



BOLLETTINO DI ARCHEOLOGIA ON LINE

DIREZIONE GENERALE ARCHEOLOGIA, BELLE ARTI E PAESAGGIO

XI, 2020/1-4

DANIELA CANDILIO*

ATTIVITÀ DI TUTELA DEI BENI MOBILI ARCHEOLOGICI DI ROMA ♦

In 2012-2015 the activities of preservation and retrieval of archeological heritage in Rome - mainly from private collections or the antiques market- dealt with the acquisition of an exquisite child sarcophagus and with the long-term loan of a sculpture from the Horti Sallustiani (both on display at the Palazzo Altemps Museum), but also with the retrieval of several remarkable marble artifacts, including a sarcophagus with the Indian triumph of Dionysus, already known in bibliography.

The child sarcophagus with griffins, previously in private hands, dates back to the late Hadrianic or early Antonine age, according to comparisons with similar artifacts. The female draped torso from the Horti Sallustiani, on loan from the Boncompagni Ludovisi Museum, probably represents a running Artemis belonging to a group of sculptures of Hadrianic age. Other works of art considered here are the head of a boy similar to the emperor Gordianus Pius; a man's portrait of Hadrianic-Antonine age; a female statue draped in ceremonial dress; a statuette of a sleeping boy with a lantern; the already mentioned sarcophagus of the Indian triumph of Dionysus; two portrait heads of a boy and of a young woman resembling Caracalla's wife Fulvia Plautilla.

L'attività di tutela dei beni mobili archeologici di Roma ha riguardato negli ultimi anni (2012-2015) l'acquisizione di un pregevole sarcofago infantile, ora esposto nella sede museale di Palazzo Altemps, il prestito a lungo termine di una scultura del Museo Boncompagni Ludovisi e alcuni provvedimenti di tutela relativi a opere di notevole interesse. L'attenta e scrupolosa attività ha rivelato quanto possa essere ancora vivo e interessante, nonostante la fragilità intrinseca e il rischio di dispersioni, l'ambiente collezionistico di Roma.

♦ Le figure 1-8 riproducono fotografie dell'Archivio della Soprintendenza Speciale Archeologia Belle Arti e Paesaggio di Roma eseguite da Romano D'Agostini. Le restanti figure sono documentate da fotografie acquisite e depositate agli atti del Servizio Tutela Beni Mobili della Soprintendenza Speciale Archeologia Belle Arti e Paesaggio di Roma.

D) Il sarcofago, acquistato con decreto di prelazione in data 28 giugno 2012¹, era di proprietà privata a Roma, ma in anni precedenti era collocato nel giardino di Villa di San Prospero, a Perugia.

Il manufatto di marmo bianco italico a grana fine, privo di coperchio, misura cm 58 in altezza, 157 di lunghezza, 42 di profondità, è ricomposto da numerosi frammenti e reintegrato nelle lacune evidenti soprattutto nell'angolo superiore destro. All'interno, sul fondo, a destra, è scolpito un cuscino di forma rettangolare; si notano inoltre due fori che testimoniano il riutilizzo come vasca; superiormente rimangono quattro fori quadrangolari per l'inserimento delle grappe di chiusura in metallo.

La cassa parallelepipedica, con bordo superiore e inferiore appiattito e liscio, presenta sulla fronte due coppie di grifi alati seduti sulle zampe posteriori, con una zampa anteriore poggiata al suolo e l'altra sollevata e posata su un candelabro desinente con un piccolo cratere. Al centro, sopra un cespo d'acanto capovolto, si trova un cratere colmo di piccoli frutti (*fig. 1*). Sui lati i due animali gradienti sono araldicamente affrontati ai lati di un vaso allungato, in forma di *baetilus*. Il grifo ha corpo leonino, testa di uccello con orecchie aguzze e grandi ali di aquila, come nella tipologia più diffusa e prevalente (*fig. 2*).

Nel lungo sviluppo dell'arte romana il grifo assume un concreto valore religioso. L'associazione con candelabri come simboli di apoteosi si incontra nei fregi della *Basilica Ulpia* e del Tempio di Antonino e Faustina nel Foro Romano², dove peraltro i grifi si trovano affrontati ai lati di un cratere posato su un cespo di acanto rovesciato. Sin dall'epoca più remota il grifo si configura come protettore del santuario e dell'altare di Apollo, ma pure guardiano del mondo dei morti e psicopompo. Risulta animale sacro anche a Dioniso, data la stretta connessione delle due divinità nel culto delfico, e diviene simbolo di apoteosi³. I culti in onore alle due divinità sono ripresi da sette filosofiche misteriche come il pitagorismo e la religione



1. ROMA, MUSEO NAZIONALE ROMANO, PALAZZO ALTEMPS, SARCOFAGO CON GRIFI, FRONTE

1) Il sarcofago ha il numero di inventario 578032 del Museo Nazionale Romano.

2) G. MANGANARO, in *EAA* III, 1960, s.v. Grifo, pp. 1056-1063; AGNOLI 2002, pp. 193-212, in particolare p. 197.

3) DELPLACE 1980, pp. 414-418; M. SAPELLI, in *Museo Nazionale Romano* I.7 (1984), pp. 374-375; ZANKER, EWALD 2008, pp. 133-134, figg. 115-116. Nelle decorazioni della Basilica sotto Porta Maggiore, risalente a età claudia, i grifi inquadrano il cratere a calice dionisiaco; nella tomba dei Valeri, della seconda metà del II secolo d.C., è raffigurata una figura femminile panneggiata portata in volo dal grifo, forse immagine dell'apoteosi dell'anima nata dalle riflessioni neopitagoriche.

dionisiaca. Il candelabro è simbolo della fiamma luminosa sacra ad Apollo, il cratere con i pomi ha carattere dionisiaco. I frutti richiamano il rinnovamento della vita, la continuità perpetua delle energie vitali insite nella natura, dietro il velo dei normali mutamenti ciclici. Il *baetilus* raffigurato sui lati è il simbolo fusiforme di Apollo⁴, ma anche segno aniconico di Dioniso-Bacco, usato anche come monumento funerario per i *mystai* bacchici⁵.



2. ROMA, MUSEO NAZIONALE ROMANO, PALAZZO ALTEMPS, SARCOFAGO CON GRIFI, LATI

4) GASPARRI, TOMEI 2014, p. 154, n. 2.1: lastra con fanciulle che ornano un betilo, dal santuario di Apollo Palatino.

5) LEHMANN HARTLEBEN, OLSEN 1942, pp. 44-47: nel sarcofago infantile di Baltimora i grifi sono raffigurati come i divini guardiani dell'oggetto di culto del dio, che rappresenta nello stesso tempo la tomba del *mystes* bacchico.

Confronti tipologici e stilistici sono istituibili con un limitato numero di esemplari databili tra l'età adrianea e la prima età antonina⁶, strettamente dipendenti da altari funerari e urne cinerarie, che presentano analoghi motivi decorativi. In particolare si vedano un sarcofago proveniente da Ostia⁷ e un altro pertinente a un fanciullo, conservato a Baltimora⁸, entrambi databili nel corso del secondo-terzo decennio del II secolo d.C., quando ritorna l'uso dell'inumazione per le classi egemoni dell'impero. Si possono citare inoltre un sarcofago di bambino del Fitzwilliam Museum di Cambridge, uno dei Musei Vaticani risalenti agli inizi del II secolo d.C.⁹, un altro ancora, da *Porta Viminalis*, ora conservato al Museo Gregoriano Profano¹⁰, con grifi ai lati di un candelabro, che risale a età adrianea (130-140 d.C.). Infine è opportuno menzionare un sarcofago del J. Paul Getty Museum, risalente alla seconda metà del regno di Adriano¹¹, decorato con un busto di fanciullo circondato da eroti e grifi, simboli spesso associati con memoriali di bambini e allusivi di qualche forma di apoteosi.

Pertanto, in questo caso, per l'accuratezza e la raffinatezza nell'esecuzione del rilievo, si conferma l'attribuzione a età adrianea e si sottolinea il notevole significato simbolico e il valore decorativo del pezzo¹², prodotto raro e particolarmente esemplificativo di tale periodo artistico.

Infine forse vale la pena di notare che il grifo è simbolo della città di Perugia e in questo caso il sarcofago apparteneva a una importante famiglia del posto.

II) Il bel torso femminile panneggiato del Museo Boncompagni Ludovisi è stato concesso in prestito a lungo termine al Museo Nazionale Romano, sede di Palazzo Altemps, in data 18 luglio 2013. L'acquisizione della scultura, da parte dello Stato, è avvenuta in seguito al legato testamentario di Alice Blanceflor De Bildt, vedova Gancia, già vedova del Principe Andrea Boncompagni¹³. Non si può escludere del tutto la sua appartenenza alla Collezione Ludovisi, anche se sembra non riscontrarsi una sua precisa definizione negli inventari della Collezione. L'opera, in marmo bianco a grana fine, misura cm 89 in altezza, per una larghezza massima di cm 49 e una profondità di massima di cm 26 (*fig. 3*).

La statua appare priva della testa, dalla base del collo, del braccio destro dall'attacco e dell'avambraccio sinistro, inoltre delle gambe dalle ginocchia. La frattura del collo appare scalpellata irregolarmente e presenta inoltre due piccoli fori rettangolari, presumibili resti di fori di perni per il fissaggio della testa evidentemente ricollocata al suo posto (*fig. 4*). Un foro quasi circolare compare al centro dell'attacco del braccio destro (*fig. 5*), mentre incassi rettangolari e un piccolo foro circolare interessano la parte di giunzione dell'avambraccio sinistro (*fig. 6*), sotto la quale è visibile un foro circolare contenente resti di un perno in metallo. Un incasso di forma quasi rettangolare interessa il lembo terminale del chitone, sul fianco sinistro. Infine un piccolo e profondo foro rettangolare si trova sul dorso di una piega della veste, all'altezza del fianco sinistro, vicino alla zona di attacco dell'avambraccio.

6) KOCH, SICHTERMANN 1982, p. 236, 3.

7) AGNOLI 2002, pp. 193-212, in particolare p. 197.

8) LEHMANN HARTLEBEN, OLSEN 1942, in particolare pp. 44-47; KOCH 1988, p. 7, n. 3.

9) LA FOLLETTE 2011-2012, pp. 27-28, con bibliografia precedente.

10) HERDEJÜRGEN 1996, pp. 126-127, n. 78.

11) RAWSON 1997, p. 231, con bibliografia precedente.

12) Sul problema in generale si veda TOYNBEE 1934, pp. 202-230.

13) Il Museo Andrea e Blanceflor Ludovisi è stato istituito per dare compiuta attuazione alle volontà testamentarie della principessa Blanceflor Boncompagni Ludovisi De Bildt, donatrice dell'immobile con i relativi arredi allo Stato italiano nel 1970. Nel 1972 la principessa Blanceflor muore e il villino viene preso in consegna e restaurato a cura dell'allora Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici di Roma.



3. ROMA, MUSEO NAZIONALE ROMANO, PALAZZO ALTEMPS, TORSO DI STATUA FEMMINILE DAL MUSEO BONCOMPAGNI LUDOVISI, VEDUTA FRONTALE



4. ROMA, MUSEO NAZIONALE ROMANO, PALAZZO ALTEMPS, TORSO DI STATUA FEMMINILE DAL MUSEO BONCOMPAGNI LUDOVISI, BASE DEL COLLO



5. ROMA, MUSEO NAZIONALE ROMANO, PALAZZO ALTEMPS, TORSO DI STATUA FEMMINILE DAL MUSEO BONCOMPAGNI LUDOVISI, LATO DESTRO



6. ROMA, MUSEO NAZIONALE ROMANO, PALAZZO ALTEMPS, TORSO DI STATUA FEMMINILE DAL MUSEO BONCOMPAGNI LUDOVISI, LATO SINISTRO

Da queste prime osservazioni si può logicamente dedurre che la scultura è stata riparata, probabilmente nell'antichità, e che poteva avere dei completamenti, forse di metallo.

La figura è riprodotta in vivace movimento, con la gamba destra avanzata, su cui va a gravare gran parte del peso del corpo; il braccio sinistro accostato e leggermente flesso doveva recare un attributo, mentre il destro doveva essere sollevato. I muscoli del collo indicano una leggera torsione verso sinistra, confermata anche dai resti di due sottili ciocche ondulate, che scendono sulle spalle, una più lunga, a destra, l'altra più corta a sinistra nell'accompagnare il movimento della testa.

La figura indossa un chitone sottile, con lunghe maniche abbottonate, riconoscibili sul fianco sinistro. L'abito è fermato da una sottile cintura poco sotto il seno, con mosso sbuffo di pieghe (*kolpos*), e probabilmente da un'altra invisibile cintura posta sotto il ripiegamento, *apoptygma*, della veste, intorno ai fianchi. Un mantello non particolarmente ampio gira sulla spalla sinistra e scende sul dorso.

Nella veduta frontale e di tre quarti la riproduzione del panneggio è molto accurata, mentre sul retro (*fig. 7*) il lavoro è reso in maniera sommaria e approssimativa, lasciando non rifiniti i particolari dell'abbigliamento, chitone e mantello (*chlaina*), che scende in due pesanti falde sul dorso. Sul davanti invece la figura è come investita dall'aria: il chitone si dispone in mille pieghe che evidenziano lo scollo, si frangono, si approfondiscono e si moltiplicano intorno alla vita, accentuano lo slancio del movimento negli svolazzi laterali dell'abito, si tendono sul seno e sulla gamba avanzata, mentre il mantello di maggiore consistenza ricade in pieghe più voluminose e statiche sopra la spalla.



7. ROMA, MUSEO NAZIONALE ROMANO, PALAZZO ALTEMPS, TORSO DI STATUA FEMMINILE DAL MUSEO BONCOMPAGNI LUDOVISI, RETRO

L'abbigliamento, il chitone lungo, ma accorciato al ginocchio tramite una doppia cintura, il mantello poggiato disinvolatamente sulla spalla, il movimento rapido e vivace in avanti, sono elementi che permettono di individuare la giovane figura di Artemide che doveva essere probabilmente completata da un arco nella mano sinistra e forse da una freccia nella destra sollevata. Non si notano tuttavia tracce del balteo con la faretra. I fori ben visibili sul lato sinistro del chitone potrebbero far pensare all'appoggio di un arco.

Il tipo dell'Artemide in corsa conosce numerose varianti e rielaborazioni ellenistiche e romane derivanti principalmente da una creazione tardo-classica, della seconda metà del IV secolo a.C. (350-340 a.C.) attribuita da Furtwängler a Leocare¹⁴, rappresentata principalmente dal superbo esemplare della Diana di Versailles, attribuita all'età di Adriano. Un'importante replica del tipo, risalente a età protoantoniniana, si trova nei Musei Capitolini (Palazzo Nuovo)¹⁵.

Una vasta gamma di variabili si ripete fino al tipo Rospigliosi, detto anche Rospigliosi-Laterano¹⁶. L'esemplare Rospigliosi è assegnato a età antoniniana; mentre la pregevolissima scultura del Museo Gregoriano Profano Ex Lateranense è attribuita all'ultimo terzo del II secolo a.C. Il prototipo in bronzo doveva appartenere probabilmente al piccolo donario pergameno fatto erigere da Attalo II, intorno alla metà del II secolo a.C., sulle pendici meridionali dell'acropoli di Atene. Secondo un'ipotesi recentemente ribadita da Filippo Coarelli, il piccolo donario sarebbe stato invece realizzato da Attalo I subito dopo il 200 a.C. La cronologia dell'originale rimane ancora discussa¹⁷.

Per i motivi sopra esposti non si riscontra, almeno finora, una replica analoga alla nostra all'interno dell'ampio numero di varianti dello schema principale. Si possono comunque proporre alcune osservazioni utili alla comprensione e alla valutazione del pezzo. Non essendo stato possibile rintracciare finora una sua precisa definizione negli inventari della collezione Ludovisi, non si può escludere neppure una sua possibile provenienza dal sito del Villino, risalente agli inizi del 1900, che sorgeva nell'area degli antichi *Horti Sallustiani*. Non lontano dalla zona sorge tuttora, in piazza Sallustio, il monumentale resto del "Ninfeo" degli *Horti Sallustiani*, presso il quale fu trovata la statua di pedagogo¹⁸ appartenente al gruppo dei Niobidi¹⁹. L'originale ciclo di statue in marmo, probabile traduzione scultorea da modelli pittorici ambientati in un paesaggio scabro, pietroso, con la presenza di acqua sorgiva, connessa al mito di Niobe trasformata in roccia da cui sgorgava l'acqua, dopo l'uccisione dei figli a opera di

14) L. KAHIL, in *LIMC* II, 1984, s.v. *Artemis*, pp. 645-753, in particolare p. 645, nn. 250-265, tipo Diana di Versailles e tipi simili; v. anche E. SIMON, in *LIMC* II, 1984, s.v. *Artemis/Diana*, pp. 792-849, in particolare pp. 805-806, n. 27 e pp. 808-809, nn. 35-36.

15) M. PAPINI, in *LA ROCCA, PARISI PRESICCE* 2010, pp. 212-219, n. 24, con bibliografia precedente.

16) D. CANDILIO, in *CANDILIO, DE ANGELIS D'OSSAT* 2014, pp. 87-89, n. 52, con bibliografia precedente sull'argomento. Molto importante e significativo risulta l'esemplare tardo-ellenistico del Museo Gregoriano Profano Ex Lateranense attribuito all'ultimo terzo del II secolo a.C. (VORSTER 2004, pp. 24-28, n. 6). Rimane difficile definire con precisione il prototipo, considerando numerose variazioni sul tema e nessuna replica che possa definirsi precisa. Christiane Vorster ricordava a tale proposito, giustamente, che il fenomeno era stato già notato con chiarezza da Luigi Beschi (BESCHI 1959, p. 273: «È vero, non ci troviamo di fronte a un problema tipico di copie, come è dato di solito per opere del V o IV secolo a.C. Le creazioni dell'ellenismo, salvo casi speciali in cui la riproduzione di un famoso capolavoro è chiaramente riconoscibile, non furono oggetto di interesse storico-artistico a Roma e perciò non furono copie esatte. Essendo ancora parte viva del gusto classicheggiante romano, offrivano piuttosto lo spunto per derivazioni variate»).

17) COARELLI 2014, soprattutto pp. 18, 28-33, con bibliografia precedente. Per la cronologia del piccolo donario di Atene si veda anche S. PAFUMI, in *PICON, HEMINGWAY* 2017, con bibliografia precedente, pp. 179-181, n. 100 a-c; a proposito delle sculture del Museo Nazionale Archeologico di Napoli (Amazzone morta, Gallo morente, Gigante morto), risalenti al primo quarto del II secolo d.C., si lasciano aperte due ipotesi a favore di Attalo I, nell'anno in cui visitò Atene nel 200 a.C., o di Attalo II vittorioso contro i Galli nel 189/188 e di nuovo nel 167/166 a.C., contrariamente a quanto ritenuto da Filippo Coarelli, che ritiene Attalo I il vincitore dei Galati in Misia (v. *supra*).

18) CANDILIO 1990, pp. 206-211, con bibliografia precedente.

19) GEOMINY 1984, *passim*; W. GEOMINY, in *LIMC* VI, 1992, s.v. *Niobidai*, pp. 914-929.

Apollo e Artemide, decorava il Tempio di Apollo Sosiano a Roma. L'opera, proveniente dalla Grecia, era attribuita, secondo Plinio, a Prassitele o a Skopas; ultimamente gli studiosi hanno proposto un'attribuzione alla fine del IV secolo a.C., rintracciando elementi stilistici scopadei, oppure una ripresa classicistica in epoca tardo-ellenistica²⁰.

Per quanto riguarda la scultura in esame, si osserva che le proporzioni, uguali al vero, sono simili a quelle del torso del pedagogo. Entrambe mancanti della testa e della parte inferiore delle gambe, misurano rispettivamente in altezza cm 89 e 97. Inoltre appare simile il modo della lavorazione: rifinito sul davanti e sui lati, alquanto semplificato sul retro, un po' schiacciato nelle vedute laterali per conferire invece maggiore profondità e tridimensionalità al punto di vista frontale o quasi. Le due figure in vivace e veloce movimento non sembrano concepite singolarmente, ma presuppongono, in entrambi i casi, un completamento con altri personaggi nell'ambito di gruppi scultorei sistemati all'aperto.

La precisa, accurata esecuzione del panneggio nella statua di Artemide, plastico e insieme approfondito nel gioco delle pieghe e delle sottili increspature, ottenuto con un sapiente uso dello scalpello e del trapano, farebbe propendere per l'età adrianea, la stessa epoca cui sembra risalire il pedagogo che tuttavia appare meno ben conservato e molto più semplificato nel rendimento della veste. La cronologia si adatta bene a una delle più importanti fasi edilizie del complesso degli *Horti Sallustiani*.

La probabile ambientazione di cicli statuari mitologici nei pressi del "Ninfeo"²¹ appare particolarmente suggestiva nella vallata, sistemata a giardino, compresa fra il Pincio e il Quirinale, nella quale scorreva un corso d'acqua naturale, l'*Aqua Sallustiana*.

III) Nel corso dell'anno 2009 è pervenuta la segnalazione di un ritratto di giovanetto in marmo bianco, in discreto stato di conservazione. Per l'importante interesse, la procedura si è conclusa con un provvedimento di tutela emesso dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali, in data 19 giugno 2009.

La testa, tagliata subito sotto il mento, è alta cm 20, larga cm 19-20 e profonda cm 22. Sono scheggiate la punta del naso e le orecchie. Alcune leggere abrasioni riguardano la superficie del volto. Il viso ha tratti regolari: la fronte alta con una leggera depressione in alto, i grandi occhi con iride e pupilla segnate sono sovrastati da sopracciglia incise a piccoli tratti, quasi completamente unite; le palpebre sono consistenti e ben delineate. Il naso è diritto. La bocca piccola ma carnosa è contraddistinta dal labbro superiore a punta leggermente sporgente rispetto al labbro inferiore. Il mento è piccolo e rotondo. I capelli, sistemati in una calotta compatta, sono resi con piccoli sottili colpi di scalpello, più regolari e lunghi nella parte anteriore, più radi sul retro. La chioma aderente al cranio scende regolarmente sulla fronte e forma due lunghe basette leggermente curvate ai lati del viso. Le orecchie sono piccole e ben attaccate (*fig. 8*).

L'espressione è malinconica, concentrata e pensosa, la fronte è appena corrugata, lo sguardo è rivolto in alto a sinistra. L'età del personaggio, estremamente giovane, può essere compresa fra i 12 e i 15 anni (*fig. 9*).

Il ritratto presenta notevoli analogie con l'immagine dell'imperatore Gordiano III, conosciuto anche come Gordiano Pio (238-244 d.C.). Nato nel 225 d.C., nipote di Gordiano I, egli viene proclamato imperatore nel 238 d.C. Regna fino al 244 d.C., conducendo felicemente a termine una campagna militare in Mesopotamia e ottenendo quindi molto favore e

20) Da ultimo CALANDRA 2019, pp. 9-32.

21) In piazza Sallustio sorge l'unico complesso monumentale superstite. L'intera costruzione su due livelli è in opera laterizia di età adrianea. Molti e notevoli i rinvenimenti di sculture nella zona, dove si trovava anche un ambiente voltato con galleria sottostante tra le attuali vie Quintino Sella e Boncompagni (M.C. LEOTTA, P. INNOCENTI, in *LTUR* III, 1996, s.v. *Horti Sallustiani*, pp. 79-81; M.C. CAPANNA, in *Atlante* 2012, pp. 449, 456, 461, 462, con bibliografia precedente).

apprezzamento presso i sudditi anche per il suo buon carattere. Le monete raffigurano la sua immagine giovanile, imberbe, ma volitiva. Si conservano almeno ventisette esemplari del suo ritratto, nel quale è sempre ben riprodotta, nella capigliatura e nelle basette, la tipica tecnica incisa “a penna”; rimane inalterata la caratteristica del labbro superiore sopravanzante. Il ritratto rimane sostanzialmente sempre lo stesso, con l’aggiunta dei segni che caratterizzano l’età più adulta dell’imperatore²².

Il nostro esemplare si accosta in maniera particolare al ritratto del Palazzo dei Conservatori²³, che riproduce un’immagine molto giovanile di Gordiano Pio, dai tratti realistici ancora molto attenuati e sfumati, probabilmente corrispondente al momento in cui viene nominato Augusto (238 d.C.). Pertanto si può proporre per la scultura in questione una datazione prossima a questa data.

Per l’attaccatura dei capelli, in questo caso regolare e schematica, per la direzione dello sguardo verso sinistra, diversamente dai ritratti imperiali, si ritiene che si tratti di un ritratto di privato.



8. ROMA, COLLEZIONE PRIVATA, RITRATTO DI GIOVANETTO, VEDUTA FRONTALE



9. ROMA, COLLEZIONE PRIVATA, RITRATTO DI GIOVANETTO, VEDUTA DI TRE QUARTI

22) BERGMANN 1977, pp. 9, 16, 168, 201-203; WEGNER *et al.* 1979, pp. 13-29; FITTSCHEN, ZANKER 1985, pp. 127-128; F. LICORDARI, in LA ROCCA *et al.* 2015, p. 352, I. 37.

23) FITTSCHEN, ZANKER 1985, pp. 128-129, n. 108.

IV) Risale al 2012 la segnalazione di una pregevole testa ritratto maschile (*fig. 10*). Proveniente dall'eredità di Salvatore Romano antiquario in Firenze (Meta di Sorrento 1875-Firenze 1955), essa è stata presentata dalla Casa d'Aste Pandolfini di Firenze nel 2011, successivamente è pervenuta nel mercato antiquario di Roma e in seguito viene dichiarata di interesse particolarmente importante con provvedimento di tutela del 3 settembre 2012.

La testa, di marmo bianco a grana grossa con cristalli lucenti, di tipo greco insulare, di dimensioni uguali al vero, misura dal vertice al mento cm 28. Rotta all'inizio del collo, presenta scheggiature diffuse in superficie, in particolare lungo il naso; una lacuna interessa la parte posteriore.

L'uomo, di età matura, ha una fluente capigliatura che partendo dal centro della testa scende in ciocche scomposte sulla fronte, si addensa sulle tempie, e una barba corta, fitta, ma alquanto curata (*fig. 11*).

L'alta fronte è solcata da due grandi rughe parallele. Le sopracciglia sono rese con piccoli tratti. Gli occhi amigdaloidi, piuttosto vicini e inseriti in profonde arcate sopracciliari, sono racchiusi da palpebre ben definite, mentre non si individua chiaramente il segno dell'iride con la pupilla, anche se lo sguardo sembra rivolto verso l'alto. Le labbra sono sottili, ma morbide e ben disegnate.

La superficie del volto è levigata e denota una particolare morbidezza in contrasto con il chiaroscuro della barba e dei capelli riprodotti con cura, per mezzo di un limitato uso del trapano e di un sapiente utilizzo dello scalpello.



10. ROMA, MERCATO ANTIQUARIO, RITRATTO MASCHILE, VEDUTA FRONTALE



11. ROMA, MERCATO ANTIQUARIO, RITRATTO MASCHILE, VEDUTA DI TRE QUARTI

La foggia della capigliatura in ciocche sovrapposte e della barba corta e curata richiamano l'iconografia dell'imperatore Adriano²⁴. I tratti distesi del volto, l'espressione di pensierosa umanità degli occhi intensi e profondi, le rughe sulla fronte, le ciocche fluenti e morbide sulle tempie e disposte a tenaglia nel mezzo della frangia richiamano, invece, le immagini di Antonino Pio²⁵, e in particolare l'esemplare proveniente dal Palatino²⁶. Il globo dell'occhio liscio, senza indicazione dell'iride e della pupilla, si riscontra nel pregevole esemplare di Chiragan (Museo di Saint Raymond, Tolosa), assegnato proprio all'inizio del regno di Antonino Pio. Non si notano tuttavia elementi fisionomici sicuri per l'identificazione di uno dei due imperatori, ma è più verosimile ritenere che si tratti un ritratto di un privato vissuto tra l'età di Adriano e di Antonino Pio²⁷. La comunanza di caratteri stilistici nelle immagini dei due sovrani, peraltro, può dipendere dal fatto che le stesse officine lavorarono per entrambi. La datazione dell'opera, per le motivazioni sopra esposte, potrebbe essere situata agli inizi del regno di Antonino Pio, intorno al 138-140 d.C.

24) WEGNER 1956; FITTSCHEN, ZANKER 1985, in particolare pp. 63-66, n. 591; K. FITTSCHEN, in *EAA*, Secondo Supplemento 1971-1994 (1994), pp. 60-62, s.v. Adriano; CALANDRA 2014, pp. 98-105.

25) K. FITTSCHEN, in FITTSCHEN, ZANKER 1985, pp. 63-66, n. 59; K. FITTSCHEN, in *EAA*, Secondo Supplemento 1971-1994 (1994), pp. 265-266, s.v. Antonino Pio con altra bibliografia precedente.

26) L. DI FRANCO, in GASPARRI, TOMEI 2014, p. 243, n. 61.

27) J.C. BALTY, in BALTY *et al.* 2012, pp. 195-205, n. 11, testa di Antonino Pio.

V) Risale al 2013 la segnalazione di una pregevole statua femminile panneggiata acefala di marmo bianco a grana grossa, alta cm 159. La scultura antica è inserita in una base modanata di marmo bianco, lavorata a parte, probabilmente antica, alta cm 8,5-9 (*fig. 12*). Dai documenti presentati dal proprietario, si apprende che essa proviene da Spoleto, da villa Pianciani, mentre in seguito si trovava a Roma in un magazzino di piazza Cenci (lettera della Regia Soprintendenza alle Antichità per le province di Roma, Aquila e Perugia del 13 ottobre 1926, indirizzata a Emidio Vangelli, da Roberto Paribeni). Nel novembre 1970 risulta essere di proprietà di Rometta Simonetti, moglie ed erede dell'antiquario Simonetti, prima di essere ceduta a un collezionista di Roma.

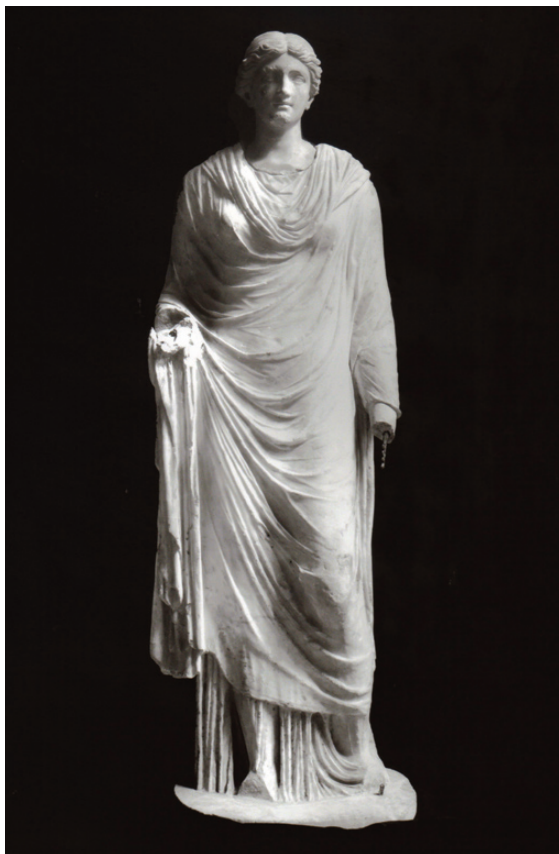


12. ROMA, COLLEZIONE PRIVATA, STATUA FEMMINILE PANNEGGIATA, STATO ATTUALE

La figura attualmente risulta acefala, ma in una fotografia più antica appare completa della testa antica, dal volto giovanile con un'acconciatura di tradizione classica costituita da una morbida capigliatura ondulata con scriminatura centrale fermata da un nastro e raccolta sulla nuca (*figg. 13-14*)²⁸. Attualmente è visibile un incavo lavorato a gradina per l'inserimento della testa lavorata a parte.

Manca l'avambraccio destro, mentre del sinistro rimangono cinque frammenti ricongiungibili provvisoriamente posati sulla base. Per la ricongiunzione delle braccia sono stati utilizzati perni metallici, come si vede dai fori rimasti e dai resti metallici. Non sono conservati i piedi che dovevano spuntare sotto la veste, che celava pure le caviglie. Due limitati risarcimenti del panneggio sono presenti a sinistra dello scollo e sulla punta del seno destro. Piccoli fori sul mantello, sul davanti e sulla destra, nella parte inferiore della figura, all'altezza delle ginocchia, attestano completamenti del panneggio, ora assenti.

La figura gravita sulla gamba destra, mentre la sinistra è appena flessa. Il braccio destro è piegato, mentre il sinistro scende aderente lungo il fianco. L'abbigliamento è costituito da una lunga tunica fittamente pieghettata fino a coprire i piedi e da un ampio, leggero manto, che copre quasi interamente il corpo, lasciando visibile solo la parte finale della veste sottostante, mentre si raccoglie in un viluppo ad arco sul seno per salire infine sulla spalla sinistra e scendere sul dorso.



13. ROMA, COLLEZIONE PRIVATA, STATUA FEMMINILE PANNEGGIATA COMPLETA DELLA TESTA, VEDUTA FRONTALE



14. ROMA, COLLEZIONE PRIVATA, STATUA FEMMINILE PANNEGGIATA COMPLETA DELLA TESTA, VEDUTA LATERALE

28) Si veda ad esempio la testa della cosiddetta Abbondanza Grimani risalente alla fine del V secolo a.C., conservata al Museo Archeologico di Venezia: TODISCO 1993, p. 106, tav. 24.

La statua è caratterizzata da una particolare cura nella descrizione del panneggio: gli effetti di trasparenza della stoffa sono visibili sul ventre, sulle braccia e sulle gambe, dove si intravedono perfino le sottili pieghe dell'abito sottostante. Nell'esecuzione dell'opera non si nota l'uso del trapano, ma piuttosto un abile e sapiente uso dello scalpello.

Dal punto di vista iconografico si possono trovare confronti con alcune figure femminili in abiti cerimoniali riprodotte lungo il fregio meridionale dell'*Ara Pacis*²⁹ e con la cosiddetta *Sulpicia Platorina* conservata nel Museo delle Terme. La scultura costituisce probabilmente una variante romana derivante da un prototipo creato in ambiente efesino³⁰.

L'abbigliamento sembra corrispondere al costume della sposa romana: una lunga *tunica recta* di lana bianca, tessuta in unico pezzo, con un ampio leggerissimo velo, che avvolgeva quasi completamente il corpo³¹. Si trattava del *flammeum* di colore giallo-arancio, sotto il quale come in una nube si celava la sposa³². La veste nuziale si riscontra spesso nei sarcofagi romani con scene di matrimonio, come ad esempio nel cosiddetto sarcofago "dei fratelli" del Museo Nazionale di Napoli³³.

Le caratteristiche tecniche e stilistiche sopra descritte e l'accuratezza dell'esecuzione inducono a ritenere che l'opera, derivante verosimilmente da un prototipo della seconda metà del IV secolo a.C. di ambiente microasiatico, sia attribuibile al I secolo d.C., probabilmente nell'ambito dell'età giulio-claudia.

L'assenza di notizie sull'originaria provenienza non consente di risalire al contesto di appartenenza e quindi di capire se si tratti di scultura funeraria, onoraria o sacra, anche se i confronti citati appartengono in genere a contesti funerari.

VI) Al 2014 risale la segnalazione di una statuetta di fanciullo addormentato con lanterna di proprietà privata a Roma, conclusa con il provvedimento di tutela del 19 settembre 2014 (*fig. 15*).

La statuetta di marmo bianco a grana grossa con cristalli lucenti presenta le seguenti misure: altezza totale cm 67, base di forma ovale altezza cm 6-7, larghezza cm 32 x 24. L'avambraccio sinistro, di restauro, è stato eseguito in marmo bianco a grana fine. La testa, sicuramente pertinente, è stata ricongiunta. La superficie, a parte qualche leggera abrasione, è piuttosto ben conservata e in alcuni punti conserva tracce di incrostazioni calcaree, che potrebbero essere resti della terra di scavo.

La scultura rappresenta un bambino seduto su un rialzo roccioso, sul quale, piegando il ginocchio, poggia il piede sinistro, mentre la gamba destra diritta posa sul terreno. La testa reclinata da un lato doveva poggiare sul dorso della mano destra, ma il braccio non è stato integrato correttamente, mancando il logico contatto del viso sulla mano, a causa di una grossolana stuccatura che investe tutta la zona circostante l'attacco della testa al busto. Il piccolo si è addormentato in questa instabile posizione, mentre con la mano destra stringe ancora la presa di una lanterna cilindrica con coperchio conico, che ha appoggiato accanto a sé, su una piccola sporgenza della roccia. Il bimbo, che mostra le tenere forme della prima infanzia, indossa

29) ALEXANDRIDIS 2004, pp. 115-117, nn. 1-4, con bibliografia precedente: processione di figure del fregio Sud, tra cui una palliata *capite aperto*.

30) F. TAGLIETTI, in *Museo Nazionale Romano* I.8, II (1985), pp. 510-512.

31) SEBESTA 1994, pp. 46-54; LA FOLLETTE 1994, pp. 54-64.

32) Sull'abbigliamento della "*nova nupta*" si sofferma Massimiliano Papini a proposito delle "Nozze Aldobrandini", risalenti a età augustea (PAPINI 2010, pp. 65-104). Nella figura muliebre a sinistra il motivo peculiare del rotolo obliquo sulla spalla sinistra, ricorrente nella seconda metà del IV secolo a.C., si associa a una miriade di immagini di *Kore*, mentre in epoca imperiale se ne constata l'uso a fini iconici all'interno di cicli statuari per imperatrici o private.

33) G. SCARPATI, in GASPARRI 2013, pp. 106-109, n. 40.

una corta tunica di lana con cintura e un mantello con un cappuccio terminante a punta, da cui sfuggono sulla fronte alcune morbide ciocche di capelli. Ai piedi è accucciato un cagnolino di razza molossoide.

Si tratta della replica di un soggetto di vita familiare nell'ambito di una numerosa serie di opere di genere ricorrenti nell'arte ellenistica. Il piccolo portatore di lanterna è stato interpretato dalla maggior parte degli studiosi come uno schiavetto che, in attesa del padrone impegnato in un simposio, che egli dovrà poi accompagnare a casa rischiarandogli la strada con la lanterna, si è addormentato riparandosi nel suo mantello con cappuccio (*cucullus*). Secondo un'altra ipotesi, meno diffusa, il *lanternarius* sarebbe un giovane servitore addormentatosi mentre sta vegliando sulla tomba del padrone al quale la luce della lampada rischiara la vita dell'oltretomba proteggendolo. L'abbigliamento³⁴ appartiene al tipico modo di vestire di questi piccoli servitori, poiché proteggeva dalle intemperie, lasciando contemporaneamente le braccia libere nei movimenti, quando i lembi venivano gettati all'indietro.



15. ROMA, COLLEZIONE PRIVATA, STATUETTA DI FANCIULLO ADDORMENTATO CON LANTERNA

34) L'abbigliamento e l'iconografia del personaggio richiamano in effetti quelli di Telesforo, divinità in forma di fanciullo in connessione con Asclepio, che tuttavia non sembra potersi identificare nella statuette in esame, in quanto la presenza della lanterna non avrebbe alcun significato (H. VON STEUBEN, in HELBIG 1969, pp. 115-116, n. 2194). Cfr. H. RÜHFEL, in *LIMC* VII, 1994, s.v. *Telesphoros*, pp. 870-878, in particolare p. 876, n. 93.

Pochi sono gli esemplari conosciuti dello stesso tipo, sia in marmo che in altri materiali. Per quanto riguarda le repliche in marmo, ricordiamo la statuetta del Museo Nazionale Romano³⁵, l'esemplare di Berlino, quello del Metropolitan Museum di New York, databili nel I-II secolo d.C.; inoltre la parte superiore di una figura conservata al Museo Hatay di Antiochia³⁶. Quest'ultima scultura, risalente al I secolo a.C., si distingue per un sensibile trattamento della superficie, per una esecuzione precisa e accurata nei dettagli, per la particolare grazia e la leggiadria nell'espressione del volto, che farebbero pensare ad una probabile più stretta vicinanza all'originale. Quest'ultimo, concepito a unica veduta, appartiene al tardo II secolo a.C.

In questo caso le forme morbide, sfumate, la levigatura estrema della superficie, l'aggiunta un po' leziosa del cagnolino di proporzioni eccessivamente minute rispetto alla figura principale, mostrano un ricercato gusto decorativo e inducono a ritenere che la statuetta sia attribuibile a età antonina, intorno alla metà del II secolo d.C.

Secondo quanto riferito dal proprietario, la statuetta potrebbe forse essere stata rinvenuta nella zona della Salita dei Crescenzi, essendo stata custodita, sin dagli inizi del 1800, in un palazzo ivi situato. Il sito si trova in corrispondenza del lato Sud delle Terme Alessandrine, realizzate da Alessandro Severo intorno al 226 d.C. circa, nella regione IX³⁷.

VII) Nel corso del 2014 viene segnalato alla Soprintendenza un rilievo di marmo bianco, in proprietà privata, raffigurante il trionfo indiano di Dioniso (*fig. 16*), sottoposto a provvedimento di tutela con decreto ministeriale del 6 ottobre 2014³⁸.

Si tratta in effetti della fronte di un sarcofago mitologico, che presenta le seguenti misure: lunghezza cm 203, altezza cm 62, spessore cm 9. Lo stato di conservazione è appena discreto.



16. ROMA, COLLEZIONE PRIVATA, FRONTE DI SARCOFAGO CON TRIONFO INDIANO DI DIONISO

35) O. VASORI, in *Museo Nazionale Romano I* (1979), pp. 21-22, n. 23, con bibliografia precedente sul tipo statuario e sulla sua interpretazione.

36) MEISCHNER 2003, pp. 315-316, n. 18, con bibliografia precedente.

37) Per il sito delle Terme Alessandrine si vedano: G. GHINI, in *LTUR V*, 1999, s.v. *Thermae Neronianae/Alexandrinae*, pp. 60-62; M.T. D'ALESSIO, in *Atlante* 2012, pp. 512, 522, 526, tav. 246.

38) Il sarcofago è noto in bibliografia e riprodotto in alcuni disegni. Bibliografia: MATZ, DUHN 1881-1882, n. 2273 (lati corti n. 2281); TURCAN 1966, pp. 243, 462; MATZ 1968, pp. 271-272, n. 131, tav. 159, inoltre tavv. 59, 5.6; MATZ 1975, p. 513, tav. 352, 1; BUCCINO 2013, p. 191, fig. 176, pp. 237-238, S 37, con altra bibliografia precedente. Per i disegni, tra cui uno di Raymond Lafage del 1679 e un altro più completo conservato agli Uffizi, si veda POMPONI 1996, pp. 85-87.

La superficie è leggermente consumata e interessata da alcune macchie di colore giallastro. Mancano diversi elementi aggettanti, quali gli arti di alcune figure e le zampe di alcuni animali. La prima figura maschile, all'estremità destra, è acefala. Una linea di frattura attraversa verticalmente il rilievo a due terzi della lunghezza, davanti al muso dell'elefante. Rotture irregolari del marmo si riscontrano in corrispondenza di entrambe le estremità; sono conservati invece i bordi inferiore e superiore del rilievo. Sono di restauro, da sinistra a destra, la testa e la gamba destra del sileno, le teste del cavaliere e dell'erote in primo piano, e del satiro davanti agli elefanti. Sembrano ricongiunti la testa della prigioniera indiana e il muso della sua cavalcatura.

Il corteo, che si muove da sinistra a destra, si apre con due giovani prigioniere indiane, dai lunghi abiti a maniche corte e dai boccoli calamistrati, che cavalcano dromedari, preceduti da un leone, a sua volta preceduto da una figura maschile nuda acefala, probabilmente un satiro in atto di condurre al laccio la fiera. Sullo sfondo, in alto un drappo arrotolato indica probabilmente un'apertura. In secondo piano, dietro le prigioniere, si erge evidente la proboscide di uno dei due elefanti che seguono. Un altro giovane satiro nudo precede e guida il carro di Dioniso, recando sul braccio sinistro il tirso avvolto nel pannello. La coppia di elefanti africani, ornati di ghirlande, che tira il carro, è condotta da due eroti alati. In primo piano un piccolo sileno cavalca una pantera. In piedi sul carro Dioniso, coperto dalla nebride, è sostenuto da un satiro chinato in avanti. Il dio appare, dominando la scena, in posizione centrale, preminente, quasi frontale. Purtroppo lo stato di conservazione non consente di riconoscere e apprezzare i tratti dei volti. Seguono due giovani cavalieri, di cui uno nudo in primo piano recante un tirso e l'altro coperto da un mantello. Entrambi hanno lunghe capigliature, cinte da tenie, con boccoli calamistrati. A sinistra, appena uscita da una porta ad arco, una figura barbata nuda, presumibilmente un sileno, cavalca un mulo; sullo sfondo compare un orologio solare posto su un pilastro; dietro la testa dell'animale incide verso destra un satiro nudo con tirso, cui va incontro una figura di maggiori dimensioni con un panno annodato intorno alla vita, presumibilmente un altro satiro, nell'atto di condurre il mulo.

Il sarcofago si trovava originariamente nel Palazzo Albani Del Drago alle Quattro Fontane, dove attualmente rimangono i calchi murati nella parete sinistra della loggia. Se già nel 1925 Margarethe Gütchow non lo riscontra, successivamente, nel corso del secolo, il manufatto compare nel mercato antiquario romano, presso gli antiquari Alberto e Franco Di Castro, e perviene in seguito in proprietà privata a Roma.

Esso era completato dai due lati corti, ora scomparsi; quello di sinistra raffigurava una menade timpanistria e un satiro barbato recante un cratere, entrambi di profilo verso destra; quello di destra rappresentava un satiro che suona la tuba e un prigioniero indiano, nudo, tranne la clamide intorno al collo, che avanza verso destra, le mani legate dietro la schiena, mentre sulla destra una donna ridotta in schiavitù, vestita di tunica, con il seno destro scoperto, viene condotta per un braccio da un satiro.

Il modello pittorico risale a età ellenistica (III-II secolo a.C.) e avrebbe origine in ambiente Alessandrino. La formulazione compositiva del mito del trionfo indiano di Dioniso deriva dalla tradizione delle fastose processioni ellenistiche. In particolare viene evocata la celebre *pompé* di Tolemeo II Filadelfo, re d'Egitto dal 283 al 246 a.C., con la ricca esibizione del bottino con numerosi vasi d'oro, prigionieri e una grande varietà di animali esotici che dovettero sfilare davanti ai cittadini di Alessandria. In questa cerimonia la sfilata degli animali esotici di provenienze e specie differenti intendeva alludere all'estensione universale della conquista del dio che aveva raggiunto un paese lontano e favolosamente ricco³⁹.

39) Vedasi almeno RICE 1983.

Il modello ellenistico del trionfo indiano di Dioniso viene ereditato dall'arte romana ed è utilizzato in varie forme dall'età di Augusto all'età tardo-antica, tanto da far ipotizzare la presenza a Roma del modello ellenistico, pervenuto presumibilmente dopo la vittoria di Azio. È tuttavia durante il regno di Traiano, di Adriano e degli Antonini che si riscontra la diffusione massima del motivo iconografico nella produzione figurativa in seguito ai successi militari ottenuti in Oriente dagli imperatori.

La datazione di questo esemplare è stata fissata in genere nella prima età antonina⁴⁰, presumibilmente intorno al 140 d.C., per le figure ben proporzionate e armoniosamente distribuite nell'arioso spazio prospettico, equilibrato nei delicati chiaroscuri. Simile per composizione e caratteri stilistici è il sarcofago di Villa Medici⁴¹, prodotto probabilmente dalla stessa officina urbana, già nella collezione di Giovanni Ciampolini, poi forse nelle mani di Giulio Romano e in seguito a palazzo Della Valle.

VIII) Due teste ritratto di marmo di proprietà privata a Roma sono state dichiarate di importante interesse con due distinti provvedimenti di tutela del 4 e del 5 gennaio 2015.

Si tratta di una testa di bambino di tenera età, alta appena cm 13, spezzata all'altezza del collo, poco sotto il mento. La superficie è consumata, in maniera un po' irregolare, soprattutto in corrispondenza del naso. Una scalfittura trasversale interessa un ricciolo, l'orecchio e parte della guancia sinistri. Il marmo di grana media ha una patina di colore caldo, dorato. Il viso, di forme paffute e tenere, presenta una fronte alta, grandi occhi con arcate sopracciliari ampie, appena accennate, palpebre ben delineate, ma delicate, naso piccolo, guance paffute. La bocca minuta e carnosa sembra aprirsi in un sorriso. Il mento piccolo e rotondo ha un accenno di fossetta. I capelli pastosi e soffici nello stesso tempo formano ciocche ondulate in direzione del viso e lungo il collo sul retro; talvolta formano riccioli chiusi con un foro centrale. Una treccia sale dall'occipite sulla sommità del capo, per terminare sopra la fronte (*figg.* 17-18).



17. ROMA, COLLEZIONE PRIVATA, RITRATTO INFANTILE, VEDUTA FRONTALE



18. ROMA, COLLEZIONE PRIVATA, RITRATTO INFANTILE, RETRO

40) MATZ 1968, pp. 271-272.

41) CECCHI, GASPARRI 2009, p. 205, n. 234.5; BUCCINO 2013, pp. 235-236, S 33, con altra bibliografia precedente.

Il ritratto trova alcuni confronti stilistici e formali. Innanzitutto, il busto miniaturistico di un bimbo dei Musei Capitolini, che poteva essere collocato in un larario o nella nicchia di un colombario, presenta un trattamento simile della capigliatura con ciocche che scendono sul collo e alcune altre chiuse a ricciolo, forate al centro. Sulla sommità della testa si riconoscono due trecce che salgono fino alla fronte. Il piccolo busto è datato in età claudio-neroniana⁴².

Di cronologia analoga sono due teste infantili del Museo Nazionale Romano, che per la tendenza coloristica dei volti e per il trattamento naturale delle ciocche con l'uso iniziale e moderato del trapano sono attribuite all'età claudia e claudio-neroniana⁴³; anche un ritratto di bambina di circa cinque anni, su busto di alabastro, appartenente alla collezione di Villa Albani Torlonia, che presenta ciocche spesse in forma di S o di cerchio sottolineato dal trapano, viene attribuito a età claudia⁴⁴. Analogamente, un'immagine di bambina della Galleria Borghese, con folti riccioli virgolati che incorniciano il volto paffuto, viene assegnata, anche per i tratti fisionomici, tra l'età di Claudio e di Nerone⁴⁵.

In età claudia diversi ritratti infantili privati imitano i modelli dei figli dell'imperatore, Ottavia Claudia e Britannico; nella testa di un bimbo a Petworth⁴⁶ si ravvisa tale influenza, nonostante l'effetto estremamente soffice della capigliatura del piccolo in tenera età. Il vertice del capo può essere sormontato da un nastro ornato di gioielli, secondo un'acconciatura ellenistica, poi adottata in età romana, soprattutto per bambini di stirpe imperiale, oppure più semplicemente, come in questo caso, da una lunga treccia o ciocca, secondo una tradizione che discende dall'iconografia di Eros⁴⁷.

La testa femminile, alta cm 24, di marmo bianco a grana grossa con una piacevole patina dorata, è tagliata nella parte superiore del collo, è priva del naso, già integrato, come dimostra il foro di perno circolare, presenta una leggera scalfittura sul sopracciglio sinistro e il piccolo mento rotondo restaurato. La scultura ritrae una giovane donna dall'ovale regolare, i tratti delicati di fanciulla, l'espressione un po' malinconica e pensosa. La fronte è alta, appena bombata, i grandi occhi sono definiti da palpebre ben delineate e hanno iride e pupilla chiaramente segnate e incise. Le guance rotonde hanno zigomi alti e sporgenti. La bocca è minuta, di forme molli e delicate. Le orecchie, solo parzialmente visibili, hanno il lobo forato probabilmente per gli orecchini. L'acconciatura è suddivisa a "spicchi di melone", che vanno ad incorniciare il viso e si avvolgono sul retro con un voluminoso, morbido chignon che si diparte dalla nuca aprendosi a ventaglio verso l'alto. I capelli sono resi con finissime incisioni (figg. 19-20).

Il ritratto non trova facilmente riscontri, anche per la particolare foggia della capigliatura "a melone", che incornicia il volto. Per i delicati e freschi lineamenti si notano caratteri fisionomici pertinenti all'immagine di Fulvia Plautilla, moglie di Caracalla nel 202 d.C. e figlia del prefetto dei pretoriani di Settimio Severo, *Gaius Fulvius Plautianus*, fatto trucidare nel 205 in una congiura, cui non fu estraneo lo stesso Caracalla. In seguito a tali accadimenti Plautilla fu relegata a Lipari, dove, divenuto imperatore Caracalla, fu fatta assassinare nel 212 d.C.⁴⁸.

42) FITTSCHEN, ZANKER 2014, pp. 7-8, n. 8.

43) E. FILERI, in *Museo Nazionale Romano* I.9 (1987), pp. 182-184, R139-R140; per il secondo ritratto v. anche AMEDICK 1991, p. 394; BACKE-DAHMEN 2006, p. 173, F 23: si ritiene che la testa con una serie di riccioli decorativi sulla fronte sia femminile in base a confronti con la pettinatura di *Agrippina Minor*.

44) J. MEISCHNER, in *BOL* 1989, pp. 150-153, n. 41.

45) MORENO, VIACAVA 2003, p. 231, n. 218.

46) BACKE-DAHMEN 2006, pp. 172-173, F22, tav. 103.

47) AMEDICK 1991, pp. 373-398, in particolare pp. 378-398; BACKE-DAHMEN 2006, pp. 172-173, F22, con bibliografia precedente; il ritratto del bimbo, di circa due anni, viene datato in età tardo claudia-neroniana.

48) G. BERMOND MONTANARI, in *EAA* VI, 1965, s.v. *Plautilla*, p. 243; SALETTI 1997, pp. 97-106.



19. ROMA, COLLEZIONE PRIVATA, RITRATTO FEMMINILE, VEDUTA FRONTALE



20. ROMA, COLLEZIONE PRIVATA, RITRATTO FEMMINILE, RETRO

Benché il periodo di splendore della giovane donna sia stato piuttosto breve, si conoscono monete e alcuni ritratti che la riproducono con questa tipica acconciatura. In particolare per questa peculiarità e per la fisionomia sopra descritta, si possono menzionare due ritratti in marmo da Salona, al Museo di Zagabria. Uno in particolare, collegato a un altro ritratto di Plautilla, conservato al Vaticano, si rivela particolarmente simile al nostro esemplare⁴⁹. Va infine menzionato un altro ritratto di tale tipo, purtroppo molto rovinato, conservato nei Musei Capitolini, nel quale si ritrova la tipica acconciatura ordinata in diverse costolature, che partono dalla fronte per arrivare alla nuca. Probabilmente si tratta di un ritratto privato strettamente legato al ritratto imperiale dell'inizio del III secolo d.C.⁵⁰.

Il ritratto in esame riveste un notevole interesse per la raffinata qualità dell'esecuzione e perché costituisce una testimonianza piuttosto rara, relativa all'iconografia della giovane moglie di Caracalla o piuttosto alla sua influenza: in base all'ultimo confronto citato, infatti, e anche per la mancata corrispondenza con le immagini monetali⁵¹, si ritiene più probabile che si tratti dell'immagine di una privata che segue la moda ufficiale.

*già Soprintendenza Speciale Archeologia Belle Arti e Paesaggio di Roma

danielacandilio@virgilio.it

49) CAMBI 1988, pp. 221-227, con bibliografia precedente, e in particolare p. 225, figg. 5-6. L'attribuzione dei ritratti a Plautilla è discussa: SALETTI 1997, p. 101.

50) K. FITTSCHEN, in FITTSCHEN, ZANKER 1983, p. 30, n. 32, con bibliografia precedente; SALETTI 1997, pp. 97-106, in particolare p. 103, terzo tipo c, figg. 23-24.

51) SALETTI 1997, figg. 1-5.

Bibliografia

- AGNOLI 2002: N. AGNOLI, "Officine ostiensi di scultura funeraria", in C. BRUUN, A. ZEVI (a cura di), *Ostia e Portus nelle loro relazioni con Roma (ActaInstRomFin, 27)*, Roma, pp. 193-212.
- ALEXANDRIDIS 2004: A. ALEXANDRIDIS, *Die Frauen des Römischen Kaiserhauses*, Mainz am Rhein.
- AMEDICK 1991: R. AMEDICK, "Die Kinder des Kaisers Claudius", in *RM* 98, pp. 373-398.
- Atlante 2012: A. CARANDINI (a cura di), con P. CARAFA, *Atlante di Roma antica, Biografia e ritratti della città*, 1-2, Milano.
- BACKE-DAHMEN 2006: A. BACKE-DAHMEN, *Innocentissima Aetas. Römische Kindheit im Spiegel literarischer, rechtlicher und archäologischer Quellen des 1. bis 4. Jahrhunderts n. Chr.*, Mainz am Rhein.
- BALTY *et al.* 2012: J.C. BALTY, D. CAZES, E. ROSSO, *Sculptures antiques de Chiragan. I, 2. Les portraits romains. Les siècles des Antonins. Musée de Saint Raymond, Musée des Antiques de Toulouse*, Toulouse.
- BERGMANN 1977: M. BERGMANN, *Studien zum römischen Porträt des 3. Jahrhunderts nach Christus (Antiquitas. Abhandlungen zur Vor- und Frühgeschichte, zur klassischen und provinzial-römischen Archäologie und zur Geschichte des Altertums, 18)*, Bonn.
- BESCHI 1959: L. BESCHI, "Nuove repliche dell'Artemide tipo Rospigliosi", in C. ANTI (a cura di), *Sculture greche e romane di Cirene*, Padova.
- BOL 1989: P.C. BOL, *Forschungen zur Villa Albani. Katalog der antiken Bildwerke I, Bildwerke im Treppenaufgang und im Piano nobile des Casino*, Berlin.
- BUCCINO 2013: L. BUCCINO, *Dioniso trionfatore. Percorsi e interpretazioni del mito del trionfo nelle fonti e nell'iconografia antiche (BCom, Suppl. 21)*, Roma.
- CALANDRA 2014: E. CALANDRA, "Atene, Adriano e la costruzione del ritratto", in E. CALANDRA, B. ADEMBRI (a cura di), *Adriano e la Grecia: Villa Adriana tra classicità ed ellenismo*, Roma, pp. 98-105.
- CALANDRA 2019: E. CALANDRA, "Niobe, un mito del lealismo augusteo", in *Eidola* 16, 2019, pp. 9-32.
- CAMBI 1988: N. CAMBI, "Un contributo alla ritrattistica dell'imperatrice Plautilla", in N. BONACASA, G. RIZZA (a cura di), *Ritratto ufficiale e ritratto privato (Atti della II Conferenza Internazionale sul ritratto romano; Roma 26-30 settembre 1984) (Quaderni della ricerca scientifica, 116)*, Roma, pp. 221-227.
- CANDILIO 1990: D. CANDILIO, "Statua di pedagogo dagli Horti Sallustiani", in *BA*, 1-2, pp. 206-211.
- CANDILIO, DE ANGELIS D'OSSAT 2014: D. CANDILIO, M. DE ANGELIS D'OSSAT, *La collezione di antichità Pallavicini Rospigliosi (Accademia Nazionale dei Lincei, Monumenti Antichi, Serie Miscellanea XVII)*, Roma.
- CECCHI, GASPARRI 2009: A. CECCHI, C. GASPARRI, *La Villa Médicis, 4, Le collezioni del cardinale Ferdinando*, Roma.
- COARELLI 2014: F. COARELLI (a cura di), *La gloria dei vinti. Pergamo, Atene, Roma* (Catalogo della Mostra di Roma, Museo Nazionale, Palazzo Altemps 18 aprile - 7 settembre 2014), Milano.
- DELPLACE 1980: C. DELPLACE, *Le griffon de l'archaïsme à l'époque impériale*, Bruxelles.
- FITTSCHEN, ZANKER 1983: K. FITTSCHEN, P. ZANKER, *Katalog der römischer Porträts in den Capitulinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom, III, Kaiserinnen und Prinzessinenbildnisse, Frauenporträts*, Mainz am Rhein.
- FITTSCHEN, ZANKER 1985: K. FITTSCHEN, P. ZANKER, *Katalog der römischen Porträts in den Capitulinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom, I*, Mainz am Rhein 1985 (2 ed. 1994).
- FITTSCHEN, ZANKER 2014: K. FITTSCHEN, P. ZANKER, *Katalog der römischen Porträts in den Capitulinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom, IV, Kinderbildnisse, Nachträge zu den Bänden I-III, neuzeitliche oder neuzeitlich verfälschte Bildnisse, Bildnisse an Relieftafelmalern*, Berlin.
- GASPARRI 2013: C. GASPARRI (a cura di), *Le sculture Farnese, III, Le sculture delle Terme di Caracalla. Rilievi e varie*, Milano.
- GASPARRI, TOMEI 2014: C. GASPARRI, M.A. TOMEI, *Museo Palatino. Le collezioni*, Milano.
- GEOMINY 1984: W. GEOMINY, *Die Florentiner Niobiden*, Bonn.

D. CANDILIO, Attività di tutela dei beni mobili archeologici di Roma

- HELBIG 1969: W.H. HELBIG, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom. III, Die staatlichen Sammlungen: Museo nazionale romano (Thermenmuseum), Museo nazionale di Villa Giulia*, Tübingen.
- HERDEJÜRGEN 1996: H. HERDEJÜRGEN, *Stadtrömische und italische Girlandensarkophage, 1. Die Sarkophage des ersten und zweiten Jahrhunderts (ASR VI, 2, 1)*, Berlin.
- KOCH 1988: G. KOCH, *The J. Paul Getty Museum. Roman Funerary Sculpture*, Malibu.
- KOCH, SICHTERMANN 1982: G. KOCH, H. SICHTERMANN, *Römische Sarkophage*, München.
- LA FOLLETTE 1994: L. LA FOLLETTE, "The Costume of Roman Bride", in J.L. SEBESTA, L. BONFANTE, *The World of Roman Costume*, Madison, pp. 54-64.
- LA FOLLETTE 2011-2012: L. LA FOLLETTE, "Parsing Piety: The Sacred Still Life in Roman Relief Sculpture", in *MemAmAc* 56/57, pp. 15-35.
- LA ROCCA, PARISI PRESICCE 2010: E. LA ROCCA, C. PARISI PRESICCE, *Musei Capitolini. Le sculture del Palazzo Nuovo*, Milano.
- LA ROCCA *et al.* 2015: E. LA ROCCA, C. PARISI PRESICCE, A. LO MONACO, *L'età dell'angoscia, da Commodo a Diocleziano, 180-305 d.C.* (Catalogo della Mostra di Roma, Musei Capitolini 28 gennaio-4 ottobre 2015), Roma.
- LEHMANN HARTLEBEN, OLSEN 1942: K. LEHMANN HARTLEBEN, E. OLSEN, *Dionysiac Sarcophagi in Baltimore*, New York Baltimore.
- MATZ 1968: F. MATZ, *Die dionysischen Sarkophage, 2 (ASR IV, 2)*, Berlin.
- MATZ 1975: F. MATZ, *Die dionysischen Sarkophage, 4 (ASR IV, 4)*, Berlin.
- MATZ, DUHN 1881-1882: F. MATZ, F. VON DUHN, *Antike Bildwerke in Rom, I-III*, Leipzig.
- MEISCHNER 2003: J. MEISCHNER, "Die Skulpturen des Hatay Museums in Antakya", *JdI* 118, pp. 285-384.
- MORENO, VIACAVA 2003: P. MORENO, A. VIACAVA, *I marmi antichi della Galleria Borghese*, Roma.
- Museo Nazionale Romano*: A. GIULIANO (a cura di), *Museo Nazionale Romano, Le Sculture*, I.1-9, Roma, 1979-1987.
- PAPINI 2010: M. PAPINI, "Le Nozze Aldobrandini: un matrimonio romano e il rito dell'*aqua et igni accipi*", in *BMonMusPont* 27, pp. 65-104.
- PICON, HEMINGWAY 2017: C.A. PICON, S. HEMINGWAY, *Pergamon and the Hellenistic Kingdoms of the Ancient World*, New York.
- POMPONI 1996: M. POMPONI, "Schedatura dei disegni del taccuino", in M. BUONOCORE *et alii*, *Camillo Massimo collezionista di antichità: fonti e materiali (XeniaAnt, Monografie, 3)*, Roma, pp. 73-87.
- RAWSON 1997: B. RAWSON, "The Iconography of Roman Childhood", in B. RAWSON, P. WEAVER, *The Roman Family in Italy, Status, Sentiment, Space*, Oxford.
- RICE 1983, E.E. RICE, *The grand procession of Ptolemy Philadelphus*, London-New York.
- SALETTI 1997: C. SALETTI, "Un problema di ritrattistica severiana. L'immagine di Plautilla", in *RdA*, 21, pp. 97-106.
- SEBESTA 1994: J.L. SEBESTA, "Symbolisme in the Costume of the Roman Woman", in J.L. SEBESTA, L. BONFANTE (a cura di), *The World of Roman Costume*, Madison.
- TODISCO 1993: L. TODISCO, *Scultura greca del IV secolo*, Milano.
- TOYNBEE 1934: J.M.C. TOYNBEE, *The Hadrianic School. A Chapter in the History of Greek Art*, Cambridge.
- TURCAN 1966: R. TURCAN, Les sarcophages romains à représentations dionysiaques: essai de chronologie et d'histoire religieuse (*BEFAR*, 210), Paris 1966.
- VORSTER 2004: C. VORSTER, *Vatikanische Museen. Museo Gregoriano Profano Ex Lateranense. Katalog der Skulpturen, II, Römische Skulpturen des späten Hellenismus und der Kaiserzeit*, Wiesbaden.
- WEGNER 1956: M. WEGNER, *Hadrian, Plotina, Marciana, Matidia, Sabina (Herrscherbild, II.3)*, Berlin.
- WEGNER *et al.* 1979: M. WEGNER, J. BRACKER, W. REAL, *Gordianus III bis Carinus (Herrscherbild, III.3)*, Berlin.
- ZANKER, EWALD 2008: P. ZANKER, B. EWALD, *Vivere con i miti. L'iconografia dei sarcofagi romani*, Torino (ed. italiana).