alkamenes⁹, la testa del Museo Nazionale di Atene proveniente dall'Heraion di Argo¹⁰ o anche la testa di Amazzone, da attribuire probabilmente a

⁴ J. Charbonneaux - R. Villard - F. Martin, *La Grecia classica*, Milano 1970 (1^a ediz. italiana), p. 175, fig. 188; PICARD, *Manuel*, II, 2, tav. XXIV; Lippold, *Griechische Plastik*, p. 162, tav. 57, 4; Boardmann - Dörig, p. 148, tav. 201; J. Dörig, *Kalamis-Studien*, in « J. d. I. », 80 (1965), p. 143 ss., figg. 1, 2, 6, 7, 19, 21, 23, 53, 74; S. Karousou, *Die schultzfliehende Barberini*, in « Antike Kunst », 13 (1970), pp. 34 ss.; R. Lullies, *Griechische Plastik*, München 1979, tavv. 170-171, pp. 93-94; Fuchs, *Skulptur*, fig. 677, p. 562 e fig. 349, p. 314 (ediz. it. p. 498 e p. 273).

⁵ Lippold, *Griechische Plastik*, p. 185, tav. 66, 1; Boardmann - Dörig, tav. 213 sinistra; Robertson, tav. 94 c; W. H. Schuchhardt, *Alkamenes*, 126 Winckelmannsprogramm, Berlin 1977, pp. 9 ss.; H. Knell, in « Antike Plastik », XVII, 1 (1978), tavv. 1-9; Fuchs, *Skulptur*, fig. 214, p. 201 (ediz. it. p. 172).

⁶ O. Waldhauer, *Die Antiken Skulpturen der Ermitage*, III, Berlin - Leipzig 1936, n. 270, tav. XXVI.

⁷ G. Richter, *Catalogue of Greek Sculptures in the Metropolitan Museum of Art*, Oxford 1954, n. 68, p. 45, tav. LXI a-c (« The type retains some of the personal character of the fifth or fourth century »).

⁸ A. Levi, *Sculture greche e romane del Palazzo Ducale di Mantova*, Roma 1931, n. 3, p. 18, tavv. XIX-XX.

⁹ G. Guidi, *Afrodite del mercato*, in « Africa italiana », IV (1931), pp. 1 ss.; G. Gullini, *Afrodite en kepois*, in « Rend. Pont. Acc. », XXI (1945-1946), pp. 151 ss.; Idem, *Nota su Alkamenes*, in « Archeologia Classica », II (1950), pp. 90-92; G. Becatti, in *E. A. A.*, s. v. *Alkamenes*, I (1958), pp. 255 ss.

¹⁰ C. Waldstein e altri, *The Argive Heraeum*, Boston 1902, tav. 36; T. Dohrn, *Attische Plastik vom Tode des Phidias bis zum Werke der grossen Meister des IV Jahrh. v. Ch.*, Krefeld 1957, tav. 29 b-d; Furtwängler, *Masterpieces*, p. 292, fig. XLII; Charbonneaux - Villard - Martin, op. cit. (nota 4), fig. 177, p. 165; S. Karousou, *National museum. Illustrated Guide to the Museum*, Atene 1977, n. 1571, p. 62.

Fidia, proveniente da Villa Adriana¹¹.

Analoghe corrispondenze nel rendimento complessivo della fisionomia si possono riscontrare nei tipi femminili attribuiti a Kresilas¹² e a Kallimachos (vedi I, nota 2).

Infine, anche la presentazione frontale ricorda la maestà calma e distante di alcune divinità femminili della seconda metà del V secolo quali, per citare solo alcuni esempi, la Cerere del Vaticano¹³ o l'Artemide di Ariccia del Museo delle Terme¹⁴, anch'esse riconducibili alla stessa matrice tipologica.

Una volta riconosciuta l'identità del tipo e constatate le somiglianze con le sculture citate, si può facilmente osservare come quest'opera si lasci difficilmente confrontare per altri aspetti con esse. Non si tratta solamente di una differenza di qualità nell'esecuzione o delle minori dimensioni, ma di una concezione plastica e di un linguaggio stilistico e tecnico diversi.

Qui le superfici rimangono quasi completamente prive di movimento, i passaggi avvengono rigidamente, i dettagli del viso sono pressoché inesistenti.

Lo scultore tratta i volumi con uno spirito estremamente conciso ed essenziale concentrando nella corona di ciocche che cinge il capo il suo massimo sforzo descrittivo che vediamo invece scemare sensibil-

¹¹ Becatti, op. cit. (nota 1), tavv. 92-93, figg. 287-288, pp. 192, 197; E. Paribeni, *Museo Nazionale Romano. Sculture greche del V secolo*, Roma 1953, n. 98; S. Aurigemma, *Le Terme di Diocleziano e il Museo Nazionale Romano*, Roma 1970⁶, n. 261, p. 96; B. Ridgway, *A Story of Five Amazons*, in «A. J. A.», 78 (1974), p. 4 nota 19; M. Weber, *Die Amazonen von Ephesos*, in «J. d. I.», 91 (1976), pp. 64-65; *Museo Nazionale Romano. Le Sculture I*, 1, Roma 1979, pp. 223 ss., n. 140.

¹² Si veda, ad esempio, l'Amazzone di Kresilas: Lippold, *Griechische Plastik*, p. 172, tav. 61, 3; P. Orlandini, *Kresilas*, in «Mem. Acc. Lincei», serie VIII, vol. IV, fasc. 5 (1952), pp. 310-322, tavv. IX-XII; V. Poulsen, *Die Amazone des Kresilas*, *Opus Nobile*, Heft 1, 1957; P. Orlandini, in *E. A. A.*, s. v. *Kresilas*, IV (1961), pp. 405 ss., fig. 479; Ridgway, art. cit. (nota 11), pp. 1 ss.; Robertson, tav. 111 b; Weber, art. cit. (nota 11), pp. 28 ss.; Fuchs, *Skulptur*, figg. 212-213, p. 199 (ediz. it. p. 171).

¹³ Furtwängler, *Masterpieces*, fig. 35, pp. 87-88; Lippold, *Vat. Kat.*, III, 1, pp. 117-120, n. 242, tavv. 37-38.

¹⁴ E. Paribeni, *Museo Nazionale Romano, Sculture Greche del V secolo (Originali e repliche)*, Roma 1953, fig. 108, n. 62; S. Aurigemma, *Le Terme di Diocleziano e il Museo Nazionale Romano*, Roma 1954, n. 54, p. 30, tavv. XII-XIII; Picard, *Manuel*, II, 2, pp. 611-613, figg. 245-246; Bieber, *Ancient Copies*, p. 89, figg. 389-390.

mente sulla calotta cranica, dove radi solchi ondulati alludono linearmente alla capigliatura, mentre si riduce al minimo nelle scarsissime notazioni fisionomiche del volto dove poche, precise incisioni indicano le linee di contorno degli occhi e la fessura della bocca. E mentre, da una parte, egli conferisce alla chioma una certa morbidezza e un certo naturalistico modellato, i piani del volto rimangono rigidi e uniformi.

Ciononostante, l'efficace interpretazione della chioma come elemento conchiusivo del severo modellato del viso, la fermezza e la purezza disegnativa degli occhi e delle sopracciglia, il contrasto fra il carattere frastagliato dei capelli e la compatta solidità della struttura complessiva concorrono a creare un effetto di intima armonia formale.

I paragoni istituiti, comunque, inducono a concludere che la testina cremonese procede da una concezione formale ed espressiva largamente tributaria dell'arte greca della seconda metà del V secolo. Tuttavia, una volta sottolineata tale parentela, è difficile stabilire quando debba esserne fissata l'esecuzione.

La datazione appare estremamente ardua soprattutto per la mancanza di sicuri ed esaurienti dati di scavo. La notizia del rinvenimento a Calvatone¹⁵ fa pensare, sia pure in via preliminare e non accertata, ad un prodotto di arte romana di gusto atticizzante.

La genericità di tale definizione è destinata, almeno per il momento, a rimanere tale sia per la ragione suddetta sia perché, com'è noto, l'opera dei maestri greci del quinto e del quarto secolo ha ampiamente improntato di sé il gusto classicistico dell'età romana, sia come sollecitazione meramente formale sia come scelta di prototipi.

È opportuno osservare, comunque, che la produzione artistica dell'Italia settentrionale nelle sue manifestazioni colte documenta una certa influenza della classicità greca. Sebbene non si possa dire che l'ambiente cisalpino sia stato molto ricco di copie dirette di originali classici¹⁶, non sono invece infrequenti le testimonianze di varianti, adattamenti e rielaborazioni classicheggianti, « sicuramente acclimatati nell'ultimo ellenismo e nei suoi esiti di età romana »¹⁷. In particolare, sia nelle scul-

¹⁵ Vedi Introduzione p. 9 e nota 17.

¹⁶ G. A. Mansuelli, *Studi sull'arte romana in Italia settentrionale. La scultura colta*, in « R. I. A. S. A. », VI (1958), pp. 56, 59 (d'ora in poi: Mansuelli, *La scultura colta*); A. Frova, *La produzione artistica in età romana*, in *Archeologia in Lombardia*, Milano 1982, p. 144.

¹⁷ G. A. Mansuelli, *L'arte colta*, in *Arte e civiltà*, II, p. 463. Per quanto ri-

ture eclettiche della tarda repubblica, sia nella statuaria locale di età imperiale, si sente fortemente l'influenza dell'arte attica dell'ellenismo e questo si spiega dal momento che la corrente attica era molto attiva a Roma nel tempo in cui cominciarono a diffondersi sculture colte nel Nord¹⁸ e che sono maestri attici i primi artisti chiaramente riconoscibili nel Nord stesso¹⁹.

Limitando l'esemplificazione ai prodotti d'arte colta tipologicamente piú vicini alla testina cremonese, possiamo citare: una testa femminile rinvenuta a Forlì²⁰, il cui archetipo si può collocare intorno al 400 a. C., che costituisce una delle piú raffinate opere di arte colta dell'Italia settentrionale eseguita, forse, nel I secolo d. C.; analoga compattezza di forme e rigidità di struttura si osservano in un tipo femminile di Afrodite o Artemide ben rappresentato in Cisalpina dalla testa

guarda le copie e le rielaborazioni di sculture classiche in Italia settentrionale si veda: Mansuelli, *La scultura colta*, pp. 61 ss.; Frova, art. cit. (nota 16), p. 144; F. Rebecchi, *La scultura colta in Emilia-Romagna*, in *Studi sulla città antica. L'Emilia-Romagna*, Roma 1983, pp. 505 ss.

¹⁸ Gli aspetti artistici di quest'epoca in Roma sono esemplarmente illustrati da F. Coarelli: *L'ara di Domizio Enobarbo e la cultura artistica in Roma nel II secolo a. C.*, in « Dialoghi di Archeologia », 3 (1968), pp. 302-368; *Polycles*, in « Studi Miscellanei », 15 (1970), pp. 77-89; *Classe dirigente romana e arti figurative*, in « Dialoghi di Archeologia », 4-5 (1970-1971), pp. 241-280; *Arte ellenistica e arte romana. La cultura figurativa a Roma fra II e I secolo a. C.*, in « Prospettive », suppl. I (1977), pp. 35-40; *Architettura e arti figurative in Roma: 150-50 a. C.*, in *Hellenismus in Mittelitalien*, Abh. Ak. Wiss. Göttingen, Philol.-hist. Klasse, s. III, 97. Göttingen 1976, I, pp. 21-51.

¹⁹ Mansuelli, *La scultura colta*, p. 59; il classicismo di matrice neoattica, variamente testimoniato negli ultimi decenni della repubblica in Italia settentrionale, rivela le sue espressioni piú severe e la penetrazione piú capillare nel primo periodo imperiale, quando la prima dinastia al potere, nel realizzare i suoi programmi celebrativi e propagandistici, decise di adottarlo per evidenti ragioni politiche: « In Cisalpina, almeno per un certo limite di tempo, le forme artistiche colte dell'ellenismo attico, riprese e trasmesse da Roma, furono l'espressione naturale ed ovvia di questo impegno ufficiale, in mancanza di ogni altra forma d'arte locale che avesse pari prestigio e dignità storica » (Rebecchi, art. cit. a nota 17, pp. 512-513).

²⁰ G. A. Mansuelli, *Caesena, Forum Livii, Forum Popilii*, Roma 1947, pp. 99-100, tav. VI; Idem, *La scultura colta*, p. 68, fig. 11; R. Turci, *Guida al Museo archeologico di Forlì*, Milano 1950, p. 77, fig. 17; *Arte e civiltà*, I, tav. XVIII, 43, II, p. 473, n. 678; Rebecchi, art. cit. (nota 17), pp. 530-531, tav. LI, 1, La trascuratezza di lavorazione di tutta la parte posteriore (che presenta perfino, sul collo, un solco per grappa) fa pensare, piú che ad una vera e propria statua di culto, ad un'opera ornamentale.

del Museo Civico di Padova²¹ e da quella del Museo di Vicenza²², entrambe ispirate a tipi figurativi databili nella seconda metà del V secolo a. C.; il noto acrolito di Rimini²³ pienamente aderente, nonostante l'espressione patetica degli occhi, a formule classicistiche nella saldezza strutturale e nella compatta volumetria del volto presentato in piena frontalità; si può infine menzionare una testa femminile teniata di Verona²⁴, anch'essa risalente, come l'esemplare precedente, ad un modello creato alla fine del V secolo.

Si è dunque autorizzati a pensare ad una irradiazione nelle città del Nord (avvenuta, per quanto si conosce, non prima della fine del periodo repubblicano) delle officine artistico-artigianali operanti a Roma, con i cui orientamenti si è allineato il gusto cisalpino ad opera di una minoranza colta che più volte ha dimostrato, nei programmi pubblici e privati, un certo interesse per la classicità.

In quest'ambito si può dunque verosimilmente collocare la testina in esame, pur senza possibilità di una precisa determinazione funzionale (culturale o decorativa?) né di una esatta collocazione cronologica, possibilità che appaiono, allo stato attuale delle ricerche, estremamente scarse anche per tutti gli esemplari di produzione nord-italica cui si è accennato.

²¹ F. Ghedini, *Sculture greche e romane del Museo Civico di Padova*, Roma 1980, pp. 39-40, n. 13.

²² V. Galliazzo, *Sculture greche e romane del Museo Civico di Vicenza*, Treviso 1976, pp. 27-28, n. 4: tra la testa di Padova e quella di Vicenza c'è una netta differenza nel rendimento dei capelli, che nella prima sono appena distinti da solchi pochissimo incisi, come appare anche nel pezzo forlivese e nella testina di Cremona. Secondo il Rebecchi (art. cit., p. 531) questa differenza di tecnica stilistica condiziona la collocazione cronologica, più alta per la testa di Padova che per quella vicentina, databile in età traianea o adrianea.

²³ S. Aurigemma, *Rimini. Guida ai più notevoli monumenti romani e al Museo Archeologico Comunale*, Bologna 1934, p. 29, fig. a p. 68; B. Maj, *Alcune sculture del Museo di Rimini*, in « Bollettino d'arte », s. III, 29 (1936), pp. 342-343; Mansuelli, *La scultura colta*, pp. 83-84; Idem, *I Cisalpini*, Firenze 1962, p. 8; *Arte e civiltà I*, tav. XIII. 34, II, p. 470, n. 674; Rebecchi, art. cit (nota 17), pp. 503, 505, tav. XL, 1; la testa appartiene a quella categoria di simulacri di culto di intonazione classicheggiante che l'eclettismo neoattico produsse in gran numero a Roma tra il II ed il I secolo a. C.

²⁴ P. Marconi, *Verona romana*, Bergamo 1937, pp. 149 ss., fig. 111; *Arte e civiltà*, II, n. 708, p. 490. È stata ricondotta dal Marconi ad un archetipo di Agoracrito, successivamente filtrato attraverso l'esperienza scopadea. Incerta l'esecuzione in età adrianea.

II

RITRATTO DI LIVIA

(tav. II a-b-c)

Luogo di rinvenimento ignoto. Faceva parte della Collezione Ala Ponzone. Si ritiene acquistato a Roma dal marchese Ala Ponzone al principio del secolo scorso.

Altezza totale: cm. 43,5; altezza dal mento all'apice del capo: cm. 23; larghezza da un orecchio all'altro: cm. 15.

Marmo di Luni.

Molto danneggiati si presentano i capelli, la corona e il velo che ricopre il capo. Anche sulla superficie del volto si presentano molte scalfitture, particolarmente evidenti sulla guancia sinistra, sulla fronte e sulle palpebre. Chiaramente visibili sono i restauri integratori al sopracciglio sinistro, al naso, che è stato interamente rifatto, al labbro superiore, al centro di quello inferiore e al mento. Di restauro sono anche i lembi del velo (a sinistra fino all'altezza della corona, mentre a destra la parte antica giunge fino all'orecchio) e i due capi dell'infula, meno un breve tratto vicino all'orecchio sinistro, come pure i puntelli che la saldano al collo da entrambi i lati. Al collo antico è stato aggiunto il busto.

BIBL.: C. Albizzati, *Due ritratti romani a Cremona*, in «Historia», a. IV, n. 4 (ottobre - dicembre 1930), pp. 630-634, figg. 1-2-3; Pontiroli, n. 239, p. 151, tav. CVI; Ru. I, n. 47 (riferim. Ponzone Inv. XI N 177, vol. VII, p. 210).

È qui rappresentata una donna con corona e velo, con tratti lievemente appesantiti. Il volto, caratterizzato dalla calma stesura dei piani, acquista espressione e puntualità iconografiche soprattutto nell'ampio dilatarsi degli occhi e nella bocca dal taglio un po' duro impostata su un mento piccolo e pronunciato. La più peculiare caratteristica di questo ritratto è la singolare conformazione della testa, determinata da un certo appiattimento della parte superiore e dall'accentuato sviluppo delle ossa parietali. Il collo robusto presenta una lieve rilevatezza a sinistra provocata dal movimento in direzione opposta della testa. Il

volto è pieno e leggermente adiposo inferiormente. Discrete le indicazioni della vecchiaia: si osservano solo un leggero rigonfiamento sotto gli occhi, due rughe dalle narici ai lati della bocca, mentre le guance presentano un certo rilassamento che risulta particolarmente evidente nella visione di profilo. La fronte ampia e bassa è appena rilevata in corrispondenza delle lunghe e sottilissime sopracciglia, poco incurvate e sottolineate da un'incisione lineare. Gli occhi, grandi ed aperti, hanno bulbo liscio e lievemente prominente, profilato dal rilievo preciso e accurato delle palpebre. La bocca, piuttosto piccola e con labbro inferiore appena rientrante, presenta angoli e fessura interlabiale molto approfonditi. La chioma, talmente corrosa da sembrare solo rozza abbozzata, presenta una scriminatura mediana e poche ondulazioni laterali, troppo consunte per poterne riconoscere esattamente la foggia. La corona vegetale, cui si avvolge la vitta ad intervalli regolari per discendere poi con le estremità ai lati del collo, è costituita di foglioline arrotondate « tra le quali si possono distinguere piccole bacche leggermente oblunghe: forme ambigue fra l'olivo e il mirto »¹. L'incertezza dell'identificazione della pianta è determinata dalla grave consunzione della corona, anch'essa, come i capelli, assai logorata forse perché la scultura restò per lungo tempo all'aperto². L'esecuzione sommaria e schematica del velo che ricopre la testa dietro la corona (il breve tratto della testa compreso tra quest'ultima ed il manto è quasi totalmente privo di tracce di lavorazione), dalle pieghe schematiche ed appiattite, induce a credere che la testa fosse destinata ad una collocazione contro parete e quindi senza possibilità di veduta posteriore.

Come il busto di Labieno (per il quale si veda più avanti pp. 72 ss.) questo ritratto femminile è stato oggetto di una breve trattazione da parte dell'Albizzati il quale volle riconoscervi l'imperatrice Livia. Egli ritenne che si trattasse di un'effigie postuma, dedicata ai tempi di Tiberio, con il quale fu probabilmente anche accentuata la somiglianza, senza escludere tuttavia che possa essere addirittura contemporanea della *consecratio* celebrata da Claudio nel 41³. Per quanto riguarda i caratteri stilistici, viene sottolineata l'affinità della scultura sia con la figura del figlio rinvenuta a Privernum⁴, sia con il Claudio della Rotonfa Va-

¹ Albizzati, art. cit., p. 633.

² Albizzati, art. cit., p. 632.

³ Albizzati, art. cit., p. 632.

⁴ R. Delbrück, *Bildnisse römischer Kaiser*, Berlin 1914, n. 7; Amelung, *Vat.*

ticana⁵. Quanto poi alla corona, essa potrebbe avere, secondo lo studioso, un significato diverso in funzione di come si interpreta la specie vegetale, se cioè si tratta di olivo o di mirto. Nel primo caso è giusto supporre che Livia fosse parificata alla Pax Augusta o rappresentata come sacerdotessa di quella, nell'altro si potrebbe invece vedere una allusione alle mitiche origini della casa Iulia⁶, essendo il mirto sacro a Venere.

Affinché l'indagine si presenti legata soprattutto ai dati iconografici, che per primi interessano nell'identificazione di un ritratto, ritengo opportuno prescindere per il momento dalle considerazioni che è possibile ricavare in base agli elementi antiquari, come la vitta o la corona, e prendere le mosse dagli elementi caratterizzanti del ritratto: la fisionomia e l'acconciatura.

L'attribuzione proposta dall'Albizzati induce ad affrontare un capitolo dell'iconografia romana ancora fitto di controversie e di incertezze, nonostante il fiorire di studi negli ultimi anni. La difficoltà della ricerca deriva principalmente dal fatto che non possediamo ancora oggi nessun ritratto marmoreo che possa inequivocabilmente considerarsi una rappresentazione di Livia, in forza di un'iscrizione antica o di altri elementi esterni⁷. Non disponiamo inoltre di una descrizione antica dell'aspetto esteriore dell'imperatrice, come ci è stata tramandata, ad esempio, per Augusto⁸. Si sa solo che furono innalzate statue ufficiali di Livia fin dal 35 a. C. a Roma, più tardi anche in Italia e nelle provincie⁹, che per noi sono però difficilmente individuabili.

Kat. I, n. 494, pp. 632-633, tav. 67; West, *Röm. Portr. I*, tav. XLVIII, n. 183; L. Polacco, *Il volto di Tiberio*, Roma 1955, tav. XXXIII.

⁵ R. Delbrück, op. cit., n. IX; Lippold, *Vat. Kat. III, 1*, n. 550, pp. 137-140, tavv. 40-41-42.

⁶ Albizzati, art. cit., p. 633.

⁷ W. H. Gross, *Julia Augusta, Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen Philologische-historische Klasse, Serie III, 52*, Göttingen 1962 (d'ora in poi: Gross), p. 9.

⁸ A differenza degli altri imperatori non c'è stato trasmesso un tale ritratto per nessuno degli altri membri della famiglia imperiale nel primo secolo dell'impero (Gross, p. 10).

⁹ Dione Cassio, 39, 38, 1; 55, 2, 5. Sappiamo inoltre che l'adozione di suo figlio Tiberio da parte di Augusto nel 4 d. C. diede a Livia una nuova importanza, soprattutto nelle provincie. Già durante la vita del marito essa era oggetto di culto in molte città dell'Asia Minore. Successivamente, il titolo di *Julia Augusta* conferitole dal testamento di Augusto e la posizione ufficiale come sacerdotessa del *Divus Augustus* diedero a Livia un nuovo peso politico, accentuato ovviamente

In questa situazione l'unica testimonianza attendibile rimangono le monete la cui interpretazione è spesso ardua e controversa per lo stato di conservazione e lo scarso livello qualitativo, che rendono poco agevole anche la lettura dei dati fisionomici.

La ricerca del Bernoulli¹⁰ è stata a lungo la più approfondita, articolata e affidabile sul tema dell'iconografia di Livia¹¹ fino al recente studio sistematico del Gross che ha affrontato globalmente il problema, classificando i vari tipi ritrattistici documentati dalle monete, romane e provinciali¹², discutendo poi, su tale base, i problemi inerenti ai ritratti plastici¹³.

Alla luce di questa analisi dello studioso tedesco, l'osservazione dei caratteri fisionomici del ritratto cremonese consente di confermare l'identificazione dell'Albizzati: i tratti del volto sono infatti quelli che appaiono tipici della madre di Tiberio e che vengono eloquentemente esemplificati dal ritratto da Arsinoe, conservato nella Gliptoteca Ny

dalla sua condizione di madre dell'imperatore Tiberio (sulla posizione di Livia sotto Augusto e Tiberio si veda: H. M. Ritter, in « Chiron », 2 [1972], pp. 333 ss.). È naturale che questa accresciuta importanza si ripercuotesse sul numero dei suoi ritratti che senza dubbio si accrebbe ulteriormente con l'apoteosi proclamata da Claudio nel 41 (Dione Cassio, 60, 5, 2).

¹⁰ Bernoulli, *Röm. Ik.*, II, 1, pp. 83-109.

¹¹ Le opere precedenti al Bernoulli sono superate. Delle successive si possono ricordare: E. Gabrici, *Per l'iconografia di Livia*, in « Rend. Acc. Napoli », 20 (1906), pp. 227 ss.; C. Pietrangeli, *La famiglia di Augusto*, Roma 1938, pp. 38-39; West, *Röm. Portr.*, I, pp. 124-128, 162-165; F. W. Goethert, *Zum Bildnis der Livia*, in *Festschrift Andreas Rumpf*, Krefeld 1952, pp. 93 ss.; L. Fabbrini, in *E.A.A.*, s. v. *Livia*, IV (1962), pp. 663 ss.; V. Poulsen, *Portraits romains*, I, pp. 65-75, nn. 34-39, tavv. LII-LXV; H. Bartels, *Studien zum frauenporträt der augusteischen Zeit*, München 1963, pp. 69 ss.; W. H. Gross, *Augustus und Livia*, in « Acta Archaeologica », 35 (1964), pp. 51 ss.; H. von Heintze, in « A. J. A. », 64 (1968), pp. 318 ss. (recensione a Gross); M. Bieber, *The Statue of Cybele in the J. Paul Getty Museum*, *J. Paul Getty Museum Publication n. 3*, Malibu, California 1968, pp. 9-14, figg. 23, 27-28; V. Poulsen, in « MüJb », 19 (1968), pp. 12 ss.; U. Hausmann, *Römerbildnisse*, Stuttgart 1975, pp. 19 ss.; N. Kunish, *Ein Bildnis der Livia*, in « Jahrbuch der Ruhr-Universität Bochum », 1977, pp. 47-56; M. Imdahl - N. Kunisch, *Plastik. Antike und moderne Kunst der Sammlung Dierichs in der Ruhr-Universität Bochum*, 1979, pp. 54-65; N. Kunisch, *Vier antike Porträts in den RUB-Kunstsammlungen* (Livia Drusilla), in « Jahrbuch der Ruhr-Universität Bochum », 1979, pp. 8-13, oltre a vari articoli su singoli ritratti che verranno citati successivamente.

¹² Per quanto riguarda le monete di Roma, sia in età augustea che tiberiana, si veda Gross, pp. 12 ss.; sulla monetazione locale di età augustea: Gross, pp. 45 ss.

¹³ Gross, pp. 85 ss.

Carlsberg¹⁴, che è una delle più sicure effigi di Livia in quanto è stata rinvenuta con quelle di Augusto e di Tiberio e considerata quindi dal Gross come fondamentale punto di riferimento e di confronto per tutte le altre identificazioni di ritratti a tutto tondo dell'imperatrice¹⁵. La costruzione del viso secondo un ovale piuttosto affilato verso il basso unitamente al dilatarsi della zona temporale e alla notevole ampiezza degli zigomi; gli occhi grandi e distanziati, la bocca piuttosto piccola e caratterizzata dallo sporgere del labbro superiore, la struttura pesante della mandibola e l'adiposità evidente nella saldatura fra mento e collo, sono le caratteristiche del volto di Livia puntualmente ripetute nel ritratto di Cremona. Altre ancora se ne possono aggiungere per rendere più certa l'attribuzione e che avremo più avanti l'occasione di osservare in altre immagini dell'augusta accomunate dallo stesso tipo di acconciatura, come i bulbi degli occhi leggermente sporgenti e le sopracciglia disegnate come un semicerchio molto piatto che poco prima della fine si piegano energicamente sopra le gote.

I confronti che si possono addurre sono particolarmente efficaci se si considera la serie che il Gross fa risalire al tipo monetale della *Salus*¹⁶ che presenta l'immagine di Livia con la pettinatura a ciocche spartite al centro della fronte, cioè quella esemplificata dal ritratto di Cremona. I dupondi che costituiscono questa serie¹⁷ sono datati dal-

¹⁴ F. Poulsen, *Catalogue N. C. G.*, n. 615; Bartels, op. cit., pp. 28 ss.; Gross, pp. 87 ss., tavv. 15-16; V. Poulsen, *Portraits romains I*, n. 34, pp. 65 ss., tavv. LIII-LIV.

¹⁵ Si vedano tuttavia a questo proposito le obiezioni della Von Heintze, art. cit. (nota 11), p. 319.

¹⁶ Sul tipo monetale della *Salus*: Gross, pp. 17 ss., tav. 2; sui ritratti in scultura ad esso associati: Gross, pp. 106 ss., tavv. 23-30.

¹⁷ Bernoulli, *Röm. Ik.*, II, 1, pp. 85-89, tav. XXXII, 11-13; H. Mattingly - E. A. Sydenham, *The Roman Imperial Coinage*, I, London 1923, p. 106, nn. 22-24, tav. VI; H. Mattingly, *Coins of the Roman Empire in the British Museum*, I, London 1923 (d'ora in poi *BMC*), p. 131, nn. 79-84; p. 133, n. 98, tav. VI; West, *Röm. Portr.*, I, pp. 124-125, tav. LXIX, 64, 65, 70; K. Lange, *Herrscherköpfe des Altertums*, Berlin 1938, pp. 102 ss.; J. Babelon, *Le portrait dans l'antiquité d'après les monnaies*, Paris 1950², p. 113; M. Grant, *Roman Anniversary Issues*, Cambridge 1950, pp. 32 ss. (d'ora in poi: Grant, *RAI*); Idem, *Roman Imperial Money*, London 1954, pp. 135, 149 ss.; C. H. V. Sutherland, *Coinage in Roman Imperial Policy*, London 1951, pp. 97 ss.; G. Haffner, in « *Röm. Mitt.* », 62 (1955), p. 164, tav. 62, 1; Bartels, op. cit., pp. 48 ss.; Bieber, art. cit. (nota 11), p. 11, Coin pl. I, figg. 4-5-6; G. Giacosa, *Ritratti di Augusto*, Milano 1974, tavv. 4-5; W. Trillmich, *Familienpropaganda der Kaiser Caligola und Claudius*, 1978, pp. 72 ss., tav. 12, 8-9; M. Imdahl - N. Kunisch, *Plastik*, cit. a nota 11, p. 60; J. C. Kent - B. Overbeck -

l'indicazione della ventiquattresima *tribunicia potestas* di Tiberio (su due di essi) e della seconda di Druso (sul terzo) nell'anno 22-23 d. C.¹⁸. In una delle monete di Tiberio la testa porta un diadema ed è accompagnata dalla legenda *Iustitia*, nell'altra manca il diadema e la legenda è *Salus Augusta*¹⁹. Il dupondio di Druso²⁰, invece, riproduce un busto della *Pietas* con diadema e velo che copre la parte posteriore della testa²¹.

L'immagine della *Salus* si differenzia dalle altre due personificazioni anche per l'aspetto piú fortemente realistico e individualizzato che è completamente assente nella *Iustitia* e debolissimo nella *Pietas*. Nei lineamenti della *Salus* sono sicuramente contenuti alcuni tratti di Livia, sia pure in forma molto ringiovanita e idealizzata²² (Livia aveva allora quasi ottant'anni).

A. U. Stylow, *Die römische Münze*, München 1980² (1ª ediz. 1973), p. 98, n. 158, tav. IV (*Salus*), nn. 159-160, tav. 41 (*Pietas e Iustitia*); B. Freyer - Schauenburg, *Die Kieler Livia*, in « Bonner Jahrbücher des Rhein », 1982, pp. 221 ss.

¹⁸ Per la datazione attraverso la leggenda si veda: Sutherland, op. cit., pp. 191 ss.; H. Mattingly, in « JRS », 28 (1938), p. 131; Grant, *RAI*, pp. 31 ss.

¹⁹ Gross, tav. 2, 1-2.

²⁰ Gross, tav. 2, 4.

²¹ Livia nel 22 d.C. aveva superato una grave malattia (Tacito, *Annali*, 3, 64) e si suppone quindi che a questo fatto si riferisca la *Salus*.

Recentemente è stato però affermato (Imdahl - Kunisch, *Plastik*, cit. a nota 11, p. 61; Freyer - Schauenburg, art. cit. a nota 17, pp. 221-222) che la guarigione di Livia non può considerarsi un motivo sufficiente per la creazione di un nuovo tipo ritrattistico, che troverebbe invece una piú plausibile spiegazione nel conferimento dei titoli di *Iulia Augusta* e di *Sacerdos Divi Augusti*.

Una datazione del *Salus-typus* precedente al 22 d.C. è assolutamente impossibile per R. Winkes, *Der Kameo Marlborough: ein Urbild der Livia*, in « A. A. », 1982, p. 132, note 14 e 16.

D'altra parte la *Salus* è una divinità molto onorata a Roma fin dai tempi piú antichi ed il cui culto era stato rimesso in onore da Augusto, mentre la *Pietas* (venerata a Roma dal II secolo a. C.) si riferisce chiaramente ai rapporti fra Druso e Livia (e probabilmente Tiberio) e la *Iustitia* appartiene al culto ufficiale fondato da Augusto. Sulla *Salus* si veda: G. Wissowa, *Religion und Kultus der Römer*, München 1912, pp. 131 ss.; K. Latte, *Römische Religionsgeschichte*, Berlin 1960, pp. 234 ss.; W. Köhler, in *E.A.A.*, VI (1965), pp. 1087 s.; sulla *Pietas*: Wissowa, op. cit., pp. 341 ss.; Latte, op. cit., pp. 238 ss.; G. Dumézil, *La religion romaine archaïque*, 1966, p. 400; W. Köhler, in *E.A.A.*, VI (1965), p. 160; sulla *Iustitia*: Wissowa, op. cit., p. 333; W. Köhler, in *E. A. A.*, IV (1961), p. 278.

²² Il fatto biografico non ha nessuna importanza nella ritrattistica ufficiale del tempo di Augusto e di Tiberio. Né l'uno né l'altro invecchiano sulle monete in modo corrispondente alla loro età, quindi ancor meno possiamo aspettarci una esatta caratterizzazione dell'età sui ritratti monetali di Livia, considerando il fatto

La pettinatura (appiattita sulla testa, con fascia di capelli rigonfia intorno alla fronte e scriminatura mediana) costituisce, come si è visto, il comune denominatore di questi tre dupondi tiberiani e caratterizza e differenzia quello che viene appunto definito dal Gross *Salustypus* dai tipi con le precedenti pettinature, cioè il *Zopftypus* e il *Nodustypus*²³. Non mancano, comunque, ed è importante rilevarle, alcune piccole differenze: nella *Salus* e nella *Pietas*, infatti, le singole ciocche della fascia frontale corrono parallele alla direzione della fascia stessa, muovendosi in ondulazioni che si susseguono regolarmente e radialmente rispetto al contorno semicircolare della fronte, come nel ritratto di Cremona; nel tipo della *Iustitia*, invece, la banda di capelli intorno alla fronte è ancora costituita da ciocche ondulate parallele le quali però, ravviate all'indietro, si dispongono quasi orizzontalmente, in modo che sempre nuove ciocche si dipartono dall'attaccatura, mentre mancano le ondulazioni trasversali presenti negli altri due²⁴.

che l'idealizzazione è in questo periodo ancor più forte nei ritratti femminili (Gross, pp. 19, 130-131).

Sul problema dell'idealizzazione e dell'individualizzazione della ritrattistica giulio-claudia si veda: C. C. Vermeule, *Roman Imperial Art in Greece and Asia Minor*, Cambridge, Mass., 1968, p. 172; V. Poulsen, in « MüJb », 19 (1968), p. 19; U. Hausmann, *Römerbildnisse*, cit. a nota 11, p. 21; Kunisch, *Ein Bildnis*, cit. a nota 11, p. 53; Imdahl - Kunisch, *Plastik*, cit. a nota 11, pp. 61-62.

²³ Viene designato come *Nodustypus* dal Gross la pettinatura di Livia, altrimenti detta all'Ottavia, con rotolo frontale di capelli, nodo posteriore, simile a quello del tipo *Salus* e spesso con una treccina che, partendo dal cuscinetto di capelli sulla fronte, attraversa longitudinalmente la testa giungendo fino alla crocchia sulla nuca. Nel *Zopftypus*, invece, ci sono sempre il rotolo frontale ed il nodo posteriore, ma vengono aggiunte due ciocche ondulate che partendo dal nodo sulla nuca scendono in avanti sul collo e sulle spalle; inoltre sembra scomparire la treccia centrale mentre compaiono due treccine laterali che dalla fronte giungono fino alla nuca. Se il *Zopftypus* è esclusivamente augusteo, il *Nodustypus* appare documentato anche nei primi anni di Tiberio (Gross, pp. 56, 65, tav. 7, 6). In scultura un esempio del Z. ci è offerto dal busto di Copenhagen n. 616 (Gross, tav. 21, p. 103), mentre testimoniano il N., oltre al già citato ritratto di Arsinoe (vedi nota 14), i ritratti di Villa Albani (Gross, p. 95 ss., tav. 19), di Bonn (Gross, p. 95 ss., tav. 3-6).

²⁴ N. Kunisch ha assunto questa diversa disposizione delle ciocche intorno alla fronte come criterio di distinzione tipologica dei ritratti plastici di Livia con scriminatura centrale (tale criterio viene adottato anche qui, non sempre con le stesse soluzioni), ritenendo di poter individuare due diverse versioni del cosiddetto *Salustypus* (Kunisch, *Ein Bildnis*, cit. a nota 11, p. 49, note 14 e 16; Imdahl - Kunisch, *Plastik*, cit. a nota 11, pp. 60 s., nota 13). Egli propone anche un terzo tipo ritrattistico, non documentato dalle monete ma solo in scultura e che costituisce sostanzialmente una variante del secondo: le ciocche hanno lo stesso anda-

Sulla base della documentazione numismatica relativa al *Salustypus* è stato possibile individuare alcuni ritratti plastici a tutto tondo dell'imperatrice, i quali però molto raramente rivelano un'immediata connessione tipologica con questo ritratto monetale²⁵. Essi costituiscono un insieme alquanto eterogeneo, nel quale è tuttavia possibile individuare alcuni fondamentali sottogruppi, in base ai pochi connotati comuni²⁶.

mento ma, come nei dupondi con la *Salus*, sono interrotte da solchi trasversali (Kunisch, *Ein Bildnis*, p. 49, nota 17). A questo proposito cfr. Freyer-Schauenburg, art. cit. a nota 17, p. 221.

²⁵ Sui ritratti plastici di Livia con *Mittelscheitelfrisur* si veda: Gross, pp. 106 ss.; Fabbrini, cit. a nota 11, p. 666; Bartels, pp. 48 ss.; Gross, *Augustus und Livia*, cit. a nota 11; Kunisch, *Ein Bildnis*, cit. a nota 11; Imdahl-Kunisch, *Plastik*, cit. a nota 11; V. Poulsen, *Portraits romains I*, pp. 71 ss.; Winkes, art. cit. a nota 21, pp. 132 ss.

Non vengono considerate le rappresentazioni dei rilievi dell'*Ara Pacis* e dell'ara dei *Magistri Vici Sandaliari* degli Uffizi che danno uno scarsissimo contributo alla ricerca iconografica. L'identificazione con Livia della figura femminile che compare nella metà destra del fregio Sud dell'*Ara Pacis* (Gross, tav. 11) risulta esclusivamente dall'interpretazione dell'intero insieme dei rilievi, ha quindi una base puramente contenutistica. La disposizione dei capelli sulla fronte non segue le tipiche acconciature di età augustea, mentre la scriminatura centrale e le ondulazioni si ricollegano al *Salus-typus*. Per il resto il viso di Livia appare molto generico e idealizzato come accade per tutti i personaggi del fregio escluso Augusto. Forse è quindi in questo contesto che bisogna vedere, come dicono il Gross (pp. 76, 105) e K. Polaschek (*Studien zu einem Frauenkopf im Landesmuseum: Trier und zur weiblichen Haartracht der julisch-claudischen Zeit*, in « Trierer Zeitschrift für Geschichte und Kunst des trierer Landes und seiner Nachbargebiete », 35 [1972], p. 148), il fatto che la pettinatura dell'imperatrice non corrisponde alle contemporanee immagini monetali. Oppure si può supporre col Saletti (C. Saletti, *Tre ritratti imperiali di Luni*, in « Athenaeum », 51 [1973], p. 40, nota 23) che tale acconciatura sia rituale, richiesta dalle esigenze della cerimonia raffigurata. Lo stesso problema è posto dal rilievo principale dell'ara degli Uffizi (2 a.C.): la pettinatura della figura femminile, identificata con Livia, si può mettere in relazione col tipo della *Salus* e quindi avremmo a che fare (come per l'*Ara Pacis*) con un ritratto dell'imperatrice datato al 2 a.C. che rientra però in una tipologia documentata dalle monete solo dal tempo di Tiberio. Ma anche i qui i tratti sono molto generici ed idealizzati ed è quindi probabile che l'acconciatura si adegui a quelle delle figure allegoriche e idealizzate d'impronta greccizzante, se invece non si vuole tenere conto delle obiezioni che sia il Gross (pp. 78 ss.) sia il Bartels (pp. 67 ss.) avanzano riguardo all'identificazione tradizionale con Livia della donna dell'*Ara fiorentina*. Per la figura di Livia sull'*Ara Pacis* si veda: Gross, pp. 76 ss.; sull'ara dei *Vici Magistri*: Mansuelli, *Uffizi I*, n. 205, pp. 203 ss., fig. 198; Gross, pp. 76 ss., tav. 14.

²⁶ Le divergenze spesso vistose nell'acconciatura, lo scarso livello qualitativo di molti esemplari, e la forte idealizzazione rendono spesso difficile e controversa l'identificazione. Il personaggio più frequentemente contrapposto a Livia, nelle attribuzioni dei ritratti a tutto tondo di questo gruppo, è Antonia Minore: la sua

Richiamando la distinzione sopra accennata (sia pure molto generica), si può innanzitutto citare un gruppo in cui la fascia ondulata di capelli intorno alla fronte è solcata da profonde depressioni laterali di aspetto simile alla cosiddetta *Melonenfrisur*²⁷ e perciò accostabile alle immagini monetali con l'iscrizione *Salus Augusta*. Un esempio è fornito dalla statua rinvenuta nella Basilica di Velleia e conservata a Parma²⁸: la testa velata e diademata riproduce, nella fronte larga e nella forma triangolare della parte inferiore del volto, i tipici lineamenti della famiglia giulio-claudia, documentati dai ritratti di Tiberio e da quello di Livia da Arsinoe, benché appaiano qui irrigiditi e idealizzati. Dalla scriminatura centrale i capelli giungono fino alle orecchie in numerose e regolari ciocche ondulate, fitte e nettamente distinte; sono tutte parallele ed uniformemente orientate verso le tempie: solo quelle situate immediatamente ai lati della scriminatura sono indirizzate verso il basso, cioè verso la fronte, al centro della quale si nota inoltre una breve frangia che non trova riscontro in nessun altro ritratto di Livia.

Un tipo di acconciatura molto simile è documentata da un ritratto di Sarsina ritenuto un'immagine postuma dell'imperatrice²⁹: benché la superficie sia molto deteriorata e la presenza dei piccoli riccioli intorno alla fronte sia assente nell'iconografia nota della moglie di Augusto,

pettinatura è infatti molto simile al tipo *Salus* di Livia (cfr. K. P. Erhart, *A portrait of Antonia Minor*, in « A. J. A. », 82 (1978), pp. 196 ss., in particolare p. 204) ed i loro ritratti presentano altre affinità sia di carattere fisionomico sia tipologico. Sull'iconografia di Antonia Minor si veda, oltre all'articolo della Erhart citato sopra (pp. 163 ss.): K. Polaschek, *Studien zur Iconographie der Antonia Minor*, *Studia Archaeologica* 15, Roma 1975.

²⁷ K. Fittschen - P. Zanker, *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom*, Bd. III, Mainz am Rhein 1983, p. 3.

²⁸ Sulla Livia e il gruppo statuario di Velleia si veda: Gross, pp. 112 ss.; Bartels, p. 57 e nota 459 (con bibliografia precedente); H. Gabelmann, in « Gnomon », 1971, pp. 732 ss.; C. Saletti, *Gruppi e serie del ciclo statuario veleiate*, in « Athenaeum », 50 (1972), pp. 182 ss.; K. P. Goethert, *Zur Einheitlichkeit der Statuengruppe aus der Basilika von Velleia*, in « Röm. Mitt. », 79 (1972), 2, pp. 235 ss.; Idem, *Nochmals zur Weibung von Velleia*, in « Röm. Mitt. », 80 (1973), 2, pp. 285 ss.; C. Saletti, *Parergon veleiate. Ulteriori osservazioni sul complesso giulio-claudio della basilica*, in « Röm. Mitt. », 83 (1976), 1, pp. 145 ss.; H. Jucker, *Die Prinzen des Statuenzyclus aus Velleia*, in « J. d. I. », 92 (1977), pp. 204 ss. (in particolare p. 213).

²⁹ G. Susini, *Contributo all'iconografia imperiale giulio-claudia*, in « Studi romagnoli », 5 (1954), pp. 219-234, figg. 1-2; Bartels, pp. 71-72 (per lui non è Livia); *Arte e civiltà*, I, tav. XXIII, 50; II, p. 472, n. 677; K. Polaschek, *Porträttypen einer claudischen Kaiserin*, Roma 1973, pp. 28-30; tavv. 12, 1 - 17, 1.

lo stretto legame tipologico con la testa di Velleia ed i caratteri fisionomici ancora in parte riconoscibili, rendono a mio avviso plausibile l'identificazione³⁰.

In altri ritratti la pettinatura tipo *Melonenfrisur* compare in forma piú compatta e con solcature piú nette ed incisive: la testa della statua di Paestum, ora a Madrid³¹, presenta al centro della fronte, a differenza di quella di Parma, una doppia ampia onda di capelli accanto alla quale si susseguono quattro ondulazioni fortemente bombate disegnate in modo solo superficiale e bruscamente distinte l'una dall'altra da una sottile linea di stacco.

La stessa tipologia, ma con scriminatura centrale piú accentuata e con ciocche separate piú profondamente, è attestata dagli esemplari di Caere (Ny Carlsberg Glyptotek 617)³², della Villa dei Misteri³³, del British Museum da Cirene³⁴ e del Museo Torlonia³⁵.

³⁰ Per le somiglianze nella fisionomia e nell'acconciatura la testa di Sarsina può essere accostata alla figura femminile del rilievo di Ravenna rappresentata alla destra di Augusto, con un erote sulla spalla come Venere Genitrice e quasi concordemente identificata con Livia o, piú dubitativamente, con Antonia minore. Sul problema dell'identificazione si veda: G. Hafner, in « Röm. Mitt. », 62 (1955), pp. 164, 170; Gross, pp. 82-84; Bartels, pp. 61-62; D. Baraldi Sandri, *Problemi del rilievo di Augusto conservato nel Museo Nazionale di Ravenna*, in « Felix Ravenna », 105-106 (1973), pp. 20-25; H. Jucker, *Die Prinzen auf dem Augustus-Relief in Ravenna*, in « Mélanges d'histoire ancienne et d'archéologie offerts à P. Collart », Lausanne 1976, pp. 265-267; E. Simon, *Vier julisch-claudische Busten*, in « A. A. », 1982, pp. 338-339; J. Pollini, *Gnaeus Domitius Ahenobarbus and the Ravenna Relief*, in « Röm. Mitt. », 88 (1981), pp. 120-121, tav. 33.

³¹ Bernoulli, *Röm. Ik.*, I, p. 92 ss., n. 5, fig. 11; West, *Röm. Portr.*, I, p. 190; A. GARCÍA Y BELLIDO, *Retratos romanos del Museo Arqueológico de Madrid*, Madrid 1950, n. 3, pp. 5 ss.; Gross, pp. 114 ss., tavv. 23, 2-25; Bartels, pp. 46 ss. e nota 373 (nega che si tratti di Livia); Bieber, *Cybele*, cit. a nota 11, p. 11, fig. 23.

³² West, *Röm. Portr.*, I, p. 127; F. Poulsen, *Catalogue N. C. G.*, n. 617; Gross, pp. 122 ss., tav. 30; Bartels, p. 60 e nota 221; V. Poulsen, *Portraits romains*, I, n. 37, pp. 72-73, tavv. LVIII-LIX; Kunisch, *Ein Bildnis*, cit. a nota 11, p. 56, nota 17, C 10.

³³ A. Maiuri, *La Villa dei Misteri*, Roma 1931, pp. 223-232, figg. 93-98; A. DE FRANCISCIS, *Il ritratto romano a Pompei*, Napoli 1951, pp. 55-56, figg. 56-58; H. Kähler, *Rom und seine Welt. Bilder zur Geschichte und Kultur*, München 1958, tav. 122; Gross, pp. 128-130 (non crede che sia Livia); Bartels, p. 48 e nota 314; C. M. A. Hanfmann, *Römische Kunst*, Wiesbaden 1964, n. 70; Kunisch, *Ein Bildnis*, cit. a nota 11, p. 55, nota 17, C 1.

³⁴ E. Rosenbaum, *A Catalogue of Cyrenaic Portrait Sculpture*, London 1960, n. 21, tav. XVI, 3-4; Kunisch, *Ein Bildnis*, cit. a nota 11, p. 56, nota 17, C 11.

³⁵ P. E. Visconti, *Catalogo del Museo Torlonia di sculture antiche*, Roma 1883-

Come ultimo esemplare di questa categoria segnaliamo l'immagine di Livia del Museo civico di Pegli, proveniente da Luni³⁶, in cui le ciocche frontali, piatte e nastriformi e piuttosto metalliche nella tecnica di esecuzione, disegnano ondulazioni piú ampie e distanziate che negli esemplari precedenti.

La testa di Pegli rappresenta una sorta di *trait d'union* con un secondo gruppo di ritratti nei quali la *Mittelscheitelfrisur* assume forme piú sobrie e naturalistiche con morbide, semplici ondulazioni in cui le depressioni perpendicolari al contorno della fronte sono appena accennate. Alcuni di essi sono stati recentemente studiati dalla Freyer-Schauenburg e si trovano a Toulouse³⁷, a Cherchell³⁸, a Kiel³⁹, e a New York⁴⁰.

L'ultima serie iconografica, individuabile in base alla disposizione della chioma intorno alla fronte, è costituita da numerosi ritratti nei quali essa non sembra piú seguire i dettami della moda del tempo, ma ricorda piuttosto quella delle divinità femminili di epoca classica, in stretta connessione, quindi, con le immagini monetali della *Iustitia*: i capelli, sempre spartiti al centro della fronte, sono pettinati verso i lati in ondulazioni morbide ed irregolari, senza quella schematizzazione un po' rigida ed artificiosa che caratterizza molti esemplari del primo gruppo. Rispetto ad esso, inoltre, questi pezzi costituiscono un insieme

1884, p. 300, tav. 143, 554; Bartels, p. 48 e nota 382; Polaschek, art. cit. a nota 25, pp. 150-151, tav. 6, 2; Kunisch, *Ein Bildnis*, cit. a nota 11, p. 55, nota 17, C 3; Gab. Fot. Naz. E 36738/39.

³⁶ F. Poulsen, *PECH*, p. 53; A. Rumpf, *Antonia Augusta, Abhandlungen der preussischen Akademie der Wissenschaften Philos-historische Klasse*, Berlin 1941, p. 24, n. 5, tav. 3 e; V. Poulsen, *Studies in Julio-Claudian Iconography*, in « Acta Archaeologica », 17 (1946), p. 30 (Antonia Minor); Bartels, pp. 57, 59, nota 457; Saletti, art. cit. a nota 25, pp. 37 ss.; Polaschek, art. cit. a nota 29, tavv. 13-15, 2-18, 2, pp. 30 ss. (l'autrice vede nel ritratto di Luni una versione provinciale del ritratto di Messalina, ulteriormente esemplificato dal citato ritratto di Sarsina).

³⁷ V. Poulsen, art. cit. a nota 36, pp. 10 ss., n. 5, fig. 6; Gross, p. 110; Bartels, pp. 21, 58, 87, nota 164; M. Clavel, *Béziers et son Territoire dans l'Antiquité*, 1970, pp. 465 s., 476 s., figg. 44 s.; K. Polaschek, art. cit. a nota 29, p. 31, nota 72; Kunisch, *Ein Bildnis*, cit. a nota 11, p. 55, nota 14, A 1; Freyer-Schauenburg, art. cit. a nota 17, pp. 210 ss., nota 2, figg. 7-8, 9-12.

³⁸ M. Durry, *Musée de Cherchell*, Suppl. I, 1924, pp. 85-86, tav. 9, 1; J. Mazard-M. Leglay, *Les portraits antiques du Musée St. Gsell*, 1958, pp. 27-28, fig. 16; Bartels, pp. 56, 104, nota 451; Kunisch, *Ein Bildnis*, cit. a nota 11, p. 56, nota 17 a; Freyer-Schauenburg, cit. a nota 11, pp. 212 ss., figg. 13-15.

³⁹ Imdahl-Kunisch, *Plastik*, op. cit. a nota 11, p. 64, nota 13; Freyer-Schauenburg, cit. a nota 17, pp. 209 ss., figg. 1-6.

⁴⁰ Freyer-Schauenburg, *ibid.*, pp. 212 ss., figg. 16-19.

relativamente omogeneo e non solo per la foggia della capigliatura: i tratti fisionomici sono, generalmente, piú individualizzati e quasi tutte le repliche recano un diadema, una corona o una vitta, non di rado piú attributi insieme. Limitando l'esemplificazione alle opere piú significative e la cui identificazione con Livia gode di maggior credito, si possono ricordare i ritratti dell'Ermitage⁴¹, di Berlino⁴², della Gliptoteca Ny Carlsberg 531⁴³ e 618⁴⁴, di Halkham Hall⁴⁵, di Bochum⁴⁶, di Lowther Castle⁴⁷ e del Museo Capitolino⁴⁸.

Considerati nel loro complesso, i ritratti di Livia connessi ai dupondi tiberiani rappresentano quindi, rispetto ai tipi augustei, un gruppo poco uniforme, composto da una molteplicità di redazioni e varianti, di cui spesso ci sfuggono i legami reciproci, gli eventuali rapporti di dipendenza e le contaminazioni e che non si lasciano ricondurre a filoni omogenei e dai contorni definiti, ma solo a categorie estremamente generiche come quelle che qui si sono approssimativamente delineate⁴⁹.

⁴¹ O. Waldhauer, *A note on another Portrait-head of Livia*, in « J. R. S. », 13 (1923), p. 190, tav. XV; Bartels, p. 49, nota 315 a p. 96; X. Gorbunova - I. Savrkina, *Greek and Roman Antiquities in the Hermitage*, Leningrado 1975, n. 103; A. Vostschinina, *Musée de l'Ermitage, Le portrait romain*, Leningrado 1974, n. 9, tav. 10, p. 141; Kunisch, *Ein Bildnis*, cit. a nota 11, p. 55, nota 16, B 1.

⁴² C. Blumel, *Staatliche Museen zu Berlin, Römische Bildnisse*, Berlin 1933, R 25, tav. 17, p. 11; Bartels, p. 56, nota 445; Kunisch, *Ein Bildnis*, cit. a nota 11, p. 56, nota 17, C 8.

⁴³ F. Poulsen, *Catalogue N. C. G.*, n. 531; Gross, pp. 118-122, tavv. 26-28; Bartels, p. 60, nota 494; V. Poulsen, *Portraits romains*, pp. 73-74, n. 38, tavv. LX-LXIII; Bieber, *Cybele*, art. cit. a nota 11, p. 15, fig. 28; Kunisch, *Ein Bildnis*, cit. a nota 11, p. 55, nota 16, B 12.

⁴⁴ F. Poulsen, *Catalogue N. C. G.*, n. 618; Gross, pp. 121-123, tav. 29; Bartels, p. 55, nota 444; Kunisch, *Ein Bildnis*, cit. a nota 11, p. 55, nota 16, B 3.

⁴⁵ F. Poulsen, *PECH*, pp. 53-54, n. 28; Gross, p. 121, nota 36; Bartels, pp. 48-49, nota 316 a p. 96; Kunisch, *Ein Bildnis*, cit. a nota 11, p. 55, nota 17, C 2.

⁴⁶ Kunisch, *Ein Bildnis*, cit. a nota 11, pp. 47 ss.; Imdahl - Kunisch, *Plastik*, cit. a nota 11, pp. 54 ss.

⁴⁷ E. A. 3088 ss.; Gross, p. 121, nota 36; Kunisch, *Ein Bildnis*, cit. a nota 11, p. 55, nota 16, B 6.

⁴⁸ Sala degli Imperatori n. 8; Stuart Jones, *Museo Capitolino*, p. 196, n. 33, tav. 51; Bartels, pp. 48 ss., nota 383; Kunisch, *Ein Bildnis*, cit. a nota 11, p. 56, nota 17, C 7; Fittschen - Zanker, op. cit. a nota 27, pp. 3-5, n. 3, tavv. 2-3: per la relativa omogeneità di questo gruppo e per la frequente presenza della corona di spighe, gli autori suggeriscono di chiamarlo *Cerestypus*.

⁴⁹ Il Gross (p. 124) sottolinea la scarsa omogeneità di questo tipo ritrattistico; J. M. C. Toynebee (in « J. R. S. », 54 [1964], p. 223) non la riconosce affatto. Secondo il Gross è comunque indubbia l'esistenza di un prototipo ufficiale a tutto

Benché la collocazione cronologica dei pezzi citati sia controversa, si ritiene generalmente che pochi siano i ritratti di Livia con la pettinatura del tipo *Salus* risalenti ad epoca tiberiana: la maggior parte degli esemplari a noi pervenuti sembra appartenere al regno di Caligola e a quello di Claudio⁵⁰.

All'interno di questo gruppo eterogeneo il ritratto di Cremona si inserisce come una ulteriore componente. Esso non trova nella serie esposta un'immagine globalmente identica, ma svariate piccole corrispondenze con l'una o l'altra autorizzano pienamente la sua collocazione nel variegato quadro dell'iconografia liviana piú tarda. Le corrispondenze riguardano innanzitutto, come si è visto, i tratti fisionomici i quali, anche per la somiglianza con quelli di Tiberio, rendono a mio parere inequivocabile il riconoscimento; ulteriori e determinanti analogie è possibile rilevare, come si vedrà in seguito, negli attributi onorifici di cui è insignita questa immagine dell'augusta.

Purtroppo, il pessimo stato di conservazione della capigliatura e la presenza del velo che la copre in gran parte, impediscono di istituire un preciso confronto: la zona centrale appare molto appiattita, mentre sulle tempie si dispongono alcune protuberanze informi, possibili residui di ciocche ondulate o aracciate, troppo consunte comunque per indovinarne l'aspetto originario. Chiaramente individuabili sono solo la scriminatura mediana e le profonde cesure trasversali che accostano il pezzo in esame al primo gruppo di esemplari passati in rassegna.

Nel ritratto di Cremona è quindi riconoscibile la prima augusta di Roma in una redazione iconografica eseguita sicuramente dopo il 14 d. C. e probabilmente, alla luce di quanto osserva il Gross e per analogia con la serie di ritratti plastici esaminati, in epoca tardo o addirittura post-tiberiana.

Tale risultato, ottenuto attraverso l'esame fisionomico del volto e tipologico della pettinatura, non trova argomenti contrari ma viene anzi

tondo (loc. cit.); piú prudenti, invece, Fittschen e Zanker (op. cit. a nota 27, p. 3): se pure è effettivamente esistito un *Salus-typus* corrispondente al ritratto monetale e trasmesso in piú varianti, non ne è tuttavia ancora possibile, allo stato attuale delle conoscenze, una chiara ricostruzione.

⁵⁰ L'unica eccezione, secondo il Gross (p. 125), è costituita dal ritratto di Paestum, da datarsi ancora in età tiberiana. Si vedano anche le osservazioni della Freyer-Schauenburg (art. cit. a nota 11, p. 224) secondo la quale i ritratti di Kiel, Cherchell, New York e Toulouse sono da riferire, per alcune affinità con i ritratti del *Nodus-typus*, ad un modello di poco posteriore al 14 d. C.

meglio precisato dalle considerazioni che si possono formulare sulla base degli elementi antiquari e cioè la vitta, la corona di foglie e il velo.

La vitta o *tutulus*, il cordone sagomato di lana purpurea contrassegno della dignità sacerdotale, ben si adatta a Livia la quale ricoprì dal 14 d. C. fino alla morte la carica di *Sacerdos Divi Augusti*⁵¹, quella funzione cioè di addetta al culto del Divo Augusto, instaurato da Tiberio, che consentì di dare anche pubblicamente un rango eminente al personaggio femminile più importante dell'impero senza contravvenire, con titoli di tipo monarchico, alla tradizione repubblicana⁵².

L'infula sacerdotale ha un'ampia documentazione nella ritrattistica di Livia: nel ritratto diadematato di Luni³⁶, ad esempio, o nella testa Ny Carlsberg 618⁴⁴ che la associa ad una corona di spighe e fiori. Entrambi sono datati all'epoca di Caligola o ai primi anni di Claudio e la disposizione dei capelli sul retro consente di avanzare un'ipotesi attinente alla testa di Cremona: la chioma, in questi ultimi pezzi citati, appare raccolta in un rotolo allungato appoggiato al collo (diverso da quello riportato sulle monete) la cui presenza nel ritratto cremonese è plausibile, dal momento che non sembra di poter riconoscere sotto il manto una crocchia analoga a quella testimoniata dalle monete della *Salus* o della *Iustitia* (è anche possibile, però, che dovendo essere collocata contro la parete, come starebbe a dimostrare la mancata rifinitura della parte posteriore, l'autore non si sia fatto eccessivi scrupoli di verosimiglianza o realismo fino al punto di descrivere la sporgenza della crocchia sotto la stoffa). Si può aggiungere il ritratto di Leptis Magna, ora a Tripoli⁵³, e quello dell'Ermitage⁴¹, datato al secondo quarto del I secolo e coronato di spighe, affine alla scultura di Cremona sia nella descrizione fisionomica che nel movimento della testa.

Per quanto riguarda invece la corona di foglie, la definizione del

⁵¹ Sul *Tutulus* come attributo caratteristico della dignità sacerdotale si veda Rumpf, op. cit. a nota 36, pp. 21 ss.; H. Jucker, *Das Bildnis im Blätterkelch*, Olten 1961, p. 67, nota 3; Gross, pp. 101-102, 121; K. Polaschek, op. cit. a nota 29, p. 15, nota 15 e p. 34; Saletti, art. cit. a nota 25, p. 41, nota 25, p. 41, nota 27 (non è d'accordo col Rumpf nell'attribuire il termine *tutulus* alla benda sacerdotale: i testi su cui particolarmente si basa l'affermazione del R., cioè quelli di Varrone e Festo, non giustificano secondo il Saletti « l'equazione benda=tutulus=contrassegno della Flaminica »); R. Tölle-Kastenbein, in « Ath. Mitt. », 89 (1974), pp. 247 ss.; H. Jucker, in « J. d. I. », 91 (1976), p. 226 e nota 56.

⁵² T. Mommsen, *Römisches Staatsrecht*, II, 2, Leipzig 1887³, p. 823.

⁵³ Gross, p. 107; Bartels, p. 58, nota 458; Kunisch, *Ein Bildnis*, cit. a nota 11, p. 55, nota 16, B 5.

suo significato dipende, come si è detto, dall'individuazione della specie vegetale resa estremamente difficile anche in questo caso dal grave deterioramento che rende pressoché irriconoscibili i suoi elementi costitutivi.

Attributo non infrequente nelle immagini di Livia che la rappresentano come Cerere o Dometra (titolo che le viene conferito già nel 18 d.C. su una iscrizione di Nepi⁵⁴), essa può apparire composta di spighe o foglie d'ulivo, o come intreccio complesso di spighe, ulivo e fiori di papavero.

La prima possibilità è rappresentata dalla corona di spighe, spesso testimoniata da gemme o da ritratti monetali e a tutto tondo⁵⁵. Se è evidentemente impensabile una ghirlanda simile a quella del ritratto di Leningrado (che è, d'altra parte, di restauro), non è da escludere l'esempio di Berlino⁴² che associa alle spighe, molto piccole e sottili, i papaveri e l'ulivo (ad esso potrebbero appartenere le bacche che sembra di poter riconoscere nel pezzo di Cremona).

I confusi elementi della corona vegetale hanno infatti piccole dimensioni e profilo arrotondato che sembra nettamente dissimile anche dalle lunghe e lanceolate foglie dell'alloro. Il Gross giudica impossibile e assurda giuridicamente una rappresentazione di Livia con corona d'alloro⁵⁶, attributo invece tipico degli imperatori.

Se sull'Ara Pacis essa appare laureata, come Augusto, si può supporre che questo particolare rientri, come altri, nel carattere rituale del contesto o comunque la singolarità di tale figura esclude che essa possa valere come valido punto di riferimento⁵⁷. L'alloro compare anche su alcune monete di Tessalonica che sull'altro lato presentano assurdamente la testa di Tiberio priva di corona ed errori nelle legende⁵⁸: probabilmente si tratta di improprietà commesse da artigiani che evidentemente erano greci e non si resero conto del senso particolare di certi

⁵⁴ CIL, XI, 3196.

⁵⁵ Livia appare coronata di spighe su due dupondi del British Museum: BMC I, n. 224, tav. 27, 7, p. 195; n. 225, p. 195, e su varie gemme come il noto Cameo di Firenze: M. L. Vollenweider, *Die Steinschneiderkunst und ihre Künstler in spätrepublikanischer und augusteischer Zeit*, 1966, p. 69, tav. 76, 4. I ritratti in marmo sono, ad esempio, quelli di Leningrado (nota 41), di Berlino (nota 42) e di Copenhagen (nota 44).

⁵⁶ Gross, p. 64.

⁵⁷ Si vedano, a questo proposito, le osservazioni alla nota 25.

⁵⁸ Gross, p. 64, tav. 10, 1-3.

ornamenti. Tuttavia, benché non esistano, tranne gli erronei esemplari citati, immagini monetali di Livia coronate d'alloro, frequente è, al contrario, questa iconografia sulle gemme incise⁵⁹, da interpretarsi forse come partecipazione alla dignità del figlio o del marito.

Si può confutare, comunque, l'asserzione dell'Albizzati che una simile corona sia totalmente assente nelle immagini numismatiche delle auguste di Roma: sia Antonia Minore che le due Agrippine ne sono insignite sulle monete⁶⁰.

Anche la corona di mirto, che compare su un ritratto di Augusto del Vaticano⁶¹, sembra improbabile: non certo per il suo significato, perché essendo il mirto sacro a Venere, progenitrice dei Iulii, si addicherebbe perfettamente a Livia, adottata dalla famiglia per volontà testamentaria del marito e molto probabilmente effigiata come *Venus Genetrix* sul rilievo di Ravenna³⁰.

Il mirto, tuttavia, non è documentato nell'iconografia nota dell'imperatrice. L'ultima alternativa è la corona d'ulivo che cinge, ad esempio, il capo di Livia in un ritratto del Laterano⁶²: si può anche condividere l'opinione dell'Albizzati che in questo caso essa sia avvicinata alla Pax Augusta o intesa come sacerdotessa di quella, custode e garante dell'ordine e dell'equilibrio politico instaurato da Ottaviano⁶³.

⁵⁹ Gli esempi piú celebri sono: il Gran Cameo di Francia (Bernoulli, *Röm. Ik.*, II, 1, pp. 275 ss., tav. XXX; E. Babelon, *Catalogue des Camées antiques et modernes de la Bibliothèque Nationale*, Paris 1897, pp. 120-137, tav. 28, n. 264; A. Furtwängler, *Die Antike Gemmen*, Leipzig 1900, I, pp. 269-271, tav. LX, II; Bartels, pp. 49 ss., nota 385; G. M. A. Richter, *Engraved Gems of the Romans*, London 1971, n. 502, pp. 104-105), il Cameo di Vienna (Bernoulli, *Röm. Ik.*, II, 1, pp. 370 ss., tav. XXXI; Furtwängler, op. cit., III, pp. 320 s., fig. 164; Richter, op. cit., n. 515, p. 108), quello di Boston (Richter, *ibid.*, n. 503, p. 105; Winkes, art. cit. a nota 21, pp. 134 ss., fig. 1) e la gemma di Petersburg (Bernoulli, *Röm. Ik.*, II, 1, p. 105 h, tav. XXVII, 5). Per altri esemplari si veda anche Bernoulli, p. 105, nota 2; Richter, op. cit., n. 488, p. 102; n. 516, p. 108.

⁶⁰ Agrippina Maggiore: Richter, *ibid.*, n. 505 a, p. 106; Antonia Augusta: Bernoulli, *Röm. Ik.*, II, 1, tav. XXXIII, n. 9; Richter, n. 509 a, p. 106; Agrippina Minore: Bernoulli, *Röm. Ik.*, II, 1, tav. XXXV, n. 5; Richter, n. 516 b, p. 108.

⁶¹ R. Delbrück, *Antike Porträts*, Bonn 1912, tav. 34, 1, p. 47; West, *Röm. Portr.*, I, tav. XXVIII, n. 115; Stuart Jones, *Museo Capitolino*, Stanza degli Imperatori 2 a, tav. 46.

⁶² A. Giuliano, *Catalogo dei ritratti romani del Museo Profano Lateranense*, Città del Vaticano 1957, p. 20, tav. 13.

⁶³ La Pax (personificazione della pace politica e corrispondente alla Eirene dei Greci) divinità poco onorata a Roma prima di Augusto, giunse a rappresentare, in qualità appunto di Pax Augusta, uno dei fattori principali dell'autorità

Comunque si risolva l'identificazione, la presenza della corona vegetale implica dunque l'accostamento ad una divinità, sia essa Cerere, Venere o Pace e potrebbe quindi adattarsi ad una immagine di Livia posteriore all'apoteosi.

Il velo, infine, non fa altro che completare adeguatamente il complesso di attributi onorifici tributati a Livia in questa immagine. La *velatio capitis* è una tipica usanza romana⁶⁴ e avvicina la testa cremoneese alle immagini monetali della *Pietas* e a varie opere in marmo già citate⁶⁵, tutte datate (tranne quella di Paestum) in epoca post-tiberiana. Inoltre il *caput velatum* può forse considerarsi un'allusione alla carica sacerdotale e servire quindi di completamento alla vitta⁶⁶.

La combinazione di questi stessi elementi è attestata dal ritratto di una collezione privata romana⁶⁷ (coronato di spighe e papaveri), datato per la pettinatura (che costituisce un'ennesima variante del generico

e della popolarità del governo imperiale, emblema del mantenimento dell'ordine all'interno e all'estero. Il suo accostamento a Livia è quindi pienamente plausibile ed esistono infatti alcune monete tiberiane (Gross, tav. 1, 1-2) sulle quali compare una figura seduta con in mano un ramo d'olivo che evidentemente rappresenta la pace e che molto verosimilmente è da identificare con Livia. L'atto di riconoscere a Livia la capacità e il diritto di preservare la pace dell'impero non può sembrare esagerato se si considera che il suo potere, già influente durante la vita di Augusto, aumentò considerevolmente con Tiberio, spesso addirittura in contrasto con quello di suo figlio il quale infine si ritirò in esilio volontario nel 26 d. C. (secondo alcuni anche per allontanarsi da lei).

Secondo R. Winkes l'indicazione *Salus Augusta* dei dupondi del 22-23 d. C. va intesa proprio come *Pax Augusta*: « Die Person des Herrschers, als Garant des Reichsfriedens, als sein Träger und der Reichsfrieden selbst können nicht voneinander getrennt gesehen werden. Garant, Trägerin und Salus des Reiches sind hier in einem Bildnis verkörpert » (art. cit. a nota 21, p. 132, nota 16).

Sulla *Pax* si veda: G. Wissova, *Religion und kultus der Römer*, München, 1912, pp. 329, 334 ss.; W. Köhler, in *E. A. A.*, V, 1963, pp. 999 ss.

⁶⁴ H. Craillot, s. v. *Velamen - Velamentum*, in *Daremberg-Saglio*, V, 1919, p. 670; Gross, p. 32; esso può avere a volte un significato funerario, a volte può indicare la divinizzazione dell'immagine e altre ancora può caratterizzare una donna sposata (cfr. F. Ghedini, *Sculture greche e romane del Museo Civico di Padova*, Roma 1980, n. 4, pp. 11 ss.).

⁶⁵ Gross, tavv. 22-28.

⁶⁶ Gross, p. 113 (« obwohl das keineswegs sicher ist »). Il significato (talvolta) religioso del manto sul capo femminile si può ipotizzare per analogia con l'usanza dei membri maschili della famiglia imperiale, per i quali il *caput velatum* indicava la partecipazione ad un sacrificio: cfr. H. G. Niemeyer, *Studien zur statuarischen Repräsentation der römischen Kaiser*, Berlin 1968, pp. 40 ss.

⁶⁷ *Antiken aus rheinischen Privatbesitz*, Bonn 1973, n. 357, pp. 216-217, tav. 162.

ed idealizzato tipo della *Iustitia*) e per motivi stilistici ad epoca tiberiana.

Anche la statua muliebri rinvenuta nel 1821 nel *Macellum* di Pompei e attualmente conservata nel Museo Nazionale di Napoli è ugualmente caratterizzata⁶⁸: come nel ritratto di Cremona, la vitta si avvolge ad intervalli regolari intorno al ramo d'ulivo che cinge il capo velato. L'arbitraria connessione della statua con una iscrizione col nome di *Iulia Augusta* indusse all'identificazione con Livia, che rimase a lungo inalterata. L'acconciatura ed i caratteri tecnico-stilistici dell'esecuzione l'assegnano all'epoca di Nerone, mentre i lineamenti del viso estremamente generici non giustificano in alcun modo l'antica denominazione.

Tale fusione di contrassegni onorifici conviene a Livia sia come *Iulia Augusta* che come *Diva*: nel primo caso, tenendo conto che essa ottenne il titolo dopo la morte di Augusto⁶⁹, si avrebbe per il ritratto in esame un *terminus post quem* fissato, come si è detto, al 14 d. C. (che coinciderebbe con quello determinato dalla presenza della vitta). Se invece *tutulus*, velo e ghirlanda insigniscono la *Diva*, il *terminus post quem* risulterebbe essere il 41 d. C., anno in cui Claudio fece proclamare la divinizzazione della moglie di Augusto.

L'analisi stilistica non aiuta molto a raggiungere una maggiore precisione nella cronologia, anche perché i guasti del volto e la superficie alquanto alterata compromettono la lettura dello stile. Questo si esprime secondo un linguaggio asciutto ed essenziale nel rendimento dei dati espressivi, con un evidente gusto del tratto incisivo (pieghe del manto, capelli, occhi, vitta) cui si accompagna una certa morbidezza nel modo di rendere le gote e soprattutto la parte inferiore del volto. Il non eccellente stato di conservazione non ha cancellato la ricerca di moderati effetti pittorici e chiaroscurali (evidenti nell'uso del trapano nella corona di foglie). Questa sensibilità nella espressione delle forme plastiche, che raggiunge un equilibrio di impronta classica avvalendosi di mezzi semplici e lineari, è caratteristica dell'arte romana dall'epoca post-augustea fino a Claudio, quando si attenua e ammorbidisce quell'espressione for-

⁶⁸ Bernoulli, *Röm. Ik.*, II, 1, pp. 90-91, n. 2, p. 187, n. 24, tav. V; Hekler, *Bildniskunst*, tav. 204 a; West, *Röm. Portr.*, I, pp. 232-233, tav. LXV, n. 276; Rumpf, op. cit. a nota 36, pp. 22 ss., n. 2, tav. 2 c; A. De Franciscis, *Il ritratto romano a Pompei*, Napoli 1951, figg. 72-73, pp. 63-65; Gross, pp. 108 ss.; Bartels, p. 67; Bieber, *Ancient Copies*, p. 199, tav. 4, fig. 17.

⁶⁹ Tacito, *Annali*, I, 8; Dione Cassio, 56, 46.

malmente perfetta ma spesso raggelata che contraddistingue l'arte ufficiale augustea.

Neppure l'esame stilistico dunque, come quelli precedenti, consente al momento attuale di decidere se il ritratto di Cremona venne eseguito prima o dopo l'apoteosi di Livia, benché il cumulo degli attributi onorifici faccia propendere verso quest'ultima ipotesi. Ci si deve dunque limitare a confermare la datazione proposta dall'Albizzati e fissare cioè per il ritratto del Museo di Cremona una collocazione cronologica compresa tra il periodo tardo-tiberiano ed il regno di Claudio.

III
RITRATTO FEMMINILE

(tav. III a-b-c)

Luogo di rinvenimento ignoto.

Altezza totale: cm. 21; altezza dal mento all'apice del capo: cm. 15,9; altezza dal mento all'estremità superiore della fronte: cm. 11; larghezza da orecchio a orecchio: cm. 10,5.

Marmo bianco a grana media.

La testa è tagliata alla base del collo ed al centro di tale piano è stato inserito un perno metallico di sostegno.

Mancano del tutto il naso ed il labbro superiore. La superficie del volto si presenta piuttosto consunta; alcune scalfitture si osservano inoltre sugli occhi e sulla capigliatura. Il danno di maggior rilievo è però una grossa lacuna nella parte superiore ed al centro della calotta cranica, di forma press'a poco circolare. Sul lato destro una parte della chioma appare spezzata all'altezza del mento. Sulle chiome rimangono tracce di una colorazione rossiccia.

BIBL.: Pontiroli n. 237, p. 150, tav. CIV.

Il volto giovanile, di forme molto piene e tondeggianti, presenta lineamenti piuttosto pesanti: impostato su un collo tozzo attraversato da una piega orizzontale debolmente incisa a metà dell'altezza, ha mento breve, arco mandibolare largo e robusto con un notevole sviluppo adiposo del sottogola.

Le guance sono segnate da due pieghe che, nascendo dalle pinne nasali, giungono fino ai lati della bocca. Altre due, più brevi e sottili, hanno origine dalle commessure labiali un po' infossate e proseguono verso il mento.

Il labbro superiore appare molto carnoso e sottolineato da una fossetta orizzontale che ne accentua la pienezza. Sotto le basse arcate sopraccigliari appena aggettanti gli occhi grandi e leggermente appro-

fonditi in prossimità del setto nasale, hanno bulbo liscio delimitato da palpebre spesse e rilevate. La fronte molto bassa è incorniciata dalle ciocche ondulate e corpose della frangia che, partendo dalla metà del cranio, si dispongono a forma di S rovesciata intorno al volto. A completare nella visione di prospetto l'acconciatura si aggiunge una treccia che, venendo dalla lacuna sul retro del capo, giunge fino al centro della fronte sovrapponendosi ad alcune ciocche della frangia. All'estremità di tale treccia sono visibili alcuni forellini probabilmente destinati al fissaggio di un fermaglio o di un ornamento.

Sul retro, invece, dalla medesima scriminatura che attraversa il capo in senso longitudinale, si dipartono altre ciocche che ricoprono tutta la parte posteriore, prive però del volume e della piena consistenza plastica di quelle della frangia, ma piuttosto piatte e sommariamente distinte da solchi paralleli e radi. Esse giungono fino a metà del collo sul lato destro, mentre su quello sinistro fino alla spalla, acquistando maggiore morbidezza.

Davanti alle orecchie, lasciate scoperte dalla chioma, scende una ciocca 'a virgola' con la punta rivolta verso la guancia.

La singolarità evidente di questa testa pone vari problemi, non tutti di facile risoluzione, che sono comunque in gran parte comuni all'intera categoria cui essa appartiene, ossia la ritrattistica privata provinciale (probabilmente locale) di carattere funerario¹.

¹ L'assenza di informazioni sulle condizioni ed il contesto del rinvenimento di questo e di altri ritratti privati della Cisalpina (e dell'Italia municipale in genere) non consente di individuare con motivate ragioni quale fosse la loro precisa funzione, se funeraria o onoraria.

La qualità del materiale utilizzato può spesso costituire un elemento discriminante: il ritratto in marmo, lavorato a parte per essere inserito nel busto, è generalmente riservato alla statua onoraria, mentre i programmi funerari della provincia si valgono, di solito, del calcare locale. Che ciò non costituisse una regola è tuttavia dimostrato da un monumento funerario di Altino il quale ha restituito splendidi ritratti in marmo (B. M. Scarfi, in « Bollettino d'Arte », s. V, 53 [1968], p. 61, figg. 67-69; F. Rebecchi, *Problemi di ritrattistica e di iconografia romana, I sec. a.C. - II sec. d.C. Le regioni del versante adriatico*, in « Abruzzo », 19 [1981], p. 76, fig. 6).

Per quanto riguarda il ritratto cremonese, date le modeste dimensioni e la qualità mediocre (la sommaria lavorazione della parte posteriore lo fa supporre destinato ad una visione esclusivamente frontale) e considerando che esso rappresenta con ogni probabilità una bambina, il carattere funerario sembra il più verosimile. Su questo e altri problemi della ritrattistica municipale si veda: P. Zanker, *Zur Rezeption des hellenistischen Individualporträts in Rom und in den italischen*

Innanzitutto si può osservare che la genericità dei caratteri fisionomici non consente di riconoscere in modo immediato se si tratti di una testa maschile o femminile e, d'altra parte, l'esame della capigliatura non contribuisce a rendere più agevole l'identificazione, anzi la complica con la contemporanea presenza di un attributo femminile, la treccia che attraversa longitudinalmente il capo, e di uno (per lo meno apparentemente) maschile, le ciocche a fiamma intorno alla fronte². Questo tipo di acconciatura, costituita da fitte bande ondulate a S, nettamente distinte e messe in rilievo dal trapano con efficace contrasto cromatico, è singolarmente simile a quella di alcuni ritratti di Nerone, come quello del Museo Nazionale Romano³.

La piccola treccia mediana, invece, è una componente di quella acconciatura comunemente detta « all'Ottavia », la quale generalmente associa a questo elemento caratteristico un piccolo cuscinetto di capelli,

Städten, in *Hellenismus in Mittelitalien*, Abh. Ab. Wiss. Göttingen, Philol.-hist. Klasse, s. III, 97, Göttingen 1976, II, pp. 581 ss.

Sull'arte e la ritrattistica romana in Italia settentrionale: G. A. Mansuelli, *Il ritratto romano nell'Italia settentrionale*, in « Röm. Mitt. », 65 (1958) (d'ora in poi verrà citato: Mansuelli, *Il ritratto romano*); Idem, *Problemi dell'arte romana nell'Italia settentrionale*, in « Cisalpina », Istituto Lombardo, Accademia di Scienze e Lettere, Milano 1959, pp. 315-327; A. Stenico, *Apporti alla comprensione e alla definizione del linguaggio figurativo di età romana in Italia settentrionale*, in « Cisalpina », I (1959), pp. 355 ss.; G. A. Mansuelli, *Les Monuments commémoratifs romains de la vallée du Pô*, in « Monument et Mémoires Piot », LIII (1964), pp. 19-23; G. Traversari, *Un ritratto tardo-repubblicano del Museo di Treviso e il problema della ritrattistica romana nell'Italia settentrionale*, in « Arte antica e moderna », 26 (aprile-giugno 1964), pp. 117 ss.; G. A. Mansuelli e collaboratori, *Arte e civiltà romana in Italia settentrionale dalla repubblica alla tetrarchia*, Bologna 1964-65, 2 voll.; G. A. Mansuelli, *Le caractère provincial de l'art romaine de l'Italie du Nord avant le Bas-Empire*, in *Le rayonnement des civilisations grecque et romaine sur les cultures périphériques* (VIII Congresso internazionale di archeologia classica, Parigi 1963), Paris 1965, pp. 187 ss.; F. Rebecchi, *Ritratto e iconografia romana. Aspetti del problema nell'Italia centro-settentrionale tra I sec. a. C. e II d. C.*, in « Archeologia Classica », XXXII (1980), pp. 108 ss.

² I colori ingannevoli della fotografia potrebbero far pensare ad una rilavorazione della frangia che sembra a prima vista scalpellata, insieme a parte della treccia, allo scopo di trasformare un ritratto femminile in uno maschile. Tale ipotesi risolverebbe le anomalie tipologiche del pezzo, tuttavia non risultano affatto tracce di rilavorazione.

³ Hekler, *Bildniskunst*, tav. 183; R. Delbrück, *Antike Porträts*, Bonn 1912, n. XLVIII, tav. 35; West, *Röm. Portr.*, I, pp. 229 s., tav. LXII, 272; Felletti Maj, *Ritratti M. N. R.*, n. 123; Museo Nazionale Romano, *Le sculture* (a cura di A. Giuliano), I, 1, Roma 1979, n. 168, pp. 272-273. Per questa acconciatura si ved inoltre: H. Jucker, *Julisch-claudische Kaiser und Prinzenporträts als "Palimpseste"*, in « J. d. I. », 96 (1981), pp. 287 ss., fig. 6.

collocato anch'esso al centro, sopra la fronte⁴; essa, però, può anche mostrarsi priva del rotolo frontale come testimonia, ad esempio, la figura femminile sul rilievo funerario di Anteros e Myrsine al Museo delle Terme⁵, o la donna che si osserva nel registro inferiore della stele riminese di Egnatia Chila⁶ o, ancora, il ritratto di fanciulla del Museo di Varsavia⁷. Talvolta, inoltre, come risulta chiaramente dagli ultimi due monumenti citati, questa variante priva di rotolo frontale della pettinatura all'Ottavia presenta la treccina unitamente ad una disposizione dei capelli somigliante ad una frangia di ciocche ondulate che vagamente richiama, quindi, quella documentata dal ritratto in questione. A ben vedere, tuttavia, l'aspetto è diverso: in quelli, infatti, le ciocche che incorniciano superiormente il viso, pur incurvate ad S come nel presente esemplare, non hanno lo stesso andamento parallelo e unidirezionale lungo tutto l'arco della fronte, ma da una parte e dall'altra della treccia sono fatte convergere verso di essa e, soprattutto, non

⁴ Bernoulli, *Röm. Ik.*, II, 1, pp. 110 ss.; R. Steininger, *Die weiblichen Haartrachten im I Jb. der römischen Kaiserzeit*, München 1909, pp. 6 ss.; R. Steininger, s. v. *Haartracht und Haarschmuck*, in *R. E.*, VII (1912), col. 2135 ss.; M. Stephan, s. v. *Haartracht*, in *R. E.*, Suppl. VI (1935), col. 90 ss.; O. Vesserg, *Studien zur Kunstgeschichte der römischen Republik*, in « *Acta Instituti Romani Regni Sueciae* » VIII (1941), pp. 246 ss.; M. L. Marella, *Di un ritratto di Ottavia*, in « *Atti della Reale Accademia d'Italia. Memorie* », Roma 1942, pp. 40 ss.; L. Furnée van Zwet, *Fashion in Women's Hairdress in the First Century of the Roman Empire*, in « *BaBesch* », XXXI (1956), pp. 1 ss.; H. Bartels, *Studien zum Frauenporträts des augusteischen Zeit*, München 1963, pp. 7 ss.; W. Gross, *Julia Augusta*, Göttingen 1962, pp. 85 ss.; K. Polaschek, *Studien zu einer Frauenkopf in Landesmuseum Trier und zur weiblichen Haartracht der Julisch-claudischen Zeit*, in « *Trierer Zeitschrift für Geschichte und Kunst des Trierer Landes und seiner Nachbargebiete* », 35 (1972), pp. 151 ss.; W. Trillmich, *Das Torlonia-Mädchen. Zur Herkunft und Entstehung des kaiserlichen Frauenporträts*, Ab. Ak. Wiss. Göttingen, Philol.-hist. Klasse, s. III, 99, 1976, p. 58.

⁵ *Museo Nazionale Romano, Le sculture*, I, 1 (a cura di A. Giuliano), Roma 1981, n. 52, p. 261.

⁶ S. Aurigemma, *Rimini. Guida ai più notevoli monumenti romani e al museo archeologico comunale*, Bologna 1934, p. 30, fig. a p. 73; G. A. Mansuelli, in « *Studi romagnoli* », IX (1958), p. 151; Idem, *Il ritratto romano*, p. 91; R. Bianchi Bandinelli, *Roma. La fine dell'arte antica*, Milano 1979 (1ª ristampa della 2ª ediz. italiana), fig. 97, p. 108 (in seguito l'opera verrà citata: B. Bandinelli, *La fine dell'arte antica*); *Arte e civiltà*, I, tav. XIV, 36; II, n. 198, pp. 129 ss.

⁷ G. Lippold, in « *Gnomon* », 7 (1931), p. 232; Z. Kiss, *Un portrait de fillet romaine au Musée National de Varsovie*, in *Mélanges offerts à Kasimierz Michajlowski*, Varsavia 1966, pp. 505-508, figg. 1 a-b; A. Sadurska, *Les portraits romains dans les collections polonaises*, Varsavia 1972, n. 5, p. 16.

costituiscono una vera e propria frangia ma sono, al contrario, pettinate verso le tempie.

Considerando anche il fatto che, in qualunque versione sia adottata, tale acconciatura include sempre una crocchia che raccoglie posteriormente la chioma e mai i capelli sciolti come nel pezzo di Cremona, le possibilità di un parallelismo tipologico si limitano unicamente alla presenza della treccia centrale.

Ci troviamo quindi a che fare con un elemento caratteristico di una pettinatura femminile attestata a Roma fino ai primi anni di Tiberio, il quale appare associato ad un tipo di frangia documentato invece (in questa forma) prevalentemente in ritratti maschili ed a partire da un'epoca piú tarda. Si può anche ipotizzare (il che ridurrebbe lo scarto cronologico tra i due fattori) che tale frangia, che abbiamo definito di tipo 'neroniano', sia invece semplicemente una stilizzazione decorativa di acconciature, sempre di età giulio-claudia, ma precedenti a Nerone, che l'autore ha reso piú schematiche accentuandone al tempo stesso l'effetto ornamentale e luministico⁸: ciò è possibile dato che lo stravolgimento, il mutamento a piacere dei modelli è usuale in ambito provinciale.

Si deve però notare che nessuna di queste acconciature è così ricca, gonfia e abbondante come invece lo è, senza eccezioni, quella di Nerone; in nessuna di esse le ciocche sono così fortemente ondulate e non si verifica mai, infine, che le punte siano da una tempia all'altra tutte parallele e orientate nella stessa direzione, come avviene in vari ritratti dell'imperatore⁹.

Passando ad osservare altri particolari della scultura cremonese, si

⁸ Come probabili riferimenti si possono ipotizzare, ad esempio, il ritratto di Gaio Cesare al Campidoglio (West, *Röm. Portr.*, I, tav. XXXIII, nn. 145 a - 145), quelli di Tiberio al Vaticano (West, *Röm. Portr.*, I, tav. XXXII, n. 137), a Copenhagen (West, *Röm. Portr.*, I, tav. XLII, n. 185) a Tolosa e nella Galleria Borghese (L. Polacco, *Il volto di Tiberio*, Roma 1955, tavv. XXII-XXIII) o il cosiddetto Druso del Museo delle Terme (*Museo Nazionale Romano, Le sculture*, I, 1, Roma 1979, n. 169, pp. 273 ss.) in cui le ciocche fitte, schematiche, nettamente separate ricordano anche nel tipo di esecuzione quelle della testa cremonese e in cui si osserva la stessa concezione della chioma come massa folta e compatta che grava pesantemente sul capo. Si veda ancora: West, *Röm. Portr.*, I, tav. LIII, n. 231 (Caligola), LVII, nn. 244-245-246-249 (Claudio); V. Poulsen, *Claudische Prinzen*, Baden-Baden 1960, p. 39, fig. 10 (Britannico).

⁹ Come quello bronzeo del Vaticano (West, *Röm. Portr.*, I, tav. LXII, n. 275) o quello di Monaco (*ibidem*, tav. LXII, n. 273) o anche la testa infantile del Museo Barracco (*ibidem*, tav. LXIV, n. 286).

nota la presenza della scriminatura che divide il centro della testa nel senso della larghezza, unendo un'orecchia all'altra, e dalla quale si dipartono le ciocche della frangia. Essa trova un parallelo nella testa bronzea di giovinetta di età augustea scoperta a Velleia, in area ligure, e conservata a Parma ¹⁰.

L'analogia tuttavia si limita a quest'unico particolare perché la parte anteriore della chioma, pur leggermente bombata è molto meno voluminosa ed è priva di indicazioni, mentre sul retro i capelli terminano in un'esile treccia. Quanto poi alle ciocche posteriori che vengono portate in avanti sul collo (qui conservate solo sul lato sinistro), esse trovano precisi riscontri nei ritratti maschili giulio-claudi ed il fatto che siano piuttosto lunghi è frequente proprio nelle immagini giovanili di Nerone ¹¹.

Potrebbero essere, d'altronde, e forse più probabilmente data la loro lunghezza e la loro morbida consistenza, un attributo femminile, quale è frequentemente testimoniato nei ritratti muliebrici di età giulio-claudia ¹² nei quali, tuttavia, i capelli sono raccolti sulla nuca in una chignon, di cui non c'è traccia nella scultura cremonese.

Infine, sebbene la forma e le proporzioni delle ciocche davanti alle orecchie non sembrano particolarmente adeguate ad un viso di donna, non mancano documenti significativi in questo senso come un ritratto femminile di Aquileia ¹³, datato tra il 30 e il 40 d. C., che presenta, incurvate verso gli zigomi, delle vere e proprie 'basette', anche se più

¹⁰ West, *Röm. Portr.*, I, tav. XXV, n. 97; K. Kluge - K. Lehmann - Hartleben, *Die antiken Grossbronzen*, II, Berlin - Leipzig 1927, p. 6, fig. 4 a p. 5; R. Bianchi Bandinelli, *Storicità dell'arte classica*, Firenze 1950, tav. 48, nn. 91-92, p. 101 ss.; Mansuelli, *Il ritratto romano*, p. 77; Idem, *Problemi dell'arte romana in Italia settentrionale* (art. cit. a nota 1), p. 321; Traversari, art. cit. (nota 1), p. 125, fig. 42 a-b; *Arte e civiltà*, I, tav. XXXIII, 70, II, p. 153, n. 237; F. Rebecchi, *La scultura colta in Emilia - Romagna*, in *Studi sulla città antica. L'Emilia - Romagna*, Roma 1983, pp. 520-521, tav. XLVI, 1.

¹¹ V. Poulsen, *Portraits romains*, I, n. 65, tavv. CX-CXI; n. 136, tav. CXCIX.

¹² Oltre alla già citata figura del rilievo di Myrsine del Museo delle Terme (nota 5), anche quella sulla stele di Numonia Megiste (*Museo Nazionale Romano, Le Sculture*, I, 2, Roma 1981, n. 53, p. 263) ed il ritratto dello stesso Museo (Felletti Maj, *Ritratti M. N. R.*, n. 83, p. 53), i ritratti di Livia al Louvre e a Copenhagen (West, *Röm. Portr.*, I, tav. XXI, nn. 127-128) documentano la presenza di lunghe ciocche leggermente ondulate scendenti sul collo. Per ulteriori esempi si veda la nota 4.

¹³ Scrinari, *Aquileia*, n. 239, p. 79; eadem, *Ritratti romani conservati al Civico Museo di storia ed arte di Trieste*, in « *Archeologia Classica* », 3 (1956), pp. 202-203, tav. XLVIII, 2.

fini ed aggraziate rispetto a quelle del pezzo in esame. La fanciulla aquileiese ha altri punti di contatto con la testa di Cremona: le ciocche della frangia non sono pettinate né rese plasticamente come qui, essendo leggermente divergenti al centro; tuttavia lo schema complessivo dell'acconciatura concepita come una calotta compatta e pesante, con i ciuffi arcuati sulle tempie ed i capelli lunghi e sciolti sul collo, rivelano un'immediata corrispondenza, tanto più importante in quanto documentata per un ritratto femminile.

Un'acconciatura analoga a queste è esemplificata da una testa di fanciulla di Trieste¹⁴ la quale, sia per la presenza di una frangia di ciocche ondulate, sia per le strette affinità nei caratteri stilistici e tecnici con la testa cremonese, va segnalata come ulteriore e non irrilevante termine di riferimento per essa. Mentre il ritratto di Aquileia è ancora legato all'ambiente giulio-claudio iniziale, qui, come nel pezzo cremonese, il pittoricismo dei capelli e delle superfici del volto conduce piuttosto all'età di Nerone¹⁵.

Altro esempio significativo di pettinatura infantile di epoca giulio-claudia ci viene offerto da una statua-ritratto di bambina recentemente scoperta nel ninfeo imperiale di Baia¹⁶: ancora una volta gli elementi sinuosi della frangia ed i morbidi riccioli sul collo esprimono un'interessante affinità con il ritratto di Cremona sia pure ad un livello decisamente più 'colto'.

Rimane comunque, nel pezzo in esame, il carattere un po' ibrido dell'insieme dell'acconciatura i cui elementi costitutivi non sembrano del tutto omogenei e concordi, sebbene non manchino, anche nell'arte colta, esempi di contaminazione tra pettinature maschili e femminili. Si osservi, ad esempio, il busto di ignota degli Uffizi¹⁷ che presenta

¹⁴ Scrinari, art. cit. (nota 13), tav. XLVIII, 1.

¹⁵ La Scrinari cita come elemento intermedio che risente di entrambe le correnti la testina cosiddetta di Nerone a Copenhagen (R. Delbrück, *Antike Porträts*, Bonn 1912, tav. 37 b; V. Poulsen, *Portraits romains*, I, n. 136, pp. 140-141, tav. CXCIX). L'autrice ipotizza inoltre che, sostenuto dagli esempi di Aquileia e di Trieste, anche questo ritratto possa essere interpretato come quello di una bambina e non più come quello di Nerone fanciullo; « La struttura della testa e del collo, così come nei nostri ritratti, è tipicamente femminile e se l'acconciatura può richiamare il taglio dei capelli dei ragazzi, si osserverà come in essi la sfumatura delle ciocche ai lati del viso sia più alta, lasciando ben scoperte le orecchie, tagliando le ciocche della nuca sì che non scendano mai fino alle spalle ».

¹⁶ AA. VV., *Baia, il ninfeo imperiale sommerso di Punta Epitaffio*, Napoli 1983, figg. 156-162.

¹⁷ Mansuelli, *Uffizi*, II, n. 63, p. 69; HEKLER, *Bildniskunst*, tav. 215 a.

un'acconciatura rara e complessa con capelli lunghi che scendono sulle spalle ed una ricca frangia di ciocche a virgola che, pur essendo dissimile nei dettagli e piú finemente eseguita, ricorda quella della testa di Cremona e, soprattutto, il suo caso può forse illuminare uno dei problemi posti da quella. Tale acconciatura è infatti ritenuta comunemente uno sviluppo di quella dei ritratti tardi di Nerone, come nel caso dell'Auriga del Museo delle Terme¹⁸ o anche del cosiddetto Otone di Monaco¹⁹.

Quanto poi alla difficoltà di comprendere se la testa di Cremona effigi un uomo o una donna, essa è abbastanza consueta nell'ambito della produzione padana sia sulle stele, nelle quali spesso i volti maschili e femminili sono talmente generici e somiglianti che sembrano fatti in serie con un unico stampo²⁰, sia nella scultura a tutto tondo, come nel caso della testa velata di Aquileia²¹ in cui l'acconciatura è quella virile augustea, mentre i tratti somatici e la mancanza di ricerca fisionomica fanno propendere per l'interpretazione come ritratto femminile: osservazione, questa, che può valere, tutto sommato, anche per l'esemplare di Cremona.

Si può anche supporre che, trattandosi di un'immagine di bambina, la sua acconciatura non dovesse necessariamente rispecchiare i canoni della moda femminile 'adulta'.

¹⁸ West, *Röm. Portr.*, I, tav. LXVI, n. 289.

¹⁹ West, *Röm. Portr.*, I, p. 237, tav. LXVI, n. 288. Secondo la Scrinari (art. cit. a nota 13) nel ritratto muliebre degli Uffizi « è evidente il persistere di un tipo di acconciatura usata nell'adolescenza e poi mantenuta con l'aggiunta di qualche artificio richiesto dalla moda e concesso dall'età ».

²⁰ B. Bandinelli, *La fine dell'arte antica*, pp. 114-115. Basti osservare, per citare solo alcuni esempi, due teste femminili della stele di Egnatia Chila, già citata (nota 6), o i ritratti che compaiono sulla stele della famiglia Alennia (B. Bandinelli, *La fine dell'arte antica*, fig. 102, p. 113; Mansuelli, *Il ritratto romano*, p. 92 e nota 122). La tendenza a generalizzare e fissare certe formule tipologiche sembra particolarmente caratteristica del ritratto femminile il quale « per tutta l'età giulio-claudia resta congelato in un tipo plastico giovanile-idealizzante » e questa monotona uniformità iconografica viene scandita solo dal variare delle acconciature alla moda (cfr. Rebecchi, art. cit. a nota 1, pp. 123-124). Secondo il Rebecchi questa mancanza di modelli nella tradizione ritrattistica femminile « è indubbiamente da attribuire allo scarso peso che, con poche eccezioni, aveva la donna nella società romana ». Si veda a questo proposito: S. B. Pomeroy, *Donne in Atene e Roma*, Torino 1978, pp. 160 ss.; E. Cantarella, *L'ambiguo malanno*, Roma 1981, pp. 133 ss.

²¹ B. Forlati Tamaro, *Sculture di Aquileia*, in « Aquileia nostra », 4, 1 (1933), p. 5, fig. 5: l'autrice vi riconosce un tipo non romano. Il Mansuelli (*Il ritratto romano*, p. 91, nota 117) propende a riconoscere in essa una donna.

Se già tali anomalie strutturali ci portano in ambiente provinciale, ci sono altri fattori di carattere tecnico e stilistico che possono contribuire a localizzare l'origine del pezzo. Il primo di questi fattori è la tecnica di lavorazione (di cui sono informate molte opere scultoree padane) che ricorda, anche se non così fortemente come nel periodo repubblicano²², quella dei prodotti in creta: infatti le palpebre dal profilo tagliente e netto, le arcate sopraccigliari spigolose, le labbra ed anche i capelli, soprattutto posteriormente, presentano tocchi che tradiscono un'abitudine o per lo meno il ricordo di un'abitudine di lavoro a stecca.

Si nota tuttavia un certo progresso e raffinamento, sia nella piena, plastica rotondità delle superfici, sia nel fatto che il gusto per la linea incisa proprio di quella tradizione, benché presente nell'esecuzione della chioma, è quasi totalmente scomparso nel modellato del volto (evidentemente perché le botteghe e officine provinciali avevano acquisito una certa sicurezza di sé e padronanza dei propri mezzi pur non dimenticando le antiche abitudini). Se si passa ad osservare l'interpretazione formale del soggetto si è colpiti dall'estrema semplificazione nel trattamento delle superfici e dalla scarsità di notazioni anatomiche del modellato; è evidentissima da parte dell'esecutore la tendenza a mettere in luce l'essenziale nella descrizione dei caratteri fisionomici, sorvolando su ogni dettaglio che alteri la visione unitaria. Si nota infatti, pur trattandosi chiaramente di un ritratto, non tanto una minuziosa analisi dei tratti individuali quanto, piuttosto, una ricerca di solidità plastica e strutturale²³: l'enfiagione del volto e la massività del collo accrescono tale impressione.

Le onde insistite e forzate della chioma dilatano il volto animandone i volumi relativamente compatti; le ciocche sono dure, rigidamente parallele, rese con uno schematismo ingiustificato dal punto di vista naturalistico, ma del tutto giustificabile da un intento ornamentale.

Il ritratto evidenzia in sostanza un realismo contenuto e modesto ed appare uscito dalla mano di uno scultore certo non particolarmente dotato, ma che con pochi mezzi, con un semplicissimo linguaggio formale è riuscito a conseguire una certa intensità espressiva. L'iconografia funeraria padana tende spesso, infatti, a trasformare il ritratto in un

²² Traversari, art. cit. (nota 1), p. 121, p. 126 ss.; Mansuelli, *Il ritratto romano*, pp. 75 ss.; Rebecchi, *Ritratto e iconografia romana* (art. cit. a nota 1), p. 117.

²³ Cfr. Mansuelli, *Il ritratto romano*, p. 72, p. 98; Rebecchi, *Ritratto e iconografia romana* (art. cit. a nota 1), pp. 112 ss.

elemento puramente allusivo: è piú importante, essenziale anzi, rappresentare una testa, assolutamente secondario, invece, che essa corrisponda in tutto e per tutto ai tratti del committente del monumento o della persona che costui voleva rappresentata²⁴. La formazione professionale degli artigiani raramente era tale da consentire loro di affrontare volta per volta, direttamente dal modello vivente, la rappresentazione di una persona, senza l'appoggio a quelle soluzioni che l'iconografia ufficiale offriva già realizzate²⁵. Per tutti questi motivi il ritratto cremonese si configura come un tipico prodotto di artigianato provinciale padano, anche se influenzato dalle esperienze della ritrattistica colta. Ma, nel caso del pezzo in esame, quali erano queste esperienze?

La risposta, già in parte anticipata dalle precedenti osservazioni, è importante in quanto da un lato può contribuire ad individuare i rapporti, ancora non sufficientemente chiari²⁶, di questo artigianato locale con le manifestazioni colte e di carattere ufficiale; dall'altro perché consente di delineare, sia pur approssimativamente, la posizione cronologica di questo ritratto.

Non solo, come si è visto, la pettinatura richiama quella caratteristica di Nerone²⁷, ma perfino le caratteristiche fisionomiche, e questo può apparire singolare, ricordano immediatamente l'imperatore. Certo tale coincidenza nel nostro caso può essere puramente casuale, ma occorre sottolineare che non è infrequente o inconsueto che oscuri personaggi di provincia presentino somiglianze piú o meno vaghe con membri della famiglia imperiale, perché spesso il ritratto colto, ufficiale serviva come modello, anche se nella maggior parte dei casi le sue forme venivano prese solo esteriormente, non penetrate nella sostanza²⁸.

²⁴ Mansuelli, *Il ritratto romano*, p. 98; tali caratteri di morfologia semplificata non dipendono da un'imprecisata forma d'arte indigena o locale, come ha sostenuto Kaschnitz von Weimberg (la cui teoria strutturalista relativa al ritratto romano è esposta nella miscellanea *Ausgewählte Schriften*, I-II-III, Berlin 1965). « La semplificazione della forma non procede certamente dall'interno » (Rebecchi, *Ritratto e iconografia romana*, p. 113), non è quindi « un'esigenza strutturale, cioè stilistica » (Mansuelli, *Il ritratto romano*, p. 91), bensì il fenomeno dipende dalla maggiore o minore cultura delle maestranze locali, dalla maggiore o minore comprensione del modello, da cui deriva la facilità e la fedeltà con cui avviene il ricalco espressivo del linguaggio dell'arte ufficiale.

²⁵ G. A. Mansuelli, *Le stele romane del territorio ravennate e del basso Po*, Ravenna 1967, pp. 74-75. Si veda anche la nota 28.

²⁶ Mansuelli, *Il ritratto romano*, pp. 68-69.

²⁷ Vedi note 3 e 9.

²⁸ Sul problema della ripresa, da parte della ritrattistica privata provinciale,

Tale considerazione vale ugualmente, com'è ovvio, anche se l'acconciatura del ritratto in questione non intendeva assumere come modello quella di Nerone, ma costituiva solo l'esito provinciale di pettinature giulio-claudie precedenti a Nerone. L'ipotesi di una collocazione in età claudio-neroniana per la nostra scultura trova un ulteriore punto d'appoggio nel linguaggio formale che l'ha plasmata. Nonostante la compattezza del modellato e la semplificazione dei piani, essa presenta una certa tendenza al chiaroscuro e al movimento superficiale: tali caratteri cominciano ad affermarsi e si accentuano progressivamente con la ritrattistica claudia che, alla solidità d'impalcatura e al prevalente classicismo di tradizione augustea²⁹, accompagna un nuovo interesse per la solidità dei volumi e per gli effetti di superficie³⁰.

Si deve osservare che la ritrattistica giulio-claudia ha avuto un'eco larghissima in tutti i centri dell'Italia settentrionale, sia nell'ambito della scultura colta che in quella locale.

Se consideriamo, ad esempio, il complesso statuario di Vicenza³¹, quello di Velleia³², il cosiddetto Augusto di Verona³³, il rilievo di Ra-

dei dettagli fisionomici e dei tipi di acconciature di quella ufficiale si veda, oltre all'articolo del Mansuelli citato alla nota 25: Mansuelli, *Il ritratto romano*, pp. 73, 89 ss.; G. Chiesa, *Una classe di rilievi funerari a ritratti dell'Italia settentrionale*, in *Studi in onore di A. Calderini e R. Paribeni*, II, Milano 1956, pp. 385 ss.; Rebecchi, *La scultura colta in Emilia-Romagna* (art. cit. a nota 10), p. 519 e, in genere, i due articoli del Rebecchi citati alla nota 1.

²⁹ Mansuelli, *Il ritratto romano*, pp. 80-82; Rebecchi, *Ritratto e iconografia romana* (art. cit. a nota 1), p. 112. Secondo lo Zanker, tuttavia, questo classicismo dell'arte ufficiale è penetrato in ambiente municipale solo qualche volta (P. Zanker, *Zur Rezeption des hellenistischen Individualporträts in Rom und in den italischen Städten*, in *Hellenismus in Mittelitalien*, Ab. Ak. Wiss. Göttingen, Philol.-hist. Klasse, s. III, 97, II, Göttingen 1976, p. 604).

³⁰ Mansuelli, *Il ritratto romano*, pp. 68-69.

³¹ F. Poulsen, *Porträtstudien in norditalienischen Provinzmuseen*, Copenhagen 1928 (d'ora in poi: F. Poulsen, *Porträtstudien*), pp. 77-80, nn. 1-3, figg. 176-180; W. Trillmich, in « *Madri der Mitteilungen* », 15 (1974), pp. 189-191, tavv. 42-43 a; V. Galliazzo, *Sculture greche e romane del Museo Civico di Vicenza*, Treviso 1976, nn. 24-30, pp. 93-116.

³² F. Poulsen, *Porträtstudien*, pp. 47 ss., tav. 66 ss.; Mansuelli, *Il ritratto romano*, pp. 81 ss.; C. Saletti, *Il ciclo statuario della basilica di Velleia*, Milano 1968; H. Gabelmann, in « *Gnomon* » (1971), pp. 732 ss.; C. Saletti, *Gruppi e serie del ciclo statuario veleiate*, in « *Athenaeum* », 50 (1972), pp. 182 ss.; K. P. Göthert, *Zur Einheitlichkeit der Statuengruppe aus der Basilika von Velleia*, in « *Röm. Mitt.* », 79 (1972), pp. 235 ss.; C. Saletti, *Parergon Veleiate. Ulteriori osservazioni sul complesso giulio-claudio della basilica*, in « *Röm. Mitt.* », 83 (1976), pp. 145 ss.; H. Jucker, *Die Prinzen des Statuenzyklus aus Velleia*, in « *J. d. I.* »,

venna³⁴, il ritratto di Claudio di Aquileia³⁵ e altre statue onorarie di Aquileia e di altre città³⁶, vediamo definirsi una forma di culto della dinastia giulio-claudia, generalizzata attraverso i municipi e le colonie del settentrione. L'assetto dato da Augusto al paese giustifica questo senso diffuso di devozione, perpetuatosi ben oltre la vita del princeps, finché durò nella gestione dell'impero la fedeltà alle sue direttive politiche³⁷. Nessun'altra dinastia sembra aver goduto nel Nord del favore delle masse quanto la giulio-claudia, ma parallelamente alle immagini scultoree dei membri della famiglia imperiale, ed in diretto rapporto con esse, questo stesso periodo vede una larghissima diffusione della statuaria onoraria la quale dipende strettamente, come si è detto, dai modelli utilizzati per le statue imperiali o dalle statue imperiali stesse, alle quali gli scultori locali avevano forse direttamente lavorato³⁸. È proprio col periodo claudio, inoltre, che si verifica nell'Italia settentrionale la massima fioritura della scultura funeraria³⁹.

92 (1977), pp. 204-240; Rebecchi, *La scultura colta* (art. cit. a nota 10), pp. 503 e 517, tav. XLIV, 1-2.

³³ F. Poulsen, *Porträtstudien*, figg. 167-169, n. 5; Mansuelli, *Il ritratto romano*, p. 80, fig. 42, 1.

³⁴ F. Poulsen, *Porträtstudien*, p. 61, figg. 146-152; *Arte e civiltà*, I, tav. CLVI, 327, II, p. 474, n. 679; D. Baraldi Sandri, *Problemi del rilievo di Augusto conservato nel Museo Nazionale di Ravenna*, in «Felix Ravenna», 105-106 (1973), pp. 11-52; G. A. Mansuelli, *Il rilievo augusteo di Ravenna e i suoi problemi*, in *Corso di cultura nell'arte ravennate e bizantina*, 23 (1974), pp. 199-206; H. Jucker, *Die Prinzen auf dem Augustus-relief in Ravenna*, in *Mélanges d'hist. anc. et d'arch. offerts à P. Collart*, Lausanne 1976, pp. 237-267; J. Pollini, *Gnaeus Domitius Abenobarbus and the Ravenna Relief*, in «Röm. Mitt.», 88 (1981), pp. 117 ss.; Rebecchi, *La scultura colta* (art. cit. a nota 10), p. 516 e nota 123 per ulteriore bibliografia.

³⁵ F. Poulsen, *Porträtstudien*, p. 13; G. Brusin, *Aquileia. Guida storico-artistica*, Udine 1929, p. 93, n. 3, fig. 56; Idem, *Il Museo Archeologico Nazionale di Aquileia*, Roma 1936, fig. 9; Scrinari, *Aquileia*, p. 63, fig. 185 a-b.

³⁶ Mansuelli, *Il ritratto romano*, pp. 81 e 83; Rebecchi, *Ritratto e iconografia romana* (art. cit. a nota 1), nota 11 a p. 111.

³⁷ Mansuelli, *Il ritratto romano*, p. 81; Rebecchi, *Ritratto e iconografia romana* (art. cit. a nota 1), pp. 110-112; Idem, *La scultura colta* (art. cit. a nota 10), pp. 512-518.

³⁸ In quasi tutti gli edifici pubblici furono erette statue onorarie accanto a quelle imperiali, espressione del dovere e dell'onore dei magistrati municipali, in ringraziamento delle sovvenzioni statali, «di assolvere i compiti del culto e della propaganda imperiale, tra i quali rientrava anche la propria celebrazione e quella dei più importanti patroni» (Rebecchi, *La scultura colta*, p. 519).

³⁹ Mansuelli, *Il ritratto romano*, p. 93.

La documentazione di cui disponiamo, dunque, e che possiamo accostare al ritratto cremonese è relativamente ricca: il ritratto aquileiese di Claudio ad esempio, testimonia quel modellato ricco di passaggi e di effetti chiaroscurali tipico dell'epoca, cui sembra richiamarsi anche l'autore del pezzo in esame; ma è soprattutto nel ritratto funerario e nell'artigianato che è possibile individuare i paralleli di maggior rilievo. Un frammento di ritratto giovanile da Aquileia⁴⁰, per quanto forse precedente al nostro, offre un significativo confronto per il gusto simmetrico e coloristico nel rendimento della chioma, documentando in modo eloquente quella schematizzazione ornamentale così tipica della produzione settentrionale⁴¹.

La stessa tendenza provinciale allo schematismo e alla stilizzazione decorativa delle pettinature giulio-claudie si osserva nella stele dei Varii⁴² a Cotignola (Ravenna), nella stele dei Firmii e Latronii⁴³ e nella stele di C. Caesius⁴⁴ di Ravenna. Analogie nel modo di risolvere la struttura quadrata del volto, gli occhi grandi con palpebre spesse, di delineare le labbra e di segnare l'epidermide ai lati della bocca e del naso, si possono osservare sulla stele degli Arrii⁴⁵, appartenente allo stesso ambito cronologico. Nel Museo Archeologico di Milano, infine, sono conservati due ritratti virili che esemplificano piuttosto chiaramente la produzione lombarda di quest'epoca: uno di essi⁴⁶ manifesta, nell'impostazione squadrata e rigida del capo e nella semplificazione dei piani, quella ricerca di solidità e di fermezza d'impianto che affiora anche nell'opera di Cremona. Qui la pettinatura è completamente diversa,

⁴⁰ Scrinari, *Aquileia*, n. 182, p. 62.

⁴¹ B. Bandinelli, *La fine dell'arte antica*, p. 114.

⁴² *Arte e civiltà*, I, tav. XXIV, 52, II, n. 214, p. 140; C. Albizzati, in « Rivista storica ticinese », 26, V (1942), p. 602, fig. 8; G. A. Mansuelli, in « Bollettino d'arte » (1953), pp. 289 ss.; Idem, *Il ritratto romano*, p. 92; Idem, *Les monuments commémoratifs romains de la vallée du Pô*, in « Monuments et mémoires Piot », LIII (1964), p. 73, fig. 38. Nella nicchia inferiore della stele è collocato un ritratto maschile (Euripus) con una frangia a ciocché ondulate affine a quella di Cremona, con ondulazioni meno marcate.

⁴³ Mansuelli, *Le stele romane del territorio ravennate* (op. cit. a nota 25), stele 8, tav. 3, fig. 8 e tav. 4, fig. 10. È datata anch'essa al periodo giulio-claudio.

⁴⁴ Mansuelli, *Le stele romane del territorio ravennate*, tav. 6, fig. 13, stele 9; *Arte e civiltà*, II, n. 243, p. 157.

⁴⁵ Mansuelli, *Le stele romane del territorio ravennate*, stele 11, tav. 6, fig. 14.

⁴⁶ E. Camporini, *Sculture a tutt'ondo del civico museo archeologico di Milano, provenienti dal territorio municipale e da altri municipi*, Milano 1979, n. 13 a-b, pp. 29-30, tav. XI.

ma li accomuna soprattutto la realizzazione di alcuni particolari fisionomici come le palpebre spesse e piuttosto piatte, l'arco sopraccigliare basso, la struttura stereometrica e la frontalità del capo. Ma è, in modo particolare, l'altra testa milanese⁴⁷ che si presenta strettamente legata alla nostra sul piano descrittivo oltre che formale: il volto largo e massiccio, il collo robusto segnato da rughe, la forma degli occhi, il chiuso e rigido peso dei capelli, immediatamente ricordano, come il ritratto di Cremona, le immagini di Nerone. Il modo di movimentare e vivificare la superficie intorno al naso e alle labbra con morbidi passaggi di piani e lievi contrasti luministici rende più stretta ed evidente la connessione tra le due sculture. Il Poulsen data il ritratto tra la fine del regno di Claudio e l'inizio di quello di Nerone, mentre il West lo colloca direttamente in età neroniana⁴⁸.

Nel corso dell'analisi condotta finora è stato più volte sfiorato il problema della cronologia. Problema centrale e difficile per la produzione artigianale padana, come per ogni altro fenomeno analogo: la convergenza e la coesistenza di filoni di estrazione diversa nel tempo, il sostanziale eclettismo di base rendono ardua una datazione su base esclusivamente stilistica, riferita all'ordinaria cronologia della ritratti-

⁴⁷ F. Poulsen, *Porträtstudien*, p. 81, tavv. 184-185; West, *Röm. Portr.*, I, p. 237; Camporini, op. cit. (nota 46), n. 77 a-b, pp. 90-91, tav. LIII.

⁴⁸ Gli esiti di questa fioritura della ritrattistica norditalica in epoca claudia sono diversi da zona a zona e da centro a centro, come ha rilevato il Mansuelli sulla base di un'ampia documentazione e di confronti significativi (*Il ritratto romano*, pp. 93 ss.). In linea generale si può osservare che mentre nel Veneto si mantiene uno stile che è assai più vicino ai presupposti del ritratto augusteo, con un prevalere delle soluzioni linearistiche, nei territori delle attuali Emilia e Lombardia, invece, la solidità plastica e strutturale informa la maggior parte della ritrattistica. È ovvio tuttavia che queste tendenze non furono totalmente indipendenti ed incompatibili tra di loro; si verificarono scambi, reciproche influenze e oscillazioni fra un polo e l'altro. Non si può certo affrontare tale argomento, data la complessità e la varietà delle sue implicazioni, anche perché la materia è ancora in gran parte da sistemare e molti aspetti della problematica sono da chiarire. Tuttavia anche i pochi e generici elementi cui si è accennato possono fornire, senza certo pretendere di risolvere la questione, delle indicazioni orientative riguardo alla probabile zona di provenienza del pezzo esaminato, che non dovrebbe essere molto lontana da quella della sua attuale sede. Se in esso sono presenti gli inserti linearistici delle palpebre e della composizione decorativa dei capelli, ciò che nettamente prevale è la fermezza dei volumi e il vivo senso plastico che unifica, nelle forme piene e nel sobrio chiaroscuro i piani del volto e della chioma: fra i monumenti citati, dunque, i confronti più convincenti non sono quelli con le sculture aquileiesi, ma soprattutto quelli con le stele ravennati e con il ritratto di Milano.

stica ufficiale; l'elemento acconciatura può essere aleatorio, la relatività del costume, gusti personali, tendenze conservative possono determinare notevoli divari: tutte circostanze comuni ad ogni ambito provinciale⁴⁹. Per di più i monumenti databili con certezza si riducono a poco⁵⁰ sia perché della maggior parte delle opere che possediamo non conosciamo le circostanze di scavo né il materiale concomitante, sia perché i testi epigrafici, per lo più funerari, molto raramente contengono dati utili ad una determinazione cronologica precisa⁵¹.

Non esiste quindi un elemento guida, un punto di riferimento assolutamente sicuro per la ricostruzione cronologica. I segni datanti risultano da un processo di raccolta e associazione di tutti i fattori che si sono elencati ed analizzati, oltre che dall'esame stilistico e dal riferimento alla seriazione più nota dell'arte colta « dalla quale i fenomeni provinciali non possono mai considerarsi disgiunti »⁵².

Sembra, d'altra parte, che la ritrattistica romana del Nord, sempre oscillante fra le varie tendenze che operavano al suo interno, abbia seguito nel periodo tardo-augusteo e tiberiano una propria via di ricerca e di adattamento delle forme colte alle proprie esigenze e si sia poi adeguata, in età claudia, al ritratto urbano del quale ha seguito sostanzialmente le forme per il resto del secolo. Si assiste cioè ad una sorta di stabilizzazione, sembra anche di relativa uniformità nel gusto e nella scelta dei modelli, che non doveva favorire manifestazioni troppo vistose di attardamento⁵³.

⁴⁹ G. A. Mansuelli, *Aspetti e lineamenti dell'arte romana nell'Italia settentrionale*, in *Arte e civiltà*, II, p. 10; B. Bandinelli, *La fine dell'arte antica*, p. 114.

⁵⁰ Il Mansuelli ne dà un elenco, relativo sia alla scultura colta che a quella locale in *Arte e civiltà*, II, *Schema cronologico dell'arte cisalpina*, pp. 22-25.

⁵¹ Mansuelli, vedi nota precedente e *Il ritratto romano*, p. 73.

⁵² G. A. Mansuelli, *Studi sull'arte romana in Italia settentrionale. La scultura colta*, in « R.I.A.S.A. », VI (1958), pp. 44 ss., soprattutto 46-55; Rebecchi, *Ritratto e iconografia romana* (art. cit. a nota 1), p. 109 (« Le influenze colte prevalgono dove è più avanzata la organizzazione cittadina ed in quei corridoi territoriali dove è più stretto il controllo politico di Roma »).

⁵³ Mansuelli, *Il ritratto romano*, p. 98, tav. 46, 1. Se è lecito avanzare ipotesi sulle cause di questo fenomeno, è probabile che esso sia dovuto al fatto che, come si è detto, nessuna dinastia ha goduto del favore delle masse del Nord come quella dei Claudii e questa circostanza può aver contribuito ad una, sia pur generica, convergenza di orientamenti formali all'interno del variegato ambiente settentrionale; dall'altro lato sappiamo anche che in età claudia si è avuta un'intensa fioritura della scultura funeraria e che la produzione su larga scala conduce a generalizzare certe soluzioni.

Quindi, sulla base di quanto è stato detto riguardo ai problemi della ritrattistica romana settentrionale e riguardo ai caratteri stilistici e tipologici del ritratto cremonese, si può supporre, con tutte le riserve che il caso richiede, una datazione in epoca claudio-neroniana.

IV

RITRATTO FEMMINILE

(tav. IV a-b)

Luogo di rinvenimento ignoto.

Altezza totale: cm. 25; altezza dal mento all'estremità superiore della fronte: cm. 17; larghezza massima: cm. 13.

Marmo bianco a grana piuttosto fine.

Manca totalmente del collo ed il centro della superficie di frattura è stato forato per l'inserimento di un moderno perno di sostegno. La superficie è molto logorata e corrosa. È privo del naso e lacunoso al mento; anche la capigliatura ed il velo che la ricopre appaiono molto erosi e scheggiati in alcuni punti.

BIBL.: Pontiroli n. 243, p. 153, tav. CXI.

La testa, lievemente inclinata a destra, rappresenta una donna non più giovane, a giudicare dal volto piuttosto grasso e appesantito. Nonostante il pessimo stato di conservazione risulta evidente l'intento di evidenziare l'individualità del soggetto puntualizzandone i dati fisionomici caratterizzanti non solo nel viso largo e massiccio, ma anche nella lieve asimmetria degli occhi, nelle piccole proporzioni del naso e della bocca, nella morbida plasticità delle carni rilasciate.

Sotto la fronte ampia e piuttosto bassa appare ben visibile il rilievo appena aggettante dell'arcata orbitale. Gli occhi grandi e dalle palpebre spesse e un po' gravi superiormente mostrano un bulbo leggermente sporgente. Un piccolo foro indica le fossette lacrimali, mentre un solco abbastanza profondo sfuma e prolunga verso il basso gli angoli esterni. Molto evidente è pure il rigonfiamento sotto gli occhi accentuato dal rilievo degli zigomi. Le sagome del naso e della bocca sembrano piuttosto piccole rispetto alla larga struttura del volto e all'ampiezza dei contorni orbitali. Dalla base del naso due solchi giun-

gono agli angoli della bocca che sono molto infossati. L'acconciatura, a piú ordini sovrapposti di riccioli sopra la fronte, è espressa con un minuzioso lavoro di trapano e parzialmente coperta da un velo che è visibile solo in prossimità delle orecchie.

Essa presenta inoltre, proprio vicino al velo, una sorta di gradino non ben definibile perché molto eroso e ben visibile di profilo.

L'elaborata acconciatura, che appare caratterizzata anteriormente da un ampio e massiccio cercine di capelli, indicando inequivocabilmente l'epoca flavia, costituisce il fattore determinante per la collocazione cronologica e l'inquadramento tipologico di questo ritratto. Sarebbe interessante poter scorgere nella scultura le sembianze di una delle principesse flavie, ma tale tentativo risulta problematico per due circostanze: innanzitutto la loro iconografia è estremamente incerta e, per alcune di esse, addirittura oscura¹. Di tutti i membri femminili della famiglia flavia non esiste un solo ritratto a tutto tondo che sia identificato da un'iscrizione antica. Occorre quindi affidarsi alle immagini monetali le quali, tuttavia, offrono versioni così diverse nella fisionomia e nella pettinatura che è piuttosto arduo evincerne sicure direttive per l'attri-

¹ Tra le donne della dinastia flavia, l'iconografia di Domizia e di Giulia è la piú conosciuta per la disponibilità di una maggiore documentazione (G. Daltrop, U. Hausmann, M. Wegner, *Die Flavier. Das Römische Herrscherbild*, II, 1, Berlin 1966, pp. 49 ss. [Iulia Titi] e pp. 63 ss. [Domitia]).

Delle altre, le notizie e le testimonianze sono molto scarse. Non c'è modo, ad esempio, di farsi un'idea della pettinatura e dell'aspetto di Vespasia Polla, madre di Vespasiano. Il West (*Röm. Portr.*, II, p. 36) ritiene possibile che suoi ritratti siano oggi esistenti, ma che non c'è purtroppo possibilità di identificarli. Lo stesso autore ha riferito a Flavia Domitilla maggiore, moglie di Vespasiano, un *denarius* della zecca di Roma con la legenda DIVA DOMITILLA AVGVSTA (H. Mattingly, *Catalogue of Coins of the Roman Empire in the British Museum*, London II, 1930, tav. 47, n. 12, p. 246; d'ora in poi: BMC, II) attribuendo di conseguenza a lei l'effigie femminile che compare sulla moneta. Gli autori del piú recente studio complessivo sulla ritrattistica dei Flavi (Daltrop, Hausmann, Wegner, op. cit., d'ora in poi: *Flavier*) ritengono invece che questo denaro ed altre monete con la stessa legenda siano da attribuire non alla moglie di Vespasiano, che mai ricevette il titolo di Augusta, bensí a Flavia Domitilla minore, figlia di Vespasiano e della precedente e quindi sorella di Tito e di Domiziano (*Flavier*, p. 60). La pettinatura che compare su queste monete (BMC, II, tav. 47, 12-13; tav. 61, 11; *Flavier*, pp. 61-62, tav. 50 n, l, k) risulta legata allo stile del periodo claudio, con i capelli acconciati sul davanti in molteplici riccioli aderenti al capo e sul retro raccolti in una lunga treccia appoggiata alle spalle. Della terza Domitilla della famiglia Flavia, figlia di Domitilla minore, e delle due mogli di Tito, Arricidia Tertula e Marcia Furnilla, non esistono effigi né monetali né plastiche (*Flavier*, p. 60; M. Bonghi Jovino, *Una testina flavia del Rijkmuseum van Oudheden di Leida*, in « Bull. Com. », 78 [1961-62], p. 93, nota 3).

buzione dei ritratti a tutto tondo², senza contare che solo alcune delle dame flavie vi compaiono. È vero che studi recenti³ hanno cominciato ad illuminare i complessi problemi relativi all'iconografia di Giulia, figlia di Tito, e Domizia, moglie di Domiziano⁴, ed in base alle corrispondenze con le monete si è giunti ad individuare con una certa sicurezza alcuni ritratti plastici delle due auguste⁵. D'altra parte, sebbene i pochi dati fisionomici riconoscibili nel volto della donna cremonese (gli occhi sporgenti e distanziati, la struttura piena e massiccia, gli angoli della bocca sollevati e forati) corrispondano a quelli comunemente ritenuti peculiari di Giulia⁶, il pessimo stato di conservazione non consente di avanzare ipotesi in questo senso: bisogna perciò limitarsi ad indicarla come una delle tante teste femminili di epoca flavia prive di un'esatta identificazione e fondare l'analisi su quei presupposti tipologici e stilistici che consentano un più preciso inquadramento cronologico. Anche se i primi accenni di questa pettinatura vanno ricercati nel periodo claudio⁷, essa non compare sulle monete coniate durante l'impero di Vespasiano.

² *Flavier*, pp. 49 e 63.

³ Oltre che nell'opera già citata (*Flavier*), nuove e interessanti osservazioni si leggono in U. Hausmann, *Zu den Bildnissen der Domitia Longina und der Iulia Titi*, in « Röm. Mitt. », 82, II (1975), pp. 315-328, tavv. 106-112.

⁴ Per le vicende biografiche e per la bibliografia precedente sull'argomento si veda: B. M. Felletti Maj, in *E. A. A.*, s. v. *Giulia*, III (1960), p. 961; M. Floriani Squarciapino, in *E. A. A.*, s. v. *Domizia*, III (1960), p. 165.

⁵ In *Flavier*, da p. 115 a p. 121 si trova l'elenco dei ritratti attribuiti a Giulia (tavv. 45-57); da p. 122 a p. 125 di quelli assegnati a Domizia. Le parentesi quadrate indicano le effigi che gli autori ritengono di poter sicuramente identificare con le due auguste; gli altri sono incerti o esclusi dall'attribuzione a Giulia e a Domizia. Le caratteristiche del volto di Giulia sarebbero: la fronte rotonda e sfuggente, tipica della famiglia flavia, gli occhi grandi e sporgenti, il mento rotondo e grassoccio, le guancie piene, le labbra carnose, la bocca piuttosto grande con angoli approfonditi e sollevati. Risultano invece peculiari di Domizia: la fronte alta, il naso piuttosto lungo e arcuato, la bocca piccola e sottile, il mento sporgente.

⁶ Felletti Maj, *Ritratti M. N. R.*, pp. 86-87, nn. 155-157; Bonghi Jovino, art. cit. (nota 1), p. 93; *Flavier*, pp. 54-55; Hausmann, art. cit. (nota 3), p. 324.

⁷ R. Steininger, *Die weiblichen Haartrachten im I Jh. der römischen Kaiserzeit*, München 1909, pp. 21 ss. Bisogna risalire fino ad Agrippina maggiore che porta dei riccioli sulle tempie. In seguito progressivamente la zona occupata dai ricci tende ad estendersi sempre più. Le fasi di tale evoluzione si possono seguire in quattro monete (L. Furnée van Zwet, *Fashion in Women's Hairdress in the First Century of the Roman Empire*, in « BaBesch », 31 [1936], pp. 10, 21-22; p. 2, figg. 38, 40, 45): la prima (aurei e denari del 54) ha l'effigie di Agrippina

È invece sui primi denari che rappresentano Giulia, emessi nell'anno 80-81, che compare la ricca corona di riccioli intorno alla fronte⁸: il cercine ancora piuttosto basso si collega alle forme tardoclaudie-neroniane, ma acquista maggiore consistenza plastica elevandosi verticalmente intorno alla fronte, in una massa semicircolare che non è ancora alta ma già piuttosto voluminosa.

Un denario e quattro dupondi, anch'essi riferibili all'anno 80-81⁹, presentano Giulia pettinata secondo i dettami della nuova moda, che sembra concordare pienamente con quella del ritratto di Cremona: la corona di riccioli leggermente più alta di quella dei primi denari e soprattutto più espansa verso l'interno del capo, scende sulle tempie, coprendo parzialmente le orecchie.

Il cercine di riccioli mantiene le stesse dimensioni e lo stesso aspetto sull'aureo emesso dopo la consacrazione di Tito¹⁰, forse nell'82. Esso mostra tuttavia una nuova disposizione della parte posteriore: le piccole trecce non sono tirate indietro e serrate rigidamente in alto, ma vengono sollevate morbidamente dal basso e raccolte in un

maggiore, la seconda è un tetradramma argenteo di Antiochia, la terza una moneta bronzea di ignota origine con il ritratto di Poppea, la quarta il denario con il ritratto di Flavia Domitilla (cfr. nota 1), tutte susseguentesi in ordine cronologico. La Furnée osserva (p. 10) che confrontando gli aurei del 54 con quelli del periodo di Claudio « we cannot fail to notice the tendency to dress the hair in an increasing amount of curls that close in on the parting from both sides ». La moneta con l'effigie di Poppea è degli anni 62-65. Per arrivare al denario con il ritratto di Domitilla, che è dell'81-82, passano parecchi anni nei quali si deve pensare che i riccioli della parte anteriore della testa siano diventati sempre più numerosi: « As a result of this development they form at the end of the reign of Nero an interrupted crown framing the face. This crown of curls, in its turn, will be built up higher and higher untill in course of time veritables miracles of hair dressing will adorn the heads of the Flavian ladies ».

Come esempio a tutto tondo di pettinatura di passaggio tra il periodo claudio ed il periodo flavio si può citare un ritratto del Museo Capitolino (K. Fittschen - P. Zanker, *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museum und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom*, Bd. III, Mainz am Rhein 1983, n. 61, p. 48, tav. 77). Una accurata analisi di tale evoluzione della moda si legge in K. Polaschek, *Studien zu einem Frauenkopf im Landesmuseum Trier und zur weiblichen Haartracht der julisch-claudischen Zeit*, in « *Trierer Zeitschrift für Geschichte und Kunst des trierer Landes und seiner Nachbargebiete* », 35 (1972), pp. 178-185, tavv. 11 e 12.

⁸ BMC, II, tav. 47, 15; *Flavier*, tav. 50 d, p. 53; BMC, II, tav. 47, 14; *Flavier*, p. 53.

⁹ Denario: BMC, II, tav. 47, 17; Bonghi Jovino, art. cit. (nota 1), p. 101, fig. 9 a. Dupondi: BMC, II, tav. 53, 5-6-8; *Flavier*, p. 54, tav. 50, a-b-c.

¹⁰ BMC, II, tav. 61, 12; *Flavier*, tav. 50 e-f, pp. 55-56.

ampio chignon al centro della testa. È qui chiaramente riconoscibile e testimoniata per la prima volta sulle monete quella pettinatura che, da allora in poi, doveva diventare diffusissima e prevalente in epoca flavia. Una testa diadematata del Museo di Stoccolma¹¹ ha stretti legami con questo ritratto monetale e presenta inoltre una singolare affinità fisionomica con il ritratto cremonese, resa ancora più appariscente dalle somiglianze riscontrabili nella dimensione e disposizione dei riccioli e dalla lieve inclinazione del capo. È possibile supporre che anche la donna effigiata nel ritratto in esame avesse una pettinatura simile. Infatti, sebbene il velo che copre la testa non permetta di indicare un più preciso riscontro nei ritratti monetali o a tutt'occolo, il suo profilo e le sue proporzioni fanno escludere che nasconda una crocchia di capelli voluminosa e sporgente come quella del ritratto Ludovisi¹² o di alcune monete citate e induce a pensare, piuttosto, ad uno chignon più basso e aderente al capo o ad una treccia scendente sul collo, due acconciature testimoniate dai ritratti monetali e scultorei di epoca flavia¹³.

Le emissioni successive¹⁴, invece, presentano un nuovo ritratto matronale ed una nuova pettinatura di Giulia: il cercine anteriore, divenuto molto più alto e massiccio, grava pesantemente sulla fronte, come si può osservare sull'aureo della Consacrazione coniato nel 90-91¹⁵, e in un folto gruppo di ritratti a tutt'occolo che presentano caratteri analoghi a queste tarde serie monetali e cioè tratti più maturi ed un'altissima, imponente corona di riccioli¹⁶.

¹¹ *Flavier*, pp. 55 e 116, tavv. 43 e 46 c.

¹² R. Paribeni, *Le terme di Diocleziano e il Museo Nazionale Romano*, Roma 1928, n. 189; West, *Röm. Portr.*, II, p. 30, tav. 7, n. 21; Hekler, *Bildniskunst*, tav. 238; Felletti Maj, *Ritratti M. N. R.*, p. 86, n. 156; *Flavier*, p. 118, tavv. 42 e 49 b; *Museo Nazionale Romano, Le sculture*, I, 5, Roma 1983, n. 15, pp. 32 ss.

¹³ *Flavier*, tavv. 50, 44, 54 c, 56.

¹⁴ Si vedano, ad esempio, un aureo e un denario, la cui emissione si può datare agli anni seguenti all'84: *BMC*, II, tav. 67, 18-19; *Flavier*, p. 57, tav. 50 g.

¹⁵ *BMC*, II, tav. 67, 20; *Flavier*, p. 57.

¹⁶ Come quello di Solothurn (*Flavier*, pp. 57 e 122, tavv. 44, 46 d, 47 c), i due di Copenhagen (F. Poulsen, *Catalogue N. C. G.*, p. 458, n. 657; West, *Röm. Portr.*, II, n. 4, p. 31, tav. 7, 23; *Flavier*, pp. 58 e 115, tav. 45; V. Poulsen, *Portraits romains*, II, n. 11, pp. 46-47, tavv. XIX-XX; F. Poulsen, *Catalogue N. C. G.*, p. 462, n. 663; West, *Röm. Portr.*, II, p. 31, n. 5; *Flavier*, pp. 58 e 116, tav. 46 a-b; V. Poulsen, *Portraits romains*, n. 10, pp. 45-46, tav. XVIII) datati ai tardi anni 80, e la testa del Braccio Nuovo 56, degli ultimi anni del principato domiziano (Amelung, *Vat. Kat.*, I, p. 75, tav. 9; Bernoulli, *Röm. Ik.*, II, 2, pp.

L'accostamento del ritratto cremonese ai ritratti di Giulia consente di individuare un fattore comune non trascurabile e cioè la stretta corrispondenza che intercorre tra il tipo delle prime effigi di Giulia di Tito e la foggia dei capelli del ritratto in questione. Tale acconciatura obbedisce ai dettami di una moda assai diffusa durante il principato di Domiziano, che venne adottata anche dalla prima moglie dell'imperatore, Domitia Longina¹⁷. Basti osservare, ad esempio, i suoi ritratti che compaiono sui cristofori dell'Asia Minore¹⁸, riferibili all'81, o su due aurei e un denario coniatati dalla zecca di Roma¹⁹, datati tutti all'83. Le posteriori immagini monetali e plastiche di Domitia seguono un'evoluzione analoga a quella già riscontrata a proposito dell'iconografia di Giulia: la corona frontale si fa progressivamente più voluminosa ed elevata, allontanandosi quindi dall'aspetto più sobrio e contenuto degli esemplari precedenti²⁰.

La seconda sequenza esposta, dunque, non fa che confermare le considerazioni scaturite dalla prima e cioè che il basso cercine di capelli del ritratto cremonese non solo trova riscontro nei tipi iconografici delle due principesse flavie, ma lo trova in una serie di immagini che sembrano collocabili in un periodo limitato nel tempo, compreso, cioè, nella prima metà degli anni 80.

Il medesimo tipo di acconciatura risulta inoltre attestato da vari ritratti che molto probabilmente effigiano dame dell'alta borghesia flavia e che costituiscono una prova tangibile della frequente assimilazione ai modelli iconografici ufficiali della ritrattistica privata: quello di Sul-

41 e 49; West, *Röm. Portr.*, II, p. 32; U. Hausmann, in « J. d. I. », 74 [1959], p. 178; *Flavier*, pp. 58 e 118, tav. 47 d).

¹⁷ *Flavier*, pp. 63 ss.

¹⁸ *BMC*, II, tav. 68, 1-2; *Flavier*, p. 64, tav. 58 c-d-e.

¹⁹ Aurei: *BMC*, II, tav. 61, 6; *Flavier*, p. 65, tav. 58 f; *BMC*, II, tav. 61, 4; *Flavier*, tav. 58 h. Denarius: *BMC*, II, tav. 61, 7; *Flavier*, p. 65, tav. 58 g; U. Hausmann, in « J. d. I. », 74 (1959), p. 170, nota 9.

²⁰ Questa tendenza è chiaramente documentata sia dai ritratti monetali (*BMC*, II, tav. 82, 3-4; *Flavier*, tav. 58 a-b, p. 67) sia da quelli plastici dell'imperatrice, degli Uffizi (Mansuelli, *Uffizi*, II, n. 75, fig. 79; *Flavier*, pp. 68 e 123, tav. 54 c), del Louvre (*Flavier*, pp. 68 e 124, tav. 54 a-b-d), del Museo Capitolino (Stuart Jones, *Museo Capitolino*, n. 25, p. 194, tav. 50; Hekler, *Bildniskunst*, tav. 239 b; West, *Röm. Portr.*, II, p. 47, tav. 13, n. 42; *Flavier*, pp. 70 e 125, tav. 56; K. Fittschen - P. Zanker, *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom*, Bd. III, Mainz am Rhein 1983, n. 63, pp. 49-50, tavv. 79-81), del Museo Nazionale (Felletti Maj, *Ritratti M. N. R.*, p. 87, n. 157; *Flavier*, pp. 71 e 125, tav. 57).

picia Platorina del Museo Nazionale Romano²¹ o la statua ritratto di fanciulla, sempre del Museo delle Terme²², identificata come Giulia dalla Felletti Maj e ritenuta invece una privata dal Wegner²³; il ritratto di Copenhagen²⁴, quello di Ginevra²⁵, tutti riferibili alla stessa matrice iconografica e allo stesso ambito cronologico.

La datazione che risulta dai caratteri dell'acconciatura appare ulteriormente confermata dall'analisi stilistica, la quale richiede peraltro una certa cautela di giudizio, data la grave corrosione del marmo. Ciononostante sembra di poter osservare come questo volto di donna sia stato reso con una descrizione realistica attenta, con una volontà di individualizzazione che si manifesta senza durezza, ma con finezza plastica e movimento di modellato, secondo le tendenze peculiari dell'arte flavia del ritratto, caratterizzata appunto dalla capacità di fondere « le due caratteristiche che presiedono ad ogni ritratto in scultura: la documentazione realistica (o addirittura veristica) e la coerenza della forma plastica »²⁶. Questo orientamento realistico è chiaramente testimoniato da tutti i ritratti che si sono precedentemente accostati a quello cremonese, pur configurandosi in termini meno appariscenti nell'iconografia aulica dove è più tenace la tendenza ad idealizzare ed illegiadrire le forme e a non discostarsi troppo da quei canoni di sobrio e contenuto realismo ereditati dal classicismo di età giulio-claudia. L'estrema consunzione della scultura cremonese ha indubbiamente attenuato gli effetti perseguiti dall'illusionismo flavio, ma è evidente che in questi termini essa è stata concepita, per il ricco modellato ed il pittoricismo ancora percepibile negli sfumati passaggi di piani, unitamente ad una interpretazione che aderisce alla realtà, esprimendo i tratti fisionomici inerenti all'individuo e all'età. Se è probabile che gli effetti chiaroscurali siano più sbiaditi di allora, ciò che sicuramente conserva e documenta della

²¹ Felletti Maj, *Ritratti M. N. R.*, n. 154, p. 85.

²² Felletti Maj, *Ritratti M. N. R.*, p. 86, n. 155; *Flavier*, p. 118; *Museo Nazionale Romano, Le sculture*, I, 2, Roma 1981, n. 6, pp. 7-8.

²³ *Flavier*, p. 118.

²⁴ V. Poulsen, *Portraits romains*, II, n. 26, tav. XLIII.

²⁵ W. Deonna, *Catalogue des Sculptures Antiques*, Genève 1924, n. 126, p. 92; J. Frel - J. Chamay - J. L. Mayer, *Le monde des Césars. Portraits romains du Paul Getty Museum*, Genève 1982, p. 116.

²⁶ R. Bianchi Bandinelli, *Roma. L'arte romana al centro del potere*, Milano 1976 (2^a ediz. it.), p. 100.

temperie artistica della sua epoca è il rapporto tonale tra le superfici chiare del volto e la massa coloristica della chioma.

È importante sottolineare che tali requisiti formali non sono però attestati uniformemente e costantemente lungo tutto il corso del periodo flavio: esso invece, già nella seconda metà degli anni 80, ma con maggiore intensità soprattutto negli ultimi anni di Domiziano, vengono attenuate o trasformate, per effetto di un ritorno ad un linguaggio prevalentemente classicheggiante.

Mentre, come si è visto, la pettinatura si fa sempre più artificiosa ed elaborata, e spesso si irrigidisce con una regolarità che sembra obbedire a leggi geometriche, il modellato dei piani diviene più freddo ed uniforme, l'espressione del volto assente e distaccata, precludendo quindi alla ritrattistica traianea²⁷.

Concludendo, si può avanzare un'ipotesi riguardo al ritratto in questione: non se ne conosce il luogo di rinvenimento ma, nell'eventualità che venisse dimostrata una sua origine locale, ci troveremmo di fronte ad un documento estremamente significativo dal momento che in Italia settentrionale l'epoca flavia, a differenza di quella giulio-claudia, ha prodotto una documentazione artistica ed artigianale molto ristretta in tutti i campi²⁸. Sculture di indirizzo illusionistico non esistono in Cisalpina né nell'ambito colto né in quello popolare²⁹; gli esiti locali producono le forme gonfie e vuote e la visuale soltanto epidermica della

²⁷ Risentono di questi orientamenti formali sia i ritratti ufficiali, ad esempio quelli di Malibu (*Flavier*, p. 59, p. 116, tav. 49 a-c), quello del Vaticano (cit. a nota 16) di Giulia, quelli di Domizia a Copenhagen (F. Poulsen, *Catalogue N. C. G.*, p. 460, n. 661; Hekler, *Bildniskunst*, tav. 239 a; West, *Röm. Portr.*, II, p. 34, tav. 7, n. 25; *Flavier*, pp. 68 e 123, tav. 55 a-b) al Museo Capitolino e al Museo delle Terme (citati a nota 20), sia i ritratti privati quali la testa ed il busto del Museo Nazionale Romano (Felletti Maj, *Ritratti M. N. R.*, nn. 160-161), la testina di Leida (Bonghi Jovino, art. cit. a nota 1, figg. 1-2), i ritratti degli Uffizi (Mansuelli, *Uffizi*, II, n. 75, fig. 79; *Flavier*, pp. 68 e 123, tav. 54 c), di Ince Blundel Hall (F. Poulsen, *PECH*, p. 64, n. 45; *Flavier*, p. 115) e di Capesthorpe Hall (U. Hausmann, in « J. d. I. », 74 [1959], p. 175, nota 40; *Flavier*, p. 122). Tutti furono eseguiti in età tardo-domiziana, e le loro divergenze formali dal ritratto di Cremona e da quelli ad esso avvicinati sono talmente evidenti da non richiedere ulteriori precisazioni e, d'altra parte, avvalorano la datazione proposta.

²⁸ G. A. Mansuelli, *Il ritratto romano in Italia settentrionale*, in « *Röm. Mitt.* », 65 (1958), p. 84; F. Rebecchi, *La scultura colta in Emilia-Romagna*, in *Studi sulla città antica. L'Emilia-Romagna*, Roma 1983, p. 536.

²⁹ Mansuelli, in *Arte e civiltà*, II, p. 467.

Domitia Longina in bronzo di Brescia³⁰, che rappresenta l'unica attestazione settentrionale per quanto riguarda l'iconografia imperiale di questo periodo. La mediocre qualità dell'opera è forse sintomatica, secondo il Mansuelli, di una crisi di espressione per cui « l'arte settentrionale, svoltasi sotto il segno della strutturalità augustea e del vigoroso plasticismo claudio, mal si conciliava con l'illusionismo, che traduceva in giochi di superficie, senza penetrarne effettivamente lo spirito »³¹.

Si comprende, di conseguenza, quale cospicuo significato e quale valore acquisterebbe il ritratto di Cremona se potessimo essere certi della sua origine locale; tanto più che la Domitia, per la stilizzazione dell'acconciatura e la freddezza classicheggiante della forma, risale all'epoca tardo-domiziana³², mentre l'esemplare qui analizzato appartiene, come si è visto, per la tipologia dell'acconciatura e, secondariamente, per l'aspetto stilistico, alla prima metà degli anni 80 d. C.

³⁰ H. Dutschke, *Antike Bildwerke in Oberitalien*, IV, Leipzig 1880, p. 138, n. 345; F. Poulsen, *Porträtstudien in norditalienischen Provinzmuseen*, Copenhagen 1928, p. 27, tav. 32; West, *Röm. Portr.*, II, p. 35; Flavier, pp. 68 e 122; C. Stella, *I grandi bronzi del Museo Romano di Brescia*, Monumenta Longobardica op. IX, Bergamo 1976, fig. 4; AA. VV., *Brescia romana, Materiali per un museo*, Brescia 1979, I, pp. 70-71 (III, 33).

³¹ Mansuelli, art. cit. (nota 28), p. 84. Di età flavia è un ritratto femminile di Portogruaro, con una pettinatura però diversa da quella in esame: *Arte e civiltà*, II, p. 481, n. 690, I, tav. XLVII, 95.

³² Flavier, p. 122.

BUSTO FEMMINILE

(tav. V a-b)

Luogo di rinvenimento ignoto. Faceva parte della Collezione Ala Ponzone.

Altezza totale (compreso il supporto): cm. 44; altezza dal mento alla scriminatura: cm. 16; altezza dalla base del busto all'apice del capo: cm. 38; larghezza da orecchio ad orecchio: cm 10.

Marmo pario.

In complesso il busto è ottimamente conservato. Si notano solo poche scalfitture superficiali sul volto e sulla capigliatura. Scheggiature più evidenti compaiono lungo i contorni del busto e le pieghe della tunica risultano lievemente abrase. La crocchia nella quale si raccolgono posteriormente i capelli, avendo subito una frattura, è stata riapplicata.

BIBL.: Pontiroli n. 241, pp. 152-153, tav. CIX; Ru. I, n. 7 (riferim. Ponzone, Inv. XI. N. 68, p. 210).

Il volto di forma ovale allungata è rivolto a sinistra e leggermente inclinato verso il basso. Il mento è fine e pronunciato; la bocca socchiusa, con gli angoli segnati dal trapano ed un poco rialzati, ha labbra non molto carnose. Il naso ha dorso piatto e diritto che si articola alle sopracciglia quasi ad angolo retto. La fronte ampia è resa con delicato disegno triangolare, precisato dalle ciocche frontali che dalla scriminatura mediana digradano verso le tempie. Sotto le lunghe arcate sopraccigliari, gli occhi allungati appaiono leggermente inclinati verso il basso, il segmento del globo oculare è stretto e liscio. La chioma è costituita di ciocche nastriformi e non voluminose, distinte da profondi solchi incisi e che sono tenute basse e aderenti alla calotta cranica da un nastro piatto. Essa viene suddivisa al centro della fronte da una scriminatura che prosegue sulla sommità del capo, in due basse e ondulate masse di capelli che, pettinati all'indietro, si gonfiano sopra le orecchie lasciate scoperte nella parte inferiore e formano sulla nuca una crocchia volu-

minosa, leggermente incurvata al centro verso l'interno. Il busto di forma trapezoidale è nudo per un'esigua parte delle spalle e del torace, coperto nel resto da un chitone pieghettato che appare sensibilmente spostato a sinistra dove le pieghe risultano più appiattite e più accentuate è il ricorso alle incisioni lineari per distinguerle l'una dall'altra, rispetto al rendimento più morbido del pannello nella parte destra. Inoltre, mentre a sinistra l'indicazione delle pieghe giunge fino ai contorni del busto, a destra si interrompe prima, lasciando un segmento allungato completamente liscio e piatto.

Nel trattamento dei lineamenti del volto la scultura manifesta una visione formale chiaramente intonata al gusto della tradizione prassitelica. L'inclinazione del viso, gli occhi dal taglio allungato, l'accento al sorriso che anima la bocca sollevandone appena gli angoli, l'arcata sovraccigliare sfumante verso l'esterno, come pure l'espressione vagamente trasognata, suscitano immediatamente il ricordo delle opere di Prassitele ed in particolare della più famosa, l'Afrodite Cnidia che conosciamo da numerose copie¹. Prendendo in considerazione la testa Borghese del Louvre che è ritenuta una dei migliori esemplari della testa della Cnidia², risultano evidenti le consonanze formali già rilevate ed altrettanto chiare appaiono le differenze; le labbra sono molto più carnose nella testa Borghese e nelle altre repliche; le bande laterali dei capelli sono più aderenti al capo, con ciocche più fitte e minute cinte da due nastri, secondo l'acconciatura prediletta da Prassitele, e non da uno solo, che nel nostro caso è collocato molto in avanti, vicinissimo alla fronte, come si osserva, ad esempio, nella 'Leda' degli Uffizi³ o nella celebre testa Caetani⁴.

¹ W. Klein, *Praxiteles*, Leipzig 1898, pp. 248 ss.; G. E. Rizzo, *Prassitele*, Milano 1932, pp. 45-59; C. Blinkenberg, *Cnidia*, *Beiträge zur Kenntnis der praxitelischen Aphrodite*, Copenhagen 1933; Th. Kraus, *Die Aphrodite von Cnidos*, *Opus Nobile* 10, 1957; F. Croissant, in « B. C. H. », 95 (1971), pp. 78-83; A. H. Borbein, *Die griechische Statue des 4. Jahrhunderts v. Chr.*, in « J. d. I. », 88 (1973), pp. 173 ss., figg. 91-93; Fuchs, *Skulptur*, fig. 238, pp. 217-218 (ediz. it. pp. 188 s.). Per l'elenco e la recensione delle copie della Cnidia si veda: Klein, op. cit., pp. 251 ss.; Rizzo, op. cit., p. 115, oltre alle pagine citate sopra; M. Bieber, *The Sculpture of Hellenistic Age*, New York 1955, p. 19 ss.; Idem, *Ancient Copies*, pp. 64, 95.

² Rizzo, op. cit., p. 52, tavv. 78-79; Picard, *Manuel*, III, 2, pp. 584-586, figg. 250-251; Croissant, art. cit., p. 78.

³ Mansuelli, *Uffizi*, I, n. 85, pp. 123-124.

⁴ P. E. Arias, *Skopas*, Roma 1952, p. 114; Picard, *Manuel*, III, 2, fig. 326, p. 733; Furtwängler, *Masterpieces*, fig. 172, p. 385.

Il ricco nodo occipitale, anch'esso caratteristico delle teste femminili prassiteliche, non è qui annodato 'a gomito', come nell'esemplare del Louvre, ma leggermente incurvato al centro verso l'interno, identico a quello attestato da un'altra famosa replica della Cnidia conservata nel magazzino del Museo Vaticano⁵.

La capigliatura della testa cremonese, se non è quella più frequentemente esemplificata in opere prassiteliche, è molto comune nel IV secolo, come frequente e consueto è pure il ricciolo lasciato cadere davanti agli orecchi⁶.

Mentre il modellato del viso appare in complesso piuttosto freddo e uniforme, lo scultore sembra rivelare nel rendimento degli occhi una diversa sensibilità per la luce ed il colore che, sia pure leggermente, ammorbidisce e sfuma i contorni, quasi avesse l'intenzione di concentrare l'attenzione dello spettatore sulla dolcezza trasognata dello sguardo. Un parallelo significativo, sotto questo aspetto, è offerto dalla Afrodite di Tralles, considerata una seconda, più tarda redazione della Cnidia, appunto per lo stile morbido e sfumato rispetto alle forme più decise, più ferme, relativamente più severe degli altri esemplari⁷. Parallelo evidente non soltanto negli occhi, ma anche nella bocca con labbra meno pronunciate che in altre copie, gli angoli più approfonditi e velati d'ombra e, come nella testa di Cremona, più sollevati in modo da rendere più netta l'impressione di un contenuto sorriso. Tutti caratteri, questi, che si riscontrano ancor più accentuati e raffinati nella Afrodite della collezione Leconfield, anch'essa attribuita all'ultima fase dell'attività di Prassitele o a quella di un suo discepolo diretto⁸.

È inutile dire che si potrebbero fare numerosi esempi di altre simili statue femminili 'prassiteliche' che presentano analogie più o

⁵ Rizzo, op. cit. (nota 1), pp. 53 ss., tav. LXXXI; G. Kaschnitz Weinberg, *Sculture del Magazzino del Museo Vaticano*, Città del Vaticano 1937, n. 257, pp. 119-121, tavv. LI-LIII.

⁶ Cfr. V. Galliazzo, *Sculture greche e romane del Museo Civico di Vicenza*, Treviso 1976, p. 50. Una pettinatura simile la troviamo, ad esempio, anche in una testa femminile dei Musei Vaticani (Lippold, *Vat. Kat.*, III, 1, n. 607, pp. 58 ss., tavv. 30-31) ritenuta copia di un'opera preprassitelica.

⁷ Rizzo, op. cit. (nota 1), p. 54, tavv. 85-86; J. Charbonneaux, *L'Aphrodite de Cnido de la Collection Kaufmann*, in « La Revue des Arts » (1951), pp. 175 ss.

⁸ Klein, op. cit. (nota 1), pp. 278-279, figg. 42-43; M. Wyndham, *Catalogue of the Collection Leconfield*, London 1915, n. 73; Rizzo, op. cit. (nota 1), pp. 62, 73, 116, tavv. CVIII, CIX, CIX b; Croissant, art. cit. (nota 1), p. 80; B. M. Felletti Maj, *Afrodite pudica*, in « Archeologia Classica », III (1951), p. 38;

meno marcate con la testa cremonese: è nota la duratura influenza dell'opera di Prassitele, sia nelle molte variazioni, sempre più divergenti dall'archetipo, sia negli infiniti e spesso insipidi adattamenti dei copisti⁹.

Una volta riconosciuta e sottolineata questa 'impronta', questa volontà dello scultore di ispirarsi ad opere del maestro ateniese, è opportuno considerare altri aspetti. Si possono infatti ravvisare in questa testa femminile suggestioni attinte dal linguaggio artistico di un periodo successivo: il volto, non troppo pieno e carnoso e anzi leggermente assottigliato verso il mento, non ha la forma tipica dei visi femminili prassitelici; sembra piuttosto partecipe degli orientamenti stilistici del gruppo delle Muse, noto soprattutto dai sette esemplari del Museo Vaticano¹⁰, ai quali sono da aggiungere le teste delle statue di Muse alla Ny Carlsberg Glyptotek di Copenhagen¹¹ e alcune copie¹² e varianti, come l'esemplare del Museo Archeologico di Venezia¹³ e una testa di

Furtwängler, *Masterpieces*, fig. 148, p. 344 e tav. XVII, p. 364. Ciò che accomuna la testa di Cremona alla bellissima Afrodite Leconfield è molto poco: non certo la raffinatezza né lo sfumatissimo modellato che già prelude alle forme ellenistiche e neppure la dolcezza dei lineamenti o la forma del viso. Tuttavia gli occhi molto allungati ed ombreggiati all'estremità esterna, le palpebre arrotondate, la larghezza del dorso nasale e soprattutto il sorriso appena accennato sono sufficienti, malgrado le ben diverse capacità dei due scultori, ad avvicinarle e a rendere legittimo, credo, l'accostamento.

⁹ Rizzo, op. cit. (nota 1), p. 59. Vedi anche la nota 1 per quanto riguarda le copie.

¹⁰ A. W. Lawrence, *Later Greek Sculpture and its influence on East and West*, London 1927, p. 17, figg. 23 a - 24 b; Lippold, *Vat. Kat.*, III, 1, pp. 21 ss., tavv. 5-8, nn. 499, 503, 505, 508, 511, 515, 516, 517; Idem, *Griechische Plastik*, pp. 301 ss., tav. 107, figg. 1-4; Bieber, op. cit. (nota 1), p. 23, tavv. 44-46. Giglioli, *Arte Greca*, II, pp. 834 ss., figg. 609-612; A. Adriani, in *E.U.A.*, s. v. *Ellenistico*, IV (1960), col. 684; M. Vegner, in *E. A. A.*, s. v. *Muse*, V (1963), p. 290 (qui ulteriore precedente bibliografia); W. Helbig, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, Tübingen, I, 1963⁴, pp. 48 ss., nn. 60, 65, 68; J. Charbonneaux - F. Villard - R. Martin, *La Grecia ellenistica (330-50 a. C.)*, Milano 1978 (2^a ediz. it.), p. 243, fig. 380 a p. 347; K. M. Türr, *Eine Musengruppe hadrianischer Zeit. Die sogenannten Thespiaden, Monumenta artis romanae X*, Berlin 1971; I. Linfert - Reich, *Musen und Dichterinnenfiguren des vierten und frühen dritten Jahrhunderts*, Köln 1971, pp. 125-128.

¹¹ *E. A.*, 4601-4606; F. Poulsen, *Catalogue N. C. G.*, pp. 263 ss., nn. 392-396; *Ny Carlsberg Glyptotek. Billedtavler til Kataloget over Antike Kunstvaerker*, Copenhagen 1907, nn. XXVII-XXVIII.

¹² Per l'elenco delle copie si veda Türr, op. cit. (nota 10), pp. 63 ss.

¹³ G. Traversari, *Sculture del V-IV secolo del Museo Archeologico di Venezia*, Venezia 1973, pp. 162-163, n. 70.

probabile Musa rinvenuta presso il tempio di Veiovis¹⁴. È stata posta nello stesso ambito ed interpretata come Musa anche una testa di Vicenza¹⁵ che per la costruzione ossea e per il tipo di acconciatura appare vicina a quella cremonese.

Il celebre ciclo statuario delle Muse, che dà il suo nome ad una sala dei Musei Vaticani, è diventato, dopo la prima sintetica ricerca di W. Amelung¹⁶, oggetto di un'ampia discussione. L'affinità delle statue con opere attribuite a Prassitele, la forma delle teste e la chiara dipendenza della Musa della danza, Polimnia, dalla cosiddetta 'piccola Ercolanense', indussero l'Amelung a vedere in esse una creazione prassitelica. Egli collegò il ciclo statuario ad una notizia di Plinio¹⁷ il quale racconta di un gruppo che si trovava in Boezia, a Tespie, era stato portato a Roma da Mummio e qui era stato collocato nel tempio della Felicitas¹⁸.

In questa sua supposizione lo seguì soltanto P. Arndt¹⁹, mentre già alcuni anni prima W. Klein²⁰, aveva fatto notare che il legame di un gruppo di Tespie col nome di Prassitele non si può desumere dal testo di Plinio, il quale riferisce sí di queste Tespieadi del tempio della Felicitas, ma senza nominare però l'autore di esse.

L'Amelung piú tardi riconobbe il suo errore ed assegnò il gruppo, sulla base di considerazioni stilistiche, all'epoca seguente di una generazione circa a Prassitele²¹. Fino ad oggi ci si è generalmente attenuti a questa datazione e quindi, nonostante isolate obiezioni, la cronologia degli originali viene fissata verso il 300 a. C.²².

¹⁴ Picard, *Manuel*, IV, 2, p. 1299; si cfr. anche R. Horn, in « Samos », XII (1972), pp. 31-32, 106, n. 69, tavv. 50-51.

¹⁵ Galliazzo, op. cit. (nota 6), n. 11, pp. 50 ss.

¹⁶ W. Amelung, *Die Basis des Praxiteles aus Mantinea*, München 1895, pp. 31 ss. La bibliografia piú antica si trova in: Lippold, *Vat. Kat.*, III, 1, ai numeri citati alla nota 10.

¹⁷ Plinio, *Naturalis Historia*, 34, 69 e 36, 39.

¹⁸ W. Amelung, *Die Basis*, cit. (nota 16), pp. 35 ss.

¹⁹ *E. A.*, 1568.

²⁰ Klein, op. cit. (nota 1), p. 227, nota 1.

²¹ Helbig, op. cit. (nota 10), p. 172.

²² Türri, op. cit. (nota 10), pp. 7 ss.; rimase cosí senza risonanza la prima obiezione di J. Sieveking e di W. Riezler, che ritennero le Muse una creazione neoattica (in « MüJb », 3 [1908], p. 4; « MüJb », 6 [1011], p. 8). La proposta di P. Mingazzini di riconoscere nella Polimnia un'opera del tardo ellenismo o del tardo periodo adrianeo, non è stata presa in considerazione da nessuno degli

I volti delle Muse, per l'intonazione formale e per la loro struttura e perfino per i tratti fisionomici si presentano simili alla scultura cremonese. In particolare l'accostamento piú convincente mi sembra si possa istituire con la 'Melpomene'²³.

Se si prescinde dalla ricca e abbondante acconciatura che ricopre il capo della Musa, il confronto tra le due teste rende immediatamente concreta l'ipotesi di una loro affinità: appaiono infatti cosí somiglianti sia nel movimento della testa sia nella conformazione del volto, che sembrano riprodurre lo stesso schema.

Non solo identica è la struttura del viso, assottigliato nella parte inferiore, ma anche la sagoma allungata degli occhi leggermente abbassati e ombreggiati all'esterno; uguale è anche la linea del naso dal dorso diritto e l'attaccatura larga, analoga l'espressione della bocca caratterizzata dalla sottigliezza del labbro superiore e dagli angoli rialzati e approfonditi. La stessa 'aria di famiglia' appare evidente osservando il viso di 'Thalia'²⁴ e quello di 'Polimnia'²⁵, nella quale l'affinità è particolarmente avvertibile nel rendimento delle palpebre e delle labbra, dai contorni piú morbidi e arrotondati rispetto a quelli leggermente piú metallici e spigolosi delle altre due.

La testa di Cremona rivela quindi una stretta affinità con i volti del Museo Vaticano, in particolare con quelli citati: le sue qualità for-

studiosi (E. A., 2794). In una seconda dettagliata ricerca Lippold ha aderito all'ultima datazione dell'Amelung (G. Lippold, in « Röm. Mitt. », 33 [1918], pp. 91 ss.). Lo hanno seguito A. Hekler (in « A. A. » [1928], pp. 280 ss.) e A. E. Rizzo (op. cit., pp. 98 ss.) i quali, sulla base del legame con le opere prassiteliche, ritengono autore del gruppo Cefisodoto il Giovane. A. W. Lawrence, invece, riconobbe dei paralleli con l'Ariadne addormentata e con l'Afrodite accovacciata di Doidalsas e assegnò le opere alla metà del III secolo (*Later Greek Sculpture*, cit. a nota 10, p. 17). Anche O. Brendel considerò il gruppo una creazione del primo ellenismo (E. A., 4607-4608), come pure R. Horn (*Stehende weibliche Gewandstatuen in der hellenistischen Plastik*, in « Röm. Mitt. Ergänzungsheft », II [1931], p. 15, nota 3). Dopo la ricerca del Lippold c'è stato un solo studio veramente esauriente sull'argomento e cioè quello della Türr (citato a nota 10), la quale considera le Muse (ferma restando la datazione degli originali alla fine del IV secolo) delle copie di età adrianea (per la discussione nei dettagli si veda Türr, pp. 7 ss.; per le conclusioni pp. 51 ss.).

²³ Roma, Museo Vaticano Inv. 499; Lippold, *Vat. Kat.*, III, 1, n. 499; Helbig, op. cit. (nota 10), n. 60; Türr, op. cit. (nota 10), pp. 9 ss. e 63, tavv. 1-4.

²⁴ Vaticano Inv. 259; Lippold, *Vat. Kat.*, III, 1, n. 503; Helbig, op. cit., n. 63; Türr, op. cit., pp. 32 ss. e 67, tavv. 25-26.

²⁵ Vaticano Inv. 287; Lippold, *Vat. Kat.*, III, 1, n. 508; Helbig, op. cit., n. 68; Türr, op. cit., pp. 14 ss. e 63-64, tavv. 7-9.

mali e i mezzi espressivi che le traducono inducono ad assegnare anche il modello o i modelli di essa agli ultimi anni del IV secolo, se si considera che agli inizi del III viene generalmente datata l'Afrodite dei Medici²⁶, opera che mette bene in luce come, in questo periodo, siano portati agli estremi sviluppi i motivi del prassitelismo.

Qui invece, se l'espressione un po' piú molle e languida e l'assottigliamento, sia pur lieve, della parte inferiore del viso, sembrano posteriori alla Cnidia, vengono pienamente mantenuti la saldezza strutturale ed il classico equilibrio formale di quella.

Queste coincidenze di linguaggio suggerirebbero anche per il pezzo in esame l'identificazione con una Musa. Benché non si possa escludere che esso rappresenti Afrodite, occorre sottolineare che nel IV secolo, e soprattutto dopo la Cnidia, non erano frequenti le statue vestite di Afrodite.

Il panneggio del busto cremonese, con quel profilo a V aperta e quelle pieghe a forma di cono rovesciato, sembra trovare un valido confronto sulla base di Mantinea dovuta alla scuola di Prassitele: nel bassorilievo con le tre Muse stanti la veste di quella che tiene la lira ha la stessa scollatura e analogo andamento delle pieghe²⁷.

Un panneggio simile lo si osserva anche indosso alla Musa che tiene i flauti sulla fronte di un sarcofago conservato nella villa dei marchesi Chigi a Cetinale, presso Siena²⁸. Il bassorilievo, rappresentante figure di Muse ispirandosi ai tipi e allo stile dell'arte prassitelica, è una copia, probabilmente adrianea, di un originale del IV secolo a.C.: queste corrispondenze possono essere un ulteriore motivo per prendere in considerazione l'ipotesi che anche la scultura di Cremona sia l'immagine di una Musa.

Per quanto riguarda la funzione di un'opera di questo tipo, si può ipotizzare la decorazione di una domus privata o, piú probabilmente

²⁶ Klein, op. cit. (nota 1), pp. 276 ss., tav. 41; Mansuelli, *Uffizi*, II, p. 73; Felletti Maj, art. cit. (nota 8), pp. 41-48; Bieber, op. cit. (nota 1), p. 20, tavv. 28, 30-31.

²⁷ Rizzo, op. cit. (nota 1), pp. 86-89, fig. 132; Furtwängler, *Masterpieces*, fig. U 3; per la base di Mantinea si veda inoltre: Lippold, *Griechische Plastik*, p. 238, tav. 85, 1-3; K. Schefold, *Die Griechen und ihre Nachbarn, Propyläen Kunstgeschichte*, I, Berlin 1966, tav. 113; Robertson, tav. 128 a-c; Fuchs, *Skulptur*, pp. 444-445, figg. 530-531 (ediz. it. pp. 402-403).

²⁸ Rizzo, op. cit. (nota 1), pp. 96-98, fig. 150; Picard, *Manuel*, IV, 1, p. 368, fig. 163; IV, 2, pp. 1299 ss., figg. 507-509; M. Wegner, *Die Musensarcophage*, Berlin 1966, p. 84, n. 222; Linfert-Reich, op. cit. (nota 10), pp. 136 ss.

nel caso sia effettivamente una Musa, quella di un edificio pubblico destinato allo svago o allo spettacolo²⁹.

Concludendo, è opportuno dedicare qualche osservazione, piú precisa di quelle esposte finora, ai caratteri stilistici e tecnici che sono molto probabilmente da attribuire al copista non eccellente che ha riprodotto o rielaborato l'archetipo tardo-classico e che non risultano pienamente evidenti dall'immagine fotografica. Si tratta in complesso di un'opera mediocre, in cui il modellato risulta animato da sobri effetti chiaroscurali solo nella zona degli occhi e della bocca. Si osserva, in particolare, un lavoro troppo netto e metallico nel profilo del setto nasale e nelle spigolose arcate sopraccigliari; una concezione un po' atona delle superfici e della espressione del volto, una certa durezza nei segni divisori tra ciocca e ciocca e, in complesso, una certa freddezza accademica nei tratti. Analoghe osservazioni valgono per il trattamento della veste: le rigide pieghe del chitone sono espresse con un linguaggio schematico e stilizzato, in cui il gusto per la simmetria decorativa e l'incisione lineare prevale sull'interpretazione morbida e naturalistica e sulla consistenza plastica del panneggio.

Quanto alla collocazione cronologica dell'esecuzione, è fin troppo ovvio notare che, come per tutte le creazioni analoghe di impronta classicistica di cui è abbondantemente costellato il panorama artistico romano nell'intero arco del suo sviluppo, essa si presenta inevitabilmente problematica: circostanza, d'altronde, esaurientemente dimostrata proprio dalla lunga discussione sorta intorno alle Muse del Vaticano.

Le osservate consonanze tra la scultura cremonese ed i volti di alcune di esse, non solo nella struttura e nell'espressione del viso, ma in alcuni modi dell'esecuzione e nel linguaggio tecnico e stilistico, benché in esse sembri un po' piú manierato e lezioso; il desiderio evidente, anche se non efficacemente realizzato, di creare un lieve contrasto fra i piani levigati del viso ed i toni chiaroscurali della pettinatura, e infine il moderato intervento del trapano sulla chioma³⁰, potrebbero autoriz-

²⁹ Per il problema si veda: P. Zanker, *Zur Function und Bedeutung griechischer Skulptur in der Römerzeit*, in *Le classicisme à Rome aux I^{ers} siècles avant et après J. C. Entretiens sur l'antiquité classique*, 25, Vandoevres - Genève 1979, pp. 283 ss.

³⁰ Su tale tecnica si veda: H. Lauter, *Zur Chronologie römischer Kopien nach Originalen des V Jahrhunderts*, Diss., Bonn 1966, pp. 28 ss. e 89 ss.; E. Pochmaski, in « *Antike Kunst* », 15 (1972), pp. 74-75.

zare la possibilità di orientarsi verso una datazione in età adrianea, che è quella recentemente fissata per le Muse del Vaticano³¹.

È opportuno tuttavia richiamare l'attenzione sulla forma del busto la cui tipologia non è quella comunemente attestata in età adrianea ma sembra ancora collocarsi, per le modeste dimensioni e per il contorno vagamente trapezoidale a spigoli smussati, entro i limiti del I secolo. Benché sia verosimile che tali immagini idealizzate a carattere decorativo non si attenessero rigorosamente ai canoni e alle variazioni tipologiche della ritrattistica coeva (dovendo ottemperare ad altre e svariate esigenze funzionali, ornamentali o simboliche), la datazione dell'opera non può ritenersi solidamente accertata.

³¹ Un significativo confronto per il rendimento della chioma a ciocche nastri-formi e dai profili sobriamente approfonditi dal trapano, è fornito dai ritratti di Sabina; cfr. M. Wegner, *Hadrian, Plotina, Marciana, Matidia, Sabina (Das römische Herrscherbild, II, 3)*, Berlin 1956, tavv. 44 ss.; A. Carandini, *Vibia Sabina*, Firenze 1969, tavv. LXXXVII ss.

BUSTO DI Q. LABIENO PARTICO

(tav. VI a-b-c-d)

Luogo di rinvenimento ignoto. Faceva parte della collezione Ala Ponzone. Si ritiene acquistato a Roma, insieme a quello di Livia.

Altezza totale: cm. 49, 5; altezza dal mento all'apice del capo: cm. 22,5; larghezza da orecchio a orecchio: cm. 14.

Marmo lunense grigiastro con piccola venatura sul pettorale sinistro.

Il busto è tutto antico. Di restauro sono invece: il naso (in antico), parte del lobo dell'orecchio destro e quasi tutto il padiglione dell'altro. Le scalfitture al mento e al sopracciglio destro sono state colmate in gesso. Altre compaiono su tutta la superficie del volto come pure nei capelli dove il danno più grave è la scheggiatura chiaramente visibile tra i riccioli sopra la fronte, sull'asse mediano del volto. Genuina è la frattura del collo che garantisce la pertinenza del busto fino alla basetta moderna. L'orlo inferiore del busto è stato leggermente rilavorato per adattarlo alla basetta e sull'omero sinistro è stata spianata una scheggiatura. La testa e il busto sono uniti con stucco. Posteriormente alcune lacune nei punti di congiunzione sono state colmate in gesso.

BIBL.: C. Albizzati, *Due ritratti romani a Cremona*, in « Historia », a. IV, n. 4 (ottobre-dicembre 1930), pp. 634-640, figg. 6-8-9-10; Pontiroli, n. 240, pp. 151-152, tavv. CVII-CVIII; Ru. I, n. 48 (riferim. Ponzone, Inv. XI.N.178).

La struttura ovale ed allungata di questo volto, girato ed inclinato verso la spalla sinistra, ci presenta un uomo maturo, la testa impostata su un lungo collo percorso da rughe. Le superfici scarne ed asciutte fanno risaltare il rilievo degli zigomi, il robusto arco mandibolare ed il mento appuntito.

Sulle guance molto magre spiccano le profonde pieghe ai lati del naso e agli angoli della bocca, serrata e rettilinea, dalle labbra sottilissime.

Brevi e fitte linee incise indicano i baffi e la barba. L'abbondante

capigliatura che incornicia geometricamente la fronte è costituita da ciocche ricciolute abbondantemente traforate dal trapano, che formano una calotta folta e compatta, sensibilmente rigonfia al di sopra delle orecchie lasciate completamente scoperte. Il busto, di sagoma trapezoidale arrotondata, comprende una breve zona del torace e delle spalle, in cui si delinea il rilievo delle clavicole e dei pettorali ed il solco piuttosto pronunciato dello sterno; posteriormente invece il marmo si interrompe poco al di sotto dell'attacco del collo con un profilo curvilineo e sopra il rinforzo interno nell'incavo del busto si legge la seguente iscrizione: *Q.⟨uintus⟩ Labien.⟨u⟩s Parthicus. Imp.⟨erator⟩*¹. Le S finali del nomen e del cognomen sono scritte sopra l'ultima lettera della rispettiva riga. I segni di separazione sono punti di forma triangolare; l'altezza delle lettere varia da 9 a 12 mm., il segno è largo circa 1 mm. e ha sezione triangolare.

Secondo l'Albizzati² l'opera si ricollega, per affinità stilistiche come per il particolare taglio del busto, al cosiddetto 'Marco Antonio' dei

¹ Quinto Labieno Partico era figlio di quel Tito Labieno che si era distinto in Gallia come legato di Cesare, ma che allo scoppio della guerra civile passò dalla parte di Pompeo. Q. Labieno, anch'egli legato di Cesare, seguì come il padre il partito repubblicano e fu inviato da Bruto e Cassio presso Orode, re dei Parti, allo scopo di ottenere la sua collaborazione alla causa repubblicana contro i triumviri. Prima di concludere le trattative col re giunse la notizia delle due battaglie di Filippi (42 a. C.). Avendo scarse speranze di ottenere il perdono di Antonio, Labieno persuase i Parti ad attaccare le provincie romane d'Asia e nel 41, insieme a Pacoro figlio di Orode, occupò la Siria scacciandone le truppe romane; passò poi in Asia Minore dove nel 40 si scontrò col generale cesariano Decidio Saxa, sconfiggendolo; nel 39 fu sconfitto e ucciso in Cilicia da P. Ventidio Basso, legato di Marco Antonio (Dione Cassio, XLVIII, 24-26). Non sembra che abbia raggiunto un'età avanzata: Strabone lo chiama « giovanotto » (XIV, 660).

Secondo l'Albizzati (art. cit., p. 640) l'aspetto non proprio giovanile del ritratto di Cremona trova spiegazione nell'esecuzione indiretta dell'immagine: « sia che ricostruisse guardando la moneta o che interpretasse da una maschera funebre, lo scultore lo ha fatto più vicino ai due *imperatores* della battaglia di Filippi che probabilmente gli erano posti accanto ».

Per ulteriori notizie su di lui: Bernoulli, *Röm. Ik.*, I, pp. 197 ss.; G. M. Columbia, in *Enciclopedia Italiana*, s. v. *Labieno*, XX, 19, p. 330; C. Giannelli-S. Mazzarino, *Trattato di storia romana*, II, Roma 1956, pp. 40-41; A. De Franciscis, in *E. A. A.*, s. v. *Labieno Parthico*, IV, 1961, pp. 435-436 (qui soltanto è citato il busto di Cremona: c'è però un errore perché si parla di Verona); G. Corradi, in *Grande Dizionario Enciclopedico Utet*, s. v. *Labieno*, X, 1969, p. 575; *Storia del mondo antico*, Cambridge University Press, VII, Milano 1975, pp. 694, 719 ss.; *Enciclopedia Europea*, s. v. *Labieno*, VI, Milano 1978, p. 655; *Dizionario di antichità classiche di Oxford*, Roma 1981, II, s. v. *Labieno*, p. 1162.

² Albizzati, art. cit., p. 636.

Musei Vaticani³, la cui datazione si può stabilire, egli ritiene, intorno al 100 d. C., in un ambito cronologico leggermente piú tardo, quindi, rispetto a quello proposto dalla Strong⁴ la quale lo colloca genericamente in epoca flavia. L'Albizzati cita inoltre, come esempio della stessa produzione, un ritratto giovanile del Museo di Mantova⁵, anch'esso assegnato dalla Levi al periodo flavio.

Passando a studi piú recenti, il ritratto in questione viene menzionato dalla Calza⁶ a proposito di un busto proveniente da Ostia, ora al Museo Nazionale Romano, la cui capigliatura presenta in effetti una certa somiglianza con quella di Labieno ed il cui peculiare aspetto suggerí alla Felletti⁷ l'ipotesi che si trattasse di un personaggio di origine africana. La medesima studiosa assegna il busto di Ostia all'età traianea per affinità stilistiche con quello di Villa Albani n. 698⁸, riconosciuto da alcuni come immagine del noto generale di Traiano, *Lusius Quietus*, mauro d'origine⁹.

Il Daltrop invece, per il modo di trattare la chioma, suppone l'influenza dei ritratti muliebri di età flavia¹⁰.

La Calza data la scultura di Ostia al 95-100 d. C. e per inquadrarla in un preciso ambito stilistico cita, oltre al busto Albani e al Labieno di Cremona, una statua ritratto del Cairo¹¹, la cui acconciatura

³ Bernoulli, *Röm. Ik.*, I, p. 207, fig. 30; Amelung, *Vat. Kat.*, I, pp. 112 ss., n. 97 a, tav. 16; Hekler, *Bildniskunst*, tav. 228 b; Strong, *Scultura romana*, II, p. 377, fig. 225; West, *Röm. Portr.*, II, p. 59, tav. 16, n. 55; G. Daltrop, *Die städtörmischen männlichen Privatbildnisse trajanischer und adrianischer Zeit*, Münster 1958 (d'ora in poi: Daltrop), fig. 24, pp. 35, 41 s., 46, 52, 66, 76, 79, 85; W. Helbig, *Führer durch die öffentlichen Sammlungenklassischer Altertümer in Rom*, I, Tübingen 1963, n. 442, p. 340.

⁴ Strong, *Scultura romana*, II, p. 378.

⁵ H. Dütschke, *Antike Bildwerke in Oberitalien*, IV, Leipzig 1880, n. 654; Bernoulli, *Röm. Ik.*, II, 1, p. 150, n. 33; A. Levi, *Le sculture greche e romane del Palazzo ducale di Mantova*, Roma 1931, p. 60, n. 119, tav. 66 b; Daltrop, pp. 117-118.

⁶ R. Calza, *Scavi di Ostia, I Ritratti*, parte I (*Ritratti greci e romani fino al 160 d. C. circa*), *Scavi di Ostia*, V, Roma 1964, n. 69, tav. XL.

⁷ Felletti Maj, *Ritratti M. N. R.*, n. 174.

⁸ Hekler, *Bildniskunst*, n. 224; West, *Röm. Portr.*, II, p. 87, n. 10, tav. XXIV, n. 88; F. Poulsen, in « Gnomon », 19 (1943), p. 111; Daltrop, fig. 1, pp. 53, 65, 84, 97, 128.

⁹ E. A., Serie XV A, 1931, n. 4330.

¹⁰ Daltrop, p. 53.

¹¹ P. Graindor, *Bustes et statues-portraits d'Égypte romaine*, Il Cairo 1936, tav. XXXVI a-b, p. 93, n. 42.

rigida e spugnosa, pressoché identica all'immagine ostiense, non vuole riflettere a suo parere la contemporanea moda femminile, ma imitare i capelli duri e crespi degli indigeni di razza africana.

Assumono inoltre un particolare interesse le osservazioni del West¹² in merito al busto del cosiddetto Marco Antonio, che egli assegna non ad epoca flavia, ma al tempo di Nerva, avendo riscontrato alcune somiglianze con il ritratto di questo imperatore soprattutto nel trattamento schematico e rigido della chioma in contrasto con il modellato vivace e mosso della superficie del volto.

Si deve aggiungere, infine, che la foggia barocca e quasi femminile dell'acconciatura, che costituisce il comune denominatore di tutti gli esemplari citati e che ha creato disaccordi fra gli studiosi per quanto riguarda la datazione, è stata oggetto di una recente ricerca da parte del Daltrop¹³, il quale ha spostato la cronologia di tutti i ritratti dotati di questa caratteristica, compreso quindi il Marco Antonio del Braccio Nuovo, agli anni 110-120 d. C., quindi all'ultimo periodo traiano.

Per quanto riguarda invece l'iscrizione che si legge sul rinforzo interno, che è la stessa che accompagna la testa di Labieno Partico sulle monete coniate nell'ultima fase delle operazioni belliche tra il partito repubblicano ed i triumviri¹⁴, l'Albizzati la ritiene autentica¹⁵. Questi

¹² West, *Röm. Portr.*, II, n. 20, p. 97.

¹³ Daltrop, pp. 52 ss.

¹⁴ Bernoulli, *Röm. Ik.*, I, Münztaf., III, 73; H. A. Grüber, *Coins of the Roman Republic in the British Museum*, London 1910, II, p. 500, nn. 131-132; III, tav. CXIII, 19-20; K. Regling, *Die antiken Münzen*, Berlin 1922, p. 82; West, *Röm. Portr.*, I, tav. LXVII, n. 33, pp. 80 ss.; O. Vessberg, *Studien zur Kunstgeschichte der römischen Republik, Acta Instituti Romani Regni Sueciae*, VIII, Lund-Leipzig 1941, tav. 9, nn. 5-6, pp. 160 ss.; J. Babelon, *Le portrait dans l'antiquité d'après les monnaies*, Paris 1942, p. 116, tav. XVI, 12; E. A. Sydenham, *The Coinage of the Roman Republic*, London 1952, p. 212, nn. 1356-57, tav. 30; M. Crawford, *Roman Republic Coinage*, Cambridge 1974, n. 524, tav. 63; J. M. C. Toynbee, *Roman Historical Portraits*, London 1978, p. 62, ill. 86; J. C. Kent-B. Overbeck-A. U. Stylow, *Die römische Münze*, München 1980 (1^a ediz. 1973), tav. II, n. 102. Sono sia denari che aurei emessi dopo la battaglia di Filippi, tra il 41 e il 39 a. C., durante la sua campagna in Siria e in Asia Minore; essi erano indubbiamente destinati alle legioni romane del suo esercito. Il diritto presenta il ritratto di Labieno stesso, il quale perciò seguì l'esempio non solo dei triumviri ma anche di Bruto. La legenda che compare sul diritto insieme alla testa è esattamente identica a quella iscritta sul supporto della scultura cremonese: Q · LABIENVS · PARTHICVS · IMP · . Sul rovescio c'è un cavallo che si riferisce all'arte del cavalcare dei Parti. Il ritratto monetale di Labieno presenta capelli folti e riccioluti, naso ricurvo rivolto verso il basso, guance scarse. È un ritratto di tradizione ellenistica, dalle forme sintetiche e lineari, ma anche pittoriche (quindi

sono i motivi che a suo avviso escludono che si tratti di un falso: innanzitutto in un qualsiasi momento di epoca post-romana, solo un dotto poteva conoscere il rarissimo denario da cui copiare tanto l'iscrizione quanto la fisionomia¹⁶; inoltre non si poteva pensare di accrescere il valore della scultura con il nome di un personaggio storicamente secondario, noto solo a studiosi specializzati.

Anche se si ammette tale possibilità (supponendo cioè, contrariamente all'Albizzati, che proprio la stranezza, la singolarità del pezzo così stranamente contrassegnato da un'epigrafe derivata da una moneta di difficile reperimento e collocata per di più in una sede inconsueta, e proprio la scarsa fama del personaggio effigiato conferissero, secondo un erudito falsario, un considerevole valore al ritratto) ritengo che l'iscrizione avrebbe dovuto essere più accurata, mentre è piuttosto rozza e frettolosa per essere l'opera di qualche esperto interessato ad accrescere la preziosità della sua merce.

Benché non mi sia stato possibile trovare un altro ritratto dotato di un'iscrizione posta sul rinforzo interno del busto, i caratteri tecnici e formali della scrittura non sono tali da attestarne inequivocabilmente l'autenticità o la falsità sostenuta da alcuni studiosi.

Poiché la scultura è, a mio avviso, sicuramente autentica, si deve considerare un'altra importante circostanza e cioè che i caratteri fisionomici dell'uomo rappresentato corrispondono pienamente a quelli del ritratto monetale di Labieno¹⁴ e ciò mi pare giochi a sfavore di un netto scarto cronologico tra l'esecuzione del ritratto a tutto tondo e l'aggiunta dell'iscrizione, rendendo più plausibile che un artista o uno scarpellino romano abbia copiato entrambi contemporaneamente o quasi dal modello numismatico. Può anche darsi che l'iscrizione del retro sia stata aggiunta (probabilmente copiandola da quella incisa anteriormente, sotto

affine al ritratto di Cremona non solo per i caratteri fisionomici ma anche per lo stile). Qualcuno ha inteso scorgervi una impronta razziale non romana ma semita: ciò può derivare dal fatto che il modello o il conio stesso sia stato creato da un artista siriano (cfr. De Franciscis, loc. cit. a nota 1).

¹⁵ Albizzati, art. cit., pp. 637-638. Il Pontiroli (pp. 33, 152) ritiene probabile che l'iscrizione sia stata aggiunta in epoca post-romana. Anche A. Degrassi espresse i suoi dubbi circa la sua autenticità (comunicazione orale di I. Calabi Limentani).

¹⁶ La conoscenza della moneta risulta documentata già nel XVI secolo in Fulvio Orsini, *Familiae romanae quae reperiuntur in antiquis numismatibus ab urbe condita ad tempora divi augusti ex bibliotheca Fulvi Ursini*, Roma 1577, pp. 133-134.

il ritratto, e cioè il *titulus imaginis*¹⁷) come promemoria nel caso, ad esempio, di un cambiamento di sede. A meno che non si voglia pensare che un falsario di epoca posteriore, comunque non precisabile, si sia imbattuto, giovandosene, in una fortunata coincidenza fisionomica.

Se si accetta l'identità del personaggio espressa dall'epigrafe, avremmo a che fare con un ritratto di restituzione la cui presenza apparirebbe consona al clima ideologico e politico dell'età di Traiano: è noto infatti che con Nerva, e più ancora con Traiano, si verifica una profonda trasformazione del concetto e della gestione del potere supremo, accompagnata, e forse anche in parte determinata, da nuove esigenze spirituali ed etiche. Ed è proprio alla luce di tale mutamento di eccezionale importanza storica che si spiega l'esecuzione in quest'epoca di un simile ritratto. Come osserva l'Albizzati, fra la nobilitas romana l'avversione al principato durò lungamente e, accanto ad essa, il culto per la memoria degli *auctores et vindices libertatis*¹⁸: abbiamo notizia di varie persone condannate per averli onorati ed averne tessuto l'elogio sotto Nerone e Domiziano¹⁹. Con la morte dell'ultimo dei Flavi le condizioni mutarono in senso liberale: processi come quelli intentati nell'epoca precedente non erano più concepibili né sotto Nerva né sotto Traiano. Un episodio sintomatico del nuovo indirizzo politico è la restituzione di monete di Bruto e Cassio voluta da Traiano²⁰: si poteva quindi tranquillamente collocare nella propria casa le immagini di Bruto e di altri

¹⁷ I. Calabi Limentani, *Epigrafi latina*, Milano 1973³, p. 236.

¹⁸ Sono gli appellativi rivolti da Albucio Silo a Bruto (Svetonio, *De Rhetoribus*, 6).

¹⁹ Si possono citare, ad esempio, Peto Trasea ed Elvidio Prisco, condannati sotto Nerone perché, si diceva, ne festeggiavano la ricorrenza dei *Natales* (Giovenale, *Sat.*, V, 36 ss.). Prima era stato punito con l'esilio in Sardegna Caio Cassio, caposcuola dei giuristi Sabiniani, perché conservava il ritratto dell'antenato uccisore di Cesare con il titolo di *Dux partium* (Tacito, *Annali*, XVI, 22). Domiziano fece morire Giunio Rustico per aver pubblicato le lodi di Trasea e Prisco chiamandoli uomini virtuosissimi (Svetonio, *Domitianus*, 10). Perfino sotto Augusto si verificarono episodi di intolleranza: una delle prime vittime della durezza del regime fu proprio un parente di Q. Labieno Partico, l'oratore Tito Labieno che condannò con violente invettive i vizi dell'epoca; quando i suoi libri, come quelli di Caio Severo, furono fatti bruciare da Augusto nel 12 d.C., l'autore si lasciò morire chiuso nella tomba degli antenati (Seneca, *Controversie*, 10, 4).

²⁰ H. Mattingly, *Coins of the Roman Empire of the British Museum*, III, London 1976, Bruto: n. 684, p. 135, tav. 22, 21; Cassio: n. 685, p. 135, tav. 22, 22.

‘ repubblicani ’²¹. Tra questi poteva essere compreso anche Labieno, uno degli ultimi combattenti per la causa repubblicana. Non solo il clima liberale consentiva la rappresentazione e l'esaltazione dei protagonisti della storia repubblicana, ma il nuovo modo di concepire il potere imperiale e la figura dell'imperatore e gli orientamenti filosofici ed etici che allora si andavano affermando²² la favorivano esplicitamente: dello stato il princeps non doveva essere il padrone ma il primo servitore, dal quale si esigeva austera disciplina, senso del dovere, laboriosa ed incessante cura; doti analoghe si richiedevano a chiunque si occupasse della amministrazione dello stato. Era naturale dunque che in questa atmosfera ideologica ci si richiamasse di proposito e consapevolmente ai principi morali dell'epoca repubblicana. Le virtù di cui doveva essere dotato l'optimus princeps non erano altro, in definitiva, che le antiche virtù romane, delle quali si desiderava la rinascita e l'esaltazione²³. Questo ideale etico si riflette chiaramente anche nei ritratti del tempo: in reazione alla nervosa, vibrante animazione e al modellato spesso violentemente pittorico dei ritratti flavii, la scultura traianea si sforza di imitare la sobrietà, l'austera gravità e l'obiettiva asciuttezza della ritrattistica repubblicana. L'immagine di Labieno, con la severa, energica fermezza della sua espressione, che vuole esprimere il rigore e la decisa volontà del militare e con il sobrio, ma efficace realismo della descrizione fisionomica, risponde pienamente ai canoni, al tempo stesso etici ed estetici, dell'epoca traianea²⁴.

²¹ Vedi Albizzati, art. cit., p. 639. La tradizione letteraria ci suggerisce diverse indicazioni circa l'esistenza di ritratti di Bruto dopo la sua morte e ciò che sappiamo delle tendenze libertarie e anti-imperiali dei secoli successivi ci assicura che i busti dei due cesaricidi dovevano essere abbastanza diffusi, benché quasi tutte le identificazioni dei presunti ritratti di Bruto e Cassio siano da respingere e le altre siano estremamente incerte. Il più famoso dei ritratti attribuiti a Bruto è quello del Museo Capitolino (Stuart Jones, *Museo Capitolino*, Stanza del Gladiatore n. 16, p. 355) datato in epoca giulio-claudia. Per l'iconografia di Bruto si veda: Bernoulli, *Röm. Ik.*, I, pp. 187 ss.; per Cassio, *ibidem*, p. 195.

²² R. Bianchi Bandinelli, *Roma. L'arte romana al centro del potere*, Milano 1976 (2ª ediz. it.), pp. 224-225.

²³ West, *Röm. Portr.*, II, pp. 61, 83 ss.

²⁴ Su tali orientamenti dell'arte e della ritrattistica traianea: J. M. C. Toynbee, *The Art of the Romans*, New York 1965, p. 35; J. Breckenridge, *Imperial Portraiture: Augustus to Gallienus*, in *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt* (Festschrift Vogt), II, 12, 2, Berlin 1981, pp. 497-498. Si deve al vivo interesse per il proprio presente storico e per la storia di Roma in generale se in questo periodo ha grande sviluppo lo stile narrativo continuo nel rilievo e al tempo stesso viene creato il ritratto storico in senso proprio, cioè l'immagine di

Un altro elemento che fa pensare alla stessa epoca è il titolo *Parthicus*, dovuto ai luoghi e alle circostanze in cui Labieno si trovò a combattere per incarico di Bruto e Cassio¹, che sembra alludere indirettamente all'analogo titolo assunto da Traiano nel 116 in seguito alla grandiosa spedizione da lui intrapresa e vittoriosamente conclusa²⁵. L'analogia è però solo formale in quanto il significato dell'attributo onorifico è totalmente diverso nei due casi: come sottolinea Dione Cassio²⁶, Labieno snaturò l'abitudine dei generali romani che assumevano tale titolo dal nome dei popoli conquistati, mentre egli, al contrario, voleva dichiarare con questa qualifica la sua amicizia e la sua alleanza con i Parti.

Se dunque il ritratto di un personaggio come Labieno trova, per certi versi, un motivato inserimento nel clima ideologico dell'età traiana, la presenza di questo titolo nell'iscrizione sembra alquanto singolare: non solo e non tanto per ragioni morali, dal momento che, come nota giustamente l'Albizzati, la missione affidatagli da Bruto e Cassio poteva anche legittimare il fatto di aver condotto i Parti in terra ro-

una determinata personalità nella sua funzione storica. (A tale proposito si veda anche G. M. A. Hanfmann, *Observations on Roman Portraiture*, Collection Latomus IX, Brussels 1953, p. 45). La stessa tendenza si può osservare nelle immagini di Traiano, che non vogliono essere la rappresentazione di un monarca, ma essenzialmente di una personalità storica, in una funzione storico-politica ben definita. Come ha sostenuto il West (*Röm. Portr.*, II, pp. 83, 88) il rilievo storico ed il ritratto storico trovano ragione nel fatto che i Romani cominciano a giudicare storicamente se stessi e la propria situazione nel mondo, a registrare le proprie azioni, ad osservare gli eventi politici. È ovvio che tale interesse storico non rimanga limitato al presente, ma si rivolga anche al glorioso passato repubblicano, come dimostra la colossale statua di Giulio Cesare nel palazzo dei Conservatori (West, *Röm. Portr.*, II, n. 89, tav. XXIV; Stuart Jones, *Conservatori*, p. 1, n. 1, tav. 1): lo scultore presenta ai Romani il fondatore del loro impero e del loro dominio sul mondo come un valoroso, severo, militaresco sovrano che compie coscienziosamente la sua missione storica. Anche qui la 'funzione' è l'elemento predominante: questo Giulio Cesare è l'incarnazione della funzione politica del potere imperiale. Altri esempi di questa rifioritura dell'iconografia cesariana in età traiana sono i ritratti di Villa Doria Pamphilj (R. Calza, *Antichità di Villa Doria Pamphilj*, Roma 1977, n. 333, p. 274, tav. CLXXIX), della Gliptoteca Ny Carlsberg 576 (V. Poulsen, *Portraits romains*, I, n. 29, p. 60, tavv. XLI-XLII) e del Museo Nazionale di Napoli (B. Maiuri, *Museo Nazionale di Napoli*, Novara 1957, p. 49).

²⁵ A. Passerini, *Linee di storia romana in età imperiale*, Milano 1972, p. 691; per il titolo *Parthicus* di Traiano: I. Calabi Limentani, *Epigrafia latina*, Milano 1974, p. 482; B. Bandinelli, op. cit. (nota 22), p. 250.

²⁶ XLVIII, 26.

mana²⁷, ma perché il titolo di Labieno esprime un significato esattamente opposto rispetto a quello assunto dall'imperatore vittorioso, senza precedenti e confronti nelle consuetudini romane.

Si pone a questo punto un'altra questione: chi può aver commissionato l'opera? Si può pensare ad un discendente desideroso di onorare l'avo, anche se non è possibile identificarlo, non avendo alcuna notizia di altri membri della famiglia dopo l'oratore Tito Labieno, vissuto all'epoca di Augusto.

Tale ipotesi, comunque, non elimina le perplessità: sia che si trattasse di una *imago* contemplata e venerata solo dai familiari all'interno della casa, sia che fosse destinata ad una pubblica esposizione, la presenza di una simile iscrizione (anche se in origine situata altrove) risulta difficilmente spiegabile. Poco convincente mi sembra l'opinione dell'Albizzati²⁸ che la scelta di un luogo non perspicuo sia da ritenere una « misura prudenziale ».

La determinazione cronologica della scultura viene ulteriormente precisata dall'esame dei caratteri tipologico-antiquari. Innanzitutto la forma del busto²⁹, vagamente pentagonale, con contorni e spigoli arrotondati, trova precisi riscontri in ritratti di età traianea, sia in quelli vestiti³⁰, sia in quelli ornati da un semplice *paludamentum*³¹, sia in

²⁷ « Ciò era nella tradizione delle guerre civili. Gli ultimi sertoriani non passarono forse al servizio di Mithridates Eupator dopo la fine del capo che si era già alleato col barbaro? » (art. cit., p. 639).

²⁸ Albizzati, art. cit., p. 640.

²⁹ Sull'evoluzione della forma del busto in generale si veda: V. Scrinari, in *E. A. A.*, s. v. *Busto*, II, 1959, p. 229 ss.; in particolare per l'epoca traianea ed adrianea: Daltrop, pp. 24 ss.; cfr. inoltre: M. Wegner, *Die Herrscherbildnisse in antonimischer Zeit*, Berlin 1939, pp. 103 e 185 ss.

³⁰ Busti vestiti: Napoli, Museo Nazionale 6182 (Hekler, *Bildniskunst*, tav. 233; West, *Röm. Portr.*, II, p. 83, n. 1, fig. 80; Daltrop, figg. 9-10, pp. 7 ss., 23 ss., 119); Roma, Museo delle Terme Inv. 327 (Felletti Maj, *Ritratti M. N. R.*, p. 92, n. 170; Daltrop, fig. 21, pp. 24 ss., 31 ss. e 124).

³¹ Busti con *paludamentum*: Roma, Palazzo dei Conservatori, Ingresso, Inv. 2431, già nella Sala del Re (Daltrop, fig. 5, pp. 29, 45 ss. e 122); Roma, Museo Nuovo, VII, 20 (Stuart Jones, *Museo Capitolino*, p. 71, n. 24, tav. 13; D. Mustilli, *Il Museo Mussolini*, Roma 1939, p. 110, n. 20, tav. 65; Daltrop, fig. 17, pp. 27 ss., 34, 42, 85 s., 125; ha le spalle un po' più sporgenti rispetto a Labieno); München, Glyptotek 414 (Calza, op. cit. a nota 6, n. 114; Daltrop, fig. 23, pp. 29 ss., 52, 67, 76, 85, 118): è senza dubbio quello più simile a Labieno per la forma, le proporzioni e il modellato superficiale, sebbene il *paludamentum* manchi nel ritratto cremonese.

quelli completamente nudi³² come quello in esame³³. L'abbondanza di busti di taglio uguale o simile a quello di Labieno dimostra che esso è peculiare dell'epoca traiana: il tipo flavio, infatti, di dimensioni più ridotte, comprende anche le spalle senza però giungere all'inizio delle braccia, mentre il taglio verso il basso è più obliquo, in modo da assumere una forma quasi triangolare o trilobata. Il trapasso da questa forma, ancora debole nel rilievo e tettonicamente rigida, ad un'esecuzione più naturalistica e plasticamente accentuata viene a pieno compimento in epoca traiana. A volte, come in questo caso, l'attaccatura delle braccia è resa con un breve taglio di stacco e spesso si manifestano quegli accenni al rendimento plastico della muscolatura che troveranno piena espressione nei ritratti dell'imperatore creati o diffusi per celebrare il decennale del suo principato³⁴. Tuttavia, la poderosa impostazione da essi inaugurata non ha avuto una larghissima diffusione e la maggior parte dei busti dell'ultimo decennio traiano testimoniano ancora un contenuto realismo nella descrizione del torace, come dimostra l'esemplare di Monaco³⁵, identico a Labieno, sia nella forma che nel rendimento superficiale³⁶.

Come si è accennato, si possono distinguere in quest'epoca tre diversi tipi di busti, con i quali era possibile manifestare il rango del per-

³² Busti nudi: Copenhagen, Ny Carlsberg 674 b, Inv. 2767 (F. Poulsen, *Glimpses of Roman Culture*, Leiden 1950, p. 252, fig. 103; Daltrop, fig. 6, pp. 35, 45 ss., 48 ss., 65, 67, 85, 116; Calza, op. cit. a nota 6, p. 54; V. Poulsen, *Portraits romains*, II, n. 56, p. 81, tav. XCII); Londra, British Museum, 1872 (Smith, *British Museum*, III, p. 147, n. 1872, tav. 15; R. P. Hinks, *Greek and Roman Portrait-Sculpture*, London 1935, p. 27, tav. 29 b; Daltrop, fig. 16, pp. 35, 43, 51, 67, 85, 97, 117).

³³ Non mi sembra invece che sia molto somigliante, come sostiene l'Albizati, il taglio del busto del Marco Antonio del Vaticano, che presenta le spalle molto più sporgenti all'esterno e appuntite e la parte inferiore più espansa, rigidamente geometrica nel contorno e completamente piatta alla base.

³⁴ V. Scrinari, loc. cit. a nota 29; il busto più rappresentativo di questo gruppo è quello del British Museum 1893: W. H. Gross, *Bildnisse Trajans*, Berlin 1940, p. 127, n. 30, tav. 15 a (d'ora in poi: Gross); Hinks, op. cit. (nota 32), tav. 34; B. Bandinelli, op. cit. (nota 22), p. 226, fig. 252; Daltrop, pp. 12, 36.

³⁵ Monaco, Gliptoteca 414. Per la bibliografia si veda la nota 31.

³⁶ Non si può d'altra parte supporre per il ritratto di Labieno una datazione in età adrianea, nella quale le dimensioni del busto si dilatano fino a comprendere gran parte delle braccia, più espansa diviene la zona inferiore, più analitica si fa la descrizione dei dettagli anatomici e più pronunciata la rotondità della muscolatura: si assiste cioè al potenziamento di tutti gli elementi imposti dalla nuova tipologia traiana con i ritratti del decennale (cfr. ad esempio Daltrop, pp. 25-28, 31-34, 36-41, figg. 33-64, oltre a Scrinari, loc. cit. a nota 29).

sonaggio effigiato: il tipo con tunica e toga, per il cittadino³⁷, il tipo con il solo *paludamentum* spesso unito al balteo, per l'alto militare³⁸, ed infine il tipo nudo, privo di qualunque attributo, creato forse allo scopo di onorare il defunto, secondo il concetto dell'eroicizzazione consueto per l'arte romana³⁹.

Si può ancora osservare che nel nostro caso, come in tutti quelli citati, il busto è concepito per essere visto solo frontalmente: il retro è infatti incavato ed un pilastro, appositamente collocato in questa cavità, sorregge la testa⁴⁰. Esso possiede quindi un lato di visuale, una facciata e con ogni probabilità non è autonomo, cioè completo e finito in sé, non crea da sé e in se stesso un proprio spazio, ma doveva essere collocato in un contesto architettonico, che non si può tuttavia ricostruire con certezza⁴¹.

Un elemento che potrebbe utilmente contribuire a precisare la determinazione cronologica di questo ritratto sarebbe la tipologia della basetta di sostegno che subisce anch'essa, come il busto, delle trasformazioni nella forma e nella decorazione durante questo periodo⁴². Purtroppo non si può disporre di questo ulteriore indizio, perché il piatto parallelepipedo che attualmente funge da supporto al busto di Labieno è moderno e non consente di farsi un'idea della sua originaria sistemazione sul piano d'appoggio.

La pettinatura è il secondo fattore di carattere antiquario che è opportuno considerare. Accanto all'acconciatura più diffusa e consueta in età traiana, concepita come una calotta chiusa di ciocche piatte e aderenti al cranio⁴³, è anche presente in quest'epoca l'acconciatura arric-

³⁷ Daltrop, pp. 24 ss.

³⁸ Daltrop, pp. 28 ss.

³⁹ Daltrop, pp. 34 ss. e 40.

⁴⁰ Questo particolare completa e caratterizza l'accurato lavoro. Ci sono infatti alcuni busti la cui parte posteriore non è stata lavorata e altri, invece, in cui viene incavata e lisciata. Questi ultimi hanno comunque tutti, senza eccezione, il pilastro di sostegno, il quale o è legato al busto come nel caso di Labieno, o ne rimane distaccato: circostanza, questa, che si verifica però raramente (cfr. Daltrop, p. 97, nota 12).

⁴¹ Il Wegner, nella sua opera sui ritratti antonini (cit. a nota 29, pp. 110 ss. e 289) distingue tre possibili modi di installare i busti: « Die kreisrunde Nische mit Rundbildrahmen, die Wandnische und die vorkragende Aedicula ». Cfr. Daltrop, pp. 9-10.

⁴² Daltrop, pp. 41-49.

⁴³ Oltre ad essere quella tipica di Traiano, essa è anche la più diffusa per i ritratti giovanili ed infantili (si veda ad esempio in Daltrop le figure 5, 6, 8, 12,

ciata, esemplificata dal celebre Marco Antonio del Vaticano³, che l'Albizzati cita come confronto per Labieno⁴⁴ e che viene datato, come si è detto, dal Daltrop, tra il 110 e il 120 d. C. Questa pettinatura, per quanto non così frequente all'epoca di Traiano come quella da lui preferita, risulta tuttavia ben documentata dai monumenti coevi: si trova infatti sia sulla colonna traiana⁴⁵, portata da un accompagnatore del princeps, sia sui rilievi dell'arco di Benevento⁴⁶, da alcuni personaggi del suo seguito. Anche nella ritrattistica a tutto tondo il Marco Antonio non costituisce una testimonianza isolata di tale acconciatura: il busto del Museo Chiaromonti⁴⁷, ad esempio, contemporaneo del busto vaticano, ci offre una versione semplificata dello stesso tipo e più simile al Labieno che al Marco Antonio per la maggiore aderenza al capo; la piccolezza delle ciocche, anche qui bucherellate dal trapano, lo avvicina molto al ritratto cremonese, anche se la disposizione è meno serrata e compatta e più libero appare il loro movimento.

I confronti più convincenti si individuano dunque, a mio avviso, non tanto nei ritratti citati inizialmente, come quello di africano del Museo Nazionale Romano⁴⁸ e il cosiddetto Lusius Quietus di Villa Albani⁴⁹, o la statua ritratto del Cairo¹¹, che presentano capelli crespi

13, 14, 15). Si possono osservare a volte delle varianti rispetto a questa forma molto chiusa, nelle quali i capelli acquistano maggiore morbidezza plastica e movimento (Daltrop, figg. 16, 17, 20, 25) oppure si presentano in una disposizione più varia e vivacemente articolata pur mantenendosi aderenti al cranio (cfr. Daltrop, figg. 21 e 23).

⁴⁴ Sebbene le ciocche della chioma del Marco Antonio siano più lunghe e il volume complessivo sia maggiore, la somiglianza tra i due tipi è abbastanza stretta, anche nell'impiego del trapano che fora internamente i singoli ricci.

⁴⁵ Scena CIV: K. Lehmann-Hartleben, *Die Trajanssäule*, Berlin 1966, tav. 49; M. Wegner, in « J. d. I. », 46 (1931), p. 80, fig. 9, p. 110, fig. 16.

⁴⁶ F. J. Hassel, *Der Trajansbogen in Benevent. Ein Bauwerk des römischen Senates*, Mainz 1966: lato verso la città, pilastro destro, riquadro inferiore (Traiano entra nel Foro), il personaggio subito a destra dell'imperatore e uno sullo sfondo, alle sue spalle (tav. 7, 2); lato verso la città, pilastro sinistro, riquadro inferiore: guardando il riquadro, il primo personaggio da destra (tav. 7, 1); lato verso la campagna, pilastro sinistro, riquadro inferiore (Trattative con i Germani): da sinistra, il secondo e il settimo personaggio.

⁴⁷ Roma, Museo Vaticano, Chiaromonti, VII, 12, già 560: Amelung, *Vat. Kat.*, I, p. 684, n. 560, tav. 73; Hekler, *Bildniskunst*, tav. 224 a; West, *Röm. Portr.*, II, p. 86, n. 7; Daltrop, fig. 26, pp. 29 ss., 36, 43 s., 56 s., 67, 79, 86 s., 126.

⁴⁸ Per la bibliografia si vedano le note 6 e 7.

⁴⁹ Per la bibliografia si vedano le note 8 e 9.

e spugnosi, ma in altri due ritratti: quello già citato del Museo di Mantova⁵ e quello della Sala dei Busti del Museo Vaticano⁵⁰, nei quali i riccioli sono resi con raffinatezza ed eleganza di modellato, con estrema precisione disegnativa nei dettagli interni e nei contorni.

Resta da considerare infine l'aspetto stilistico: il carattere essenziale nel rendimento del volto è la sintesi strutturale, realizzata nell'asciuttezza dei volumi e nella sobrietà del linguaggio formale, cui si aggiunge l'effetto coloristico dell'interpretazione della chioma, pur lavorata comunque con una certa moderazione ornamentale che non altera l'equilibrio delle parti. Ci troviamo di fronte ad un realismo contenuto che, senza soffermarsi a descrivere minuziosamente e con calligrafico compiacimento i dettagli anatomici, risulta estremamente preciso ed incisivo, dando così la netta impressione di un ritorno alla ritrattistica repubblicana e, più precisamente, allo stile sobrio e non violentemente analitico tipico del tempo di Cesare⁵¹. Il modellato tuttavia non ha la durezza e la rigidità di piani così frequente nei ritratti della repubblica, ma il rendimento sfumato e mosso dalle superfici esprime i persistenti, tenaci rapporti con l'arte flavia mentre, d'altra parte, la semplicità dei mezzi espressivi, la precisa concisione con la quale è descritta la fisionomia rientrano con piena coerenza nell'arte traianea. L'attento studio delle caratteristiche individuali è fondato più su valori plastici che lineari; gli elementi lineari si limitano a precisare e definire la forma plastica senza prevalere: tale osservazione è piuttosto significativa in quanto la forte impronta lineare e grafica delle rughe e dei contorni che segnano il viso è caratteristica dei primi ritratti di Traiano⁵² e di quelli privati della stessa epoca⁵³. È il ritratto del decennale di Traiano⁵⁴ che sposta l'accento: non è più determinante il contorno li-

⁵⁰ Roma, Museo Vaticano, Sala dei Busti, 350: Amelung, *Vat. Kat.*, II, p. 537, n. 350, tav. 70; West, *Röm. Portr.*, II, p. 86, n. 4; Daltrop, p. 128.

⁵¹ Si veda, ad esempio, su West, *Röm. Portr.*, I, pp. 74-87, tav. XVIII, n. 72; tav. XIX, nn. 73-74; tav. XX, nn. 77-81. Altre caratteristiche avvicinano questi ritratti a Labieno, come la forma ovale del viso, il foro lacrimale all'angolo interno dell'occhio, il lungo collo con la testa protesa in avanti.

⁵² Gross, pp. 117 ss.; p. 124, n. 4, tavv. 6 b-7; p. 127, n. 29, tav. 17; West, *Röm. Portr.*, II, n. 12, p. 68, tav. XVII, n. 61; p. 126, n. 16, tavv. I, II a; G. Traversari, *Museo archeologico di Venezia, I ritratti*, Roma 1968, n. 35, p. 57; Daltrop, pp. 11-13.

⁵³ Daltrop, figg. 8-12 e 19.

⁵⁴ Si veda la nota 34 per la bibliografia relativa al busto del British Museum. Altri busti dello stesso gruppo sono al Museo Capitolino (Stuart Jones, *Museo*

neare ma la rotondità plastica dei dettagli fisionomici che risaltano pienamente per i loro volumi⁵⁵. Il nuovo linguaggio esercita una influenza decisiva sulla ritrattistica privata maschile posteriore al 108: particolare efficacia acquista la forma plastica in un gruppo di esemplari datati dal Daltrop tra il 110 e il 120 d. C.⁵⁶, nell'ambito dei quali è possibile individuare opere che presentano le più stringenti affinità stilistiche con il ritratto di Labieno: esse sono già state menzionate come punti di riferimento e confronti o per la pettinatura, come il Marco Antonio³, il busto Chiaromonti⁴⁷, i ritratti di Mantova⁵ e della Sala dei Busti del Vaticano⁵⁰, o per la forma del busto come l'esemplare di Monaco³⁵.

In tutti questi ritratti, come in quello in esame, l'elemento lineare non è completamente eliminato, ma viene impiegato in modo contenuto, sufficiente comunque a conferire tenui trapassi chiaroscurali alla forma plastica: esso descrive le rughe della fronte e del collo, il contorno degli occhi e della bocca, l'attaccatura delle braccia. Tutti, infine, denotano un pacato ma espressivo realismo in cui giocano ancora i termini del passato illusionismo flavio.

In particolare appare strettissima la somiglianza con il busto di Monaco per il rendimento del volto: la potenza espressiva di questi due ritratti dà una chiara idea della forza creativa dell'arte traiana, della sua maestria nel far rivivere i tratti individuali, il carattere volitivo ed energico, il piglio soldatesco di volti come questi.

Poiché dunque il pezzo cremonese trova le rispondenze più appariscenti in questo gruppo di sculture, è possibile, da una parte, confermare senz'altro la collocazione in età traiana proposta dall'Albizzati e, dall'altra, alla luce delle osservazioni formulate e sulla base della cronologia fissata dal Daltrop, spostare la datazione indicata dallo studioso (intorno al 100) di almeno dieci anni.

Capitolino, p. 105, n. 30, tav. 28; Gross, pp. 86 ss., tav. 15 b) e al Museo Vaticano (Amelung, *Vat. Kat.*, I, pp. 68 s., n. 48, tav. 6; Idem, *Vat. Kat.*, II, pp. 481 ss., n. 282, tav. 64; Gross, p. 87, tav. 19 a-b).

⁵⁵ Cfr. Daltrop, pp. 64-65.

⁵⁶ Daltrop, pp. 85 ss.

VII

TESTA MASCHILE

(tav. VII a-b)

Luogo di rinvenimento ignoto.

Altezza totale: cm. 17,5; altezza dal mento al limite superiore della fronte: cm. 11; altezza dal mento all'apice del corpo: cm. 15; larghezza massima da orecchio a orecchio: cm. 10,2.

Marmo bianco a grana fine.

La testa è tronca alla base del collo, spezzato con un taglio obliquo e irregolare e dal contorno spezzato in più punti. La superficie di frattura è stata forata per l'inserimento di un moderno perno metallico di sostegno. Manca una parte del naso e tutta la superficie è molto abrasa.

BIBL.: Pontiroli n. 236, p. 150, tav. CIII.

La testa è quella di un ragazzo molto giovane, volta a sinistra con una vivace torsione, caratterizzata da zigomi sporgenti, guance piuttosto piene e tonde. La bocca piccola, appena socchiusa, separata dal mento arrotondato da un incavo abbastanza profondo, mostra labbra assai carnose divise da una rima ondulata. Gli occhi profondi hanno l'angolo interno assai infossato, mentre l'arco sopraccigliare è fortemente inclinato verso il basso. Le palpebre spesse e gonfie contornano pesantemente il bulbo oculare liscio e sporgente. Le orecchie sono poco visibili, sia perché molto consunte sia perché forse parzialmente coperte dai capelli. La capigliatura è costituita da brevi ciocche ondulate, molto mosse e scomposte, profondamente distinte e rilevate dal trapano. Quasi al centro della fronte due ciocche più lunghe divergono 'a coda di rondine', mentre un po' più in alto alla sua sinistra, si nota una protuberanza informe che, essendo la superficie molto logora, è di difficile identificazione. Potrebbe quindi trattarsi di un particolare attributo orna-

mentale o, piú probabilmente, di un ciuffo di capelli o di una piccola treccia. Sebbene la chioma sia molto abrasa, sembra possibile discernere, soprattutto nella regione occipitale e in corrispondenza delle orecchie, una depressione regolare ad andamento curvilineo che crea tutt'intorno al cranio una sorta di corona di ciocche piú plastiche e dai contorni piú profondamente scavati dal trapano.

Questa scultura rientra nel vario panorama tipologico dell'iconografia infantile (di carattere non ritrattistico) la quale ebbe, soprattutto in età ellenistica e romana, un notevole e multiforme sviluppo sebbene sia testimoniata anche in epoca anteriore. I precedenti della figura infantile si hanno, infatti, nell'arte greca già in età classica e fin da quest'epoca presentano la caratteristica piccola treccia o il piccolo ciuffo di capelli, collocato generalmente al centro del capo o, piú raramente, di lato, che rimarrà per lungo tempo attributo frequentissimo nelle successive rappresentazioni di bambini o Eroti.

Gli esempi piú interessanti e celebri si incontrano già nel V secolo a. C., con le piccole « Orse », cioè le bambine che ad Atene partecipavano al culto di Artemide Brauronia¹ o, piú frequentemente, nel IV secolo, periodo in cui da qualche rara raffigurazione di bambini in fasce² si passa al bambino già sviluppato e sui cinque anni, come il celebre Ploutos in braccio ad Eirene attribuito a Kephisodotos il vecchio³, oppure il piccolo Dioniso in braccio ad Hermes assegnato a Prassitele⁴, per non parlare dei numerosi bambini o bambine effigiati in stele votive e funerarie⁵.

¹ J. Frel, in « Bulletin du Musée Hongrais des Beaux Arts », 24 (1964), pp. 3-4, figg. 1-4; J. Dörig, *Art antique, Collections privées de Suisse Romande*, Mainz 1975, n. 275 (ivi preced. bibliografia).

² Si cfr. H. Hoffmann, *Ten Centuries that shaped the West, Greek and Roman Art in Texas Collections*, Mainz 1970, pp. 22-23, n. 6.

³ G. E. Rizzo, *Prassitele*, Milano - Roma 1932, pp. 6-7, tavv. I-VIII; Lippold, *Griechische Plastik*, p. 224, tav. 83, 1; A. H. Borbein, in « J. d. I. », 88 (1973), pp. 115-117, figg. 27-30; E. La Rocca, in « J. d. I. », 89 (1974), pp. 112-136; Robertson, tav. 125 a; Boardman - Dörig, tav. 231; Fuchs, *Skulptur*, n. 399, pp. 359-360 (ediz. it. pp. 313-314).

⁴ Rizzo, op. cit. (nota prec.), pp. 66-73, tavv. XCIX-CV (ivi ulteriori esempi ellenistici alle tavole CVI-CVII); Lippold, *Griechische Plastik*, p. 241, tav. 84, 2; Borbein, art. cit. (nota prec.), pp. 159-161, figg. 85-87; Robertson, tav. 125 b; Boardman - Dörig, tav. 233; Fuchs, *Skulptur*, n. 400, pp. 360-361 (ediz. it. p. 314).

⁵ Si cfr., ad es., Picard, *Manuel*, IV, 2, pp. 1223 ss., figg. 476, 479, 481, 482, 488, 489; pp. 1358 ss., figg. 521, 539, tav. XXXIII; piuttosto diffuse sono le raffigurazioni della defunta eroizzata insieme al suo bambino, come nel cosiddetto

Già ragazzo, invece, appare l'Eros con l'arco di Lisippo che ha ispirato nella ponderazione, nel ritmo e nella capigliatura tanti eroti ellenistici e romani⁶, che presenta però, oltre alla consueta piccola treccia, capelli più corti e riccioluti rispetto alle cosiddette « Orse »⁷.

Durante il IV secolo Eros è quasi sempre rappresentato come un adolescente⁸: è solo nel primo e medio ellenismo che vediamo affermarsi la figura del putto o amorino, aptero o con ali, anche se la sua enorme diffusione, non solo nella scultura ma in ogni genere di rappresentazione figurata, si ha nel tardo ellenismo e lungo tutta l'epoca romana. In quest'epoca Eros non è più inteso come divinità, ma come soggetto di genere e assume sempre più carattere puramente decorativo, impiegato soprattutto come attributo di Afrodite o di altre figure,

rilievo di Leucotea (H. Hiller, *Jonische Grabreliefs der ersten Hälfte des 5. Jh. v. Chr.*, 1975, p. 185 ss., tav. 24, 2; Robertson, tav. 66 a) e ancor più frequenti le immagini dei piccoli schiavi rappresentati accanto al padrone morto: si veda ad es. Fuchs, *Skulptur*, nn. 558, 564, 571, 578.

⁶ Picard, *Manuel*, IV, 2, pp. 534 ss.; S. Reinach, *Répertoire de la statuaire grecque et romaine* (d'ora in poi: Reinach, *Repert. st.*), Paris 1930, I, p. 360, fig. 3; Lippold, *Griechische Plastik*, pp. 281 s., tav. 100, 4; P. F. Johnson, *Lysippos*, Durham 1927, pp. 104 ss.; H. Döhl, *Der Eros des Lysipp. Frühhellenistische Erosen*, Göttingen 1968, pp. 3 ss., particolarmente pp. 23-29; Robertson, tav. 147 c; Fuchs, *Skulptur*, n. 102, pp. 108 e 110 (ediz. it. p. 95: « Il dio è qui rappresentato come un fanciullo, secondo l'immagine dominante del IV secolo "imborghesito" »).

⁷ Una variante di questo celebre bronzo, con capelli più lunghi e riccioluti, è il cosiddetto Eros 'distratto' che incorda l'arco, in cui è forse da vedere una creazione artistica di scuola ateniese operante tra la fine del IV e il III secolo a. C. Su questo discusso problema si veda: G. Traversari, *Sculture del V-IV secolo a. C.*, Museo Archeologico di Venezia, Venezia 1973, n. 69, pp. 158-161.

⁸ J. Charbonneaux - R. Martin - F. Villard, *La grecia ellenistica (330-50 a. C.)*, Milano 1978², p. 253. Non esiste ancora cioè il putto vero e proprio, molto probabilmente perché « le forme infantili, rotonde e molli, prive di articolazioni ben marcate, non potevano accordarsi con la lunga e tenace tradizione del nudo virile. Tuttavia la pratica del nudo femminile e la preferenza di Prassitele per i corpi flessuosi e per i tipo giovanili, insieme allo sviluppo del senso familiare prepararono gli artisti a volgere il loro interesse all'infanzia ». Cfr. G. M. A. Dickins, *Hellenistic Sculpture*, Oxford 1920, p. 32; W. Klein, *Vom antiken Rokoko*, Wien 1921, pp. 131-139; A. W. Lawrence, *Later Greek Sculpture and its Influence on East and West*, London 1927, pp. 7 e 17, tav. 22 a-b.

Questa creazione sembra apparire per la prima volta nella coroplastica intorno al 300 a. C. o poco dopo, come vediamo ad esempio, in un esemplare dell'agorà di Atene: Döhl, op. cit. (nota 6), pp. 88-90, Agora T 2686. Legato ancora ai tipi tardo-classici di Cefisodoto e Prassitele è il piccolo Dioniso in braccio a Sileno, creato dalla scuola di Lisippo tra il 300 e il 280 (Lippold, *Griechische Plastik*, p. 282, tav. 101, 2; E. Künzl, *Frühhellenistische Gruppen*, Köln 1968, pp. 23 ss., fig. 1).

specie nell'ambiente dionisiaco⁹. Così lo troviamo espresso nei piú disparati materiali; gemme¹⁰, ambre¹¹, terrecotte¹², pittura¹³, scultura¹⁴, in qualità di idoletto, ornamento, simbolo di stagioni, frutto¹⁵.

All'interno di questa ampia ed articolata varietà di soluzioni iconografiche è possibile individuare un tipo che presenta una certa somiglianza con la testina cremonese. Sebbene infatti le piccole dimensioni della testa e la dolce rotondità dei tratti la facciano ritenere di un bimbo molto piccolo e collegare ad uno dei tanti putti ellenistici ricordati, da una piú attenta osservazione risulta che esso è senz'altro superiore ai cinque anni e che per alcuni particolari si differenzia dai caratteri piú consueti e tipici della figura infantile dell'Ellenismo. Essa echeggia, piuttosto, nello schema generale, il tipo di testa dell'Eros con l'arco

⁹ E. Speier, in *E. A. A.*, s. v. *Eros*, III (1960), p. 430; la documentazione è vastissima: la bibliografia citata nelle note successive ne dà solo una sintetica esemplificazione.

¹⁰ G. Sena Chiesa, *Gemme del Museo Nazionale di Aquileia*, Padova 1966, pp. 165-179, nn. 273-374, tavv. XIV-XVIII.

¹¹ C. Calvi, in *Aquileia e l'Oriente mediterraneo, Antichità alto-adriatiche*, XII, Udine 1977, pp. 189-190, figg. 3-6.

¹² S. Mollard-Besques, *Catalogue raisonné des figurines et reliefs en terre cuite grecs et romains*, II, Myrina, Musée du Louvre, 1963, tavv. 39-78 (ci sono eroti efebi e piccoli, a gruppi, con animali, insieme a Psiche, eroti di carattere funerario), tavv. 155-169 (bambini).

¹³ M. Borda, *La pittura romana*, Milano 1958, pp. 227, 246, 272, 275.

¹⁴ Reinach, *Repert. st.*, I, pp. 524-539; II, pp. 468-469, 485, 811-812: marmi e bronzi; W. Deonna, in « Genava », X (1932), pp. 106-113, figg. 6-10: ampia documentazione su esemplari in oro, terracotta e marmo; Mansuelli, *Uffizi*, I, n. 63, fig. 60; n. 60, figg. 59, 61 a-b; n. 110, fig. 105; n. 107, fig. 109; n. 106, fig. 107; n. 108, fig. 110; n. 109, fig. 108; n. 127, fig. 125; n. 128, fig. 129 a-b (arte ellenistica); n. 144, fig. 144; n. 153, fig. 150; n. 151, fig. 155; n. 152, fig. 156; n. 238, fig. 238; n. 239, fig. 239 a-b-c; n. 242, fig. 242 a-b-c; n. 243, fig. 243; n. 247, fig. 247; n. 266, fig. 266 (arte romana).

¹⁵ Non c'è manifestazione figurata del mondo ellenistico-romano che non presenti, in forme sempre nuove e diverse l'immagine di Eros, sicché lo vediamo nudo o vestito, seminudo o incoronato, nelle fattezze di un piccolo Dionisos-Bacco, di Zeus infante o di Ercole bambino in atto di strozzare uno o due serpenti, ovvero in quello assai piú frequente e diffuso di Eros vero e proprio, con o senza arco, in volo o seduto, in movimento o dormiente, oppure con animali, strumenti musicali, oggetti di vario interesse e significato; talora si hanno poi dei veri e propri bambini sorpresi nelle pose piú svariate e con i piú diversi attributi, in genere legati al mondo infantile. Sul problema del putto nell'antichità soprattutto romana si veda anche: R. Stuveras, *Le putto dans l'art romaine*, Coll. Latomus, vol. XCIX, Bruxelles 1969, pp. 7-223, tavv. I-LXXXII: ivi ampia bibliografia precedente; sugli eroti del primo ellenismo: Döhl, op. cit. (nota 6), pp. 76 ss.

di Lisippo di cui esistono numerose repliche e varianti di età ellenistica e romana¹⁶ e che rappresenta, in un certo senso, uno stadio intermedio tra gli eroti giovinetti del periodo precedente, ad esempio di Skopas o di Prassitele, ed i piccoli amorini tipici di quello successivo.

L'età del fanciullo cremonese sembra coincidere con quella del dio lisippeo ed è possibile ravvisare tale corrispondenza essenzialmente nelle forme del volto che non appaiono così paffute e grassocce, come sono generalmente quelle degli Eroti ellenistici, né hanno l'aspetto estremamente infantile di quelli.

Oltre che nelle proporzioni e nella struttura del capo, la testa di Cremona rivela evidenti somiglianze con le copie dell'Eros di Lisippo soprattutto in alcuni particolari della pettinatura e precisamente in quella sporgenza laterale che non è fuori luogo interpretare come una treccina molto malridotta e consunta o anche come un piccolo ciuffo, nelle due ciocche a coda di rondine sulla fronte e nell'avvallamento piuttosto marcato che delimita superiormente i riccioli sul collo; due caratteristiche, queste, che in alcune repliche sono particolarmente evidenziate e messe in rilievo, come lo sono in quest'opera¹⁷.

Il confronto più stretto, sia tipologico che stilistico, si può istituire con una testa di Eros di Leptis Magna¹⁸, la quale presenta gli occhi infossati, le palpebre spesse, la piena carnosità delle guance (forse un po' più accentuata) che si osservano nel marmo di Cremona. L'affinità è altrettanto evidente sul piano tecnico-stilistico: sebbene infatti lo scultore dell'esemplare di Leptis appaia suggestionato da alcuni modi propri della scultura in bronzo, entrambi gli artisti hanno cercato di sfruttare appieno le possibilità che il marmo offriva loro, creando un modellato dai piani delicatamente sfumati, cui la profondità oscura

¹⁶ L'elenco delle copie, redatto da W. Klein (*Praxiteles*, Leipzig 1898, pp. 230 s., nota 1), ampliato in seguito da F. P. Johnson (*Lysippos*, Durham 1927, pp. 104 ss.) è stato completato da E. De Filippo (in « Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti », CXXIII [1964-1965], pp. 549 ss.). Si veda inoltre: Picard, *Manuel*, IV, 2, pp. 534 ss., tav. XIII, figg. 225-232; H. Marwitz, in *Antike Plastik*, VI (1967), p. 49, tav. 30; Döhl, op. cit. (nota 6), pp. 49 ss.; G. Horster, *Statuen auf Gemmen*, Bonn 1970, pp. 35 ss.

¹⁷ K. Blümel, *Römische Copien Griechischer Sculpturen des IV Jahrh. v. Chr.*, Berlin 1938, tav. 43, K 230-232; A. H. Smith, *A Catalogue of Sculpture in the Department of Greek and Roman Antiquities*, British Museum, III, London 1904, p. 68, n. 1680, tav. VI; *Ny Carlsberg Glyptotek-Antike Kunstværker*, Copenhagen 1907, n. 181, tav. XIV.

¹⁸ G. Caputo - G. Traversari, *Le sculture del teatro di Leptis Magna* (Monografie di Archeologia Libica, XIII), Roma 1976, pp. 43-45, nn. 23-24, tavv. 20-21.

delle occhiaie dà un'intonazione patetica. Tali caratteri risultano però assai piú accentuati nella testa di Cremona ed una piú accurata analisi di essi consente di delineare il probabile ambito artistico dal quale l'autore ha attinto questo suo linguaggio formale.

Innanzitutto si può facilmente notare come vi siano in questa testa giovanile peculiarità stilistiche che sembrano echeggiare motivi ed accorgimenti formali propri di Skopas come il profondo infossamento degli occhi, specie in corrispondenza del setto nasale, le labbra tumide, piccole e leggermente schiuse e la forte inclinazione laterale del capo. Tuttavia il modellato estremamente morbido e sfumato, l'espressione di pacata tristezza, piú languida e trasognata che violentemente passionale, fanno sí che il pathos scopadeo venga in parte come stemperato ed attenuato da una dolcezza sentimentale che richiama sensibilmente l'eredità prassitelica. È appunto questa fusione di modi stilistici che aiuta a focalizzare l'ambito artistico al quale si è ispirato l'autore: è infatti nell'arte alessandrina che il violento espressionismo di ascendenza scopadea fu spesso notevolmente sfumato dal filtro della tradizione prassitelica¹⁹.

Alcune testine di piccolo modulo del Tell Ti Mai²⁰ ed altre che ad esse si possono associare²¹, stilisticamente molto vicine alla scultura di Cremona, possono considerarsi emblematiche dell'indirizzo alessandrino che ama forme pittoriche, sfumate, non finite nei particolari, attoniche nella concezione volumetrica dell'insieme. Bisogna però sottolineare che in questa il senso strutturale non si è completamente perso e la florida carnosità delle guance, nonostante lo sfumato, mantiene una certa solidità e fermezza interna, senza cadere nell'eccessiva mollezza di quelle e di tanti altri volti del tardo alessandrinismo.

¹⁹ A. Adriani, *Lezioni sull'arte alessandrina*, Napoli 1972 (d'ora in poi: Adriani, *Lezioni*), pp. 54 ss. Si veda, ad esempio, la testa femminile del Serapeo, tav. XXIII, 2; il tritone del gruppo di Afrodite e il tritone a Dresda, tav. XXVII, 3; l'Alessandro già Von Sieghin, tav. XXVIII, 1.

²⁰ C. C. Edgar, *Le Musée égyptienne*, III, 1915, tav. I, fig. 1, tav. II, fig. 2; K. Gebauer, in « Ath. Mitt. », 63/64 (1938-39), p. 48, tav. 14, 1-2; A. Adriani, *Testimonianze e momenti di scultura alessandrina*, Roma 1948 (d'ora in poi: *Testimonianze e momenti*), p. 17, note 24 e 53, tav. X, 3-4; R. Horn, in « Röm. Mitt. », 53 (1958), p. 88; B. M. Felletti Maj, *Afrodite pudica*, in « Archeologia Classica », III (1951), p. 47, nota 1.

²¹ Adriani, *Testimonianze e momenti*, p. 17, nota 24, tav. X, 2; A. Giuliano, in « Rend. Pont. Acc. », XXVIII (1952-54), pp. 205 ss., figg. 1-4; Adriani, *Lezioni*, tav. XXVII, 1-2, p. 62.

Il fatto che la chioma sia trattata impressionisticamente e non finita nei dettagli è tipico della scultura alessandrina²² e può essere quindi dovuto non alla trascuratezza dell'autore e neppure soltanto alla consunzione del pezzo, ma ad un fattore stilistico già presente nel modello o nei modelli cui egli si è ispirato. Rientra sempre nella stessa tendenza espressiva il modellato morbidissimo e carnoso delle palpebre²³, molto spesse e rilevate, e quello vibrante della bocca caratterizzata da una rima estremamente sinuosa²³.

Sul piano stilistico, quindi, la testa di fanciullo di Cremona non manca di confronti significativi nell'arte alessandrina la quale, com'è noto ha influenzato in vari rami quella romana, sia sotto forma di diffusione di tipi iconografici, sia sotto il profilo puramente formale²⁴.

Molto meno chiare ed immediate sono invece le corrispondenze tipologiche. Non che l'arte alessandrina ignori questo tipo iconografico: al contrario sono in essa, come in tutta l'arte ellenistica, frequentissime le rappresentazioni di putti, genietti, fanciulli o eroti. Tuttavia il viso degli eroti alessandrini è per lo più paffuto, addirittura grassoccio ed anche la pettinatura è diversa²⁵. Certo questo non esclude l'esistenza di un modello alessandrino cui lo scultore della testa cremonese si sia direttamente rivolto²⁶, ma, d'altra parte, non è necessario ipotizzare

²² Adriani, *Lezioni*, tav. XXVIII, 1, p. 62; tav. XXVII, 3; tav. XXX, 1; tav. XXVIII, 2.

²³ Adriani, *Lezioni*, tav. XXVII, 1-4; tav. XXVIII, 4; tav. XXIII, 2.

²⁴ Adriani, *Testimonianze e momenti*, p. 21.

²⁵ Spesso con la treccina o il ciuffetto di capelli al centro della testa e i capelli stessi più lunghi e terminanti in folti boccoli. Questi caratteri sono particolarmente frequenti nella coroplastica (E. Breccia, *Terracotte figurate greche e greco-romane del Museo di Alessandria, Monuments de l'Egypte greco-romain*, Bergamo 1934, II, 2, pp. 17, 19), ma si riscontrano anche nella statuaria in marmo e in bronzo nella quale è molto diffuso, ad esempio, il motivo dell'Eros addormentato (A. Adriani, *Repertorio d'arte dell'Egitto greco-romano*, Palermo 1961, Serie A, vol. II, tav. 69, n. 130, p. 34; M. Bieber, *The Sculpture of Hellenistic Age*, New York 1955, figg. 617 e 620) oppure rappresentato insieme a Psiche, come nella famosissima copia del Museo Capitolino (Adriani, *Repertorio*, n. 97, tav. 57, n. 112, tav. 62; Bieber, op. cit., p. 150; Charbonneaux - Villard - Martin, op. cit. a nota 8, p. 317, fig. 347). In tutti questi esempi la figura di Eros è concepita in forme più tondeggianti rispetto alla scultura in esame, ma anche nei casi in cui lo scultore alessandrino, nell'impianto della figura, nell'età e nelle proporzioni della testa ricorda l'Eros di Lisippo, la pettinatura non è quella delle copie dell'opera lisippea (cfr. H. Hoffmann, *Ten Centuries that shaped the West, Greek and Roman Art in Texas Collections*, Mainz 1970, n. 13, p. 41).

²⁶ Bisogna tenere presente che uno studio sistematico e approfondito sulla

l'esistenza di un vero e proprio modello alessandrino: il ricordo, in quest'opera, di particolari tipologici di tradizione lisippea filtrati attraverso esperienze artistiche ellenistico-alessandrine può plausibilmente essere attribuito all'invenzione personale dello scultore.

È noto infatti che questo procedere in un certo senso 'eclettico', aperto cioè alle più varie sollecitazioni dell'arte greca, soprattutto ellenistica, era facile e consueto nelle botteghe dei copisti che si interessavano in età romana ad opere di carattere decorativo.

Sia copia o rielaborazione, questa testa giovanile esprime valori di alta qualificazione: è da ritenere opera di uno scultore assai sensibile ai termini d'arte plastici e pittorici del periodo antoniniano. Lo confermerebbe l'impiego del trapano alle commessure della bocca, all'angolo interno degli occhi e soprattutto nella chioma: tale impiego non è tuttavia eccessivo, né virtuosistico o compiaciuto, ma si limita a ricavare dei vivaci contrasti cromatici in perfetto accordo con il rendimento sfumato e pittorico del volto.

Inoltre, la delicata morbidezza delle superfici e lo sfumato pittoricismo di origine alessandrina ben si accordava ai gusti espressivi e alle predilezioni formali del periodo antoniniano che ritroviamo, peraltro, in altre testine di Eros come quella, precedentemente citata²⁰, di Leptis Magna o quella conservata a Berlino²⁷, o anche nella testa di satiro di Aquileia²⁸, tipologicamente diversa, ma stilisticamente molto vicina alla nostra e collocata all'epoca degli Antonini.

scultura alessandrina e sulle influenze, eredità e derivazioni nel tempo è solo agli inizi.

²⁷ Blümel, op. cit. (nota 17), tav. 44, K 232.

²⁸ Scrinari, *Aquileia*, n. 111.

VIII

RITRATTO FEMMINILE

(tav. VIII a-b-c)

Luogo di rinvenimento ignoto. Apparteneva alla collezione Ala Ponzone. Altezza totale: cm. 27; altezza dal mento alla scriminatura: cm. 17,5; altezza dal mento all'apice del capo: cm. 20,5; larghezza da orecchio ad orecchio: cm. 11.

Marmo di Carrara.

Lo stato di conservazione è buono a parte alcune scheggiature alla base del collo, di cui una al centro particolarmente evidente, e nell'onda di capelli che scende sul collo a sinistra, sul labbro superiore a destra e tra le sopracciglia. Sono stati apportati restauri alla punta del naso e poco al di sotto dell'attaccatura. La superficie del volto è stata probabilmente lisciata all'epoca del restauro.

BIBL.: Pontiroli n. 242, p. 150, tav. CX; Ru. I, n. 17 (riferim. Ponzone, Inv. XI N 156, vol. VII, p. 210).

La testa, raffigurante una donna in giovane età, è appena inclinata a destra. La fronte ha una linea leggermente convessa e sulle arcate orbitali un po' aggettanti le lunghe sopracciglia sono accuratamente descritte con leggere incisioni a spiga. Gli occhi, che presentano un'asimmetria appena percepibile, guardano in basso a destra seguendo l'inclinazione del volto; la palpebra superiore è piuttosto pesante e marcata, quella inferiore leggermente rigonfia.

Iride e pupilla sono rese plasticamente: la prima, segnata da una sottile incisione circolare parzialmente coperta dalla palpebra superiore, è lievemente rilevata rispetto al bulbo; la pupilla è incisa a pelta cioè indicata con un foro interrotto in alto a sinistra da un sottile filamento di marmo.

La bocca è piccola con labbra carnose e ben modellate: quello

inferiore con una lieve rientranza al centro e quello superiore sporgente. I capelli divisi da una scriminatura centrale e pettinati a larghe e morbide ondulazioni, parallele e poco profonde, risultano piuttosto appiattiti sul capo; scendono ai lati del volto lasciando scoperte le orecchie, fino a circa metà dell'altezza del collo. Qui si rialzano in un molle rotolo dalle due parti raccogliendosi in una treccia attorta in quattro spirali sull'occipite a formare una grande crocchia schiacciata e aderente alla nuca. Questo *chignon* ha forma ellittica con estremità inclinate verso il basso ed è posto orizzontalmente. La treccia che lo forma, avvolgendosi in più giri, presenta in tutta la sua lunghezza un profondo solco inciso che segue un andamento a zig-zag, il quale crea, in ciascuna spirale, una serie di triangolini campiti da più solchi leggermente incisi. La fronte è ampia e non molto alta, lasciata scoperta in foggia vagamente triangolare dalle due bande della chioma; davanti alle orecchie si posano brevi ciocchette ricciolute.

Il primo fondamentale elemento che può consentire una classificazione cronologica del ritratto in esame è l'acconciatura, in quanto la testa cremonese rientra nell'ampia serie di ritratti femminili di epoca severiana caratterizzati dalla cosiddetta *Nestfrisur* ad orecchie scoperte¹.

Questa moda di ravviare i capelli all'indietro lasciando libere le orecchie e di raccogliarli in basso sulla nuca in una crocchia appiattita risultante dall'avvolgimento di una treccia viene inaugurata da Plautilla, giovanissima moglie di Caracalla, da questi sposata nel 202 ed esiliata a Lipari nel 205². Essa non costituisce comunque una novità assoluta, ma risulta piuttosto da una evoluzione che ha il suo punto di partenza dalla voluminosa *Helmfrisur* ad orecchie coperte di Giulia Domna³, la

¹ K. Wessel, *Römische Frauenfrisuren von der severischen bis zur konstantinischen Zeit*, in « A. A. », 61/62 (1946-47), cc. 63 ss. (d'ora in poi: Wessel); J. Meischner, *Das Frauenporträt der Severzeit*, Berlin 1964, pp. 20 ss. (d'ora in poi: Meischner); nella classificazione tipologica delle pettinature femminili redatta dall'autrice (p. 11 ss.), tale pettinatura viene denominata *Typus* 11.

² Wessel, col. 63; V. Scrinari, *Le donne dei Severi nella monetazione dell'epoca*, in « Bull. Com. », LXXV (1953-35), pubblicato nel 1956, p. 128, fig. 11, p. 127 (d'ora in poi: Scrinari); G. Bermond Montanari, in *E. A. A.*, VI, 1965, s. v. *Plautilla*; C. Saletti, *Ritratti severiani*, *Studia Archaeologica*, 10, Roma 1967, pp. 27 e 31 s. (d'ora in poi: Saletti); H. B. Wiggers - M. Wegner, *Caracalla bis Albinus. Das römische Herrscherbild*, III, 1, Berlin 1971, pp. 115 ss. (d'ora in poi: Wiggers - Wegner).

³ È l'acconciatura che il Wessel (col. 62) chiama « Nest-frisur mit bedeckten Ohren (Helmfrisur) » del 3° tipo. Secondo la classificazione della Meischner (p. 14) è il *Typus* 4b; in esso i capelli che coprono il capo e le orecchie e gran

quale viene in un primo tempo trasformata da Plautilla in una forma meno esuberante e vistosa, meno ricca di ondulazioni, mentre contemporaneamente la crocchia posteriore si appiattisce e si contrae solo sulla nuca⁴; da questa versione semplificata di *Helmfrisur* si sviluppa poi la *Nestfrisur* ad orecchie scoperte, il cui aspetto è ancora più sobrio: i capelli sono più corti non artificialmente ondulati, ma lasciati naturalmente lisci e più aderenti al cranio, mentre lo *chignon* occipitale rimane inalterato rispetto all'acconciatura di transizione⁵.

Questo modo di sistemare i capelli è documentato sulle monete di Plautilla datate dal 203 al 205⁶ e divenne da allora una delle pettinature preferite dalle donne di età severiana, ricorrendo fino al 220 come variante accanto al tipo precedente della sobria *Helmfrisur*⁷ ed affermandosi decisamente negli anni di Elagabalo e soprattutto di Severo Alessandro come la moda prevalente⁸.

parte del collo, vengono raccolti posteriormente non in un ampio incrocio di matasse o trecce (come nei tipi I a, b; 2, 3, 4 a della classificazione dell'autrice) che copre tutto o gran parte dell'occipite, ma in una crocchia relativamente più piccola, costituita da una treccia avvolta su se stessa, come nella fig. 43. Tale acconciatura è documentata sulle monete dal 208 al 217.

⁴ Meischner, p. 19: è il cosiddetto *Typus 10*: con questa *Helmfrisur*, liscia o leggermente ondulata, Plautilla abbandona la *Melonenfrisur*, che portava precedentemente, e adotta la pettinatura di corte, anche se con alcune variazioni: la treccina di contorno tipica di Domna, che dalle tempie giunge fino alla posteriore treccia a chiocciola, manca; le ricche ondulazioni vengono abolite. È documentata sulle monete di Plautilla dal 203 al 205, quindi viene mantenuta contemporaneamente al tipo con orecchie scoperte. Scompare sulle monete romane verso il 220, per far posto al tipo più sobrio con orecchie scoperte. Si veda anche Wessel, *loc. cit.*; K. Buchholz, *Die Bildnisse der Kaiserinnen der severischen Zeit nach ihren Frisuren*, Diss. Frankfurt/Main 1963, pp. 38 ss. (d'ora in poi: Buchholz); Wiggers - Wegner, p. 116, tav. 28 h.

⁵ Scrinari, p. 128, fig. 11 a p. 127; Buchholz, p. 10, fig. 16; Saletti, pp. 27, 33 (quarta pettinatura), 65-66; Meischner, pp. 20-21, fig. 26; Wiggers - Wegner, tav. 28 g.

⁶ Meischner, p. 21; Wiggers - Wegner, p. 121. Tale acconciatura sembra per il momento attestata solo sulle monete, per quanto riguarda Plautilla. Secondo il Wegner non c'è alcun ritratto plastico sicuramente attribuibile a Plautilla con la *Nestfrisur* ad orecchie scoperte: gli unici ritratti riconosciuti dal W. come sicuramente di Plautilla hanno la *Melonenfrisur*.

⁷ Intendiamo sempre, con questa parola, la pettinatura ad orecchie coperte, e con *Nestfrisur*, quella analoga con orecchie libere secondo la terminologia del Wessel (« *Nestfrisur mit bedecktem Ohren* = *Helmfrisur*; *Nestfrisur mit ganz oder teilweise freien Ohren* = *Nestfrisur* »).

⁸ Wessel, col. 64; fig. II; Buchholz, pp. 51 ss.; Blat 1, 3, pp. 161 e 164; Meischner, p. 21; Saletti, p. 66. Dopo l'epoca severiana viene adottata, con va-

Essa, tuttavia, in questi trent'anni e piú della sua diffusione, non rimase inalterata e identica in tutte le imperatrici che la adottarono, ma subí invece evidenti, sia pur lievi, variazioni, facilmente riconoscibili nelle loro immagini monetali.

L'accostamento del ritratto cremonese all'una o all'altra di tali variazioni consentirà di restringere l'ambito cronologico in cui è possibile collocarlo ed esse vanno pertanto individuate. Innanzitutto, quando Plautilla presenta la *Nestfrisur* ad orecchie scoperte, i capelli vengono pettinati all'indietro in modo piuttosto rigido, quasi completamente privi di ondulazioni⁹. Dopo la parentesi di Giulia Maesa, sorella di Domna, che preferisce altri tipi di acconciatura¹⁰ e di sua figlia Giulia Soemia, che adotta la *Nestfrisur* ad orecchie solo parzialmente scoperte¹¹, la moda prosegue e anzi si impone decisamente con le mogli di Elagabalo (212-218): nella *Nestfrisur* della prima di esse, Giulia Cornelia Paula¹², documentata dai suoi ritratti monetali¹³, le chiome scendono dalla scriminatura centrale in ondulazioni piuttosto forti e ben marcate, mentre l'analoga acconciatura testimoniata dalle monete di Giulia Aquilia Severa¹⁴ e Annia Faustina¹⁵, seconda e terza moglie di Elagabalo, si presenta molto meno mossata, con onde di capelli piú larghe e leggere, separate l'una dall'altra da depressioni poco profonde, quando non mancano del tutto.

rianti, da Etruscilla, Zenobia, e, all'inizio del IV secolo, ancora da Galeria Valeria; sulle monete provinciali è documentata inoltre per Tranquillina, Otacilia, Solonina (Wessel, col. 65; Meischner, p. 21; Buchholz, p. 66).

⁹ Saletti, p. 37; Meischner, p. 20.

¹⁰ Wessel, col. 63, fig. I; Scrinari, pp. 129-131, fig. 14; Meischner, p. 23 ss.; Wiggers - Wegner, pp. 153 ss., tavv. 36-37.

¹¹ Meischner, pp. 24 s.; Wiggers - Wegner, pp. 161 ss., tav. 35.

¹² Wessel, col. 64, fig. II; Meischner, pp. 21, 25; Wiggers - Wegner, pp. 167-168.

¹³ H. Mattingly, *Coins of the Roman Empire in the British Museum*, V, tav. 88, 12-14, tav. 96, 2 (d'ora in poi: *BMC*, V); H. Mattingly - E. Sydenham, *The Roman Imperial Coinage*, IV, 2, tav. 3, 9 (d'ora in poi: *RIC*, IV), tav. 7, 2; Bernoulli, *Röm. Ik.*, II, 3, Münztafel 2, 14; Scrinari, p. 132; Buchholz, fig. 20; Wiggers - Wegner, tav. 42 d-e-f.

¹⁴ *BMC*, V, tavv. 89, 1-2, 93, 2-3, 97, 1; F. Imhoff - Blumer, *Porträtköpfe auf antiken Münzen*, Leipzig 1885, tav. 3, 62; Bernoulli, *Röm. Ik.*, II, 3, Münztafel, 2, 16; Wessel, col. 64; Scrinari, p. 132; Buchholz, Blatt 1, p. 162, Blatt 3, p. 164 e fig. 22; Meischner, p. 22; Wiggers - Wegner, p. 169, tav. 43 b-c.

¹⁵ *BMC*, V, tavv. 90, 16; 97, 7; Bernoulli, *Röm. Ik.*, II, 3, Münztafel, 2, 17; Wessel, col. 64; Scrinari, p. 132; Meischner, p. 26; Wiggers - Wegner, p. 170, tav. 43 e-f.

Infine, anche le monetazioni di Giulia Mamea¹⁶ e di Orbiana¹⁷, rispettivamente madre e moglie di Severo Alessandro (222-235) attestano questa moda, che viene ora maggiormente movimentata nelle ondulazioni delle bande laterali che diventano sempre piú fitte.

Risulta quindi evidente che l'acconciatura della testa cremonese presenta la maggiore affinità con quelle testimoniate per Giulia Paula, Orbiana e Mamea.

Risultano invece escluse dal confronto sia Plautilla sia le altre spose di Elagabalo, per la maggiore semplicità della capigliatura pur nella sostanziale omogeneità tipologica.

Il ritratto di Cremona va dunque collocato nel periodo che comprende i due regni successivi di Elagabalo (218-222) e di Severo Alessandro (222-235). L'aver individuato questo sicuro parallelismo tipologico con i ritratti monetali delle tre imperatrici, insieme all'alta qualità dell'opera e del marmo impiegato, inducono inevitabilmente a proporre il problema se sia possibile identificare la giovane donna del ritratto in questione con una di esse e quindi pervenire, in base ad un eventuale riconoscimento, ad una maggiore precisazione cronologica. Ancora una volta il punto di partenza della ricerca non può essere costituito che dall'esame delle monete: l'unico documento sicuro, infatti, per la determinazione delle caratteristiche fisionomiche delle imperatrici citate e la sola base, ma si sa quanto spesso aleatoria, per l'identificazione di loro eventuali effigi a tutto tondo, restano i ritratti numismatici. Tale indagine consente di escludere immediatamente l'identificazione con Giulia Mamea per le evidenti differenze fisionomiche: nei ritratti piú realistici l'augusta appare come una matrona dal profilo robusto, con labbra tumide e prominenti, naso fortemente incurvato, mascella e mento assai marcati¹⁸. Ancor piú evidenti che sulle monete

¹⁶ RIC, IV, tav. 9, 2-7; Bernoulli, *Röm. Ik.*, II, 3, Münztaf., 3, 6; Wessel, col. 64; Scrinari, pp. 132-134, fig. 16; B. M. Felletti Maj, *Iconografia romana imperiale da Severo Alessandro a Marco Aurelio Carino (222-285 d. C.)*, Roma 1958 (d'ora in poi: Felletti Maj), pp. 105 ss., tav. VI, 19-20; Buchholz, pp. 56 ss., figg. 24-25; Meischner, p. 27; Wiggers - Wegner, pp. 200 ss., tav. 57 a-f; B. Haarløv, *New Identifications of Third Century Roman Portraits*, Odense (Odense University Press) 1975, fig. 2 a-b (d'ora in poi: Haarløv).

¹⁷ Bernoulli, *Röm. Ik.*, II, 3, Münztaf., 3, 4-5; RIC, IV, tav. 8, 10, 11, tav. 9, 1; Wessel, col. 64; Scrinari, pp. 134-135; Felletti Maj, p. 103 e bibliografia citata; Buchholz, fig. 26; Meischner, p. 22; Wiggers - Wegner, pp. 218 ss., tav. 57 g-h; Haarløv, fig. 1 a-b-c.

¹⁸ Felletti Maj, p. 106; N. Floriani Squarciapino, in *E. A. A.*, III (1960), s. v. *Giulia Mamea*, p. 924; Wiggers - Wegner, pp. 200-201; S. E. Wood, *Portrait*

appaiono tali caratteri nei numerosi ritratti plastici dell'imperatrice, che sono stati sicuramente identificati proprio sulla base della ininterrotta omogeneità delle monete della zecca romana che recano la sua immagine e che risultano straordinariamente concordi tra di loro, al punto da poter essere raccolti sotto un unico tipo¹⁹.

Esclusa dunque tale attribuzione, resta da compiere un'analoga ricerca iconografica per Giulia Paula ed Orbiana²⁰. Purtroppo da un lato non esistono ritratti plastici sicuri di esse, o meglio, le varie identificazioni proposte dai singoli studiosi non sono quasi mai avvalorate e consolidate dal generale consenso degli altri e, d'altra parte, il sostegno offerto dall'iconografia monetale è piuttosto debole in entrambi i casi, sia pure per motivi diversi.

I ritratti numismatici di Giulia Cornelia Paula²¹ sono talmente eterogenei fra loro da rendere estremamente ardua l'identificazione di ritratti in marmo su questa base²². Pur rimanendo delusa la possibilità

Sculpture and Sculptors of Rome, A. D. 218-260, Columbia University 1979, pp. 78 ss., figg. 15, 16, 17, 18, 19. Vedi anche nota 16.

¹⁹ Wiggers - Wegner, tavv. 58 a-b, 59, 60, 61, 62, 63, 64 a; p. 201: con l'elenco di tali ritratti. Oltre alle differenze fisionomiche, anche la pettinatura si distingue da quella del ritratto di Cremona: infatti in tutti i ritratti plastici di Mamea appartenenti a questo *Haupttypus*, i capelli presentano almeno quattro ondulazioni prima delle orecchie. Essi inoltre circondano la fronte in forma di angolo acuto più che a tutto sesto, come nel ritratto in questione. È opportuno anche notare la differenza che intercorre tra la forma della crocchia della testa cremonese e quella dei ritratti di Alessandria e di Roma, che si osserva alla tavola n. 58, l'unica, purtroppo, che dà la riproduzione del retro: quella di Mamea è posta orizzontalmente sulla nuca, mentre quella del ritratto cremonese ha gli angoli leggermente inclinati verso il basso e viene quindi ad assumere una forma arcuata.

²⁰ Nel caso di queste due Auguste, un confronto con le monete potrebbe essere particolarmente significativo: data l'effimera durata del rango imperiale dei personaggi, infatti, è lecito supporre che gli eventuali ritratti plastici siano dovuti risalire ad un archetipo o ad archetipi comuni con quelli monetali (Saletti, p. 23).

²¹ Vedi nota 13 e soprattutto Wiggers - Wegner, p. 168 ss., tav. 42 a-f.

²² Le difficoltà che si incontrano nel chiarire il problema dell'iconografia di Giulia Cornelia Paula trovano anche ragione nel fatto che l'Augusta, già in posizione di diminuita importanza rispetto al ruolo che le competeva quale moglie di Elagabalo, per la presenza a corte di Giulia Maesa e Giulia Soemia, ebbe la dignità imperiale per un periodo particolarmente breve. L'imperatore la sposò infatti nel 219, ma nel 220 era già nuova imperatrice la vestale Aquilia Severa anche lei rapidamente sostituita nel 221 da Annia Faustina.

D'altra parte, anche l'attribuzione dei ritratti plastici attraverso l'esame stilistico, sia pure confortato dall'aiuto dei conii monetali, si presenta ardua perché il periodo di Elagabalo rientra nella più ampia parabola severiana, ed essendovi per di più, come si è detto, numerose donne di rango imperiale in quel breve

di individuare nel ritratto cremonese la prima moglie di Elagabalo, è opportuno sottolineare che, delle tre auguste considerate, è proprio la pettinatura di Giulia Paula quella che gli si avvicina maggiormente per il numero e l'aspetto delle ondulazioni e per il particolare dei riccioli davanti alle orecchie che, sebbene compaia a volte anche nelle effigi monetali di Mamea e Orbiana²³, sembra sia particolarmente caratteristico di Paula²⁴.

L'ultima augusta da considerare è Orbiana, la giovane moglie di Severo Alessandro, caduta presto in disgrazia²⁵; le ultime vicende della sua vita, con la probabile *damnatio memoriae* che le fu decretata, sono assai verosimilmente la causa della scarsità di documentazioni iconografiche in nostro possesso²⁶. Non molto numerose sono le monete con la sua effigie giunte fino a noi²⁷: i profili che vi compaiono sono simili e mostrano un grazioso volto giovanile sempre diadematato, con guance arrotondate, collo sottile, fronte sfuggente, naso leggermente aquilino e mento appuntito²⁸. Questi lineamenti sembrano trovare riscontro nella fanciulla del ritratto di Cremona: ritengo tuttavia che sia ugualmente azzardato proporre tale identificazione disponendo unicamente delle testimonianze numismatiche²⁹.

L'ipotesi dovrebbe avere un più valido e convincente sostegno e

volgere di anni. L'elenco dei ritratti plastici attribuiti dai vari studiosi a G. C. Paula, si trova in Wiggers - Wegner, pp. 170-173. Per gli autori nessuna di tali attribuzioni è convincente e ciascuna di esse è quindi accompagnata da una analisi critica. Si veda inoltre H. Weber, *Zu einem Bildnis der Kaiserin Julia Paula*, in « J. d. I. », LXVIII, 1953, pp. 124-138; Buchholz, pp. 97-100.

²³ Orbiana: Bernoulli, *Röm. Ik.*, II, 3, Münztaf. III, 5. Mamea: Wiggers - Wegner, tav. 63; Haarløv, tav. 3 a-b-c.

²⁴ Meinschner, p. 97.

²⁵ Sembra che il suo matrimonio sia durato dal 225 al 227, quando, forse dopo una tentata congiura da parte del padre di lei, Macrino, e per l'invidia di Mamea, fu esiliata. Cfr. Felletti Maj, p. 103; Meinschner, p. 22; Wiggers - Wegner, p. 218; Haarløv, p. 22.

²⁶ Saletti, p. 72.

²⁷ Vedere nota 17 e inoltre: J. Babelon, *Impératrices Syriennes*, Paris 1957, pp. 254 ss.; Buchholz, pp. 55 e 58 ss., fig. 26.

²⁸ Wiggers - Wegner, p. 218: si parla, stranamente, nella descrizione dei ritratti monetali di Orbiana, di dorso nasale quasi diritto (« nahezu geraden Nasenrücken »). Più esattamente, mi sembra, la Felletti Maj (p. 103) e la Haarløv (p. 9), indicano come caratteristica della fisionomia di Orbiana, il naso incurvato. Felletti Maj, p. 103; Haarløv, p. 9.

²⁹ Sulle difficoltà dei confronti fra ritratti plastici e monetali in generale, si veda J. B. Balty, in « Bull. Acad. de Belgique », 40 (1978), pp. 25 ss.

cioè quello di un ritratto a tutto tondo inequivocabilmente attribuito ad Orbiana, come quelli che possediamo di Mamea. Un simile, solido punto di riferimento, come si è detto, manca per quanto riguarda l'iconografia di Orbiana. La difficoltà nell'identificare le sue immagini è dovuta al fatto che essa porta la stessa pettinatura di sua suocera la quale, in alcune monete, appare più giovane e abbellita³⁰; perfino nei lineamenti del viso le due auguste mostrano a volte una somiglianza così forte³¹ che senza l'indicazione del nome sarebbe impossibile distinguerle³². Tali motivi, uniti alla scarsa documentazione monetale, spiegano l'incertezza e la varietà delle attribuzioni proposte per i ritratti plastici della moglie di Severo Alessandro³³; d'altra parte, se anche le

³⁰ Felletti Maj, p. 106; Haarløv, p. 10; si veda inoltre: R. A. Carson, *Coins of the Roman Empire in the British Museum*, vol. VI, London 1962, tavv. 2,51; 5, 153; 6, 154; 15, 445; 25, 732.

³¹ Si veda ad esempio: Wiggers - Wegner, tav. 57, a: Mamea; g: Orbiana.

³² È probabile, infatti, che gli incisori dei con, per rappresentare Orbiana, non avendo altri modelli sotto mano, si siano limitati a ringiovanire il ritratto di sua suocera (Wiggers - Wegner, p. 218).

³³ Il problema del ritratto di Orbiana, dopo la prima analisi dovuta al Bernoulli (*Röm. Ik.*, II, 3, pp. 102 ss.), è stata affrontata con maggiore ampiezza di indagine e rigore critico dalla Felletti Maj (op. cit. a nota 16, pp. 103 ss.) la quale ha assegnato all'augusta solo due ritratti: quello del Louvre 1054 (n. 45, p. 104), seguita in questo dalla Buchholz (p. 159), dalla Calza (*E. A. A.*, V [1963], p. 709, s. v. *Orbiana*), dal Saletti (p. 72) e dalla Meischner (pp. 118-119), e quello di Ostia (n. 44, p. 104); anche questa identificazione viene accettata sia dalla Calza (*R. Calza, Scavi di Ostia, I ritratti romani dal 160 circa alla metà del III sec. d. C.*, vol. IX, *I ritratti*, parte II, Roma 1978, tav. LXI, n. 83, pp. 66-67), sia dal Saletti (p. 72), mentre tale ritratto non viene compreso nel catalogo di Orbiana redatto dalla Buchholz e viene invece attribuito dalla Meischner a Mamea (pp. 109 ss.). Il Wegner non assegna ad Orbiana nessun ritratto plastico (pp. 219 ss.). Va tuttavia rilevato che, se fino ad oggi non è stato possibile riconoscere effigi a tutto tondo di Orbiana in modo sufficientemente concorde e con la stessa sicurezza con cui sono stati identificati quelli di Mamea, non appare con ciò giustificabile, come sostiene il Wegner, la negazione della sopravvivenza di immagini scultoree della moglie di Severo Alessandro con l'autorità esercitata, dopo il ripudio, da Mamea: non si comprende, infatti, come si potrebbero spiegare i casi, non solo di imperatori, ma di personaggi di corte colpiti da *damnatio memoriae*, di cui si conoscono ritratti plastici. Per non parlare della stessa Mamea che subì la *damnatio memoriae* al pari del figlio.

Il pessimistico parere del Wegner viene respinto dalla Haarløv (pp. 10 ss.) la quale ritiene di poter riconoscere l'imperatrice in quattro ritratti: Louvre 1054, Torlonia 602, Ny Carlsberg Glyptotek 739, Chiaramonti 383. L'attribuzione ad Orbiana dei ritratti N.C.G. 739 e Chiaramonti 383 fu già sostenuta dalla Meischner (pp. 119 ss.). Del ritratto N.C.G. 739 il Saletti ha riconosciuto una replica in una testa diadematata degli Uffizi (pp. 68 ss., tavv. XXII, XXIII-XXV), che egli

accettassimo come vere, nessuno di tali ritratti rivela, rispetto a quello in esame, delle corrispondenze fisionomiche e tipologiche così stringenti da assicurare che si tratti della stessa persona. Di conseguenza, come nel caso di Paula, anche la possibilità di riconoscere in esso Orbiana richiede al momento attuale una sospensione del giudizio se non proprio una categorica esclusione.

Queste conclusioni non inficiano, tuttavia, la datazione precedentemente proposta; anzi, l'analisi stilistica ed i confronti formali con alcuni dei ritratti citati e con altri³⁴ permetteranno una conferma e forse anche una ulteriore precisazione della cronologia suggerita dalla pettinatura.

Il modellato piuttosto morbido, il gusto per i tenui trapassi chiaroscurali dimostrano che la tradizione antoniniana non si era completamente esaurita e sebbene i gusti espressivi stessero ormai seguendo un orientamento diverso, sopravvive ancora nel periodo severiano la sensibilità naturalistico-pittorica dell'epoca precedente convivendo, in forme piú o meno accentuate, con soluzioni improntate ad una maggiore rigidità³⁵.

Ciò che colpisce di questo ritratto è soprattutto la semplicità della struttura il cui equilibrio è garantito dalla linea avvolgente della chioma che viene intesa come elemento accentratore e conclusivo di un volume ben definito.

È proprio nel periodo di Elagabalo che la trattazione dei capelli comincia a perdere ogni funzione decorativa violentemente chiaroscurale e di 'barocco' contrasto³⁶. Come conseguenza viene abolito il ricco decorativismo della capigliatura che era stato caratteristico dei precedenti decenni (basti osservare le acconciature di Plautilla e di Giulia

assegna ad Orbiana. Si veda, inoltre, per l'elenco dei ritratti attribuiti ad Orbiana e per la ricca bibliografia: Wood, op. cit. (nota 18), pp. 81 ss., figg. 20-21.

³⁴ L'analisi stilistica dei ritratti ufficiali è indispensabile, ma deve essere accompagnata anche dal riferimento alla ritrattistica privata (cfr. Meischner, pp. 8 ss.).

³⁵ Basti confrontare, sul testo della Meischner, la testa della figura 89 con quella delle figure 87-88, che appartengono al primo decennio del secolo, oppure, un po' piú tardi (Elagabalo), la testa 103 con la rigidità e la atonalità delle sue superfici e la 112 con la sua molle plasticità.

³⁶ Cfr. P. Orlandini, *Ritratto femminile inedito del Museo Vaticano*, in « Archeologia classica », IV (1952), pp. 224-228; G. Bovini, *Osservazioni sulla ritrattistica romana da Treboniano Gallo a Probo*, in « Monumenti antichi dell'Accademia dei Lincei », XXXIX (1943), p. 184.

Domna³⁷) e i capelli assumono la forma di una calotta sempre piú chiusa, compatta e aderente al cranio³⁸. Questo non si verifica quindi, come è stato detto³⁹, soltanto nei ritratti maschili, anche se si può osservare che la vecchia tendenza decorativa permane piú lungamente nei ritratti femminili⁴⁰. Tuttavia i nuovi orientamenti espressivi si radicheranno sempre piú tenacemente (tanto che nell'età di Severo Alessandro la moda in esame sarà quella nettamente prevalente). Nel ritratto di Cremona, l'attenuazione del risalto plastico e ornamentale della chioma sembra volutamente finalizzato a dare risalto allo sguardo che infatti costituisce, del volto, l'elemento piú importante, dolcemente malinconico, dall'espressione appena un po' fissa, come trasognata, ma non per questo distante o innaturale.

Anche questo particolare conduce allo stesso ambito cronologico: seguendo una tendenza già affermatasi con Caracalla, è soprattutto con Elagabalo che vengono superati sia il sobrio, contenuto naturalismo esemplificato dai ritratti di Plautilla⁴¹, sia il carattere raggelato ed astratto dei ritratti di Giulia Domna e della sua epoca⁴²; si giunge allora ad un linguaggio formale che mette in risalto il contenuto spirituale dello sguardo non però nel senso di una espressività tutta esteriore, fredda e distante, ma per evidenziare uno stato d'animo nella maggior parte dei casi triste, stanco o malinconico, come nel ritratto di Cremona, a volte al punto di trasformare arbitrariamente le proporzioni delle varie parti del viso o di trascurare i dettagli come si può osservare, ad esempio, nel ritratto di Stoccolma, attribuito a Giulia Soemia⁴³ o in quello

³⁷ Vedi Meischner, Domna: figg. 36-45; Plautilla: figg. 53-57.

³⁸ Questo non significa che anche prima non esistessero esempi di tal genere di acconciatura: basti osservare la sobria *Nestfristur* di Plautilla, di cui si è detto, e altri ritratti della prima età severiana, come la testa n. 93 sul testo della Meischner o i nn. 98, 99, 100, 101, 102 dell'epoca di Caracalla. Ma tale tendenza sembra accentuarsi notevolmente proprio con Elagabalo, per diventare pressoché esclusiva con Severo Alessandro.

³⁹ Come sostiene il Bovini, art. cit. a nota 36.

⁴⁰ Si vedano ad esempio i ritratti (su Meischner) 108, 109, 111 ed il ritratto di Copenhagen attribuito a Giulia Paula (64-65), i quali, comunque, rivelano una maggiore sobrietà rispetto alle massicce e ricche parrucche dell'epoca di Giulia Domna.

⁴¹ Meischner, pp. 78 ss., figg. 57-61; Wiggers - Wegner, pp. 115 ss.

⁴² Meischner, pp. 30 ss., figg. 36-47, pp. 130 ss.; J. Meischner, *Privatporträts der Jahre 195 bis 220 n. Chr.*, in « J. d. I. », 97 (1982), pp. 401 ss.

⁴³ Stockholm, Nationalmuseum Antik 16. Kopf auf Venusstatue: Meischner, pp. 94 ss., n. 74, fig. 63; Wiggers - Wegner, p. 165.

di Copenhagen, attribuito a Giulia Cornelia Paula⁴⁴. Tuttavia, se qui troviamo quell'atmosfera spirituale di cui anche il ritratto cremonese risente fortemente, il linguaggio che la esprime è diverso: nei ritratti citati manca una solida struttura interna ed una ferma sostanza plastica, le linee di contorno sono imprecise, come sfuocate e la ricerca dell'espressione porta a trascurare la coerenza formale dell'insieme. Gli stessi gusti espressivi, ma in una forma più equilibrata e quindi più vicina al ritratto in questione, si riscontrano nella testa diadematata del Louvre⁴⁵, attribuita dal Bernoulli a Giulia Cornelia Paula e ad Aquilia Severa dalla Buchholz e dalla Meischner. In esso l'imprecisione di alcuni contorni e la descrizione realistica dell'epidermide coincidono con l'interpretazione artistica di fondo dei ritratti di Paula e Soemia, ma rispetto a quelli la realizzazione formale è più unitaria e naturalistica, non viene cercata un'esagerata espressività dello sguardo. Analoghe osservazioni valgono per il ritratto di Petworth⁴⁶, ritenuto dal Poulsen e dalla Buchholz di una delle mogli di Elagabalo e identificata con Annia Faustina dalla Meischner, che presenta una strettissima corrispondenza col ritratto cremonese, sia nella dolcezza dei lineamenti, sia nell'identica pettinatura: l'equilibrio formale dell'opera prelude in modo evidente al classicismo dei primi anni di Severo Alessandro.

È proprio nella ritrattistica di questo periodo che si trovano, forse, i più stringenti confronti stilistici: essa risulta infatti improntata ad una più chiara definizione dei volumi e ad una maggiore fermezza delle superfici rispetto, ad esempio, ai ritratti di Soemia e Paula dell'età precedente; più evidente è lo sforzo di creare una struttura organica, sobria e concisa: viene perciò eliminata ogni esagerazione della forma; gli occhi non sono più così grandi e sporgenti, come spesso prima, ma hanno il bulbo piatto, mentre scompaiono completamente le pesanti acconciature decorative⁴⁷ e la semplice *Nestfrisur* con orecchie scoperte diviene la pettinatura femminile maggiormente diffusa.

⁴⁴ Ny Carlsberg Glyptotek 755 (Inv. 825). F. Poulsen, *Catalogue N. C. G.*, n. 755; H. Weber, in « J. d. I. », 68 (1953), pp. 124 ss., Abb. 1-4; Meischner, pp. 97 ss., n. 75, figg. 64-65; Wiggers - Wegner, p. 170.

⁴⁵ Bernoulli, *Röm. Ik.*, II, 3, p. 91, tav. 26; Buchholz, pp. 54 e 155; Meischner, pp. 101 e 104, n. 76, fig. 66; Saletti, p. 24, n. 4; Wiggers - Wegner, p. 171.

⁴⁶ F. Poulsen, *PECH*, p. 105, fig. 55; Buchholz, p. 154; Meischner, p. 102, n. 78, fig. 70 (il numero è stato invertito con il ritratto di Mamea della fotografia accanto, indicata col numero 67); Wiggers - Wegner, p. 164.

⁴⁷ Meischner, p. 164 ss.

Un esempio eloquente di tale indirizzo ci è offerto da un ritratto di Efeso⁴⁸ nel quale la stringatezza dell'espressione formale sembra ancora maggiore che nella testa in esame. Ma i ritratti che documentano nel modo piú esplicito lo stile classicheggiante dei primi anni di Severo Alessandro sono quelli di Giulia Mamea del Vaticano⁴⁹, a Londra⁵⁰ e a Vienna, ed il ritratto del Louvre attribuito da vari autori ad Orbiana⁵¹. Evidentissime le consonanze stilistiche e tecniche tra il volto di Mamea effigiato in questi esemplari ed il ritratto di Cremona: in entrambi il viso è delimitato da contorni chiari e armoniosi e la pettinatura compatta ed aderente, espressa mediante regolari e fitte incisioni, si adegua completamente a questo semplice disegno. La solidità dell'impalcatura ossea non esclude il vivace rendimento della superficie; identico è il modo di rendere i particolari dell'occhio, con la pupilla incisa a pelta: gli angoli interni forati e rivolti verso il basso, la palpebra inferiore orlata interamente da una linea graffita, le sopracciglia espresse con sottili incisioni a spiga.

Questo preciso, meticoloso rispetto dei particolari è stato giudicato espressione caratteristica del ritratto di quest'epoca⁵³. Gli stessi caratteri si osservano nella testa del Louvre 1054, le cui affinità stilistiche con la testa di Cremona sono rese ancor piú appariscenti dai tratti giovanili.

⁴⁸ M. Mellink, in « A. J. A. », 66 (1962), p. 83, tav. 23, fig. 18; J. Inan-E. Rosenbaum, *Roman and Early Byzantine Portrait Sculpture in Asia Minor*, London 1966, pp. 134 ss., n. 163, tavv. 95, 101; Meischner, p. 164, n. 95; Wiggers - Wegner, p. 173.

⁴⁹ Mamea: Vaticano Busti 301: Scrinari, p. 134, fig. 17; Felletti Maj, p. 106, n. 47, tav. 7, 21; Buchholz, p. 158; Meischner, pp. 105 e 107, n. 79, figg. 68-69; Wiggers - Wegner, pp. 214-215; M. Bergmann, *Studien zum römischen Porträt des 3. Jahrhunderts n. Chr.*, Bonn 1977, p. 29 (d'ora in poi: Bergmann); Haarlov, p. 10, fig. 4.

⁵⁰ Mamea: British Museum 1920: Felletti Maj, p. 108, n. 55, tav. 7, 22; Buchholz, p. 157; Meischner, pp. 105 ss., n. 81, fig. 71; Wiggers - Wegner, p. 208; Bergmann, pp. 29 ss.

⁵¹ Mamea: Vienna: Felletti Maj, p. 108, n. 53; Buchholz, p. 158; Meischner, p. 105, n. 82; Wiggers - Wegner, p. 217; Bergmann, p. 29 ss.

⁵² Louvre 1054: Bernoulli, *Röm. Ik.*, II, 3, pp. 106-197, tav. 31 a-b; G. Albizzati, in « Röm. Mitt. », 29 (1914), p. 253, nota 42; Scrinari, p. 134, fig. 18; Felletti Maj, n. 45, p. 104, tav. 6, 18; Buchholz, p. 58 e p. 117 nota 186; Meischner, pp. 118 ss., n. 101; V. Scrinari, in *E. A. A.*, I, s. v. *Annia Faustina*, p. 400; R. Calza, in *E. A. A.*, V, s. v. *Orbiana*, p. 708; Saletti, p. 72; Wiggers - Wegner, tav. 63, pp. 209-210; Haarlov, p. 11, tav. 5 a-b-c.

⁵³ Meischner, p. 108.

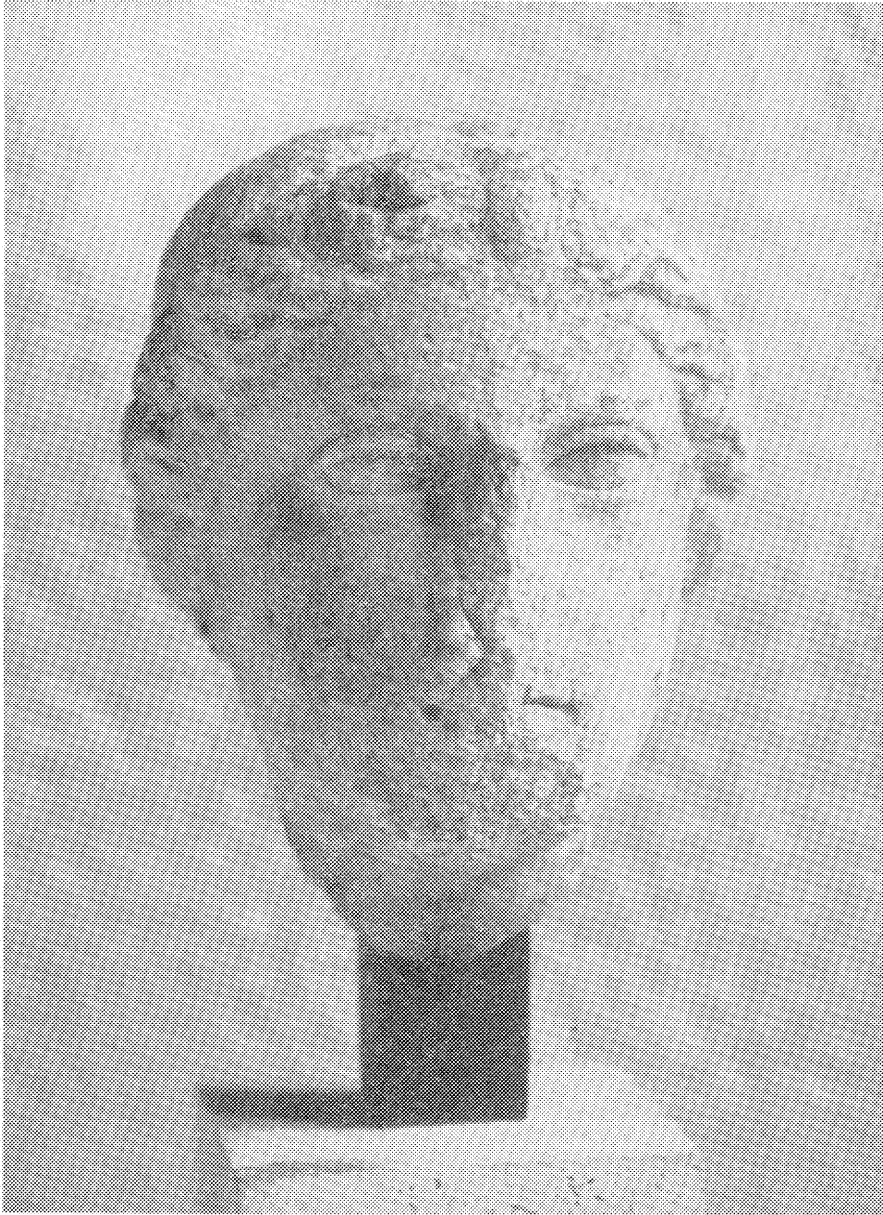
Queste sculture sono datate tra il 222 e il 227 (anno dell'esilio di Orbiana) circa. Che quest'ultima data possa essere considerata il *terminus ante quem* per la datazione del pezzo in esame, mi sembra sia dimostrato da un confronto, per così dire, negativo con quelle che sono ritenute le immagini più tarde di Mamea⁵⁴ che denotano un'interpretazione formale nuova e divergente sia dalle precedenti della stessa imperatrice, sia da quella di Cremona. In esse non è più un'omogenea intonazione complessiva a creare l'equilibrio della forma, ma questa si determina secondo alcuni particolari che a scapito di altri vengono maggiormente evidenziati, fino a caratterizzare il linguaggio generale dell'opera. La tecnica inoltre diviene incisiva nel rendimento essenzialmente lineare delle palpebre, nelle più marcate scalfitture che esprimono le sopracciglia, nella maggiore durezza con cui sono trattate le chiome che incorniciano il volto, mentre la superficie si fa più liscia e piana. Analoga evoluzione stilistica si può osservare nell'ambito dei ritratti di Severo Alessandro, i primi dei quali appaiono fortemente somiglianti al ritratto di Cremona non solo nei particolari tecnici e stilistici, ma nel risultato complessivo dell'espressione del volto⁵⁵.

⁵⁴ La Felletti, nella sua analisi, distingue tre tipi diversi di cui, i due ultimi sono rappresentati dagli esemplari del British Museum 1922 (n. 58, pp. 109 ss., tav. 7, 24) e da quello del Museo Capitolino (n. 57, p. 109, tav. 7, 23). La Meischner, che attribuisce il ritratto Louvre 1054 ad Orbiana, considerando le somiglianze stilistiche con quelli di Mamea, li data tra il 222 e il 227. Anche la Bergmann considera tardi, i ritratti di Londra e del Museo Capitolino (Bergmann, p. 10); cfr. anche J. Charbonneaux, *Une nouveaux buste de Julia Mamea en Musée du Louvre*, in *Festschrift Wegner*, 1962, p. 88. Per il ritratto del British Museum 1922 si veda inoltre: Meischner, pp. 109 ss., n. 96, fig. 74; Wiggers-Wegner, p. 208. Per il ritratto del Museo Capitolino, Stanza degli Imperatori 47: L. Goldscheider, *Roman Portraits*, London 1945, tav. 94; Buchholz, pp. 56 e 157; Meischner, p. 105, n. 80, fig. 67 (il numero è stato invertito con quello della fotografia accanto: cfr. nota 46); Wiggers-Wegner, p. 212, tavv. 59, 64 a; Bergmann, pp. 29 ss. Secondo la Calza, il ritratto di Mamea della Galleria Doria (R. Calza, *Le antichità di Villa Doria Pamphilj*, Roma 1977, tav. CCIII, fig. 367 a-b, pp. 294-295) si accosta a quello dei Musei Capitolini 47 più che a quelli del Vaticano, Busti 301, e del British Museum 1920, come dice, a mio avviso più giustamente, il Wegner (p. 216).

⁵⁵ Bergmann, pp. 8-9 e 27 s.: nei ritratti più tardi di Severo Alessandro, come ad esempio quello del Museo Vaticano (Busti 361), si perde l'equilibrio dei primi (Wiggers-Wegner, tavv. 48 e 52; Bergmann, tav. 2, 2). I dettagli plastici vanno perduti, il viso si fa più vuoto. Gli elementi del volto appaiono quindi isolati e vengono contemporaneamente messi in risalto dalle ombre della superficie. Gli occhi sono più profondi ed ombreggiati, più fortemente incisi, della bocca risalta la profonda fessura. Qui, dunque, non solo le forme plastiche vengono sostituite da un gusto prevalentemente ottico-lineare, ma la rappresentazione

Le considerazioni di carattere formale portano quindi non solo a confermare la datazione precedentemente indicata sulla base della acconciatura, e cioè il periodo compreso tra il 218 e il 235, ma anche a precisare ulteriormente il secondo termine cronologico, limitandolo ai primi anni di regno del figlio di Mamea.

cerca il contrasto, gli elementi che producono l'espressione vengono accentuati eccessivamente, le proporzioni e la coerenza plastica dell'insieme vengono trascurate. La linea non appare piú come il naturale limite della forma plastica, ma acquista un suo proprio autonomo valore espressivo.



TAV. I a

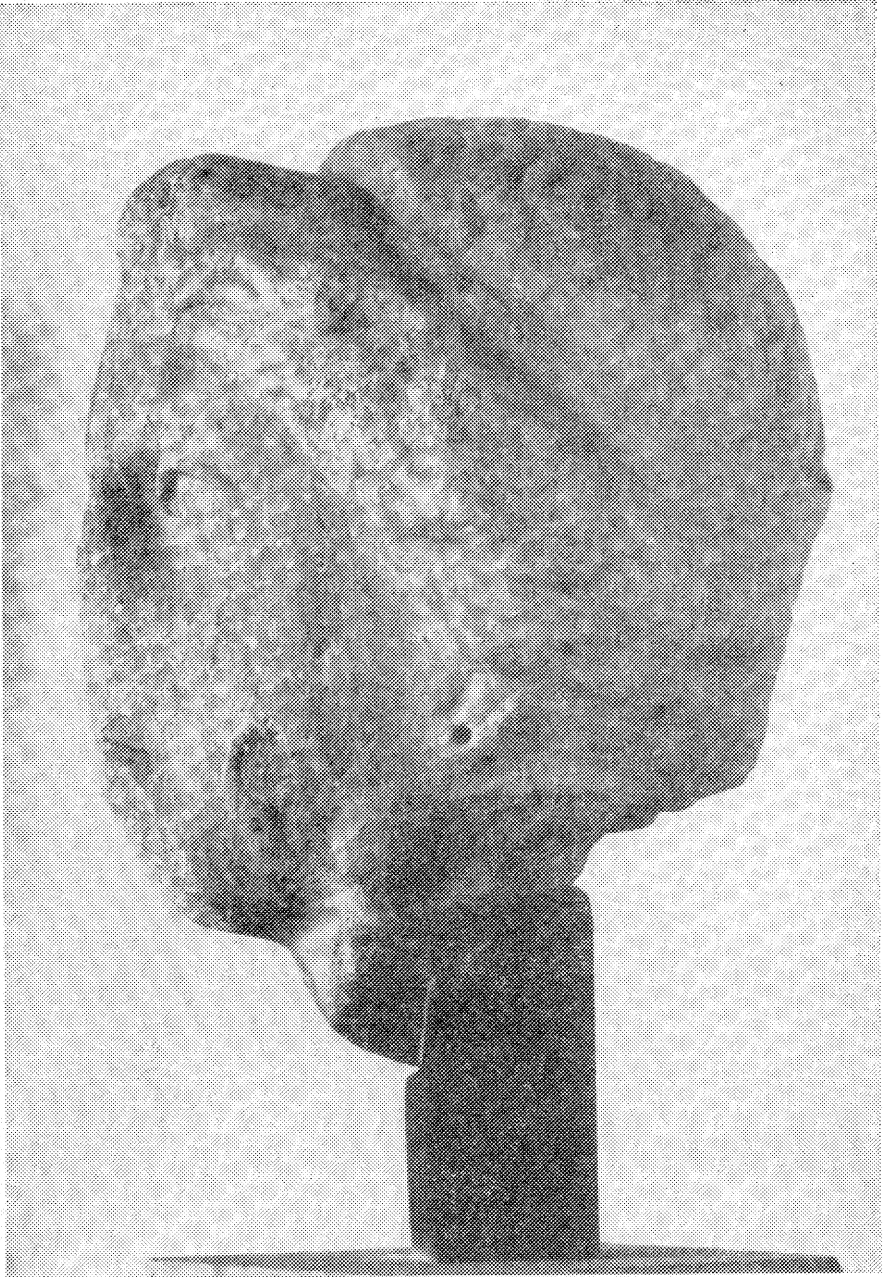
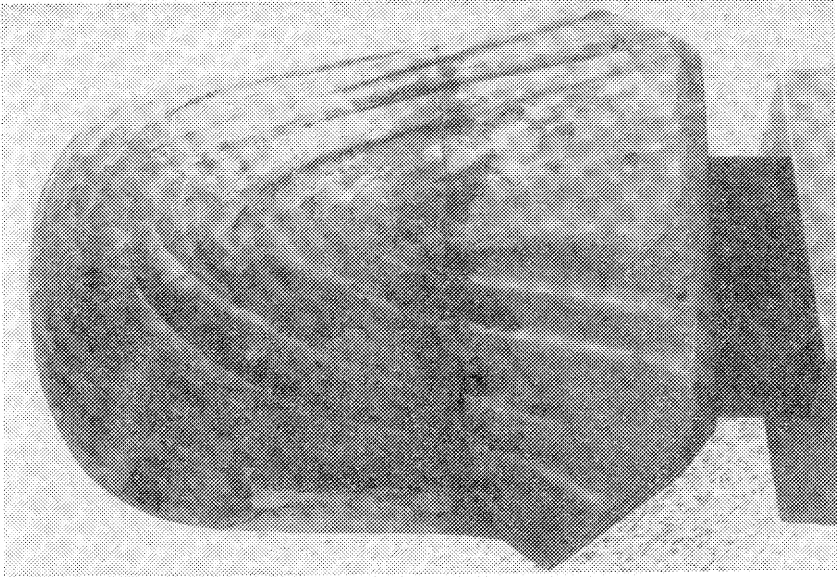


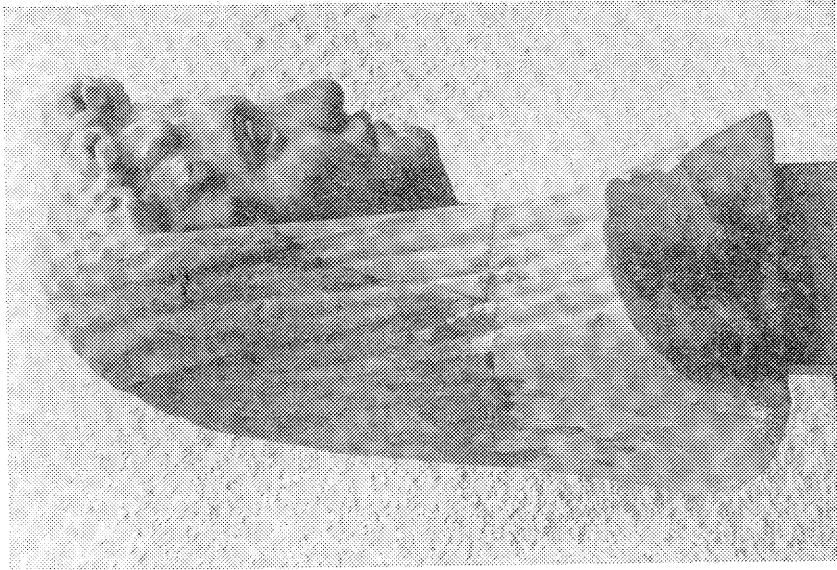
Fig. 1b



TAV. II a



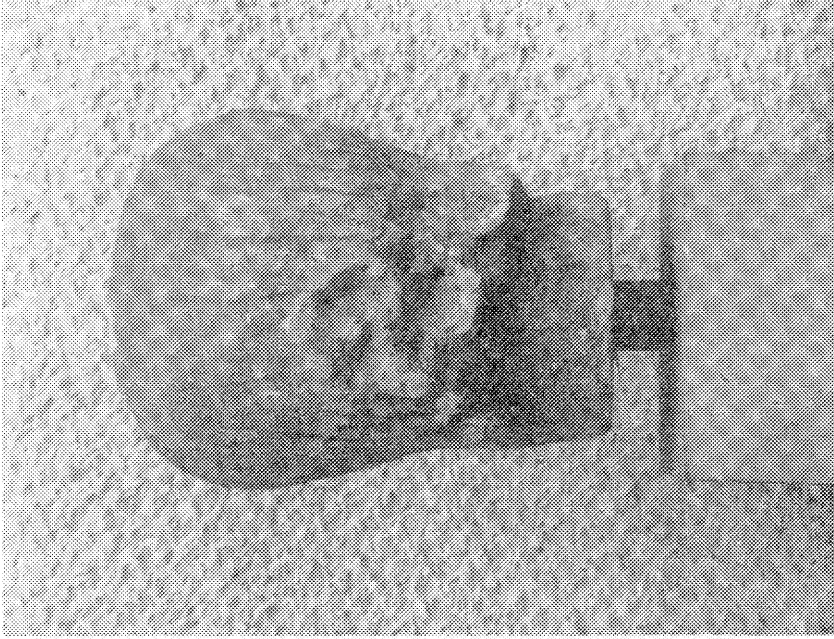
TAV. IIc



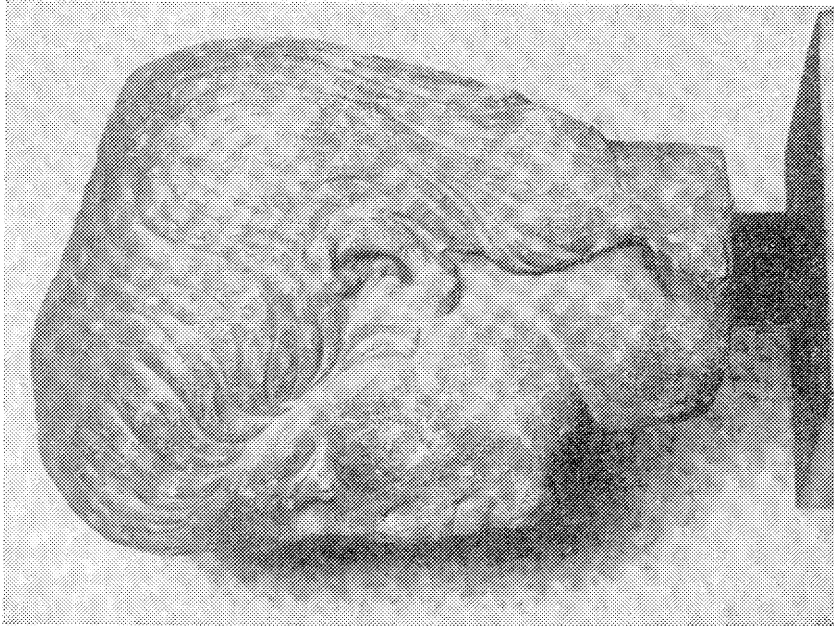
TAV. IIb



Тав. III a



TAV. III C



TAV. III B



Tav. IVa



TAV. IV b



Tav. Va



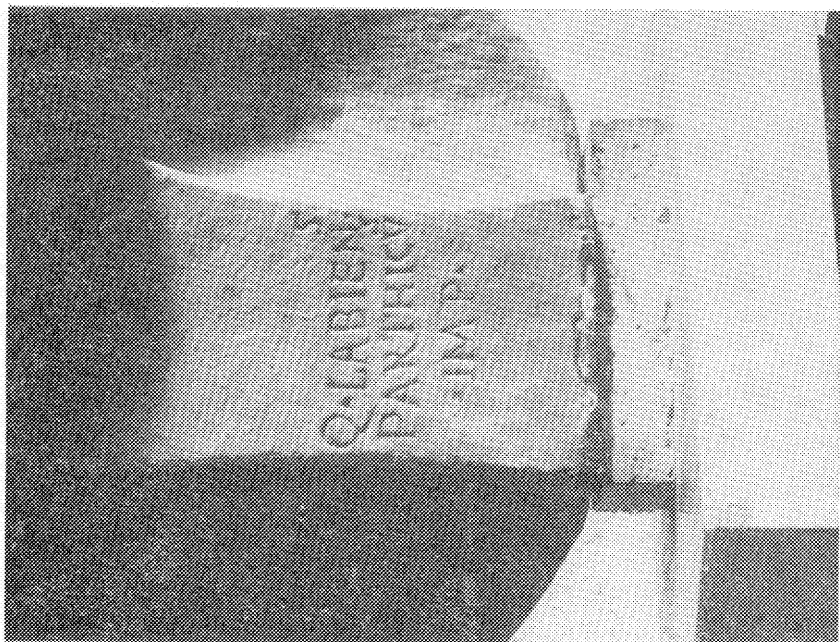
TAV. Vb



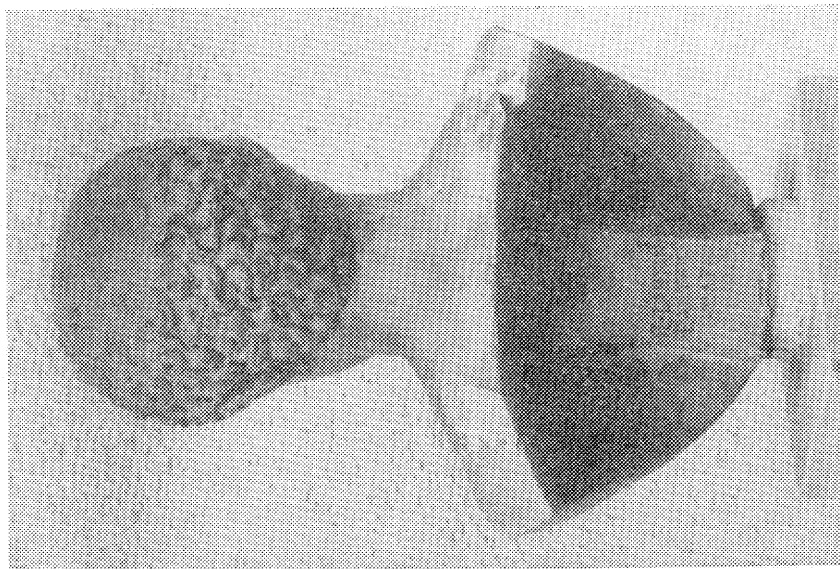
Tav. VI b



Tav. VI a



PLA. VI d



TAV. VI e



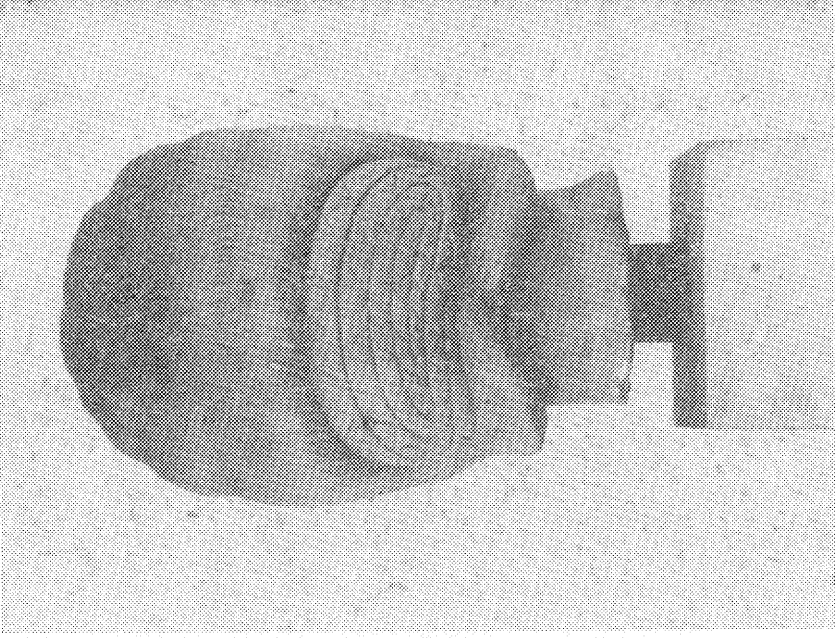
TAV. VII a



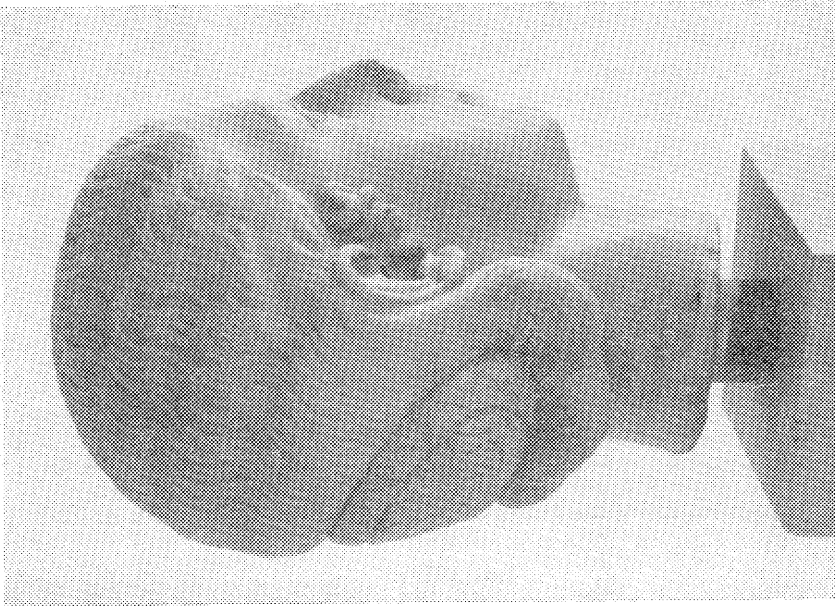
TAV. VII b



TAV. VIII a



TAV. VIII C



TAV. VIII B

Stampato presso la Tipografia
Edit. Gualandi S.n.c. di Vicenza