

GIANCARLO SUSINI

CONTRIBUTO ALL' ICONOGRAFIA IMPERIALE GIULIO-CLAUDIA

La conoscenza più esatta dei documenti scritti e figurati, di fabbrica o di tradizione o di spirito urbano, nelle regioni periferiche dell'Italia e nelle province consente di valutare con maggiore obiettività la componente « romana » nella storia della cultura politica e artistica dei paesi lontani da Roma. Uno dei compiti più impegnativi che restino agli studiosi, per esempio, è l'identificazione, con gli strumenti più perfezionati, dei documenti epigrafici incisi nel medesimo centro scrittorio, o dalla medesima scuola, talvolta migrante in un certo orizzonte con i suoi artigiani, o secondo gli stessi « cartoni », i modelli che, specie per la redazione di certi documenti, provenivano assai probabilmente dall'Urbe. Lo studio della forma delle lettere si accoppia così a quello dei formulari e delle espressioni linguistiche, nell'intento di congiungere su una carta topografica non immaginaria i punti di reperimento degli elementi comuni o affini o analoghi, e di tracciare così il panorama di più orizzonti culturali, ciascuno facente capo ad una scuola o ad un modello, intersecantisi, sovrapponentisi, ma validi a significare, caso per caso, il rapporto, univoco o no, tra il centro e la periferia.

Alla pari dell'indagine sui documenti epigrafici, sulle loro fucine e sui loro modelli, si persegue, da più lungo tempo e con ben maggiore fortuna, la ricerca sulla distribuzione dei tipi e delle immagini: così si individua nello spazio la diffusione di un tipo di stele funeraria o di monumento sepolcrale, e si studia l'iconografia di una statua cultuale, seguendone la migrazione e lo sviluppo, sempre nello spazio, attraverso gli esemplari venuti in luce. Quello che sovente fa difetto a questa indagine spaziale sui fenomeni,

rappresentati da documenti concordanti o analoghi nella definizione generale, è la valutazione cronologica degli stessi documenti. Ciò che si riesce insomma a distribuire « orizzontalmente » nello spazio, non riesce altrettanto facilmente di disporre per strati, verticalmente, nel tempo. Ognuno sa, a questo proposito, l'incertezza che deriva, alla datazione delle iscrizioni, dall'esame dei soli dati grafici, come alla datazione delle opere figurate dalla sola valutazione estetica, specie quando queste opere, per lo più — in periferia — produzione di artigianato corrente, rivelino caratteri generici e comuni e ben scarsi rapporti con le forme d'arte nel vero senso della parola.

A parte quindi i documenti scritti o figurati che, per una particolare fortuna nella valutazione della grafia o dell'arte, o per una intrinseca menzione o un elemento iconografico sicuramente datato, si possano agevolmente collocare nel tempo, la maggior parte degli altri documenti non si data in altra maniera che inserendoli, secondo i criteri dell'affinità, nel reticolo costituito dalle opere datate, le quali poi, molto spesso, sia nel caso delle iscrizioni che in quello delle opere figurate, sono quelle che più conseguentemente si ispirano ai modelli venuti dal centro. Così accade di leggere dediche imperiali redatte, nel terzo secolo, con caratteri che si direbbero propri forse addirittura del primo, perchè quelle dediche venivano incise secondo modelli importati dai centri scrittorii più grossi, ove gli artigiani tramandavano di generazione in generazione, per quel tipo di iscrizione, quel tipo di scrittura; e per le opere figurate accade che i ritratti imperiali, portati dall'Urbe o scolpiti secondo formule comuni, influenzino talvolta per lungo tempo, con un tipico fenomeno di attardamento, la ritrattistica locale. Nell'un caso e nell'altro la diffusione dei tipi imperiali (anche le iscrizioni imperiali influenzavano spesso nel *ductus* e nella composizione quelle comuni) assolveva, spesso involontariamente, talvolta invece secondo alcune linee programmatiche, la funzione di una propedeutica politica del tutto capillare, fondata sull'arricchimento del patrimonio visivo dei singoli di esempi e riferimenti e modelli, che continuamente si richiamavano alla dinastia e alla struttura imperiale dello stato, formando il gusto e la moda, e avviando su binari paralleli la politica e la cultura.

Dalla serie dei monumenti classici importati, o di quelli derivati da opere classiche, che influenzano in varia misura l'arte locale, si separa nettamente quindi quella dei ritratti imperiali, i quali oltre a collocarsi nel tempo — anche se postumi — con buona pre-

cisione, costituiscono lo strumento più valido per il riconoscimento della diffusione, dal centro, di forme destinate a influire sul gusto e sul costume, sulla cultura artistica come su quella politica. Anche il ritrovamento di un ritratto reca così un contributo alla storia civile e politica.

Il ritratto che si pubblica in queste brevi pagine (figg. 1 e 2), più con lo scopo di renderlo noto agli studiosi e di fissare alcune osservazioni che di darne una completa esegesi, è stato rinvenuto, poco prima del 1940, a Sarsina, nel cuore dell'abitato, durante uno scavo operato, a circa un metro di profondità dal piano stradale (che è poi anche l'altezza media dello strato di riempimento sopra i resti dell'abitato romano in quel punto della città), per la posa di una conduttura in derivazione dall'acquedotto, sotto il portico e circa davanti alla porta contrassegnata col civico n. 11 della via Cesio Sabino (1). Ci troviamo nella parte nordorientale della città romana, in un'area assai ricca di ritrovamenti archeologici, dove in più riprese vennero messi in luce vani di abitazioni e dove, considerata la natura dei diversi reperti, anche iscritti, non si può escludere si trovasse un edificio di interesse pubblico, civile o religioso (2).

La provenienza del ritratto da Sarsina sembra così indubbia, non così, ovviamente, la sua officina. Che a Sarsina esistesse, nell'età tra Cesare e i Claudii, una officina scultorea anche fiorente, è possibile, perchè non si può escludere che le quattro (o forse cinque) (3) statue iconiche del monumento di Rufo, come anche le sfingi, le protomi a testa di grifo, le baccellature e gli ornati in genere dei diversi pezzi architettonici componenti quel monumento come gli altri conosciuti dello stesso genere (4), siano stati scolpiti a Sarsina, anche considerando che le pietre, diverse a seconda della

(1) Nessun documento attesta tali circostanze, unanimemente confermate invece da numerosi testimoni oculari.

Il ritratto fa parte della piccola collezione di sculture del Museo di Sarsina.

(2) G. C. SUSINI, *Poleografia sarsinate*, in questo stesso volume, pp. 185-217, e particolarmente pp. 199-203.

(3) Id., *Documenti epigrafici di storia sarsinate*, in « Rendiconti Lincei », Cl. Sc. mor., s. VIII, X (1955), pp. 235-286 e specialmente p. 245.

(4) V. particolarmente S. AURIGEMMA, *Mausolei di Sarsina a guglia piramidale*, in « Palladio », I (1937), pp. 41-52; SUSINI, *Documenti cit.*, pp. 239-247; T. FINAMORE, *Mausolei a cuspidi della necropoli sarsinate: problemi e ipotesi*, in questo stesso volume, pp. 109-124.

destinazione, impiegate nei monumenti provengono da cave della stessa valle del Savio, o di valli e vallette contigue. Tuttavia bisogna osservare che elementi architettonici e scultorei assai simili a quelli di Sarsina, o addirittura della stessa officina, e certamente pertinenti a monumenti dello stesso tipo, si sono ritrovati un po' ovunque nella Romagna. Si ricordino specialmente quelli, ancora inediti, di Faenza e di Modigliana. Poichè non è facile ammettere che, in quel periodo, potesse esistere nella Romagna più di una o al massimo due officine di artigiani specializzati nella lavorazione scultorea di determinati pezzi, è impossibile attestare con sicurezza l'esistenza di quella officina a Sarsina piuttosto che altrove. Non si può naturalmente escludere che anche l'unica stele iconica sarsinate, quella di *L. Caesellius Diopanes* (5), e la sola stele con ritratti pure di Sarsina, quella dei *Fuficii* (6), assieme alle decorazioni dell'ara di *Caesellia Gazza* (7), siano di officina locale, mentre ciò è assolutamente da escludere per le sculture del *Phrygianum* (8), e in particolare per l'Attis (9).

Diciamo subito che, per la delicatezza del modellato e la sottile definizione dei particolari, come anche — elemento non decisivo — per il marmo, italico, a grana bianca e abbastanza fina, difficilmente il ritratto in parola è stato lavorato in una officina locale, ma più probabilmente in un'altra officina, più evoluta, forse della stessa regione.

Il ritratto rappresenta un volto femminile: la testa doveva evidentemente adattarsi ad una statua, cui ineriva mediante un incavo piuttosto ampio esistente sotto la nuca e destinato senza dubbio alla infissione in un cuneo prominente dal tronco, e mediante una superficie di adesione, non gradinata e anzi abbastanza levigata, che mozza la testa subito sotto la collana di Venere raggiungendo la nuca all'occipite. Anche la parte posteriore dell'acconciatura è così mancante, e doveva costituire probabilmente un pezzo a parte o inerire al tronco.

(5) CIL, XI, 6554; A. ALESSANDRI, *I municipi romani di Sarsina e di Mevaniola*, Milano 1928, fig. a p. 5; G. A. MANSUELLI, *Problemi della scultura romana in Emilia*, in « Atti e Mem. Dep. Storia Patria Prov. Romagna », n. s., IV (1953), pp. 251-252, nota 37.

(6) CIL, XI, 6559.

(7) SUSINI, *Documenti cit.*, pp. 250-251, n. 8, fig. 8.

(8) G. MANCINI, *Il culto di Cibele e di Attis in Sarsina*, in « Studi Etruschi », XIV (1940), pp. 147-153.

(9) P. E. ARIAS, *L'Attis di Sarsina*, in questo stesso volume, pp. 3-16.

La superficie del ritratto non è intatta: le abrasioni più evidenti hanno colpito il sopracciglio destro, la palpebra inferiore sinistra, il naso, le labbra, il mento, il lobo dell'orecchio sinistro e qualche punto della capigliatura e del diadema. Numerose incrostazioni calcaree fioriscono qua e là la superficie. Tutto il pezzo è alto m. 0,275. La superficie di adesione, dalla gola all'occipite, misura in profondità m. 0,24. Nel volto, gli angoli esterni degli occhi distano tra loro m. 0,112, la fronte, dalla capigliatura alla radice del naso, è alta m. 0,065, mentre da quest'ultimo punto sino alla bocca corrono m. 0,071 e al mento m. 0,115. La bocca è larga m. 0,042.

In realtà, tolte le abrasioni, le superfici sono lisce e diritte, prive di notazioni fisionomiche, scevre di ogni scabrosità. Gli elementi tettonici del ritratto non sono molto evidenti, ma l'impalcatura è sobria, essenziale. La regolarità del volto è sottolineata dai luoghi ove l'artista ha approfondito il rilievo, nelle fossette ai lati delle labbra, nell'incavo tra il naso e le arcate sopraccigliari, documentato all'interno dal solco sottile ma non lieve delle palpebre, e infine, come elemento di natura pittorica, nella capigliatura, tra ciocca e ciocca, ove il ferro ha approfondito i contorni, nell'intento di creare nella chioma l'impressione di una levità decorativa. Le ciocche hanno tuttavia un andamento assai regolare, bene affiancate e distinte, così come la discriminatura, in mezzo al capo, è diritta e ben definita. La regolarità dell'impianto è sottolineata dalla omogenea e armonica disposizione dei riccioli che, seppure con qualche anomalia nella parte sinistra, incorniciano regolarmente il volto. Non è possibile trarre deduzioni sicure sull'acconciatura dietro la nuca, poichè poco si indovina a prima vista dai boccoli accennati dietro le orecchie: si vedrà poi come si possa giungere a una plausibile induzione sull'argomento.

Il capo è cinto da un diadema, composto da una tenia ad astragali, a guisa di benda sacerdotale, e da un coronamento, il vero e proprio diadema, composto di palmette alternate a foglie trilobate. L'artista ha voluto certamente, con un sottile lavoro di trapano, alleggerire la calotta traforando gli elementi compositivi del diadema. Sulla nuca, cinta dal diadema, non v'è traccia alcuna dell'acconciatura, ma solo una sommaria trattazione a solchi e striature, che propone l'ipotesi che il ritratto appartenesse ad una statua onoraria destinata ad essere veduta solo di fronte, collocata quindi in una nicchia, o comunque davanti ad una parete.

L'estrema sobrietà dei tratti fisionomici, la scarsa caratterizza-

zione del volto, le gote lisce e i grandi occhi, le notazioni essenziali ed un poco anonime della figura, tutto questo lascia supporre che ci troviamo di fronte ad un ritratto fortemente idealizzato, forse ad un ritratto postumo. Sarebbe quindi vano cercare dei confronti fisionomici precisi: conviene affrontare dapprima gli elementi



Fig. 1 — Sarsina, Museo Archeologico. Ritratto di Livia.
(Fot. Sopr. Ant. Emilia e Romagna)

di classificazione strettamente antiquaria, quali l'acconciatura e il diadema. Diremo anzitutto che la presenza di quest'ultimo circonda le ricerche intorno all'identificazione del personaggio alle donne imperiali, e, per una valutazione anche sommaria degli elementi stilistici, alla prima metà del I secolo, nella cerchia delle principesse giulio-claudie.

Un primo sguardo all'acconciatura ci suggerisce il confronto

con una serie di tipi che vanno sotto il nome di pettinature all'Antonia e di pettinature alla Agrippina Maggiore. Elemento comune di queste pettinature è la discriminatura a metà del capo, con i capelli ordinatamente ravviati ai lati della linea che li spartisce, e portati, sopra o a cavallo delle orecchie, verso la nuca, ove

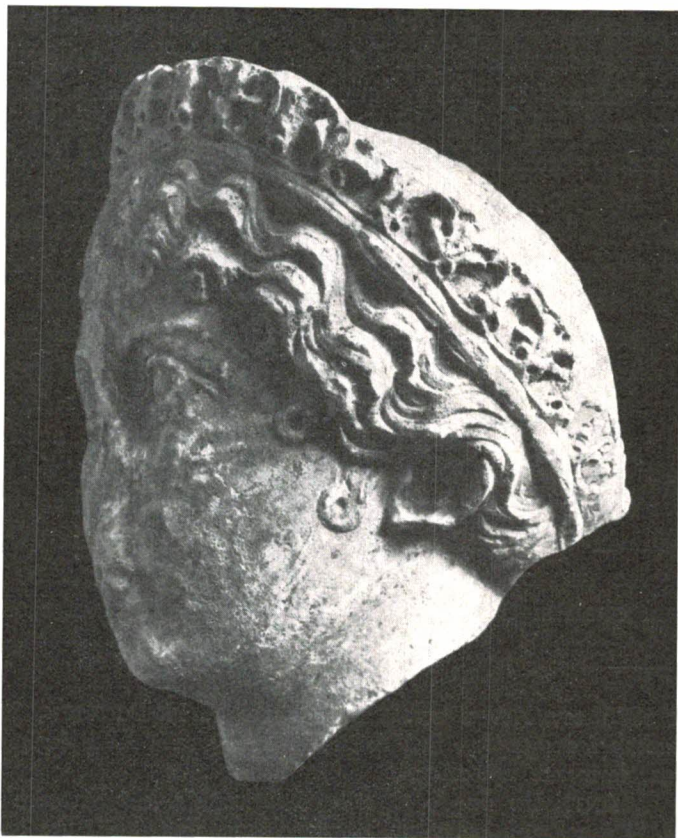


Fig. 2 — Sarsina, Museo Archeologico. Ritratto di Livia.

(Fot. Sopr. Ant. Emilia e Romagna)

vengono raccolti in modi diversi. Nella pettinatura nota come quella di Antonia, che ripete poi con alcune modificazioni l'acconciatura femminile comunemente in uso nella tarda età augustea, i capelli vengono raccolti con una certa semplicità, a *chignon*, dietro la nuca (10). Nella acconciatura, invece, detta di Agrippina Maggiore,

(10) J. J. BERNOULLI, *Die Bildnisse der römischen Kaiser*, II, 1, Berlin-

che può considerarsi uno sviluppo del tipo precedente, e che prelude per certi caratteri, ma con analogie assai meno evidenti che non col tipo precedente, alla acconciatura detta di Messalina o di Agrippina Minore, i capelli si raccolgono dietro le orecchie in boccoli piuttosto rigidi, che recano evidente il segno del calamistro, e dietro la nuca, o ripiegano e si legano in un nodo a cappio, oppure si raccolgono in treccioline che poi si ripiegano all'insù (11).

Elemento caratteristico della acconciatura alla Agrippina Maggiore, ma comune anche in alcuni ritratti di Antonia, sono i ricciolini partenti dal bordo della capigliatura, alla radice dei capelli sulla fronte, e scendenti ordinatamente ad incorniciare il volto sino sotto le tempie, a lato delle orecchie (12). Proprio come accade nel nostro ritratto, ove il trapano ha lavorato con una certa insistenza, forse col medesimo intento pittorico e decorativo manifesto nella esecuzione del diadema, per approfondire e tornire i fori dei ricciolini. Scendendo poi ad esaminare la capigliatura nel nostro ritratto subito dietro e sotto le orecchie, si osserva che i capelli paiono compiere il loro giro, in un boccolo, proprio a ridosso della benda del diadema: il confronto con le corrispondenti acconciature nei ritratti pettinati all'Antonia e con quelli pettinati all'Agrippina Maggiore rileva una concordanza quasi omogenea, nell'acconciatura dei capelli in quel punto, con i ritratti pettinati alla Agrippina Maggiore, e una concordanza minore con quelli pettinati all'Antonia, nei quali si trova sì il rotolo di capelli che va a comporre

Stuttgart 1886, tav. XIV e tav. XXXIII, 9-12; V. H. POULSEN, *Studies in Julio-Claudian Iconography*, in « Acta Archaeologica », XVII (1946), pp. 1-48 e particolarmente pp. 24-32.

(11) C. ANTI, *Un nuovo ritratto di Agrippina Maggiore*, in « Africa Italiana », II (1928-29), pp. 3-16. Il primo tipo di acconciatura sulla nuca è proprio del ritratto di Cirene, pubblicato dall'Anti, che ne vede una replica nella testa 316 della Gliptoteca di Monaco (A. FURTWÄNGLER, *Beschreibung der Glyptothek*, München 1910, p. 342, n. 311; P. WOLTERS, *Führer durch die Glyptothek*, München 1923, p. 46, n. 316; ANTI, op. cit., p. 9, fig. 2; p. 14, fig. 9; p. 15, fig. 11), che presenta il secondo tipo (i boccoli sono scomparsi nel restauro moderno). L'Anti (op. cit., p. 14) nota la scarsità dei confronti per la pettinatura di Agrippina Maggiore.

(12) Per i particolari tecnici relativi alle acconciature, è ancora utile lo studio di R. STEININGER, *Die weiblichen Haartrachten im ersten Jahrhundert der römischen Kaiserzeit*, Diss. München 1909; per un'impostazione critica di tutto il problema, si veda ora W. F. GOETHERT, *Zum Bildnis der Livia*, in « Festschrift Andreas Rumpf », Krefeld 1952, pp. 93-100.

lo *chignon*, ma più addietro e non rivolto, come pare nel nostro ritratto, verso il basso.

Concluderemo quindi che, con una certa probabilità, la pettinatura adottata nel nostro ritratto è quella alla Agrippina Maggiore, che, come è noto (13), fu in voga nel periodo di maggior splendore della dama, tra il 14 e il 19 d. Cr.

Circa la forma della benda e del sovrapposto diadema, la prima si confronta con evidente precisione con quella portata da Agrippina Maggiore nel ritratto di Monaco già ricordato, e pure con la benda che cinge il capo di Livia nel ritratto da Gragnano (14), con quella del ritratto di Antonia Minore a Villa Albani (15) e, con assai minore somiglianza, con la benda nel ritratto da Leptis Magna, per il quale si è proposta l'identificazione ora con Antonia Minore (16), ora con Messalina (17), ma entrambe in modo congetturale. Il diadema si confronta invece, ma non con precisione, con quello del ritratto 636 della Gliptoteca di Copenhagen, identificato come Agrippina Minore (18). Il confronto è utile soprattutto per la tecnica con cui, anche nel ritratto di Copenhagen, è stato reso il diadema: un delicato lavoro di trapano, così come nei riccioli della capigliatura, contribuisce a creare uno spiccato senso cromatico. Un confronto più preciso, per lo schema disegnativo delle palmette, ma di spirito e struttura assai diversi, anche per la diversa forma del diadema, si pone con la testa 617 di Copenhagen, identificata come Livia (19). Ma il confronto più eloquente, come tipo, non come rendimento artistico, dell'infula e del diadema del nostro ritratto si pone con la testa di Antonia Minore del Museo Nazionale delle Terme (20).

(13) ANTI, op. cit., pp. 12-14.

(14) E. GABRICI, *Per la iconografia di Livia, moglie di Augusto*, in « Rend. Acc. Archeologia, Lettere e Belle Arti, Napoli », n. s., XX (1906), pp. 233-246, tav. I; v. poi le osservazioni di A. RUMPF, *Antonia Augusta*, in « Abh. Preuss. Ak. Wiss. », 1941, 5, tav. 3 d.

(15) Ibid., tav. 3 a.

(16) AURIGEMMA, *Sculture del Foro vecchio di Leptis Magna, raffiguranti la dea Roma e principi della casa dei Giulio-Claudi*, in « Africa Italiana », VIII (1940), pp. 1-92, e particolarmente pp. 69-74, figg. 48-50.

(17) V. H. POULSEN, op. cit., p. 48, fig. 40.

(18) *Billedtavler til Kataloget over antike Kunstvaerker*, Copenhagen 1907-1915.

(19) Ibid.

(20) B. M. FELLETTI MAJ, *Museo Nazionale Romano. I ritratti*, Roma 1953, n. 118.

E' evidente, come si è detto, che nel nostro ritratto l'artista ha ricercato effetti di colorismo e di pittoricismo decorativo nella capigliatura e nel diadema, in un fermento quasi barocco che si inquadra nel momento artistico dei Claudii, ispirato al nuovo realismo sociale dominante nell'impero, e, iconograficamente, al prototipo del ritratto di Claudio, un imperatore dal volto vecchio e decadente. Tuttavia la forma, anche nel rendimento dei capelli, non si dissolve, ma resta, pur movimentata e arricchita di piani, tutta contenuta entro la solida tettonica del volto, limitata a un effetto di sobrio pittoricismo, preludio — ma solamente un preludio — alle teste veramente barocche, espanse e dissolte nella selva dei riccioli, delle capigliature più propriamente claudie, alla Agrippina Minore o alla Messalina.

Il volto è costruito invece nelle linee di una classica levigatezza di forme, non molto lontana dalla purezza accademica, ingentilita dallo stile e dalla espressione un poco malinconica, di certa ritrattistica tardoaugustea o tiberiana, e ancora fedele ai caratteri della ritrattistica ufficiale, che si conservano tenacemente specie nel ritratto femminile. Un carattere della ritrattistica femminile dell'età claudia è appunto la modellazione delle superfici a larghi piani, come nel nostro ritratto, riassunti nelle scarse ma efficaci notazioni di un mento piccolo e un poco rientrante, di due labbra corte e piccole e sottilmente serrate, e dilatati verso la fronte dai grandi occhi aperti e profondi nell'orbita, disegnata quasi geometricamente, con crudezza. In queste notazioni, i caratteri della ritrattistica femminile dell'età claudia, cui con ogni probabilità si ascrive la fattura del nostro ritratto, si confondono con i caratteri dei ritratti idealizzati, che ci lasciano presumere che il personaggio qui rappresentato non fosse coevo all'artista.

Del resto, l'identificazione del personaggio — come si è detto — è facilitata dal fatto che le dame imperiali del periodo giulio-claudio che portano il diadema non sono molte: Livia, Antonia Minore, le due Agrippine, e, forse, Poppea (21) e Messalina (22). Lontani dall'identificare il nostro ritratto con quello di uno degli

(21) H. COHEN, *Description historique des monnaies frappées sous l'empire romain*, I, Paris 1880, pp. 314-315.

(22) V. H. POULSEN, op. cit., p. 48, fig. 40. Il profilo di questo ritratto, attribuito ora ad Antonia Minore ora a Messalina (v. sopra note 16 e 17), presenta qualche somiglianza col nostro, ma il prospetto toglie ogni dubbio (AURIGEMMA, op. cit., p. 69, fig. 47).

ultimi tre personaggi, con cui non si accorderebbe sia per la forte dissimiglianza fisionomica sia per la disformità dell'acconciatura comunemente portata dalle ultime donne giulio-claudie, tra i primi tre personaggi, Livia, Antonia Minore e Agrippina Maggiore, il maggior numero di dati fisionomici concordanti ed il più esiguo dei discordanti si trova nel confronto con Livia, ed in particolare con alcuni ritratti di Livia, ove è già manifesto un processo di idealizzazione (23). Confronti piuttosto lontani nel tempo, ma di evidente analogia nell'ispirazione idealizzatrice, si pongono con la testa 615 di Copenhagen (24) e con la testa 618, di dubbia identificazione, ma più consona nell'espressione stilistica della capigliatura, poi col ritratto delle Terme (25), con la testa 636 dei Magazzini Vaticani (26), con un ritratto del Museo di Berlino (27), con il ritratto di Holkham Hall (28), e con il busto da Cartagine, ora al Museo del Bardo, a Tunisi (29). Il confronto è particolarmente evidente con quest'ultima testa, ma in realtà tutti i ritratti ora nominati sono certamente di età anteriore, e partecipano, attraverso un lieve giuoco di sfumature, di uno stile improntato a un vago senso di efebica oppure crepuscolare malinconia, ben poco percepibile nel ritratto di Sarsina, più fermo e freddo e deciso nelle forme di una idealizzazione ufficiale.

L'acconciatura trova un confronto piuttosto singolare con quella portata da Livia, di profilo, nella sardonica di Pietroburgo (30): si noti specialmente la disposizione dei riccioli sopra la fronte e sulla gota, prima dell'orecchio. Si tratta, in quel caso, di un'acconciatura alla Agrippina Maggiore.

Confronti stilistici più stringenti si possono trovare, per il no-

(23) Nel nostro ritratto la mancanza del naso impedisce di osservare se l'artista ha rispettato il caratteristico profilo di Livia, col naso ricurvo, o se ne ha idealizzato i tratti, stilizzandoli.

(24) *Billedtavler* cit.

(25) FELLETTI MAJ, op. cit., n. 88.

(26) G. KASCHNITZ-WEINBERG, *Sculture del Magazzino del Museo Vaticano*, Città del Vaticano 1936, tav. CIII.

(27) C. BLÜMEL, *Staatliche Museen zu Berlin. Römische Bildnisse*, Berlin 1933, tav. 17, R 25.

(28) F. POULSEN, *Greek and Roman Portraits in English Country Houses*, Oxford 1923, pp. 53-54, n. 28.

(29) A. L. DELATTRE, *Musée Lavigerie de Saint-Louis de Carthage*, Paris 1899-1900, p. 28, tav. VI.

(30) BERNOULLI, op. cit., tav. XXVII, 5.

stro ritratto, nel medesimo orizzonte culturale e artistico padano, e nella stessa regione, compresa tra il Po e l'Appennino. Fredda e atona è la statua di Livia da Veleia, nel Museo Nazionale di Parma (31), confrontata col ritratto del Lowther Castle (32), ma singolarmente vicino al nostro nel trattamento della capigliatura, da cui esula tuttavia ogni istanza pittorica: si notino peraltro gli esili ricciolini al centro della fronte (33).

La statua di Livia da Veleia apparteneva ad un ciclo di sculture riproducenti personaggi della casa imperiale giulio-claudia, erette forse in due fasi successive: al primo gruppo appartenevano le statue di Augusto, di Livia, di Germanico e di L. Calpurnio Pisone, patrono dei Veleiati (34), e dei due Drusi.

Un gruppo analogo, ma di ben altro significato artistico, è rappresentato su un pannello scultoreo, forse proveniente da un'ara monumentale, meno probabilmente dalla Porta Aurea, che si conserva nel Museo Nazionale di Ravenna (35), ove si riconoscono le figure di una divinità femminile, seguita da un guerriero identificabile in Agrippa, poi da un giovane personaggio identificato con Marcello, o con uno dei due Drusi, o con Caio Cesare, o con Tiberio, o con Agrippa Postumo, o con Germanico o con Caligola, ipotesi, queste ultime due, assai più concrete e vicine alla retta interpretazione. Segue un personaggio femminile, identificato pres-

(31) F. POULSEN, *Porträtstudien in norditalienischen Provinzmuseen*, Kopenhagen 1928, pp. 52-53, tavv. LXXV-LXXVII.

(32) P. ARNDT-W. AMELUNG, *Photographische Einzelaufnahmen antiker Skulpturen*, nn. 3088-3090.

(33) AURIGEMMA, *Velleia*, Roma 1940, tavv. 46-47.

(34) SUSINI, *Problemi di storia veleiate*, in « Studi Veleiati » (Atti Mem. I Conv. Studi Storici e Archeol.), Piacenza 1955, pp. 6-8 estr.

(35) Bibliografia principale: H. DÜTSCHKE, *Ueber ein römisches Relief mit Darstellung der Familie des Augustus*, Hamburg 1880; BERNOULLI, op. cit., tav. VI, p. 254 ss.; F. POULSEN, *Porträtstudien* cit., pp. 61-65, tavv. XCII-XCIV; V. H. POULSEN, op. cit., pp. 32-39; L. CURTIUS, *Ikologische Beiträge zum Porträt der römischen Republik und der Julisch-Claudischen Familie*, XIV. Germanicus, in « Mitteil. d. deutsch. arch. Inst. », I (1948), pp. 69-94 e particolarmente pp. 81-86; M. SANTANGELO, *Contributo all'iconografia dei principi giulio-claudi*, in « Boll. d'Arte », XXXIV (1949), pp. 198-204; G. BOVINI, in « Felix Ravenna », LXIV (1954), pp. 23-27; aggiungo sulle bozze la menzione di G. HAFNER, *Zum Augustus-Relief in Ravenna*, in « Röm. Mitteil. », 62 (1955), pp. 160-173: mi manca purtroppo il modo di discuterne con l'ampiezza che merita.

sochè concordemente con Livia (36), ed infine Augusto, eroizzato nella iconografia di *Juppiter*.

Il ritratto di Livia nel rilievo di Ravenna (figg. 3 e 4) è assai lungi, nell'espressione stilistica, da quello della statua di Veleia, e ancora un poco diverso dal ritratto di Sarsina: assolutamente freddo e inanimato quello di Veleia, più vivo, ma ancora tendente all'impassibilità, appena raddolcita da un vago senso matronale, quello di Sarsina, dolcemente soffuso di regale tenerezza quello di Ravenna, che appartiene a una statua ove l'imperatrice è raffigurata, con un Amorino sulla spalla sinistra, come Venere Genitrice, madre di Cesari e dell'Impero (37). Tra questi ultimi due ritratti corrono alcune affinità stilistiche, quali il taglio, deciso, delle orbite, forse più approfondite, e della radice del naso, e, in certi particolari, gli occhi e le palpebre, e infine la bocca, i cui angoli, con le relative fossette, sono assai simili, le labbra (l'inferiore è forse più grosso), il mento appena un poco più pronunciato e la collana di Venere un po' meno, ma di fattura analoga (38).

Non si può giungere ad affermare con sicurezza che entrambi i ritratti siano di una medesima officina, ma si può supporre che il ritratto di Sarsina, difficilmente scolpito nel luogo, possa essere stato creato in una cerchia artistica, cui appartenevano artigiani che avevano lavorato assieme al maestro del rilievo di Ravenna, o almeno che a quel rilievo si ispiravano nelle loro opere di significato e di commissione imperiale.

L'acconciatura nei due ritratti è diversa, almeno sulla fronte, perchè a quello di Ravenna mancano i riccioli, il lavoro del trapano è scarsamente visibile, anche se la capigliatura, più ricca, fluente e meno accademica, dona un più convincente senso pittorico, quale

(36) F. STUDNICZKA, *Zur Augustus Statue der Livia*, in « Röm. Mitteil. », XXV (1910), pp. 27-55 e particolarmente p. 54, nota 2, vi riconosce invece l'effigie di Giulia; lo Hafner vi riconosce invece l'effigie di Antonia.

(37) Per un'ultima rassegna sul problema, ricca di spunti nuovi, si veda quanto ha scritto L. POLACCO, *Il volto di Tiberio*, « Accad. Patavina Scienze Lettere e Arti, Memorie », vol. LXVII, Padova 1955, pp. 68-73, 82-89 e *passim*.

(38) Misure della testa di Ravenna: alt. dalla collana di Venere: metri 0,12; id. dal mento: 0,11; id. dal mento alla bocca: 0,02; id. dalla bocca alla radice del naso: 0,03; id. dal mento alla discriminatura sulla fronte: 0,075; largh. tra gli angoli esterni degli occhi: 0,05; id. frontale, compresa la capigliatura: 0,10; id. della bocca: 0,02; id. della radice del naso: 0,009; altezza del rilievo: 0,105.

si legge d'altra parte su tutto il volto, ove le superfici, costruite pur sempre su un solido impianto, indulgono qua e là a sfumature. Tuttavia l'altezza, dalla radice del naso, delle due capigliature, è



Fig. 3 — Ravenna, Museo Nazionale. Testa di Livia nel grande fregio.

(Fot. Trapani)

proporzionalmente la medesima, sì che la fronte ha la medesima luce: mentre le infule e i diademi sono diversi, le acconciature hanno un punto di contatto, perchè quella del ritratto di Ravenna termina con uno *chignon* composto di trecce sottili e ripiegate, raccolte e annodate sotto la nuca, come si vede nel ritratto di Livia

della turchese Marlborough (39), un ritratto la cui acconciatura, per la presenza dei boccoli lunghi e rigidi dalla nuca alla clavicola, è compresa tra quelle alla Agrippina Maggiore, così come alla Agrip-



Fig. 4 — Ravenna, Museo Nazionale. Testa di Livia nel grande fregio.

(Fot. Trapani)

pina Maggiore (ma anche, in certo senso, all'Antonia) può definirsi, per la presenza dei riccioli sulla fronte, e per il probabile attacco

(39) V. il più recente contributo: POLACCO, op. cit., pp. 64-73, e ivi bibliografia.

dei boccoli, come nella sardonica di Pietroburgo (40), quella del ritratto di Sarsina. Se l'esegesi dell'acconciatura, come quella detta alla Agrippina Maggiore, è esatta, cosa difficile a stabilirsi perchè manca la parte posteriore, avremmo nel ritratto di Sarsina forse l'unico esempio della tradizione postuma di un ritratto di Livia con quella acconciatura, che, come è noto, restò in voga assai poco.

Il rilievo di Ravenna viene datato in età claudia anche avanzata, sebbene su questo punto non vi sia completa concordia di opinioni (41); le statue di Veleia si inquadrano, con una certa larghezza, nella tarda età tiberiana o nell'età claudia: a questi monumenti (42) si aggiunge ora il ritratto di Livia da Sarsina, anch'esso di età claudia, a testimoniare da un lato i rapporti ufficiali e popolari esistenti tra le comunità civiche dell'Italia, e in particolare della regione emiliana, e la corte, di cui si coglie qui una particolare forma di propaganda politica e spirituale, dall'altro l'efficienza di maestranze impegnate a tradurre nel marmo, secondo schemi ufficiali e secondo l'insegnamento dei grandi fregi, le fattezze dei principi, viventi o scomparsi, della dinastia, contribuendo alla diffusione di un costume aulico ed universale e alla penetrazione dell'arte di Roma in Italia e nelle province.

Accanto ai documenti epigrafici, di patronato o di colonato, accanto alle scarse menzioni letterarie, occorrerà quindi, per valutare i rapporti spirituali e sociali tra i monarchi e i cittadini fuori dell'Urbe, nel quadro di una completa civilizzazione dell'Alta Italia, osservare anche la presenza e la forma dei ritratti dei monarchi. A Sarsina tacciono le iscrizioni e gli scrittori sulle vicende del municipio sino al termine del I secolo (43), parla ora il ritratto, postumo, di Livia, documento della politica, dell'arte e del costume (44).

Documento di un gusto realistico, vivo dall'età repubblicana

(40) V. sopra nota 30.

(41) V. da ultima SANTANGELO, op. cit., p. 201, che lo data nell'età augustea.

(42) Si aggiunga, se si vuole, anche il torso loricato di Bologna, di età neroniana (MANSUELLI, in « Emilia Romana », I, Firenze 1941, pp. 125-131, tav. I, figg. 1 e 2; ivi bibliografia completa). Per tutto il problema artistico, si veda MANSUELLI, *Problemi cit.*, pp. 266-269.

(43) La prima menzione imperiale è in una iscrizione col nome di Nerva: CIL, XI, 6498.

(44) Come si è detto, il luogo del rinvenimento del ritratto era presso



Fig. 5 — Sarsina, Museo Archeologico. Ritratto virile romano.
(Fot. Sopr. Ant. Emilia e Romagna)

e riaffiorante in maniera più decisa con l'età di Claudio, ricca di nuove istanze sociali e del messaggio dello stoicismo, mi sembra un



Fig. 6 — Testa femminile da Sarsina, ora scomparsa.
(Fot. Sopr. Ant. Emilia e Romagna)

ritratto virile (fig. 5), in marmo italico, biancastro, di grana non molto fina, esistente nella collezione di sculture del Museo di Sar-

resti di edifici forse pubblici: che vi fosse un Augusteo, oppure che vi si innalzasse un intero ciclo statuario come a Veleia, non è possibile dire.

sina (45), e raccolto verisimilmente, ma senza alcuna testimonianza, nel luogo.

L'ultima fotografia che qui si pubblica (fig. 6) è l'unica immagine di una scultura sarsinate perduta: una testa femminile, riccamente chiomata, che fu evidentemente ricomposta da più frammenti e che del restauro serba ampie tracce. Alcuni elementi (46) lascierebbero supporre si trattasse della « testa marmorea di divinità muliebre, alta cm. 33, dall'atteggiamento severo, di buona esecuzione », rinvenuta assieme ai frammenti scultorei del *Phrygianum* (47); se ciò fosse vero, riuscirebbe difficile accostare, per data e più per stile, questa scultura alle altre del *Phrygianum* (48), ciò che dimostrerebbe come nelle fosse ove furono rinvenuti quei frammenti, quelli vi furono buttati alla rinfusa assieme ad altri non pertinenti: cadrebbe così il valore topografico di quel rinvenimento, per la localizzazione del santuario. Sebbene poco si possa concludere, mancando l'originale, un certo colorismo un po' patetico nei capelli e su qualche tratto del volto, assieme ad una idealizzazione già intinta di accademismo, indurrebbe a datare l'opera verso la fine dell'Ellenismo.

(45) ALESSANDRI, op. cit., fig. a p. 14. Misure: alt. totale m. 0,297; id. dal mento: 0,19; id. dal mento alla bocca: 0,04; id. dalla bocca alla radice del naso: 0,02; id. dalla radice del naso alla discriminatura sulla fronte: 0,10; largh. frontale: 0,175; id. tra gli angoli esterni degli occhi: 0,105; id. della bocca: 0,05; prof. del capo, tra la fronte e l'occipite: 0,187.

(46) Alcune notazioni sul bordo della lastra, conservata nell'archivio fotografico della Soprintendenza alle Antichità per l'Emilia e la Romagna.

(47) MANCINI, op. cit., p. 150, n. 2.

(48) ARIAS, op. cit.; l'Attis vi è datato all'età antonina.