

BOLLETTINO DI ARCHEOLOGIA ON LINE

DIREZIONE GENERALE ARCHEOLOGIA, BELLE ARTI E PAESAGGIO

XV, 2024/1

doi: 10.60978/BAO_XV_01_02

ANNARENA AMBROGI*

ANALISI STORICO-ARTISTICA DELLA STATUA-RITRATTO *IN FORMAM HERCULIS.* AMBITO PRODUTTIVO E DEFINIZIONE CRONOLOGICA

The statue, larger than life, made of Pentelic marble, represents Hercules in heroic nudity with the club and probably the apples of the Hesperides in his lost left hand, the lion covers his head and shoulders, the pharetra is placed on the ground. A realistic portrait head is set on the hero's body, sculpted in a single block of marble. The figure reworks late-classical Greek statuary models, modifying them into a substantially unique creation. The portrait, of good quality, reveals a plastic-naturalistic language of classicist tendency, which refers to the current of the so-called "Gallienic renaissance" and finds interesting analogies with the portraits of Gallienus of the first type (253-259 AD). The statue is an interesting testimony to the custom, very widespread in private Roman iconic statuary, of representing the body in formam deorum with a portrait head that assimilates/imitates the image of the reigning emperor. The sculptural type and the underlying theme of heroic virtue suggest that it comes from a private context: a family tomb or an aristocratic villa.

La statua (tavv. I-XVII), rinvenuta in giacitura secondaria (sul ritrovamento si veda *supra* il contributo di Simone Quilici, Francesca Romana Paolillo e Federica Acierno), è stata sottoposta ad un accurato lavoro di pulitura e di riassetto delle parti rotte (sul restauro si rimanda *infra* al contributo di Sara Iovine e Luigi Loi). Ne risulta una ricomposizione quasi integrale della figura, mancando soltanto le mani e la caviglia destra; spezzate le fauci della *leontè*. La superficie risulta molto abrasa su tutto il corpo, soprattutto sul torso e sulla pelle leonina; dilavato il volto. Meglio conservata la superficie sull'addome, dove si nota una venatura del marmo, e sulle gambe, che conservano parzialmente la finitura originaria.

L'opera è stata realizzata in un unico blocco di marmo bianco pentelico (sull'identificazione del marmo si rimanda *infra* al contributo di Domenico Poggi), comprendente la testa e la base. L'altezza totale è di 205 centimetri circa; l'altezza della statua, dalla sommità del capo ai piedi, è di 190 circa; la larghezza massima del corpo (in corrispondenza dell'apertura delle braccia) è di 65 centimetri; il volto misura dalla sommità della fronte al mento 22 centimetri. La base ha la forma di un trapezio rettangolo; il piano superiore e i laterali sono sommariamente lisciati; il piano inferiore è irregolare. L'altezza della base è di 15 centimetri circa; il lato posteriore è largo 82, il lato sinistro 41; il lato anteriore 65 centimetri.

È attualmente esposta nel Casale di Santa Maria Nova, Villa dei Quintili, Parco Archeologico dell'Appia Antica (inv. 23.M322-1.1)¹.

¹ OSANNA *et al.* 2023, p. 246, n. V.41 (contributo di F.R. Paolillo).

La statua-ritratto (*tavv.* I-III), di dimensioni maggiori del vero, raffigura Ercole in nudità con la *leontè* riportata sul capo; a destra la clava, rovesciata, è appoggiata a un rialzo roccioso, mentre a sinistra è scolpita la faretra ripiena di frecce; il volto riproduce le fattezze di un uomo barbato, di età adulta.

Il peso del corpo è retto dalla gamba destra portante, mentre la sinistra è piegata e scartata di lato con il ginocchio appena flesso e il piede leggermente avanzato; entrambi i piedi sono saldamente poggiati a terra. La testa si volge di poco verso la sua destra. Il movimento degli arti inferiori si ripercuote parzialmente sul resto della figura: il torso è leggermente ruotato verso la sua sinistra con la spalla corrispondente arretrata; al deciso innalzamento dell'anca destra, che determina una contrazione evidente del fianco, non corrisponde l'abbassamento della spalla, che anzi si solleva rispetto a quella sinistra. Il braccio destro è disteso lungo il fianco, con l'avambraccio appena avanzato per stringere con la mano perduta la clava (*tav.* I).

Tale attributo è reso naturalisticamente con le indicazioni dei nodi in forma di gocce, contornate da un netto solco inciso sulla superficie irregolare del legno, la cui ruvidezza è suggerita dalle striature della gradina, volutamente lasciate visibili.

Dietro la clava si imposta un sostegno di forma irregolare (*figg.* 1-2), anteriormente e nel lato interno rozzamente scalpellato a *ferrotondo*², posteriormente liscio e appiattito a formare un blocco squadrato che arriva fino al gluteo destro, inglobando completamente il retro della gamba, che aderisce lateralmente al sostegno, mentre nella veduta anteriore è integralmente scolpita e ben rifinita. Tra il sostegno e la clava doveva correre un puntello, spezzatosi e perduto, come testimoniano le rotture evidenti su entrambi gli elementi. Il braccio sinistro è piegato ad angolo retto con il gomito indietreggiato e l'avambraccio portato in avanti a reggere nella mano, perduta, uno o più oggetti, verosimilmente in base al confronto con altre statue dello stesso tipo, i pomi delle Esperidi.

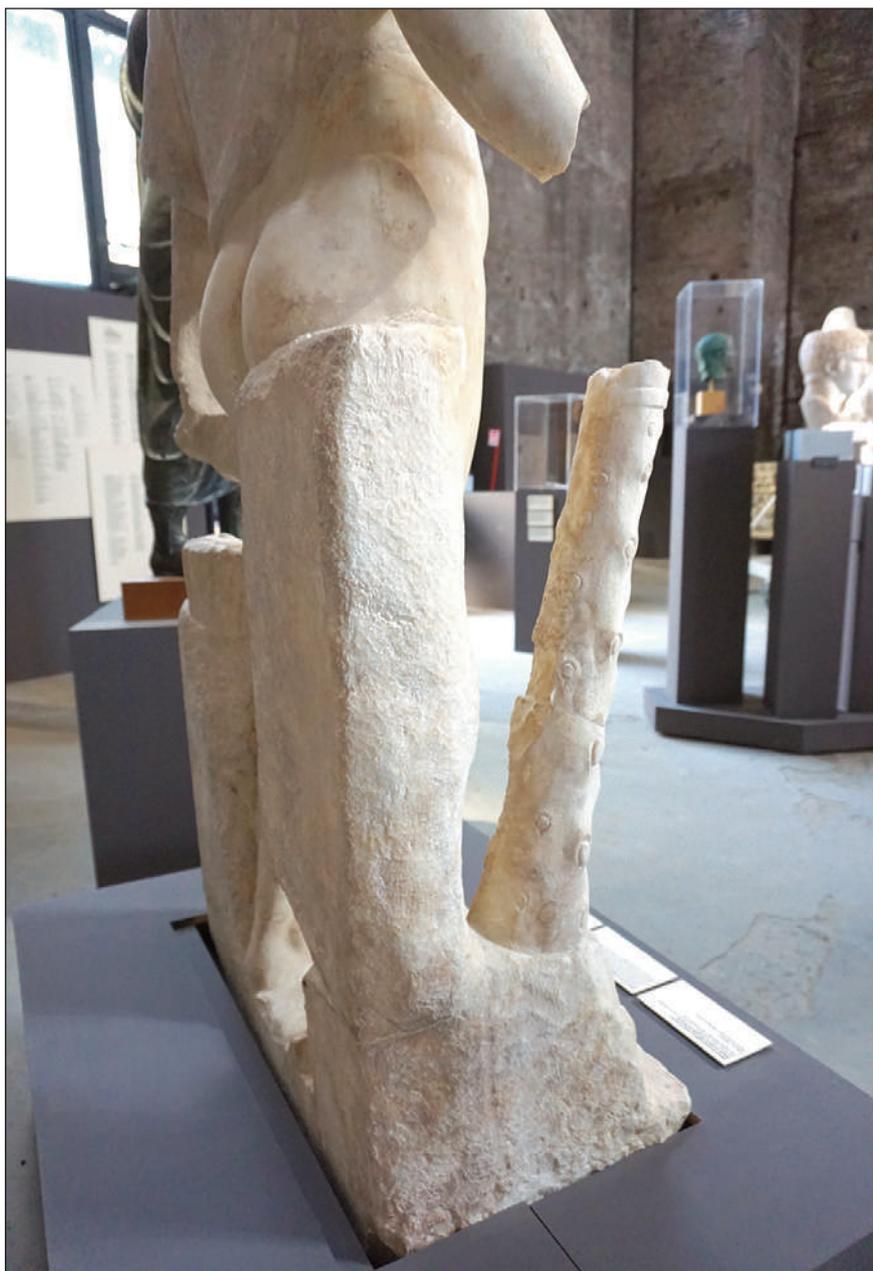
La spoglia leonina copre la testa e le spalle dell'eroe (*tavv.* VI, X-XVII): le zampe anteriori sono annodate sotto al collo con i forti artigli poggiati sul petto, mentre la testa riveste completamente il capo con le possenti fauci ad incorniciare la fronte, spezzate nel settore frontale. Le due parti sezionate della mandibola della fiera risalgono verso l'alto: nella metà sinistra meglio conservata si vede la dentatura potente, accuratamente resa. Il naso, largo e piatto, rotto in punta, ha la superficie liscia; gli occhi sono chiusi con le pesanti palpebre separate da un solco; le orecchie sono tondeggianti dagli spessi bordi striati dalla peluria. La resa del muso appare naturalistica, scolpita con plastica evidenza, i particolari indicati con intagli a scalpello; la parte sommitale, tra le orecchie, è lasciata sgrossata a subbia grande (*tavv.* XVI-XVII).

Al di sopra delle bozze frontali, risolte in pieghe rilevate e concentriche, si diparte la criniera con brevi ciuffi a fiamma, che proseguono sulla nuca con grosse ciocche a falce, più consistenti e lunghe, separate da solchi profondi e disposte in serie progressive, specularmente incurvate verso l'esterno, che arrivano fin sulle spalle, dove continuano in una forma più stilizzata e di gusto disegnativo con gruppi di ciuffi a virgola, fittamente incisi "in negativo" e variamente direzionati (*tav.* VI).

La pelle felina sul retro copre le spalle e la schiena, lasciando libere le braccia, gira poi sul fianco sinistro e si avvolge sull'avambraccio corrispondente, ricadendo di fianco con le zampe posteriori e la coda penzoloni, che termina sulla faretra; a quest'ultima, posta a terra in funzione di sostegno, aderisce il polpaccio sinistro (*tavv.* VII, IX).

L'astuccio a sezione troncoconica, da cui spunta l'impennaggio delle frecce, è completato dalla correggia di cuoio, resa "in negativo", che serviva da tracolla (*pharetrozonium*), e da un lembo con i bordi ondulati e un ornato spiraliforme inciso in alto; la superficie è scabra, scolpita con il *ferrotondo*, mentre il retro, appiattito, è ben liscio (*tav.* VII).

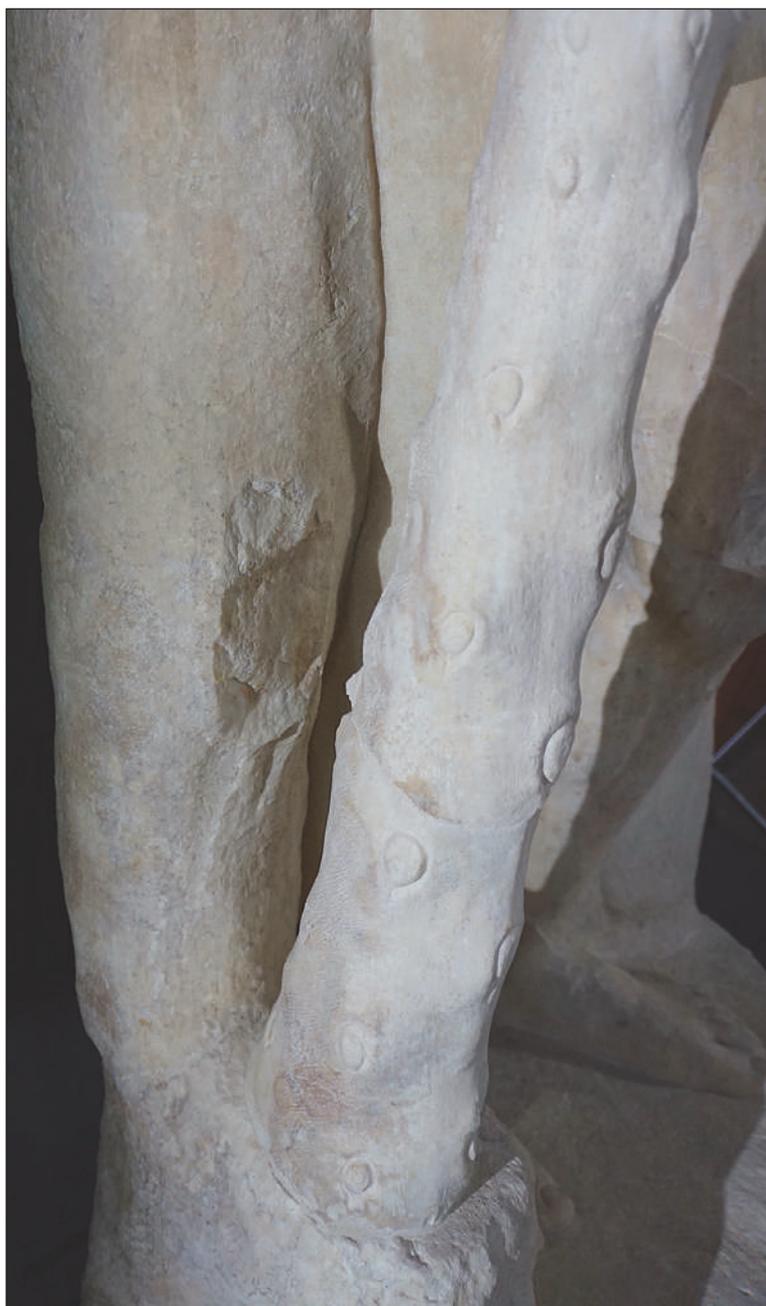
² Cfr. ROCKWELL 1993, p. 182.



1. ROMA, CASALE DI SANTA MARIA NOVA, PARCO ARCHEOLOGICO DELL'APPIA ANTICA, STATUA-RITRATTO *IN FORMAM HERCULIS*, PARTICOLARE DELLA CLAVA E DEL SOSTEGNO (foto Autrice)

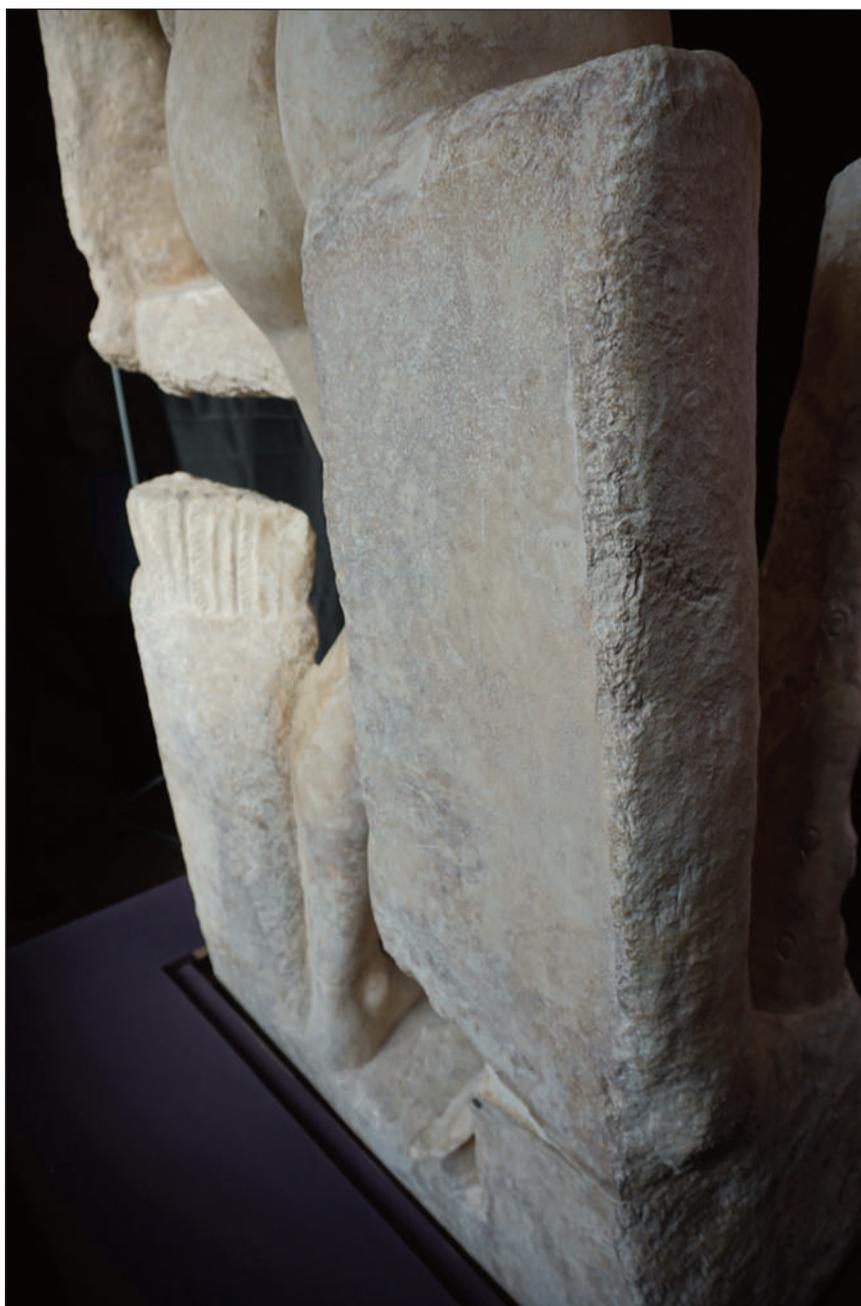
Un puntello orizzontale, dalle superfici sbozzate, corre tra la coscia sinistra e gli artigli, a sostegno della libera caduta della pelle felina; sul lato anteriore si conserva la traccia di un elemento ovale, perduto (il finale di una cinghia?). Nella veduta complessiva (*tav. I*) risulta evidente la sproporzione del tronco sovradimensionato, troppo massiccio e pieno, disarmonico rispetto alle gambe, che appaiono piuttosto sottili e corte.

Per conferire all'insieme un effetto di potenza fisica, si è accentuata la corporeità imponente, ma poco slanciata della parte superiore del corpo, con il risultato di rendere la figura statica e piuttosto rigida. Inoltre, le masse muscolari del torso appaiono poco sviluppate, manca un'analitica segnalazione dell'arcata epigastrica; il trattamento morbido e sfumato dei pettorali e la curva pingue dell'addome (*tav. V*) accentuano un senso di mollezza e pesantezza, che contrasta con le istanze di prestantza fisica del modello.



2. ROMA, CASALE DI SANTA MARIA NOVA, PARCO ARCHEOLOGICO DELL'APPIA ANTICA, STATUA-RITRATTO *IN FORMAM HERCULIS*, PARTICOLARE DELLA ROTTURA DEL PUNTELLO TRA CLAVA E SOSTEGNO (foto Autrice)

Il retro della figura è stato ben rifinito (*tavv.* III, VI-VII): la superficie del corpo è levigata con cura e non ci sono parti lasciate sbazzate nemmeno sulla spoglia felina. Il plastico naturalismo dei glutei possenti e dei polpacchi turgidi (quello destro emergente solo parzialmente dal sostegno) rende il lato posteriore della figura assai più vigoroso di quello anteriore. La corposa volumetria del nudo e il delicato decorativismo della pelle leonina contrastano vivamente con la conformazione geometrica dei due sostegni, il cui retro, appiattito e liscio, conferisce alla parte inferiore dell'opera una struttura "a lastra" bidimensionale (*fig.* 3), dalla quale il torso tridimensionale emerge come da un blocco.



3. ROMA, CASALE DI SANTA MARIA NOVA, PARCO ARCHEOLOGICO DELL'APPIA ANTICA, STATUA-RITRATTO *IN FORMAM HERCULIS*, RETRO (foto Autrice)

Questa insolita conformazione “a lastra” della parte inferiore del retro sembrerebbe conservare la struttura del blocco di cava, ma in genere le pareti dei marmi estratti con l’uso di picconi, poi squadrati con le subbie e sagomati con le gradine, appaiono piuttosto irregolari³, non lisce e ben levigate come nei due sostegni; inoltre, il margine destro del sostegno destro presenta una risega (*tav. VII*) che testimonia come il piano originario, del quale rimane una fascia marginale sgrossata, sia stato ribassato al fine di appianare e lisciare la superficie del blocco.

³ Sui blocchi di cava si citano i fondamentali: PENSABENE 1994, *passim*; PENSABENE 1998, *passim*.

La conformazione così ottenuta, inglobando e sostenendo gli arti inferiori, assolve un decisivo ruolo strutturale che assicura una maggiore stabilità all'opera. I due sostegni, infatti, assumendo la solida compattezza di un blocco geometrico, conferiscono solidità all'intera statua molto sviluppata in altezza e appesantita dalla consistenza massiccia del torso e dal gravoso volume della testa coperta dalla *leontè*, il cui peso doveva essere notevolmente impegnativo per le gambe, che, come si è già evidenziato, appaiono di consistenza alquanto minuta.

La struttura "a lastra" del retro, considerata la sua funzione sostanzialmente portante, non implica necessariamente l'inserimento dell'opera in una nicchia o addossata ad una parete, come in genere si presuppone nei casi di semilavorazione del lato posteriore⁴, eventualità da escludere nel nostro esemplare, rifinito in tutte le sue parti.

È già stato sottolineato il nesso esistente tra mancata finitura di una statua e totale o scarsa visibilità delle zone lasciate incompiute, poiché il luogo di collocazione era previsto al momento dell'ordine e comunicato dal committente all'artigiano esecutore⁵, il quale per velocizzare e razionalizzare i tempi di lavorazione e, conseguentemente, le spese, non rifiniva le parti meno o non-visibili⁶.

Nel caso in questione, però, la notevole qualità scultorea del nudo nel lato posteriore, il fine grafismo della pelle leonina e l'accurata lisciatura del sostegno e della faretra inducono a escludere una destinazione che ne impedisse la completa visibilità: suggeriscono piuttosto una collocazione centrale che permettesse un'agevole veduta dei lati e del retro.

Va fatta, inoltre, un'ulteriore osservazione sui sostegni dell'opera in esame, in particolare su quello sinistro in forma di faretra. I puntelli e i sostegni, soprattutto quelli figurati, nella statuaria antica non costituivano solo una soluzione tecnica precauzionale per il trasporto e per dare maggiore solidità alla scultura, ma servivano anche a enfatizzare la posa della figura, a completarne l'*habitus* e a chiarirne l'azione compiuta: costituivano cioè una guida nel processo di lettura dell'immagine⁷.

Nel caso della statua di Parco Scott la faretra-sostegno rappresenta un importante attributo dell'immagine di Ercole, in quanto contenitore delle frecce, velenose perché intinte nel sangue dell'Idra, usate dall'eroe per uccidere il centauro Chirone e poi donate a Filottete, che con esse colpì a morte Paride, decidendo le sorti della guerra di Troia. La faretra, quindi, oltre a svolgere una funzione statica, assume un valore complementare esegetico, che precisa il significato della scultura.

L'impostazione generale della statua in esame, gravitante sulla gamba destra, il movimento delle braccia con l'avambraccio sinistro avanzato, su cui si avvolge la *leontè*, e la posizione della clava avvicinano la nostra statua al tipo giovanile dell'Eracle Albertini-Pitti (*fig. 4*), riconosciuto in un considerevole numero di repliche da Andreas Linfert nel 1966⁸, riconsiderato

⁴ CADARIO 2019, pp. 131-146: la lavorazione incompleta del retro è una tecnica comune nella statuaria romana, voluta non per motivi estetici, né per trascuratezza, ma per praticità. La non finitura di alcune parti poteva servire a garantire la solidità dell'opera nella parte inferiore durante le fasi di lavorazione e negli spostamenti. Si veda sulle tecniche di lavorazione del marmo: CLARIDGE 2015, pp. 107-122, in part. pp. 108-111.

⁵ Sull'organizzazione di un'officina scultorea romana, sul rapporto tra esecutori e committenti: DUTHOY 2012, in part. pp. 130-142.

⁶ CADARIO 2019, pp. 140-142: la lavorazione incompleta dipende anche dalla tipologia della statua, per cui le statue nude e i loricati sono in genere meglio rifiniti sul retro, rispetto ai togati, le cui pieghe del manto vengono lasciate piatte e grossolanamente sbizzate. Anche l'Augusto di Prima Porta ha il sostegno non lavorato sul retro e collegato al corpo con un puntello non liscio, a dimostrazione che l'artista conosceva la collocazione finale dell'opera, che non prevedeva evidentemente la visibilità del lato posteriore (PARISI PRESICCE 2013, pp. 118-129 con bibl. prec. a p. 129, p. 203, n. III.3.1).

⁷ Sulle funzioni utilitarie e complementari dei supporti e dei sostegni: ANGIUSSOLA 2018.

⁸ LINFERT 1966, pp. 37-38, 75-76; cfr. LINFERT 1990, pp. 281-282, nota 120 (considera l'Eracle Pitti replica di un prototipo di scuola policletea che ha dato origine a nuove creazioni come il colosso di basalto di Parma e il colosso eneo dei Vaticani).

da Olga Palagia nel 1988⁹ e da Sasha Kansteiner nel 2000¹⁰, più recentemente ripreso in esame da Clemente Marconi e da Elena Gagliano¹¹.

Il prototipo bronzeo, databile nella prima metà del IV secolo a.C.¹², da cui dipende la tradizione scultorea, è stato ricostruito unanimemente come una statua virile nuda, stante frontalmente, con la gamba destra portante e la sinistra scartata di lato, il cui piede, di poco avanzato rispetto al destro, doveva essere, come nella maggioranza delle repliche, saldamente poggiato a terra¹³.

La testa era girata verso la sua sinistra, il braccio destro portato lungo il fianco a tenere la clava rovesciata, posta su un rialzo roccioso (non sempre presente nelle repliche), e il sinistro piegato in avanti con la *leontè* avvolta sull'avambraccio, la cui mano, non conservata nelle repliche pervenute, reggeva un attributo: secondo la Palagia, inizialmente un arco, più tardi rimpiazzato dai pomi delle Esperidi¹⁴.

È stata ipotizzata una provenienza dell'archetipo da un contesto magnogreco o attico¹⁵ sulla base della sua riproduzione su dipinti, rilievi e monete. La recente analisi effettuata dalla Gagliano su due rilievi¹⁶ rinvenuti nella valle dell'Ilisso, nell'area del *Kynosarges*, realizzati intorno alla metà del IV secolo a.C., in cui sono raffigurate due statue molto simili di Eracle imberbe, induce l'Autrice a identificare il prototipo del tipo Albertini-Pitti nell'*agalma* dell'*Herakleion* del *Kynosarges*, dedicato all'inizio del IV secolo a.C.

⁹ PALAGIA 1988, pp. 745-746, nn. 271-303 con bibl. prec. (tipo Albertini). Leila Nista (NISTA 1987, pp. 37-41 con elenco completo delle repliche a p. 38) ha ritenuto il tipo Albertini una variante di età romana del tipo Lansdowne, derivato da un archetipo del IV secolo a.C., attribuito variamente a Lisippo o a *Skopas*, mentre per la posizione rovesciata della clava e della *leontè* sull'avambraccio rimanda ad un prototipo del V secolo a.C. (tipo barbato Boston-Oxford). Un'ennesima variante è quella nel tipo con cornucopia, pomi e *leontè* riportata a coprire la testa, di cui la Nista elenca le attestazioni nel rilievo del Vaticano, nella statua del cortile del Belvedere, nel torso alla Galleria dei Candelabri, nella statuetta di Minturno, nella statuetta di Monaco (FUCHS 1992, pp. 157-162, n. 22, figg. 159-163), in quella di Leningrado e in quella di Marsiglia (NISTA 1987, pp. 40-41, note 86-91).

¹⁰ KANSTEINER 2000, pp. 46-48, 129-132.

¹¹ La denominazione Albertini-Pitti, introdotta da Clemente Marconi (MARCONI 2011, pp. 145-167, in part. p. 149 note 11-13) e poi ripresa dalla Gagliano (GAGLIANO 2013, pp. 39-43, fig. 13, in part. pp. 42-43 note 77-79), si deve alla parziale discordanza della ricostruzione dell'archetipo proposta da Kansteiner (KANSTEINER 2000, pp. 46-48, 129-132), che denomina il tipo Pitti dalla copia fiorentina, rispetto alla tradizione di studi precedenti (ARNOLD 1969, p. 197 note 674-675; cfr. LINFERT 1990, pp. 281-282 note 120-122), sintetizzati in Palagia (PALAGIA 1988, pp. 745-746, nn. 271-303 con bibl. prec.), la quale definisce il tipo Albertini dal nome dell'antico proprietario della statua, ora conservata al Museo Nazionale Romano, inv. 39397 (CANDILIO 1981, pp. 351-352, n. 51; PALAGIA 1988, n. 288).

¹² PALAGIA 1988, p. 745; TODISCO 1993, pp. 54-55, n. 61; KANSTEINER 2000, pp. 46-48, 80. Secondo la Vorster (VORSTER 1993, pp. 118-119 al n. 50) si tratta di una creazione di età romana, che si rifà a modelli tardo-classici. Cfr. SALADINO 2003, pp. 506-507, n. 30.

¹³ Hanno il piede sinistro con il calcagno saldamente poggiato a terra le seguenti opere: le statue eponime, Albertini del Museo Nazionale Romano (bibl. *supra* a nota 11) e Pitti del Palazzo omonimo (REINACH 1897, II, p. 211, 2; PALAGIA 1988, n. 290; TODISCO 1993, pp. 54-55, tav. 61 con bibl. prec.), la statua dalla villa di *Voconius Pollio* a Marino, al Museo Nazionale Romano, inv. 29 (*MusNazRom* I, 2, pp. 339-340, n. IV, 42 - D. Candilio; NISTA 1987, p. 38 nota 40; NEUDECKER 1988, p. 168, n. 25.2, tav. 7.3 con bibl. prec.), quella di Palazzo Colonna, inv. 121 (PALAGIA 1988, p. 746, n. 294) e altre repliche: cfr. PALAGIA, nn. 300 (Parma, Museo Nazionale), 302 (Musei Vaticani, "Ercole Mastai"), 303 (Copenaghen, Gliptoteca, 456). Ha, invece, il tallone sollevato la replica a Villa Borghese con probabile testa-ritratto (PALAGIA 1988, n. 292).

¹⁴ PALAGIA, pp. 745-746, nn. 271-303; cfr. anche GAGLIANO 2013, p. 42 nota 76, a proposito delle mele tenute in mano dall'archetipo dell'*Herakles Alexikakos*, che non sarebbero i pomi delle Esperidi, ma un'allusione al sacrificio di mele offerto in onore di *Herakles Melos* o *Melios* del demo di *Melite*.

¹⁵ Per la Palagia (PALAGIA 1988, p. 745) il prototipo scultoreo può essere stato creato nella prima metà del IV secolo a.C. in Italia meridionale; una serie di rilievi da Atene riflettono l'esistenza di una prima variante dello stesso tipo in Attica. La Nista (NISTA 1987, p. 40 note 82-85), riprendendo una teoria di Becatti, ricorda in ambito magnogreco tra la fine del IV e gli inizi del III a.C. statue del tipo Ludovisi-Lenbach e del tipo Albertini.

¹⁶ Si tratta di due rilievi conservati al Museo Nazionale di Atene: un rilievo votivo con scena di sacrificio a Eracle, inv. 3952, della prima metà del IV secolo a.C., e un altro, inv. 3491, scolpito al di sopra di un decreto in stile *stoichedon* della tribù *Antiochis*, datato nel 330 a.C., in cui Eracle appare di fronte ad *Antiochos*, eroe eponimo della tribù: GAGLIANO 2013, pp. 39-43, figg. 11-12.



4. FIRENZE, PALAZZO PITTI, STATUA DI ERACLE TIPO ALBERTINI-PITTI (da TODISCO 1993, tav. 61)

Nonostante le notevoli affinità della statua del Parco Scott con il tipo Albertini-Pitti, nella struttura generale della figura, nell'impostazione di gambe e piedi e nella posizione della clava poggiata su un rialzo roccioso (come nella replica Pitti) e della *leontè* pendente dall'avambraccio sinistro, si notano alcune anomalie nell'opera in esame rispetto alle repliche del tipo: la spalla sinistra sollevata, che altera la comune costruzione chiasmica policletea, e la mancata enfasi delle masse muscolari e della partizione epigastrica; peculiarità quest'ultima che può dipendere da una scelta stilistica più aderente al linguaggio classicistico, amante di passaggi di piano più sfumati e di superfici uniformi, prive di forti contrasti chiaroscurali.

Ma l'elemento maggiormente distintivo della statua di Parco Scott è nella disposizione della *leontè*, che copre completamente la testa e il dorso, mentre nel tipo Albertini-Pitti il capo e le spalle sono scoperte.

Il motivo della spoglia leonina sulla testa¹⁷, annodata davanti e drappeggiata rigidamente sulle spalle e sulla schiena, caratterizza la statua di Eracle imberbe, di dimensioni minori del vero, conservata nel Palazzo Borghese¹⁸ a Roma (figg. 5, a-c), considerata dalla Palagia¹⁹ la statua eponima del tipo omonimo, variante dell'Albertini-Pitti, di cui ripropone la medesima impostazione del corpo gravitante sulla gamba destra e lo stesso atteggiamento delle braccia: il destro lungo il corpo a impugnare la clava rovesciata, poggiata su un masso roccioso²⁰, e il sinistro piegato con la parte superiore tirata indietro e l'avambraccio proteso in avanti, avvolto nella *leontè*, la cui mano stringe i pomi delle Esperidi. Va precisato che l'opera di Palazzo Borghese, ritenuta dalla letteratura precedente fortemente restaurata ed antica solo nel torso con parte delle braccia, nella porzione inferiore delle gambe e nella parte inferiore del viso²¹, ad un accurato esame *de visu* eseguito da chi scrive²², risulta essere sostanzialmente antica in tutta la figura e negli attributi, sebbene rotta in numerosi frammenti, riattaccati con integrazioni in cemento, e con la superficie completamente ricoperta da una patina grigiastra, che altera la consistenza del marmo. Il tipo Borghese, creato secondo Olga Palagia intorno alla metà del IV a.C., ma secondo altri ascrivibile all'arte attica della seconda metà del V a.C.²³, ha un numero esiguo di copie e varianti di età romana, tra cui la statuette (80 centimetri di altezza) un tempo a Villa Doria Pamphilj²⁴, attualmente dispersa, nota da un disegno di Clarac, che, oltre al capo

¹⁷ Il motivo della pelle leonina portata a coprire la testa, secondo Michaela Fuchs, rimanda all'arte greca (FUCHS 1992, p. 158 nota 24 al n. 22) con suggerimenti dall'ambito etrusco-italico (FUCHS 1992, p. 158 nota 25). Per altre figure di Eracle con la testa coperta dalla *leontè*, cfr. TODISCO 1979, p. 144, nn. 1-3, tavv. LIII, 2; LIV, 1-2, che elenca tre figure del tipo Albertini nell'impostazione generale, ma nella variante con la testa barbata e coperta dalla *leontè*, datandole nel II secolo d.C.: una in un rilievo nel cortile del Belvedere, una statua in Vaticano, Atrio dei Quattro Cancelli, con la testa attuale di restauro, ma in origine coperta dalla pelle leonina; un'ultima statuette nella Gliptoteca di Monaco, già citata *supra* a nota 9. Queste tre figure di Eracle condividono con la nostra statua l'impostazione e la ponderazione della figura, sebbene quella di Monaco abbia il tallone destro sollevato, ma se ne allontanano decisamente perché è rappresentato l'eroe in età matura con la barba, con la teste rivolte verso la sinistra, il lato della gamba di scarico, e con la muscolatura resa in modo più enfatico e coloristico.

¹⁸ L'altezza della statua è di 150 centimetri; il plinto antico è alto 7,5. Bibl.: REINACH 1897, II, p. 209, 8; ARNOLD 1969, pp. 197-198 nota 676; DE LACHENAL 1982, p. 99, fig. 51; PALAGIA 1988, p. 746, n. 305 con fig.; VORSTER 1993, pp. 120-121 nota 2.

¹⁹ PALAGIA 1988, p. 746, nn. 304-309 con bibl. prec. Kansteiner nella sua monografia sulle statue di Eracle (KANSTEINER 2000) non prende in considerazione il tipo Borghese, ritenendo la statuette eponima non riconducibile ad un tipo statuario; forse si tratta di una variante di formato ridotto di un tipo più grande. Devo queste osservazioni sulla statuette Borghese alla cortesia di Sasha Kansteiner.

²⁰ Questo motivo, peculiare del tipo Borghese, è presente anche nella statuette all'Ermitage, che alla clava rovesciata, stretta nella mano destra perduta, e alla *leontè* sul capo, aggiunge una cornucopia tenuta nella sinistra (WALDHAEUER 1928, pp. 36-37, n. 18, tav. 14: h. 1, 15). A volte è testimoniato come sostegno di appoggio della clava una testa di toro (cfr. TODISCO 1979, pp. 141-157).

²¹ Cfr. PALAGIA e VORSTER, bibl. cit. *supra* alla nota 18.

²² L'esame autoptico è stato reso possibile grazie alla generosa e squisita ospitalità della dottoressa Paola Cavazza, alla quale rivolgo la più profonda gratitudine.

²³ Amelung (AMELUNG, Vat. Kat. I, p. 262 al n. 132; cfr. ARNOLD 1969, p. 197) attribuisce l'Eracle Borghese e i due torsi di San Pietroburgo all'arte dei successori di Policletto, influenzati dalle tendenze classicistiche del committente; cfr. WALDHAEUER 1928, p. 36, oscillante tra il V e il IV secolo a.C., individua nella ponderazione e nella resa squadrata della partitura addominale l'influenza lisippea, mentre ritiene il trattamento stilizzato e secco delle superfici di gusto arcaistico; i confronti con alcune statuette votive pergamenine dall'Acropoli, inducono l'autore a datare il prototipo in questo periodo.

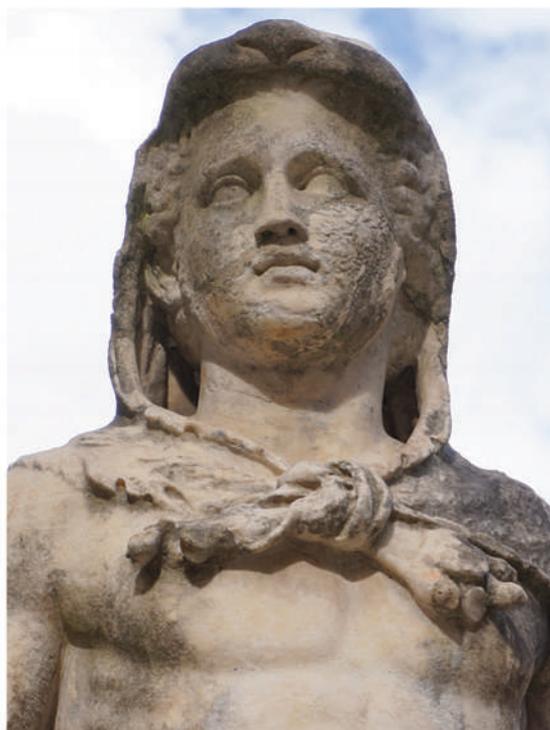
²⁴ Le repliche del tipo Borghese sono, secondo la Palagia (PALAGIA 1988, p. 746, nn. 306-309), le seguenti: una statuette dispersa, un tempo a Villa Doria Pamphilj, nota da un disegno di Clarac (CLARAC 1839-1841, tav. 802 D, 1964 B; cfr. CALZA 1977, p. 62, n. 51, tav. XXXII: B. PALMA; PALAGIA 1988, p. 746, n. 306); due torsi all'Ermitage di San Pietroburgo (WALDHAEUER 1928, pp. 35-36, n. 17, tav. XIV; p. 37, n. 19, fig. 9; PALAGIA 1988, p. 746, n. 307), di cui uno molto integrato (n. 17), i quali, nonostante l'impostazione generale del corpo e la disposizione degli attributi siano gli stessi della statua Scott, se ne allontanano per la diversa modellazione del nudo e la resa più schematica delle zampe leonine; un torso acefalo al museo di Cos (LAURENZI 1955-1956, p. 111, n. 102; PALAGIA 1988, p. 746, n. 308) e una testa imberbe nello stesso museo (LAURENZI 1955-56, p. 136, n. 176; PALAGIA 1988, p. 746, n. 309), pertinente in origine ad un'erma forse di legno.



a



b



c

5. ROMA, PALAZZO BORGHESE, STATUA DI ERACLE, VEDUTA ANTERIORE (a), POSTERIORE (b) E PARTICOLARE DELLA TESTA (c) (foto Autrice)

(di restauro), coperto un tempo dalla *leontè* come suggeriscono le zampe anteriori annodate sul petto, condivide con la statua di Parco Scott, l'impostazione del corpo e la posizione degli attributi²⁵.

Strette le analogie anche con la piccola statua Borghese: la struttura generale della figura con il leggero volgersi della testa verso la sua destra e la posizione della clava discostata obliquamente dal sostegno informe.

La statua di Parco Scott si differenzia per il formato maggiore del vero e per alcuni elementi formali: la spalla sinistra lasciata scoperta e la diversa struttura del torso, più allungato e dal volume enfio e poco articolato, mentre nella statua Borghese l'arcata epigastrica e i muscoli addominali sono plasticamente e minuziosamente definiti. Inoltre, l'opera in esame differisce per la più breve e rigida ricaduta della pelle leonina, che nella statua Borghese (così come nel tipo Albertini-Pitti) pende più naturalisticamente, arrivando fino alla caviglia, e per l'aggiunta della faretra con le frecce.

La presenza di quest'ultima è attestata nell'iconografia di Eracle: ricordiamo una statua conservata a Villa Doria Pamphilj²⁶, di età antoniniana, e un rilievo coevo con Eracle e Dioniso, conservato nel Belvedere vaticano²⁷; in entrambi la *leontè* copre il capo dell'eroe. Nella statua Doria l'eroe ha una diversa ponderazione e resa stilistica, inoltre, la faretra, perduta, in origine si appoggiava alla coscia dell'eroe, mentre la clava è posta sulla spalla sinistra. Nel rilievo vaticano la faretra con arco e frecce è posta a terra tra la gamba destra portante e la clava poggiata su una testa taurina; in aggiunta Eracle reca col braccio sinistro la cornucopia con un piccolo *Telephos*.

Si ricorda, infine, un ulteriore elemento di riscontro tra la nostra opera e la statuette Borghese²⁸, appena esaminata, la già citata statua Albertini del Museo Nazionale Romano, inv. 39397²⁹, e l'Eracle in basalto di Parma³⁰: tutte presentano nell'identica posizione, dietro alla clava e alla base rocciosa, un sostegno informe, al quale aderisce la gamba destra, senza però essere inglobata in esso, come invece avviene nella statua di Parco Scott.

L'analisi tipologica, quindi, sembra evidenziare che per la statua di Parco Scott manchi un preciso prototipo statuaria, cui poter rimandare puntualmente per la struttura del corpo e dei suoi singoli componenti e per la tipologia e la posizione degli attributi.

Un richiamo nell'impostazione generale si può stabilire, come si è evidenziato, con il tipo Albertini-Pitti, con alcune repliche del quale la statua Scott presenta puntuali riscontri tipologici e iconografici, pur differenziandosi per le proporzioni diverse, per la semplificazione della muscolatura addominale e soprattutto per averne modificato lo schema iconografico, aggiungendo la faretra e riportando la *leontè* sulla testa, come nella statuette Borghese, dalla quale però si allontana per le dimensioni maggiori del vero e per la diversa struttura del torso. La statua Scott risulta, quindi, una colta rielaborazione di tipi noti: la modifica di alcune formule originarie dà origine ad una creazione sostanzialmente unica, il cui linguaggio classicistico conferisce uniformità stilistica e coerenza plastica all'insieme.

²⁵ Sulla base delle dimensioni ridotte, dell'impostazione generale, della disposizione degli attributi con la *leontè* sulla testa, la Vorster (VORSTER 1993, pp. 120-121 nota 2) collega l'Eracle Borghese a due statuette, una al Museo Gregoriano Profano, inv. 3445 (VORSTER 1993, pp. 120-122, n. 51, figg. 237-240), e l'altra al Museo di Narbonne (ESPERANDIEU 1925, p. 190, n. 6902; REINACH 1910, IV, p. 128, 5; PALAGIA 1988, p. 760, n. 637), le quali, però, differiscono sostanzialmente per la forte inclinazione della testa nella prima e per l'aggiunta della clava poggiata sulla spalla sinistra nella seconda (Cfr. PALAGIA 1988, p. 760, nn. 636-638). La Vorster, inoltre, aggiunge i due torsi dell'Ermitage, già avvicinati dalla Palagia alla statua Borghese, citati *supra* a nota 24.

²⁶ CALZA 1977, pp. 61-62, n. 50, tav. XXXIII (B. PALMA).

²⁷ AMELUNG II, 1908, pp. 214-216, n. 79, tav. 21.

²⁸ Bibliografia *supra* a nota 18.

²⁹ Bibliografia *supra* a nota 11.

³⁰ Pertinente al tipo Albertini: PALAGIA 1988, p. 746, n. 300 con fig., con bibl. prec.

Difficile adottare per la statua in esame uno dei termini in uso per definire la complessa casistica della produzione di copie in età romana: il più adatto sembra essere il termine di *Umbildung*, che definisce un'opera che reinterpreta il modello, introducendovi in modo consapevole nuovi elementi, e che coincide con la *imitatio*³¹. Infatti, più che una “variante”, l'opera in esame risulta essere una “trasformazione”, una *Umbildung* del prototipo (tipo Albertini-Pitti), ancora riconoscibile nella sua formulazione originaria, nonostante l'aggiunta di nuovi elementi (la testa coperta dalla *leontè*, la faretra)³².

Su questa imitazione modificata di un modello tardoclassico raffigurante Eracle si imposta una realistica testa-ritratto, scolpita in un unico blocco con il corpo. Il capo, rivolto verso lo spettatore, girato leggermente verso la sua destra, corrispondente al lato portante della figura, appartiene ad un uomo di età adulta, nel pieno della maturità (*tavv.* I, IV, X-XV): i piani facciali appaiono levigati ed elastici, solcati da rughe d'espressione plasticamente definite. Il viso (*fig.* 6) ha l'ovale allungato con il mento pronunciato e volitivo; le mandibole sono robuste; la fronte, molto alta, spaziosa e dal profilo bombato, è solcata da tre rughe parallele, appena ondulate, e da due glabellari, verticali. Il collo, possente, è percorso da quattro rughe parallele, incise. La bocca (*tav.* IV, X, XV), finemente disegnata e dai contorni sfumati, ha labbra carnose appena dischiuse, separate da un solco segnato agli angoli da due fori di trapano. Il labbro superiore, coperto dai baffi, ha al centro un morbido rigonfiamento a goccia, sottolineato internamente da due incisioni parallele, il filtro labiale è indicato con una fossetta concava. Il naso, perfettamente conservato, ad eccezione di una scalfittura sulla punta, è arcuato e carnoso con ampie narici.

Gli occhi grandi, dal taglio a mandorla, leggermente inclinati agli angoli esterni, presentano palpebre consistenti: la superiore a fascetta corposa, l'inferiore accompagnata da leggere borse sub-oculari. La parte mobile della palpebra superiore è delimitata da due netti solchi, che nell'occhio sinistro convergono continuando oltre l'angolo esterno e si completano con due lunghe incisioni parallele formanti il caratteristico motivo a “zampe di gallina”, segno d'espressione assente nell'occhio destro. L'iride è molto grande, incisa a tre-quarti di cerchio; al suo interno la pupilla, piuttosto abrasa, conserva l'incavo a pelta composto da tre fori di trapano affiancati, che suggeriscono il sollevarsi dello sguardo verso la sua destra. La caruncola ha il canale lacrimale rigonfio ed è bordata da una breve incisione, più profonda a destra, dove l'angolo è segnato da un piccolo foro di trapano, assente a sinistra. L'inclinazione degli occhi e le palpebre superiori abbassate sul globo oculare conferiscono allo sguardo un'espressione concentrata e malinconica, resa più intensa dalle rughe d'espressione. Le sopracciglia, sollevate e finemente incurvate ad arco di cerchio, sono percorse da lievi striature ad indicarne la peluria.

Dell'acconciatura, completamente nascosta dalla spoglia del leone, sono visibili nella zona laterale, in corrispondenza delle tempie, brevi ciocche a virgola, appena rilevate, mosse da fitte incisioni, che proseguono nei lunghi favoriti, similmente resi con ciocche ondulate rivolte in avanti, unite alla barba da un contorno continuo (*tavv.* XI, XIII-XIV). La zona frontale, al di sotto della rottura delle fauci della *leontè*, non presenta tracce dei capelli, suggerendo una brevissima frangia o una precoce calvizie.

³¹ Sulla *Typenforschung* si rimanda alla esaustiva sintesi in GASPARRI 1994, pp. 267-280, in particolare p. 268, in cui si analizzano i vari aspetti e i diversi livelli di “imitazione” dei prototipi greci da parte della produzione scultorea romana, arricchendo la terminologia per una più adeguata e aggiornata definizione dei singoli casi, oltre ai termini di «copia/*Kopie*» (riproduzione intenzionale e fedele di un «originale scultoreo/*Vorbild*»), «replica/*Replik*, *Wiederholung*» (riproduzione simile, concorrente a definire un «tipo statuario/*Typus*»), e «variante/*Variante*» (riproduzione di un tipo, alterato dal copista in uno o più elementi non determinanti), con i termini di «trasformazione/*Umbildung*» (modifiche attuate su un tipo, tali da giungere a una nuova formulazione, che non ne impedisca l'immediato riconoscimento) e «riformazione/*Neubildung*» o «ricreazione/*Neuschöpfung*» (invenzione di un tipo statuario nuovo, nella consapevolezza di determinate preesistenti formulazioni statuarie).

³² Sulle modalità di copiare *opera nobilia* dell'arte greca come clonazione perfetta, come riproduzione o interpretazione, sulla funzione e sul significato delle copie in ambito pubblico e privato, si veda inoltre: CAIN 1998, pp. 1221-1244.



6. ROMA, CASALE DI SANTA MARIA NOVA, PARCO ARCHEOLOGICO DELL'APPIA ANTICA, STATUA-RITRATTO IN *FORMAM HERCULIS*, PARTICOLARE DEL VOLTO (foto C. Primangeli)

I folti baffi si dipartono ai lati del filtro labiale, coprendo parzialmente il labbro superiore, e proseguono agli angoli della bocca con ciuffi più lunghi, attorti nei finali, che non si ricongiungono alla barba. Questa, corta e schiacciata, inquadra il volto lungo le mandibole, coprendo completamente il mento fino al collo e lasciando scoperte le guance, la cui epidermide, morbida e levigata, si increspa nella zona labio-nasale in una plastica ruga. La barba è composta da soffici ciuffi a fiammella, segnati da nette e fitte incisioni, i quali diventano più consistenti all'attacco del collo con plastici riccioli chioccioliformi, dal contorno chiuso. Nel sotto-labbro due lunghi ciuffi a virgola, separati da un solco profondo, rivolti entrambi a sinistra, formano un elegante moschetto.

Il fine grafismo disegnativo della barba si ritrova nella resa dei peli pubici, articolati in ciuffi arricciati in spirali, percorsi da fitte striature.

Il lieve volgersi della testa alla sua destra determina un'articolazione asimmetrica delle due metà del viso (*tavv.* X, XV; *fig.* 6): la metà destra appare ridotta e sfuggente, rispetto alla sinistra più ampia e distesa con indicazioni accentuatamente marcate e plastiche. Nella porzione destra la bozza frontale è meno rigonfia, la guancia meno ampia e lo zigomo più schiacciato; l'occhio destro è piegato in giù e più breve, con la borsa sottostante più ampia, mentre l'occhio sinistro è allungato e completato da due rughette d'espressione.

L'arcata sopraccigliare sinistra è sollevata ed ampia, rispetto al sopracciglio destro ribassato e schiacciato. Anche l'estremità destra della bocca si piega verso il basso. Le rughe labio-nasali nella guancia sinistra hanno una più morbida consistenza e sono affiancate da due fossette incise (*tav. XIV*), assenti nell'altra guancia, dove appare solo un lieve infossamento (*tav. XI*).

La costruzione asimmetrica del volto tiene conto della maggiore visibilità della parte sinistra, essendo la testa volta verso destra, per cui la metà sinistra presenta una migliore finitura, mentre i lineamenti della parte destra sono eseguiti con una corsiva semplificazione. Questa asimmetria del volto si riscontra anche nel trattamento della barba, dei baffi e delle ciocche sulle tempie: a sinistra le masse pilifere risultano più attentamente definite in una fine resa calligrafica, mentre nella metà destra appaiono più corsive, segnate da rapide incisioni.

Raro è l'uso del trapano, limitato nel volto alle pupille, alle narici e al solco labiale; una serie di fori delimitano, a sinistra, la fronte al di sotto della rottura delle fauci. Due lunghi solchi di trapano separano le zampe dalla coda nella ricaduta della *leontè*. Nel prevalente uso dello scalpello si possono notare differenze nelle tecniche esecutive delle masse pilifere: a piccoli e fitti solchi, incisi con uno scalpello a punta fine, nella zona temporale, nelle basette, nei baffi e nel pube; a solchi più ampi e piatti, lavorati con uno scalpello a punta piatta e larga, nella barba sul mento e sottomento (*tavv. XI, XIV-XV*).

Il ritratto di Parco Scott, per la costruzione allungata del viso con l'ampia fronte bombata e per l'attenta indicazione dei segni dell'età con rughe e borse sub-oculari, richiama il marcato verismo analitico della ritrattistica imperiale del secondo venticinquennio del III secolo, il cui esemplare più rappresentativo è il ritratto di Decio ai Musei Capitolini (249-251 d.C.; *fig. 7*)³³.

Si distingue però dal realismo astratto e disgregatore di quest'ultimo per la costruzione organica ed equilibrata con piani facciali più ampi e con indicazioni fisionomiche di plastica consistenza, su cui domina lo sguardo intenso, volitivo, rivolto a destra, incorniciato dall'ampia curvatura delle arcate sopraccigliari.

Questi indizi rivelano nel ritratto in esame l'influenza della nuova corrente di stampo classicistico che fiorì nei primi anni del regno di Gallieno, producendo un profondo cambiamento formale, la cosiddetta "rinascenza gallienica"³⁴, in cui all'esasperato realismo e alla rigida astrazione del periodo dell'anarchia militare si oppone il volontario richiamo al classicismo augusteo. In questa consapevole scelta retrospettiva, derivata da una profonda esigenza di cambiamento politico e da alcuni Studiosi messa in relazione con il pensiero di Plotino³⁵, va rivalutata anche l'eredità della ritrattistica tarda e post-severiana, in cui già si affacciavano tendenze classicistiche³⁶.

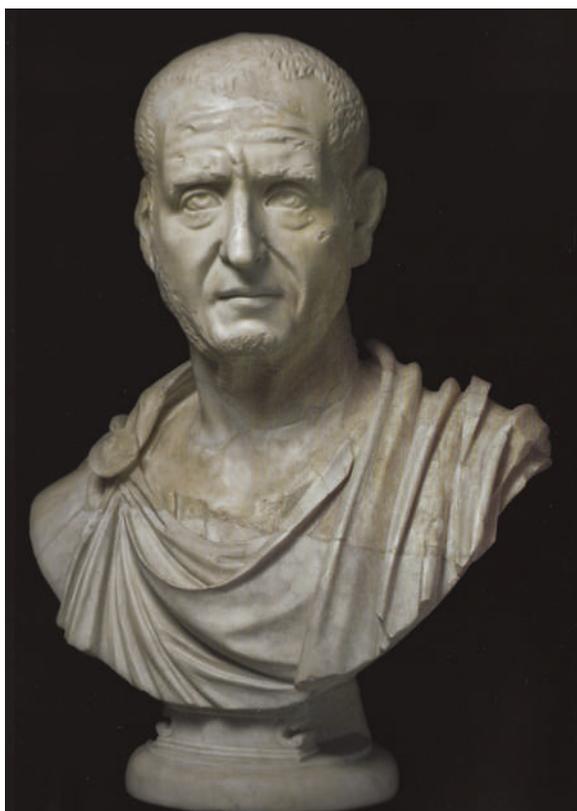
Nel ritratto di Gallieno del I tipo (*fig. 8*), l'evidente allusione all'immagine di Augusto, mediata attraverso l'iconografia traiana e, per l'aggiunta della barba, adrianea, è adesione

³³ Sul realismo del ritratto di Decio ai Musei Capitolini e sulla costruzione astratta dell'immagine, si rimanda alle acute osservazioni di Fittschen, in FITTSCHEN, ZANKER 1985, pp. 130-137, n. 110, tavv. 135-137 (K. Fittschen) con bibl. prec. Sul verismo e sull'impressionismo della ritrattistica dei cd. imperatori-soldati, in part. dei ritratti del 240-250 d.C.: WOOD 1986, pp. 66-87; sul ritratto di Decio e dei privati coevi: WOOD 1986, pp. 77-88, 133; nei quali convive uno stile astratto: WOOD 1986, pp. 88-100.

³⁴ Circa la "rinascenza classicistica" nella ritrattistica e nell'arte di età gallienica, cfr. BOVINI 1943, coll. 343-355; L'ORANGE 1933, pp. 7-9; FELLETTI MAJ 1958, p. 224 al n. 291; HIMMELMANN-WILDSCHÜTZ 1962, pp. 110-124, in part. pp. 110-113; ALFÖLDI 1967, pp. 263-281; HAARLØV 1976, p. 120; L'ORANGE 1973, p. 94; DE BLOIS 1976, pp. 194-204; BERGMANN 1977, pp. 47-103; CALANDRA 1990, p. 225 note 1-2 con bibl. prec.); MLASOWSKY 2001, pp. 247-268; ISMAELLI 2012, pp. 263-270.

³⁵ Alcuni Studiosi hanno suggerito che la filosofia plotiniana avesse influenzato l'arte contemporanea, mentre secondo altri si tratterebbe di due aspetti di una stessa realtà storica e culturale; sullo *status quaestionis* della discussione CALANDRA 1990, pp. 244-245 nota 37; cfr. L'ORANGE 1965; L'ORANGE 1973, pp. 32-42, in part. pp. 35-37; DE BLOIS 1976, pp. 185-193; HAARLØV 1976, p. 120 note 35-36; CALANDRA 2001, p. 177 nota 16; ISMAELLI 2012, p. 264, nota 78.

³⁶ Sulla difficoltà a volte di distinguere nella ritrattistica privata maschile tra esemplari severiani, soprattutto tardi, e gallienici: BERGMANN 1977, pp. 7-8, 72-78; WOOD 1986, pp. 104-106.



7. ROMA, MUSEI CAPITOLINI, RITRATTO DI DECIO (da LA ROCCA *et al.* 2015, n. I.49, tav. a p. 191)



8. ROMA, MUSEI CAPITOLINI, RITRATTO DI GALLIENO, I TIPO (da LA ROCCA *et al.* 2015, n. I.53, tav. a p. 195)

concettuale e stilistica, che diventa strumento di propaganda politica e dà origine a creazioni del tutto originali, diverse dal modello augusteo³⁷, integrate alle forme di geometrica astrazione ereditate dal predecessore Gordiano III³⁸, in cui si individuano soluzioni anticipatrici del linguaggio tardoantico³⁹.

Questa complessa congerie di tendenze formali presenti nella “rinascenza gallienica” si riflette nel ritratto in esame, rivelandosi appieno tra attardamenti e innovazioni nell’impostazione generale e nelle soluzioni adottate per i singoli elementi fisionomici. La concezione plastica della testa e la costruzione composta e ordinata del volto appaiono improntate ad un’organicità formale di tradizione classica, che non si avvale di forti contrasti chiaroscurali, prediligendo passaggi di piano sfumati. Il plasticismo delle rughe labio-nasali e il delicato disegno delle incisioni frontali e oculari completano in modo organico la fisionomia del personaggio, ne evidenziano la maturità con serena obiettività, senza spezzettarne l’insieme in un intrigo di rughe profonde e senza la dolorosa concentrazione dello sguardo, ombreggiato dalle sopracciglia contratte del ritratto di Decio.

³⁷ Sul ritratto di Gallieno del I tipo come “palinsesto”, caso ideale di stratificazione dei modelli iconografici augustei e traianei, si rimanda alle acute osservazioni e alla ricca bibliografia specifica in: CALANDRA 2001, pp. 172-177. Secondo la Studiosa la ripresa dei valori formali ritenuti classici in età gallienica non avviene in modo pedissequo, né filologico, il modello del classicismo augusteo viene reinterpretato, attraverso il tramite del ritratto di Traiano, e aggiornato al sentire della metà del III secolo, dando origine a nuove creazioni.

³⁸ Sull’assimilazione intelligente di stili precedenti, cfr. WOOD 1986, p. 15, pp. 101-115, 117-120; secondo la Studiosa nella ritrattistica di Gallieno non avviene una rottura, ma coesistono due stili: uno impressionistico derivato dai ritratti di Filippo e di Decio e uno astratto ripreso dal maestro di Gordiano III.

³⁹ BERGMANN 1977, p. 59; WOOD 1986, pp. 101-115 (stile astratto del periodo gallienico); LA ROCCA 2000, pp. 16-17.

La definizione nitida, distesa della zona oculare e il sopracciglio ad arco di cerchio con il delicato gioco chiaroscurale della palpebra incavata vicino al setto nasale e rigonfia nella zona temporale, costituiscono un chiaro richiamo alla corrente classicistica⁴⁰, trovando un interessante confronto in un ritratto dei primi anni del regno di Gallieno conservato nel Palazzo Ducale di Mantova (*fig. 9*)⁴¹. In esso si riscontra anche un analogo trattamento calligrafico delle ciocche incurvate di barba e capelli, stilema caratteristico della ritrattistica gallienica, dirimente le incertezze cronologiche di alcuni ritratti in bilico tra i decenni precedenti la metà del III secolo, caratterizzati da un più organico realismo, e quelli immediatamente successivi, in cui predomina una forte astrazione⁴².

Il linguaggio classicistico che caratterizza la testa in esame si manifesta appieno nella resa del corpo: la modellazione levigata del nudo, con passaggi di piano sfumati e lievi, il fine grafismo di superficie della *leontè*, l'uso prevalente dello scalpello, il limitarsi dei forti contrasti chiaroscurali alle sole fauci della pelle leonina, confermano la pertinenza della statua alla corrente classicistica di età gallienica.

Per una puntuale definizione cronologica dell'opera, il riesame della ritrattistica di Gallieno e dei privati a lui contemporanei fornisce interessanti elementi di confronto convergenti unanimemente verso i primi anni del regno, nel periodo di governo congiunto con il padre Valeriano, quando si diffuse il I tipo di ritratto⁴³, denominato "dell'ascesa al trono" (*Samtherrschaftstypus*), creato probabilmente nel 253 d.C. e rimasto in uso fino al 259-260, come è attestato dalle monete⁴⁴. In esso la reazione classicistica al realismo di Decio si manifesta nella scomparsa dei dettagli troppo puntualmente analitici, nella delicata armonizzazione della superficie del viso, più morbida e levigata, nella continuità più fluida del rilievo e nella resa plastica della barba e dei capelli con corta frangia a forcilla⁴⁵. Alcuni di questi tratti distintivi si ritrovano nel ritratto di Parco Scott, che presenta notevoli affinità con le teste di Gallieno al Louvre⁴⁶ (*fig. 10*), a Copenhagen⁴⁷ e ai Musei Capitolini, Palazzo Nuovo (*fig. 8*)⁴⁸.

⁴⁰ Il simile trattamento delle sopracciglia ad ali arcuate e delle palpebre fisse, finemente modulate, caratterizza i ritratti tardoaderiani e protoantoniniani (FITTSCHEN *et al.* 2010, pp. 104-107, 108-111, nn. 101-102, 104-107, tavv. 123-133; K. Fittschen). In alcuni di questi ritratti (FITTSCHEN *et al.* 2010, pp. 104-107, 108-109, nn. 101, 102, 104, tavv. 123-126, 128-129; K. Fittschen, tardoaderiani) la barba, separata dai baffi, si sviluppa solo lungo le mandibole, lasciando libere le guance e arrivando a toccare l'attacco del collo, come poi in età gallienica.

⁴¹ CALANDRA 1990, pp. 234-237, figg. 3-4.

⁴² FITTSCHEN 1970a, p. 132-143, tavv. 61-69; CALANDRA 1990, p. 234.

⁴³ Sul primo tipo ritrattistico di Gallieno: L'ORANGE 1933, pp. 7-8, 13, fig. 7; FELLETTI MAJ 1958, pp. 222-224; BERGMANN 1977, pp. 47-50, 51-53, nn. I. 1-4, tavv. 12, 1-6; WEGNER 1979, pp. 106-108, tavv. 40-43; BERGMANN 1980, pp. 24-27; WOOD 1986, pp. 27-28 nota 63, 101-115, 134, tav. IX, fig. 12 a-b; K. Fittschen in FITTSCHEN, ZANKER 1985, pp. 134-136 al n. 112 con bibl. prec.; FITTSCHEN 1993, pp. 210-227, tavv. 26-35, in part. sul *Samtherrschaftstypus*: pp. 213-214, 218, 221, tav. 31, a-b; CALANDRA 2001, pp. 173-177 con ricca bibliografia alla nota 9. Appartengono al primo tipo cinque repliche (FITTSCHEN, ZANKER 1985, p. 135 al n. 112, nn. 1-5, la quinta di incerta identificazione, dall'Asia Minore, Copenhagen 767b, da ultimo: LA ROCCA *et al.* 2015, p. 364 al n. I. 53 con bibl. prec.): 1) Roma, Musei Capitolini, Sala degli Imperatori, inv. 360 (FITTSCHEN, ZANKER 1985, pp. 134-136, n. 112, tavv. 139-140; K. Fittschen con bibl. prec.; LA ROCCA *et al.* 2015, n. I. 53, tav. a p. 195.); 2) Roma, Palazzo Braschi, inv. 487 (FELLETTI MAJ 1958, pp. 222-223, n. 289, tav. XL, 134= BERGMANN 1977, p. 51, n. 3, tav. 12, 3-4; WEGNER 1979, p. 119, tav. 41; FITTSCHEN, ZANKER 1985, pp. 136-137, n. 113, tavv. 139-141; K. Fittschen); 3) Berlino, Staatliche Museen, inv. 423 (BLÜMEL 1933, pp. 47-48, n. R 114, tav. 74; L'ORANGE 1933, p. 13, fig. 7; FELLETTI MAJ 1958, pp. 223-4, n. 291, tav. XLI, 135-136; WEGNER 1979, pp. 108, 111, tav. 42; BERGMANN 1977, p. 51, n. I. 4, tav. 12, 5-6); 4) Castle Howard, Yorkshire (HAARLØV 1976, pp. 113-121, fig. 1 a-d; WEGNER 1979, p. 112); 5) Copenhagen, Glyptotek, inv. 3388 (cat. 767b), rinvenuta in Asia Minore, insieme ad un ritratto di Valeriano (BERGMANN 1977, p. 51, n. 1; WEGNER 1979, pp. 112-113; JOHANSEN 1995, III, pp. 124-125, n. 51 con bibl. prec.).

⁴⁴ Sulle immagini monetali di Gallieno: ALFÖLDI 1967, pp. 263-281.

⁴⁵ Sulla ritrattistica di Gallieno e sui ritratti privati coevi cfr. BERGMANN 1977, pp. 47-59, tavv. 12-13; da ultimo: FITTSCHEN 2021, pp. 94-99, nn. 56-59, tavv. 56-61 (sui tipi della ritrattistica privata della prima età gallienica).

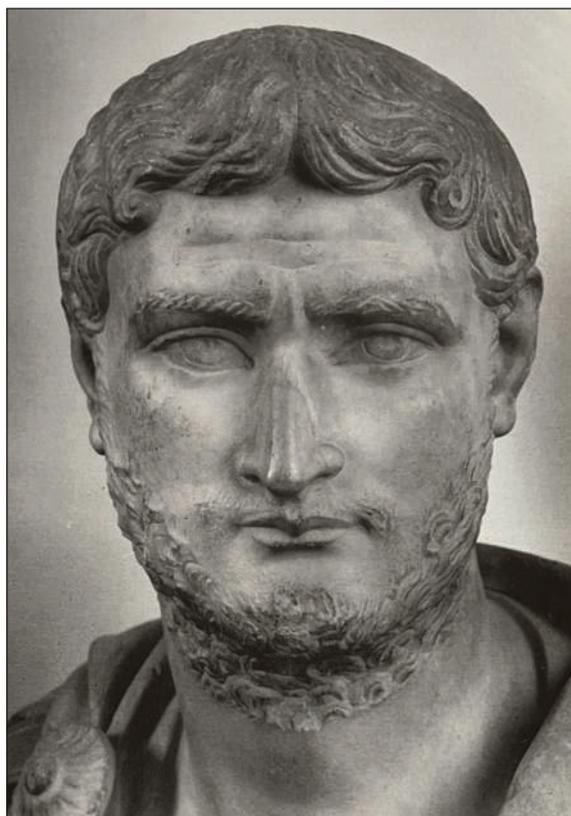
⁴⁶ MA 1041: DE KERSAUSON 1996, n. 229, pp. 486-487.

⁴⁷ JOHANSEN 1995, III, n. 51, p. 124-125

⁴⁸ Inv. 360: FELLETTI MAJ 1958, p. 223, n. 290; BERGMANN 1977, p. 51, n. 2, tav. 12, 1.2; FITTSCHEN, ZANKER 1985, pp. 134-136, n. 112, tavv. 139-140 (K. Fittschen) con bibl. prec.; LA ROCCA *et al.* 2015, p. 364, n. I. 53 (F. Smith), tav. a p. 195.



9. MANTOVA, PALAZZO DUCALE, RITRATTO MASCHILE (da CALANDRA 1990, fig. 3)



10. PARIGI, MUSÉE DU LOUVRE, RITRATTO MASCHILE (da DE KERSAUSON 1996, n. 229)

Comuni sono le proporzioni regolari del viso, la sobrietà e coerenza plastica, l'intensità dei grandi occhi a mandorla⁴⁹, il caratteristico andamento ad onda dei lunghi favoriti⁵⁰, la foggia dei folti baffi e il taglio tipico della barba, che si dispone lungo le mandibole, scendendo fin sul collo con plastici riccioli striati. Con questi tre ritratti del I tipo il nostro condivide il contrasto coloristico fra la superficie scabra della barba e la levigatezza dell'epidermide e anche la predilezione per l'uso quasi esclusivo dello scalpello.

Quest'ultima peculiarità tecnica è una caratteristica di tutta la ritrattistica della prima età gallienica, giacché l'uso dei fori di trapano comincia ad apparire nelle immagini di Gallieno del 262 d.C., eseguite per il festeggiamento dei *Decennalia*⁵¹, mentre nei ritratti privati⁵² dei decenni centrali del III secolo e di Gallieno del I tipo⁵³ solo raramente appaiono forellini al centro dei riccioli della barba. Ma l'elemento iconografico che meglio caratterizza il volto di Parco Scott è la bocca volitiva con il rigonfiamento centrale del labbro superiore, che richiama il tubercolo "a goccia" distintivo di tutte le immagini di Gallieno⁵⁴. Anche la resa della pupilla, sebbene non identica, si avvicina alla pupilla poco profonda resa con fori di trapano ravvicinati dei ritratti di quell'imperatore.

⁴⁹ La concentrata intensità dello sguardo nel I tipo di ritratto gallienico, secondo la Felletti Maj (FELLETTI MAJ 1958, p. 224 al n. 291), si rifà alla tradizione antoniniana.

⁵⁰ I favoriti ondulati sono tipici della prima età gallienica: BERGMANN 1977, tav. 12, 1-6 (Gallieno, I tipo); 20, 3-4 (ritratto privato proto-gallienico).

⁵¹ Cfr. *MusNazRom* I, 1, 1979, p. 307 al n. 184 (E. Talamo).

⁵² Cfr. statua di cacciatore, Mus. Cap., inv. 645 (*infra* nota 62); testa Aschaffenburg, a Monaco (*infra* a nota 59).

⁵³ Cfr. BERGMANN 1977, tav. 12, 5-6; II e III tipo: BERGMANN 1977, tav. 13, 3-4, 5-6.

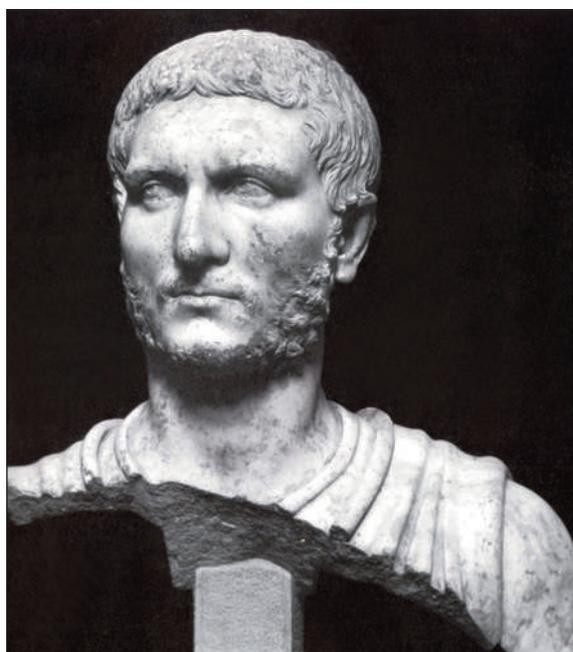
⁵⁴ FELLETTI MAJ 1958, p. 223 al n. 290. Come esempio si cita il busto capitolino, inv. 360, citato a nota 43.

Il puntuale adeguamento all'iconografia imperiale, riscontrato nel ritratto in esame, costituisce una delle componenti distintive della ritrattistica privata romana: in genere l'assimilazione/imitazione, oltre ad adottare le tendenze artistiche in voga nel periodo, si limita alla pettinatura e alla foggia della barba, ma a volte si estende anche alla fisionomia e ad alcuni elementi peculiari del volto degli imperatori e dei membri della famiglia imperiale. Il fenomeno ha avuto diverse definizioni: *Zeitgesicht*, secondo Paul Zanker⁵⁵, *Zeittypen* per Marianne Bergmann⁵⁶, *Bildnisangleichung* per Klaus Fittschen⁵⁷.

Nella ritrattistica privata di età gallienica⁵⁸, profondamente permeata di classicismo, soprattutto nelle manifestazioni più alte, vicine al gusto di corte e della *élite* aristocratica, nelle quali più forte era l'impatto del modello imperiale, molte sono le testimonianze dell'assimilazione consapevole dei caratteri peculiari dell'immagine di Gallieno: si ricordano a titolo esemplificativo la testa Aschaffenburg della Gliptoteca di Monaco⁵⁹, il ritratto virile da Ostia (fig. 11)⁶⁰, il busto di auriga (fig. 12)⁶¹ al Palazzo Massimo alle Terme, la testa-ritratto (fig. 13) e la statua-ritratto in veste di cacciatore, dedicata dal liberto *Politimus* al suo patrono, entrambe ai Musei Capitolini (fig. 14)⁶².



11. ROMA, MUSEO NAZIONALE ROMANO, PALAZZO MASSIMO, RITRATTO MASCHILE DA OSTIA (da *MusNazRom* I, 9, 2, n. R 301, fig. a p. 396)



12. ROMA, MUSEO NAZIONALE ROMANO, PALAZZO MASSIMO, BUSTO DI AURIGA (da *MusNazRom* I, 9, 2, n. 184, fig. a p. 307)

⁵⁵ *Zeitgesicht*: definizione già usata da Schweitzer (SCHWEITZER 1948, p. 51), ripresa e approfondita da ZANKER 1982, pp. 307-312.

⁵⁶ BERGMANN 1982, pp. 137-143.

⁵⁷ FITTSCHEN 2010, pp. 247-252.

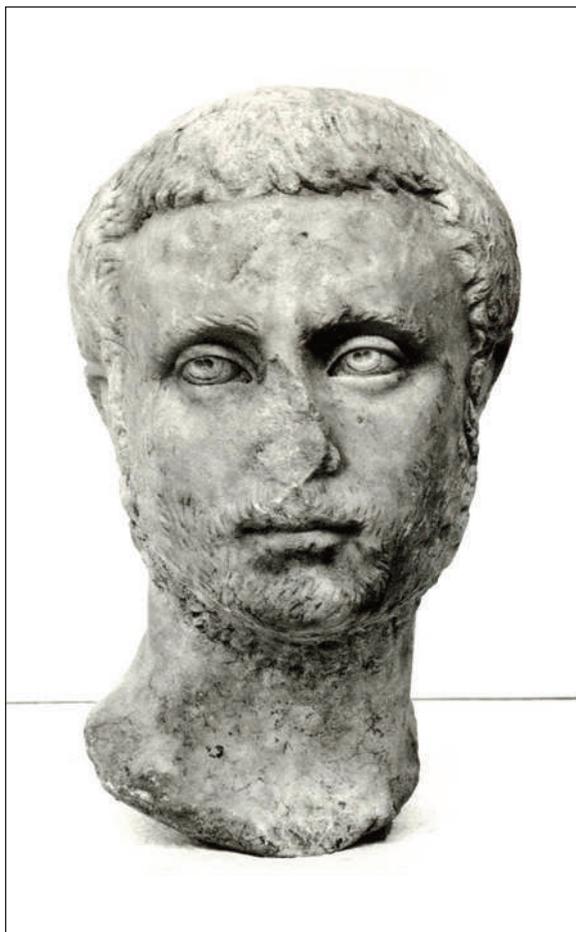
⁵⁸ Cfr. JOHANSEN 1995, III, n. 52, p. 125-7: 250-265 d.C. Sulla svolta classicistica nella produzione privata di età gallienica: GULLINI 1960; GIULIANO 1965-67, pp. 123-126; BERGMANN 1977, pp. 59-72; CALANDRA 1990, pp. 225-250.

⁵⁹ FITTSCHEN 1970a, p. 135, tav. 66, 3; BERGMANN 1977, pp. 44, 64-70, tav. 20, 1-2.

⁶⁰ Inv. 108607: BERGMANN 1977, p. 67 nota 235, tav. 20, 3-4; *MusNazRom.*, I, 9, 2, 1988, n. R 301, pp. 396-398 (A.L. Cesarano); GASPARRI, PARIS 2013, p. 352, n. 256 (E. Fileri).

⁶¹ Inv. 124486: *MusNazRom.*, I, 1, 1979, pp. 306-308, n. 184 (E. Talamo); GASPARRI, PARIS 2013, p. 351, n. 255 (G. Scarpati) con bibl. prec.

⁶² Inv. 29749: FITTSCHEN *et al.* 2010, pp. 163-165, n. 162 a, tavv. 203, 205 (K. Fittschen); FITTSCHEN 2021, pp. 94-95, n. 57 b, tav. 59, 4-6, 8. Inv. 645: BERGMANN 1977, p. 68 nota 237; tav. 20, 5-6; FITTSCHEN *et al.* II, 2010, pp. 162-163, n. 162, tav. 202 (K. Fittschen); LA ROCCA *et al.* 2015, pp. 371-372, n. I.60, tav. a p. 204; LA ROCCA *et al.* 2017, pp. 580-587, n. 70 (M. Papini). Marmo pentelico? Fittschen afferma che la testa della statua di cacciatore si avvicina per il tipo di acconciatura con brevi ciocche, per l'ovale del volto liscio con l'incarnato quasi senza rughe, e per le «amorphen Formen» della barba forata, alla ritrattistica della prima età gallienica.



13. ROMA, MUSEI CAPITOLINI, RITRATTO MASCHILE (da FITTSCHEN *et al.* 2010, n. 162 a, tav. 203)



14. ROMA, MUSEI CAPITOLINI, STATUA-RITRATTO IN VESTE DI CACCIATORE (da LA ROCCA *et al.* 2015, n. I.60, tav. a p. 204)

Ritratti che a loro volta manifestano una vicinanza formale con la testa di Parco Scott nella composizione coerente e armoniosa dell'insieme, nell'intensità dello sguardo, rivolto verso destra, nel modellato morbido e levigato del volto. La pertinenza alla stessa fase artistica dei quattro ritratti citati appare evidente soprattutto se si mette a confronto la testa Scott con il ritratto ostiense di Palazzo Massimo (*fig. 11*): entrambi condividono la forma allungata del viso e la robusta struttura ossea con zigomi sporgenti, guance incavate e mento prominente, coperto dalla barba con la caratteristica "mosca"; identici sono anche i folti baffi con ciuffi striati che coprono il labbro superiore, dividendosi nel profondo filtro labiale; simile il taglio regolare degli occhi, con l'arcata sopraccigliare ad arco di cerchio. Il ritratto in esame si distingue però per l'insistente segnalazione dei segni dell'età, dovuta forse alla maturità più avanzata del personaggio rappresentato, e per il maggiore linearismo nella resa della barba e dei capelli⁶³: elementi che rivelano ancora l'influenza dell'eredità artistica della ritrattistica precedente, seppur mitigata da un più equilibrato realismo e da una rinnovata ripresa dei valori plastici⁶⁴.

⁶³ In particolare, lo rivelano le dure ciocchette striate della zona temporale destra, citazione delle ridotte calotte pilifere, fittamente incise, dei ritratti del secondo quarto del III secolo: si vedano, ad esempio, i ritratti di Alessandro Severo, di Massimo, Filippo minore, Massimino Trace, Filippo l'Arabo e Decio: BERGMANN 1977, tav. 2. 2-6; tavv. 4, 5, 6.

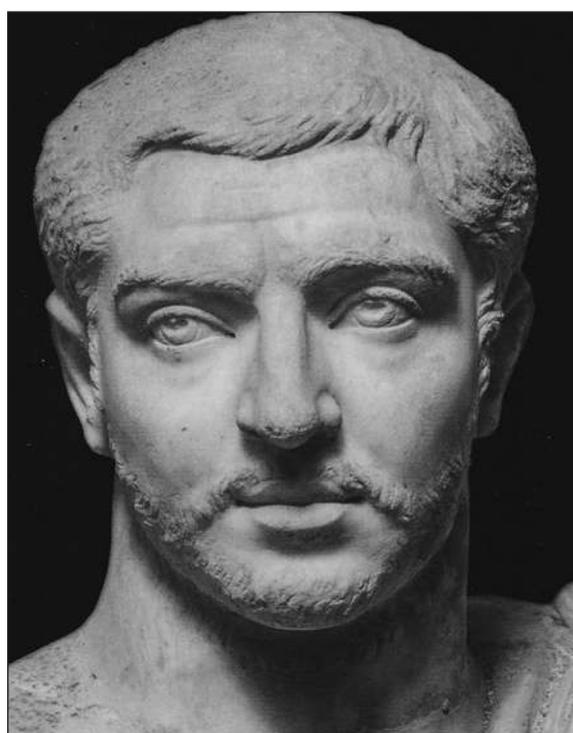
⁶⁴ A proposito della vicinanza cronologica delle due fasi stilistiche e della mescolanza di esse in alcuni ritratti dei decenni centrali del III secolo, si veda l'interessante testimonianza fornita dai due busti-ritratto rinvenuti negli scavi per il traforo Umberto I, sotto il Quirinale, pertinenti ad un unico personaggio, ma realizzati in due fasi stilistiche diverse: l'eredità realistica dei ritratti del secondo quarto del III secolo, ancora evidente nel primo, si modifica nel secondo, regolarizzando i lineamenti in senso classico, come nei primi ritratti di Gallieno: PETTINAU 2000, pp. 5-27.

Il precario equilibrio, documentato nel ritratto in esame, tra il verismo e il linearismo astratto e l'incipiente classicismo, si ritrova in un interessante ritratto conservato nella Centrale Montemartini, Musei Capitolini (fig. 15), identificato da Fittschen in Valeriano⁶⁵, ma da altri Studiosi ritenuto un ritratto di privato dell'età di Valeriano⁶⁶ o di Gallieno⁶⁷; notevoli le somiglianze nella resa delle plastiche rughe labio-nasali, nella conformazione dei baffi e soprattutto nel disegno della bocca con il caratteristico rigonfiamento a goccia del labbro superiore.

Interessanti analogie con l'opera in esame si possono individuare in tre statue-ritratto conservate a Villa Doria Pamphilj (fig. 16)⁶⁸, provenienti da un medesimo contesto alle pendici del Quirinale, uno spazio privato, forse una *domus* aristocratica. Per le indubbie assonanze dei dettagli fisionomici e delle acconciature le tre statue rappresentano lo stesso personaggio, un privato di rango senatorio⁶⁹, nelle vesti di togato, cacciatore e in nudità armato di spada; sono state realizzate in una bottega di alta qualità, che attinge a tradizioni differenti: per esprimere la virtù romana di buon cittadino e intellettuale si sceglie la statua togata con *rotuli*, per le virtù eroiche si richiama una tradizione iconografica greca, rivisitata e attualizzata con inserimento di nuovi attributi o piccole varianti.



15. ROMA, MUSEI CAPITOLINI, CENTRALE MONTEMARTINI, RITRATTO MASCHILE (VALERIANO) (da LA ROCCA *et al.* 2015, n. I. 52, tav. a p. 194)



16. ROMA, VILLA DORIA PAMPHILJ, STATUA-RITRATTO NELLE VESTI DI CACCIATORE (da LA ROCCA *et al.* 2015, n. I. 59. 2, tav. a p. 202)

⁶⁵ Inv. 184: FITTSCHEN, ZANKER I, 1985, pp. 133-134, n. 111, tavv. 138-139 con bibl. prec. (K. Fittschen); cfr. LA ROCCA *et al.* 2015, pp. 363-364, n. I.52, tav. a p. 194 (L. Pozzani).

⁶⁶ BERGMANN 1977, pp. 61 nota 201 b, 67, tav. 15, 3

⁶⁷ MUSTILLI 1939, p. 149, n. 1, tav. XCI, 339; GIULIANO 1965-67, pp. 124-125, n. 3, fig. 5.

⁶⁸ LO MONACO 2015, pp. 368-371, nn. I. 59. 1-3 con bibl. prec., tavv. a pp. 201-203; FITTSCHEN 2021, pp. 96-99, n. 59 a-c, tavv. 60-61.

⁶⁹ Helga von Heintze (HEINTZE 1962, pp. 7-32) seguita da H.G. Niemeyer (NIEMEYER 1968), sulla base di una presunta differenza di età tra le tre statue, vi riconosce *M. Fulvius Macrianus*, usurpatore del 260 d.C., con i due figli, *Macrianus* e *Quietus*. È ormai sicuro che le tre statue raffigurino un unico individuo, come già sostenuto da Fittschen (FITTSCHEN 1970b, pp. 546-547), per l'estrema similitudine di minuti dettagli fisionomici (naso, bocca, occhi, ovale del viso), e che si tratti non di un imperatore, ma di un personaggio privato di rango senatorio, come mostra l'adozione nella statua togata dei *calcei senatorii*.

Le tre statue testimoniano il diffuso fenomeno delle immagini multiple di un medesimo individuo a fini encomiastici, su cui poi torneremo. Le stringenti analogie con i primi ritratti di Gallieno permettono di inserire le tre opere nel clima di generale rinnovamento formale di stampo classicistico della prima età gallienica (253-260 d.C.), trovando notevoli affinità con la statua di Parco Scott: anche le statue Doria sono state ricavate da un unico blocco di marmo⁷⁰ e hanno dimensioni superiori al vero. Inoltre, hanno in comune la costruzione armoniosa e misurata del volto, la resa della zona oculare incorniciata dall'ampia arcata sopraccigliare, i favoriti a onda, il disegno della barba, la cui superficie scabra contrasta con quella levigata delle guance.

Il trattamento della barba e delle lunghe basette ondulate della testa in esame si riscontra analogo in due ritratti di un unico personaggio di età proto-gallienica, ai Musei Capitolini, Centrale Montemartini (*fig. 17*)⁷¹; la corta acconciatura percorsa da fitte incisioni con brevi ciocche appena mosse a formare una "forchetta" sopra l'occhio sinistro, in uno schema già noto nella ritrattistica di Alessandro Severo e ripreso in età gallienica, suggerisce come poteva essere la pettinatura della testa Scott.

Una testa-ritratto di un privato di età giovanile al Louvre⁷², datato nella metà del III secolo, si ispira nel trattamento dei capelli e del volto al primo tipo di ritratto di Gallieno e presenta affinità tecnico-stilistiche con il ritratto Scott: simile appare il trattamento delle corte ciocche striate dei capelli, che sulle basette si incurvano in avanti e sulla barba si articolano in riccioli (nel ritratto del Louvre copre di più le guance e la moschetta è resa in negativo). Analogie si notano anche nella resa dell'occhio con palpebre carnose e leggere borse sub-oculari, nell'ampio arco sopraccigliare e nel rigonfiamento a goccia al centro del labbro superiore.

I ritratti citati a confronto permettono di precisare la cronologia proposta per l'opera in esame: nella linea progressiva che dall'abbandono dei moduli realistici della ritrattistica dell'epoca dell'anarchia militare giunge alla "rinascenza classicistica" di età gallienica, il ritratto di Parco Scott si inserisce nella fase iniziale di tale rinnovamento artistico, quando le tracce della tradizione precedente ancora sussistono, nonostante la spinta al cambiamento delle nuove tendenze.

L'opera, oltre ad essere un'interessante testimonianza di questo momento di passaggio, attesta che in età gallienica ancora si eseguivano commissioni private di notevole prestigio, sebbene, come evidenziato dalla Duthoy⁷³, le comande di busti e di statue-ritratto avessero subito durante il III secolo una forte flessione, in particolare per le statue, cadute quest'ultime in disuso, evidentemente perché il loro appalto costituiva un investimento troppo gravoso nel *budget* familiare.

Il valore storico-artistico dell'opera in esame aumenta, infine, se si considera la tipologia della statua, per la quale si adottano le sembianze di Ercole, l'eroe per eccellenza, colui il quale grazie alle sue imprese vittoriose viene accolto tra le divinità dell'Olimpo, ottenendo l'immortalità. Il fenomeno delle statue-ritratto *in formam deorum*⁷⁴ è diffuso in ambito imperiale ed attestato già dalla prima età giulio-claudia, con statue di imperatori e membri della loro famiglia, anche femminili, rappresentati con teste-ritratto realistiche e corpi ideali di divinità, secondo schemi tipologici derivanti dai prototipi greci di età classica ed ellenistica.

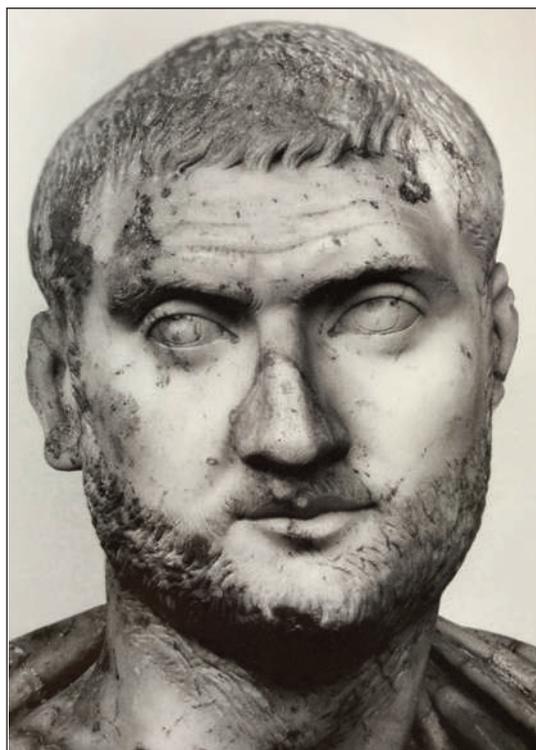
⁷⁰ Così si conserva ancora il togato, mentre nel cacciatore e nella statua in nudità eroica il ritratto, sicuramente pertinente alla statua e lavorato insieme a essa, è stato successivamente separato dal corpo e ricollocato: LO MONACO, 2015, pp. 369-371, ai nn. I 59. 1-3.

⁷¹ Inv. nn. 1790-1794: FITTSCHEN *et al.* 2010, p. 158, n. 158, tavv. 196, 198; pp. 159-160, n. 159, tavv. 197-198 (K. FITTSCHEN); FITTSCHEN 2021, pp. 95-96, n. 58 a-b, tav. 58.

⁷² Inv. Ma 1030: DE KERSAUSON 1996, pp. 488-489, n. 230.

⁷³ DUTHOY 2012, in part. pp. 130-142.

⁷⁴ Su tale fenomeno rimane basilare il volume di WREDE 1981; cui si aggiungono DE MARIA 1992, pp. 292-304; HALLETT 2005, pp. 199-206, e l'aggiornata ed esaustiva sintesi in LO MONACO 2011, pp. 335-349.



17. ROMA, MUSEI CAPITOLINI - CENTRALE MONTEMARTINI, RITRATTO MASCHILE (da FITTSCHEN *et al.* 2010, n. 159, tav. 197)

La rappresentazione del defunto *in formam deorum* non implicava una precisa trasformazione in divinità⁷⁵, né era necessariamente connessa all'avvenuta apoteosi⁷⁶, piuttosto le immagini teomorfe costituivano una sorta di “culto del ricordo”, per trasmettere attraverso l'assimilazione divina la virtù in cui eccelleva il personaggio raffigurato.

La moda delle statue iconiche teomorfe si estese presto all'ambito privato: a Roma e dintorni a partire dalla tarda epoca flavia o più probabilmente dall'età neroniana⁷⁷, mentre al di fuori di Roma dall'età adrianea⁷⁸, rimanendo in uso fino agli inizi del IV secolo d.C. Secondo Wrede⁷⁹ la moda si diffuse maggiormente tra gli esponenti della classe media, appartenenti di norma al ceto dei liberti, mentre secondo Christopher Hallett, la pratica era più strettamente connessa alla classe aristocratica⁸⁰, per l'alto valore simbolico insito in essa, quale elogio magniloquente delle qualità “divine” del defunto in vita.

⁷⁵ Christopher Hallett (HALLETT 2005, p. 259-263) ritiene errata la definizione “private divinizzazioni” proposta da Wrede per i ritratti teomorfi della sfera privata; la loro provenienza nella stragrande maggioranza dei casi da contesti funerari induce piuttosto a ritenere che essi alludano alle qualità “divine” esercitate dal defunto in vita. Questi ritratti, pur essendo associati ad immagini che suggeriscono una lunga, beata continuazione della vita dopo la morte, non vogliono affermare che il defunto sia divenuto un dio; la scelta della divinità nel cui corpo farsi raffigurare serviva a “personalizzare” queste immagini, descrittive della vita, dei meriti o attitudini del defunto.

⁷⁶ LO MONACO 2011, p. 339. Diverso è il caso dell'immagine erculea di Commodo, testimoniata da monete, fonti letterarie e dal busto degli *Horti Lamiani*, per cui assumere l'*habitus* di Ercole è funzionale alla costruzione di un nuovo schema iconografico in accordo con un nuovo modello di sovranità, maturato da Commodo negli ultimi anni del suo regno, in contrasto con la tradizione senatoria: CADARIO 2017, pp. 39-72.

⁷⁷ WREDE 1981, pp. 67-124; LO MONACO 2011, p. 335; HALLETT 2005, p. 261.

⁷⁸ WREDE 1981, pp. 94, 159.

⁷⁹ WREDE 1981, pp. 93-105; cfr. DE MARIA 1992, pp. 303-304; LO MONACO 2011, pp. 335, 343-344: vengono messi in relazione il periodo di maggiore utilizzo delle statue con fattezze divine, tra l'età flavia e l'età traiana-adrianea, e il momento di flessione del ruolo-chiave dei liberti nelle grandi segreterie centrali o negli incarichi finanziari provinciali, progressivamente rilevati dagli *equites*.

⁸⁰ HALLETT 2005, pp. 263-264.

La funzione dei ritratti teomorfi di privati era la stessa di quelli della famiglia imperiale e della sua corte; l'identificazione con una divinità valeva come dichiarazione della propria personalità, se ne assumevano le virtù e le caratteristiche. La prevalenza del fine commemorativo, celebrante i meriti e le attitudini del defunto in vita⁸¹, è confermata dalla pratica dell'iterazione delle immagini di uno stesso personaggio nelle vesti di diverse divinità per rappresentarne tutte le *virtutes*⁸²; pratica attestata ancora nel III secolo sia nel caso di privati cittadini, come documentano le tre statue sopra citate di Villa Doria Pamphilj⁸³, sia nel caso di imperatori⁸⁴. Uomini e donne comuni si fecero così raffigurare nei panni di divinità, anzi più spesso in nudità, per trasmettere il ricordo di una o più virtù: predilette per le donne Afrodite (bellezza) e Cerere (abbondanza), per gli uomini, come nel nostro caso, Eracle⁸⁵, la cui ascensione all'Olimpo aveva coronato il suo valore, Marte per chi avesse rivestito cariche militari, Esculapio per i medici, Bacco per i poeti. L'esibizione della nudità in pubblico, del resto, si era già diffusa intorno alla metà del I secolo a.C., quando, sulla scia della tradizione iconografica ellenistica del condottiero, i generali avevano iniziato a farsi raffigurare in pubblico in “nudità eroica”⁸⁶, con corpi atletici e vigorosi che mostravano la forza del condottiero/eroe, sui quali si impostavano ritratti fisionomici che ne denunciavano con verismo impietoso l'età matura, affidando alle rughe e allo sguardo severo l'espressione della *gravitas* propria del *civis romanus*⁸⁷.

La sovrapposizione su corpi dalle forme giovanili e atemporali di teste raffiguranti persone di mezza età, dai lineamenti fortemente individualizzati, spesso di anziani rugosi, e con pettinature aderenti alle mode del tempo, crea un contrasto che disorienta la sensibilità estetica di noi moderni, ma non quella degli antichi, per i quali raffigurare qualcuno come un “altro Ercole” era un'espressione comune di ammirazione per la forza fisica e un auspicio di immortalità. Due interessanti testimonianze sono fornite da una statua-ritratto di Palazzo Barberini, *in formam Herculis* del tipo Chercell, datata intorno al 230 d.C. (fig. 18)⁸⁸, in cui è evidente il contrasto tra il corpo vigoroso e il volto maturo dallo sguardo pensoso, incorniciato dalle fauci spalancate della *leontè* riportata sul capo, come nella statua Scott, e da un rilievo votivo dedicato a *Jupiter Caelius*, della tarda età antoniniana, conservato nei Musei Capitolini⁸⁹. Quest'ultimo mostra al centro Giove con aquila e scettro, a destra seduto su una roccia il *Genius* del *Caelius* e a sinistra *Julianus* divinizzato come *Hercules* con testa-ritratto e gli attributi dell'eroe: la clava rovesciata, la *leontè* avvolta sull'avambraccio sinistro e probabilmente i pomi nella mano sinistra, di restauro.

⁸¹ WREDE 1981, pp. 105-116; cfr. HALLETT 2005, p. 262. Secondo De Maria (DE MARIA 1992, pp. 294-297), riprendendo Panofsky, nel simbolismo funerario romano c'è una simbiosi tra esaltazione “retrospettiva”, volta alla commemorazione della vita passata, e tensione trascendente, volta alla preoccupazione per la vita ultraterrena.

⁸² HALLETT 2005, pp. 263-264; LO MONACO 2011, pp. 336-337.

⁸³ Bibl. *supra* alle note 68-70.

⁸⁴ SHA, *Tac.*, 16, 2: «*imago eius posita est in Quintiliorum, in una tabula quinquplex, in qua semel togatus, semel chlamydatas, semel armatus, semel palliatus, semel venatorio habitu*».

⁸⁵ Per un elenco dei ritratti *in formam Herculis* in statue, busti, stele, rilievi, altari funerari e sarcofagi: WREDE 1981, pp. 238-253, nn. 121-158, tavv. 15-22. Tra tutti i personaggi mitologici con cui identificarsi Ercole era, secondo il Cumont, il più adatto a suggerire la speranza di una felicità celeste, grazie al valore dimostrato dopo una lunga serie di imprese (CUMONT 1966, pp. 415-417).

⁸⁶ Si ricordano alcune statue in nudità eroica di età tardo-repubblicana (M. Cadario in LA ROCCA *et al.* 2010, pp. 292-294, nn. II.24-26), tra cui il cd. “Generale di Tivoli” a Palazzo Massimo alle Terme: GASPARRI, PARIS 2013, pp. 48-51, n. 8 (G. Scarpati) con bibl. prec. Sull'adozione del ritratto in nudità eroica in età tardo-repubblicana e sul suo sviluppo in età imperiale: HALLETT 2005, pp. 102-158, 159-222.

⁸⁷ Sulla differenza tra immagine in toga, che esprimeva al meglio la posizione sociale dell'effigiato, e l'immagine in nudità eroica, che, invece, ne esaltava i meriti e le qualità personali: CADARIO 2010, pp. 121-124; l'impiego della nudità “armata” da parte della *nobilitas* tardo-repubblicana per esibire qualità militari indica, secondo l'Autore, un adattamento alle esigenze romane. In età imperiale cambia radicalmente l'impiego della nudità: al posto dell'*ornatus militaris* si preferirono i simboli divini per rendere più esplicita la divinizzazione/eroizzazione del protagonista.

⁸⁸ WREDE 1981, pp. 240-241, n. 126, tavv. 15.2; 16, 2-3; HALLETT 2005, pp. 262, 327, B251 (opera non citata in PALAGIA 1988).

⁸⁹ Inv. 1264: FITTSCHEN 2010, p. 293, n. 4.37 (K. Fittschen).



18. ROMA, PALAZZO BARBERINI, STATUA-RITRATTO *IN FORMAM HERCULIS* (da WREDE 1981, n. 126, tav. 15, 2)

Entrambe sono opere di grande valore documentario sia del fenomeno in ambito privato della *consecratio in formam Herculis*, sia dell'assimilazione alle immagini imperiali, riproponendo la testa della statua Barberini la fisionomia di Balbino con un'acconciatura ancora dipendente da quella di Alessandro Severo, mentre nella pettinatura e nel volto di *Julianus* si può riconoscere una somiglianza con il I tipo ritrattistico di Marco Aurelio, sebbene il rilievo sia stato realizzato più tardi⁹⁰.

⁹⁰ Cfr. WREDE 1981, p. 241; FITTSCHEN 2010, p. 293; secondo Fittschen, poiché il fenomeno della "apoteosi privata" si diffuse soprattutto fra i liberti, è probabile che anche *Julianus* appartenesse a questo ceto. La datazione del rilievo è problematica: per la testa di Giove non si può datare prima della fine del II secolo, mentre il ritratto di *Julianus* rimanda alla metà del secolo. Forse la morte di *Julianus* risaliva a tempo addietro e per questo fu scelto come modello il I tipo del ritratto di Marco Aurelio, mentre il rilievo fu dedicato più tardi da *Anna*, una schiava della famiglia.

La stragrande maggioranza delle statue-ritratto *in formam deorum* destinate alla sfera privata proviene da contesti funerari⁹¹; esse erano poste nelle nicchie delle camere interne dei sepolcri di famiglia⁹², i cd. *Grabtempel*, tempietti funerari, di tipo italico su alti podi, che si diffondono a partire dall'età traianea, rispondendo alla necessità di glorificazione della propria stirpe, fortemente sentita dai ceti in ascesa. Esigie, invece, le testimonianze di statue-ritratto teomorfe in contesti domestici⁹³. Nell'arredo scultoreo di *domus* e ville dei *nobiles* si trovavano, oltre ai ritratti degli antenati inseriti negli *armaria*, le immagini in pittura e scultura dei famigliari defunti, per rinnovarne il ricordo in funzione di *exempla virtutis* (potere evocativo dei ritratti). Non dovevano mancare, inoltre, statue *in formam deorum* di familiari ancora in vita, degni di merito, che si affiancavano ai ritratti degli imperatori, mettendo a confronto la famiglia privata con quella imperiale per accrescere il prestigio del padrone di casa e dei suoi cari⁹⁴. Una volta deceduto il familiare, la sua statua poteva essere trasferita nel sepolcro o addirittura in spazi pubblici, riservati al culto imperiale. Sono infatti attestate, sebbene raramente, immagini teomorfe di privati esposte nelle piazze di *fora* e *agorai*, negli ambienti di terme, teatri, o persino nelle aree sacre di santuari e templi⁹⁵.

Riguardo alla statua di Parco Scott, si è evidenziata la pertinenza a un ambito privato, ma il suo rinvenimento in giacitura secondaria (si veda *supra* il contributo di Quilici, Paolillo, Acierno) non permette di risalire al contesto originario. Le dimensioni e il peso notevoli suggeriscono che il luogo di esposizione non fosse troppo lontano dal luogo di ritrovamento e comunque lungo il cantiere lineare per la costruzione dell'impianto fognario.

La contestualizzazione della statua all'interno del Parco dell'Appia Antica, in un'area compresa tra il I e il II miglio, fornisce un nuovo e importante tassello per la conoscenza di un'area di confine tra la città urbanizzata e il primo tratto suburbano della via consolare e permette di ipotizzarne la provenienza sia da un sepolcro familiare sia da un edificio residenziale. Gli ambienti rinvenuti nell'area di scavo non offrono elementi per una connessione diretta con la statua. Come è stato precisato nel contributo relativo, si tratta di due vani probabilmente di servizio, costruiti in opera mista entro la metà del II secolo d.C. con un innalzamento dei piani di calpestio nel IV secolo d.C. Essi erano verosimilmente pertinenti a un vasto *praedium*, forse identificabile con quello di *Munatia Procula*, esteso dal III miglio della via Ardeatina fino almeno all'area presso la chiesa del *Domine Quo Vadis*, all'interno del quale si sviluppavano aree dedicate ad attività produttive e agricole, insieme a strutture residenziali, funerarie e sacre.

⁹¹ WREDE 1981, *passim*, in part. pp. 79-93.

⁹² Sui *Grabtempel* e sul loro arredo scultoreo: WREDE 1978, pp. 411-433. Sulla distinzione tra statue onorarie erette in spazi pubblici, che necessitavano della preventiva approvazione di una pubblica istituzione, e statue-ritratto in ambiti privati, che non richiedevano permessi ufficiali, e sulle distinte aree di collocazione, in particolare sull'allestimento delle statue iconiche private, a volte *in formam deorum*, all'interno dei sepolcri: FEJFER 2008, pp. 16-17, 105-137, figg. 72-73.

⁹³ Rara la documentazione scultorea in ville e *domus*; si ricorda il caso delle tre statue sopraccitate di Villa Doria Pamphilj (note 66-68), forse provenienti da una *domus* aristocratica alle pendici del Quirinale. Cfr. NEUDECKER 1988, pp. 74-91, in part. 37-38, 79-82 sulle testimonianze letterarie e scultoree riguardo alla presenza di statue-ritratto di familiari (NEUDECKER 1988, p. 81: in forme divine, ad esempio la statua di Gaio, pronipote di Augusto, come Eros) ed estranei in contesti residenziali, mescolate a immagini di divinità: FEJFER 2008, pp. 89-104; FEJFER 1997, pp. 49-51, n. 20, tavv. 39-40 (ritratto di un fanciullo con gli attributi di Mercurio, 100-125 d.C.); DI CESARE 2010, pp. 17-18, 85-87, 123-125, cat. B8, tavv. 16-17 (ritratto di privata *sub specie Veneris*, datato intorno al 150 d.C.); cfr. LO MONACO 2011, pp. 340-342.

⁹⁴ Sull'esposizione di immagini private insieme a ritratti imperiali: MAYER 2009, pp. 277-294; LO MONACO 2011, pp. 342-343; un esempio in *Roselle. Statue e ritratti* 1990, pp. 28-29, n. 3, tavv. VIII-IX.

⁹⁵ Per le attestazioni di statue di privati *in formam deorum* in contesti pubblici: WREDE 1981, pp. 179-186; DE MARIA 1992, p. 301; LO MONACO 2011, pp. 342-343, figg. 6-7. Si conservano i basamenti iscritti di due statue in argento di private *in formam Veneris*, dedicate dagli eredi sul finire del II-inizi del III secolo ed esposte *post mortem*, probabilmente prelevate da contesti domestici, nell'*Augusteum* di Naron a accanto ai cicli statuari imperiali (MARIN 1999, pp. 319-327, fig. 3; Mayer 2004, pp. 283-289, figg. 2-4). A *Roselle* nell'edificio absidato presso il Foro fu posta al centro dell'abside la statua seduta del giovane *Valerianus Frater* raffigurato nelle vesti di Giove capitolino, in una posizione preminente rispetto alle statue togate degli altri membri della famiglia e degli imperatori (*Roselle. Statue e ritratti* 1990, pp. 23; LIVERANI 1994, pp. 161-173, in part. pp. 168-172 tavv. 62, 2-63).

Ne consegue che, anche se si potesse attribuire la statua in esame a tale *praedium*, ma non esistono dati probanti, non ci sarebbero indizi validi per accertarne la sua pertinenza ad una tomba o ad un ambiente abitativo.

Per concludere, possiamo affermare che la statua di Parco Scott costituisce una testimonianza importante, anche per la sua integrità conservativa, della produzione statuaria urbana della prima età gallienica. Opera di grande impegno formale ed economico, fu eseguita per una committenza privata da un *atelier* urbano di alta qualità, in cui venivano commissionati ad artigiani esperti incarichi di primo livello: lo dimostrano le notevoli dimensioni, la scelta del pregiato marmo pentelico ed anche la circostanza che il ritratto sia ricavato da un unico blocco insieme al corpo della statua. Il richiamo puntuale alla ritrattistica di Gallieno fa pensare ad un rappresentante del ceto elevato, più sensibile alle mode dettate dalla ristretta cerchia imperiale, inoltre la scelta di farsi rappresentare *in formam Herculis* suggerisce un personaggio che si è distinto non tanto per meriti intellettuali, ma piuttosto per la sua forza fisica, forse in imprese militari: l'allusione alle sue virtù eroiche è garanzia di immortalità.

*Università degli Studi di Roma Tor Vergata
Socio Corrispondente Pontifica Accademia Romana di Archeologia
annarena.ambrogi@gmail.com

Bibliografia

- ALFÖLDI 1967: A. ALFÖLDI, *Studien zur Geschichte der Weltkrise des 3. Jahrhunderts nach Christus*, Darmstadt 1967.
- ANGUISSOLA 2018: A. ANGUISSOLA, *Supports in Roman Marble Sculpture. Workshop Practice and Modes of Viewing*, Cambridge.
- ARNOLD 1969: D. ARNOLD, *Die Polykletnachfolge. Untersuchungen zur Kunst von Argos und Sikyon zwischen Polyklet und Lysipp* (JdI Ergänzungsheft, 27), Berlin.
- BECATTI 1968: G. BECATTI, “Una statua di Eracle con cornucopia. Problemi iconografici e stilistici”, in *BdA* 53, pp. 1-11.
- BERGMANN 1980: M. BERGMANN, “Die Aussage abstrakter Formen am Porträt des Kaisers Gallien”, in *JbGött*, pp. 24-27.
- BERGMANN 1982: M. BERGMANN, “Zeitypen im Kaiserporträt”, in *WissZBerl* 31, pp. 137-143.
- BLÜMEL 1933: C. BLÜMEL, *Römische Bildnisse. Staatliche Museen zu Berlin. Katalog der Sammlung antiker Skulpturen*, Berlin.
- BONFANTE 1989: L. BONFANTE, “Nudity as a Costume in Classical Art”, in *AJA* 93, pp. 543-570.
- BOVINI 1943: G. BOVINI, *Osservazioni sulla ritrattistica romana da Treboniano Gallo a Probo*, Roma 1943.
- CADARIO 2010: M. CADARIO, “Quando l’*habitus* faceva il romano (o il greco). Identità e costume nelle statue iconiche tra II e I secolo a.C.”, in *LA ROCCA et al.* 2010, pp. 115-124.
- CADARIO 2017: M. CADARIO, “Erocle e Commodo. Indossare l’*habitus* di Ercole, un ‘nuovo’ *basileion schema* nella costruzione dell’immagine imperiale”, in A. GALIMBERTI (a cura di), *Erodiano tra crisi e trasformazione*, Milano, pp. 39-72.
- CADARIO 2019: M. CADARIO, “Osservazioni sul “non-finito” e/o “non-visibile” nell’arredo scultoreo nel mondo romano. L’influenza di collocazione e tipologia sulla prassi degli scultori”, in M. PAPINI (a cura di), *Opus imperfectum. Monumenti e testi incompiuti del mondo greco e romano* (Atti del Convegno; Roma 2019) (*Scienze dell’Antichità* 25), Roma, pp. 131-147.
- CAIN 1998: H.-U. CAIN, “Copie dai «mirabilia» greci”, in S. SETTIS (a cura di), *I Greci. Storia, cultura, arte, società, 2. Una storia greca, III. Trasformazioni*, Torino, pp. 1221-1244.
- CALANDRA 1990: E. CALANDRA, “Tre ritratti di età gallienica al Palazzo Ducale di Mantova”, in *ArchCl* 41, pp. 225-250.
- CALANDRA 2001: E. CALANDRA, “Il ritratto di Gallieno come palinsesto”, in G. CAJANI, D. LANZA (a cura di), *L’antico degli antichi* (Letteratura Classica, 23), pp. 173-177.
- CALZA 1977: R. CALZA (a cura di), *Antichità di Villa Doria Pamphilj*, Roma.
- CANDILIO 1981: D. CANDILIO, “Statua di Herakles”, in *MusNazRom* I, 2, Roma, pp. 351-352, n. 51.
- CLARAC 1839-1841: F.M. DE CLARAC, *Musée de Sculpture antique et moderne*, Paris.
- CLARIDGE 2015: A. CLARIDGE, “Marble Carving Techniques, Workshops, and Artisans”, in E.A. FRIEDLAND, M. GRUNOW SOBOCINSKI, E. K. GAZDA, *The Oxford Handbook of Roman Sculpture*, Oxford, pp. 107-122.
- CUMONT 1966: F. CUMONT, *Recherches sur le Symbolisme funéraire des Romains*, Paris.
- DE LACHENAL 1982: L. DE LACHENAL, “La collezione di sculture antiche della famiglia Borghese e il palazzo in Campo Marzio”, in *Xenia* 4, pp. 49-117.
- DE MARIA 1992: S. DE MARIA, “Apoteosi private”, in S. SETTIS (a cura di), *Civiltà dei Romani. Il rito e la vita privata*, Milano, pp. 292-304.
- DI CESARE 2010: R. DI CESARE, *Interamna Praetuttianorum: sculture romane e contesto urbano*, Bari.
- DUTHOY 2012: F. DUTHOY, *Sculpteurs et commanditaires au II^e siècle après J.-C. Rome et Tivoli* (CollefRome, 465), Roma.
- EISNER 1986: M. EISNER, *Zur Typologie der Grabbauten im Suburbium Roms*, Mainz.

- ESPERANDIEU 1925: É. ESPERANDIEU, *Recueil général des bas-reliefs, statues et bustes de la Gaule romaine*, IX, Paris.
- FEJFER 1997: J. FEJFER, *Corpus Signorum Imperii Romani. Corpus of Sculptures of the Roman World. Great Britain III, 9. The Ince Blundell Collection of Classical Sculpture 1. The Portraits, II. The Roman Male Portraits*, Liverpool.
- FEJFER 2008: J. FEJFER, *Roman Portraits in Context*, Berlin-New York.
- FITTSCHEN 1970a: K. FITTSCHEN, “Zwei römische Bildnisse in Kassel”, in *RM* 77, pp. 132-143.
- FITTSCHEN 1970b: K. FITTSCHEN, recensione a H.G. NIEMEYER, *Studien zur statuarischen Darstellung der römischen Kaiser. Monumenta Artis Romanae VII*, in *BJb* 170, pp. 541-552.
- FITTSCHEN 1993: K. FITTSCHEN, “Das Bildnis des Kaisers Gallien aus Milreu. Zum Problem der Bildnistypologie”, in *MM* 34, pp. 210-227.
- FITTSCHEN 2010: K. FITTSCHEN, “Sul fenomeno dell’assimilazione delle immagini nella ritrattistica romana di età imperiale”, in E. LA ROCCA, C. PARISI PRESICCE, A. LO MONACO (a cura di), *Ritratti. Le tante facce del potere* (Catalogo Mostra di Roma, 2011), Roma, pp. 247-252.
- FITTSCHEN 2021: K. FITTSCHEN, *Privatporträts mit Repliken. Zur Sozialgeschichte römischer Bildnisse der mittleren Kaiserzeit* (Archäologische Forschungen, 41), Wiesbaden.
- FITTSCHEN, ZANKER 1985: K. FITTSCHEN, P. ZANKER, *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom, I. Kaiser und Prinzenbildnisse*, Mainz.
- FITTSCHEN *et al.* 2010: K. FITTSCHEN, P. ZANKER, P. CAIN, *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom, II. Die männlichen Privatporträts*, Berlin-New York.
- FUCHS 1992: M. FUCHS, *Glyptothek München. Katalog der Skulpturen, VI. Römische Idealplastik*, München.
- GAGLIANO 2013: E. GAGLIANO, “Herakles, il giovane ateniese. Sull’*agalma* del *Kynosarges* e sul culto del dio tra *paralia* e *asty*”, in *ASAtene* 91, pp. 29-53.
- GASPARRI 1994: C. GASPARRI, “Copie e copisti”, in *EAA*, 2° suppl. (1971-1994), II, Roma, pp. 267-280.
- GIULIANO 1965-67: A. GIULIANO, “Uno scultore a Roma nell’età di Gallieno”, in *BCom* 80, pp. 119-126.
- GULLINI 1960: G. GULLINI, *Maestri e botteghe in Roma da Gallieno alla Tetrarchia*, Torino.
- HAARLØV 1976: B. HAARLØV, “A Contribution to the Iconography of the Emperor Gallienus”, in *Studia romana in honorem Petri Krarup septuagenarii*, Odense, pp. 113-121.
- HALLETT 2005: CH.H. HALLETT, *The Roman Nude. Heroic Portrait Statuary 200 BC-AD 300*, Oxford.
- HEINTZE 1962: H. v. HEINTZE, “Drei spätantike Porträtstatuen”, in *Antike Plastik* 1, pp. 7-32.
- HIMMELMANN-WILDSCHUTZ 1962: N. HIMMELMANN-WILDSCHUTZ, “Sarkophag eines gallienischen Konsuls”, in *Festschrift für Friederich Matz*, Mainz, pp. 110-124.
- ISMAELLI 2012: T. ISMAELLI, “Un ritratto di età gallienica da Hierapolis di Frigia”, in *RA*, pp. 243-274.
- JOHANSEN 1990: F. JOHANSEN, *Ny Carlsberg Glyptotek. Catalogue Roman Portraits, I-III*, Copenhagen.
- KANSTEINER 2000: S. KANSTEINER, *Herakles. Die Darstellungen in der großplastik der Antike*, Wien.
- DE KERSAUSON 1996: K. DE KERSAUSON, *Catalogue des portraits romains, II. De l’année de la gerre civile (68-69 après J.-C.) à la fin de l’Empire*, Paris
- LA ROCCA 2000: E. LA ROCCA, “Divina ispirazione”, in S. ENSOLI, E. LA ROCCA (a cura di), *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana*, Roma, pp. 1-37.
- LA ROCCA *et al.* 2010: E. LA ROCCA, C. PARISI PRESICCE, A. LO MONACO (a cura di), *I giorni di Roma. L’età della conquista* (Catalogo Mostra di Roma, 2010), Roma.
- LA ROCCA *et al.* 2015:-E. LA ROCCA, C. PARISI PRESICCE, A. LO MONACO (a cura di), *L’età dell’angoscia. Da Commodo a Diocleziano. 180 – 305 d.C.* (Catalogo Mostra di Roma, 2015), Roma.
- LA ROCCA *et al.* 2017: E. LA ROCCA, C. PARISI PRESICCE (a cura di), *Musei Capitolini. Le sculture del Palazzo*

A. AMBROGI, Analisi storico-artistica della statua-ritratto *in formam Herculis*

Nuovo 2, Roma.

LAURENZI 1955-1956: L. LAURENZI, “Sculture inedite del museo di Cos”, in *ASAtene* 33-35, pp. 59-156.

LINFERT 1966: A. LINFERT, *Von Polyklet zu Lysipp. Polyklets Schule und ihr Verhältnis zu Skopas von Paros*, Giessen.

LINFERT 1990: A. LINFERT, “Die Schule des Polyklet”, in H. BECK, P.C. BOL, M. BÜCKLING (Hrsg.), *Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik* (Katalog Ausstellung Frankfurt am Main, 1990-1991), Mainz am Rhein, pp. 240-297.

LINFERT 1990: A. LINFERT, “Die Schule des Polyklet”, in H. BECK, P.C. BOL, M. BÜCKLING (Hrsg. von), *Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik* (Katalog Ausstellung Frankfurt am Main, 1990), Mainz am Rhein, pp. 240-297.

LIVERANI 1994: P. LIVERANI, “Il ciclo di ritratti dell’edificio absidato di Bassus a Roselle: iconografia imperiale e glorificazione familiare”, in *RM* 101, pp. 161-173.

LO MONACO 2011: A. LO MONACO, “Algide e belle come dee. Immagini private e apoteosi a Roma in età medio-imperiale”, in *Ritratti* 2011, pp. 335-349.

LO MONACO 2015: A. LO MONACO, “Le tre statue-ritratto di età gallienica pertinenti ad un unico personaggio di Villa Doria Pamphilj”, in LA ROCCA *et al.*, pp. 368-371, nn. I 59. 1-3.

L’ORANGE 1933: H.P. L’ORANGE, *Studien zur geschichte des spätantiken Porträts*, Oslo.

L’ORANGE 1965: H.P. L’ORANGE, *Art Forms and Civic Life in the Late Roman Empire*, Princeton.

L’ORANGE 1973: H.P. L’ORANGE, *Likeness and Icon. Selected Studies in Classical and Early Medieval Art*, Odense.

MARCONI 2011: C. MARCONI, “The birth of an image. The painting of a statue of Herakles and theories of representation in ancient Greek culture”, in *Res: Anthropology and Aesthetics* 59/60, pp. 145-167.

MARIN 1999: E. MARIN, *Consecratio in formam Veneris dans l’Augusteum de Narona*, in *Imago Antiquitatis. Religions et iconographie du monde romain. Mélanges offert à Robert Turcan*, Paris, pp. 319-327.

MAYER 2004: M. MAYER, “El Augusteum de Narona (Vid, Metkovic, Croacia) en época de los Severos”, in C. ROMAN, C. GĂZDAC *et al.* (a cura di), *Orbis Antiquus. Studia in honorem Ioannis Pisonis*, Cluj-Napoca, pp. 283-289.

MAYER 2009: M. MAYER, “Los honores recibidos por la familia de Marco Aurelio en la parte oriental del imperio romano: ¿cambio o continuidad en el culto dinástico?”, in A. MARTÍNEZ FERNÁNDEZ (a cura di), *Estudios de Epigrafía Griega*, La Laguna, pp. 277-294.

MLASOWSKY 2001: A. MLASOWSKY, *Imago imperatoris. Römische Kaiserbildnisse einer norddeutschen Sammlung* (Schriften der Archäologischen Sammlung Freiburg, 6), München.

MusNazRom: A. GIULIANO (a cura di), *Museo Nazionale Romano. Le Sculture*, I, 1-12, Roma (1979-1995).

MUSTILLI 1939: D. MUSTILLI, *Il Museo Mussolini*, Roma.

NEUDECKER 1988: R. NEUDECKER, *Die Skulpturenausstattung römischer Villen in Italien*, Mainz am Rhein.

NISTA 1987: L. NISTA, “Torso virile al Museo Nazionale Romano”, in *Xenia* 13-14, pp. 31-44.

OSANNA *et al.* 2023: M. OSANNA, S. VERGER, M.L. CATONI, D. ATHANASOULIS (a cura di), *Tra noi e gli antichi. L’istante e l’eternità* (Catalogo Mostra di Roma, 2023), Milano.

PALAGIA 1988: O. PALAGIA, s.v. *Herakles*, *LIMC* IV, 1, pp. 728-796.

PARISI PRESICCE 2013: C. PARISI PRESICCE, “Arte, imprese e propaganda. L’Augusto di Prima Porta 150 anni dopo la scoperta”, in E. LA ROCCA, C. PARISI PRESICCE, A. LO MONACO, C. GIROIRE, D. ROGER (a cura di), *Augusto* (Catalogo Mostra di Roma, 2013-2014), Milano, pp. 118-129.

PENSABENE 1995: P. PENSABENE, *Le vie del marmo. I blocchi di cava di Roma e di Ostia. Il fenomeno del marmo nella Roma Antica* (Itinerari Ostiensi, 7), Roma.

PENSABENE 1998: P. PENSABENE (a cura di), *Marmi antichi 2. Cave e tecnica di lavorazione, provenienze e distribuzione*, Roma.

PETTINAU 2000: B. PETTINAU, “Il volto di un romano. Due ritratti tardo antichi dal Quirinale”, in *BMusRom* 14, pp.

5-27.

REINACH: S. REINACH, *Repertoire de la statuaire grecque et romaine*, I-VI, Paris 1858-1932 (II, 1897; IV, 1910; VI, 1932).

ROCKWELL 1993: P. ROCKWELL, "Tools in ancient marble sculpture", in R. FRANCOVICH, *Archeologia delle attività estrattive e metallurgiche*, Firenze, pp. 177-194.

Roselle. *Statue e ritratti* 1990: *Un decennio di ricerche a Roselle. Statue e ritratti* (Catalogo Mostra di Roselle, 1990), Firenze.

SALADINO 2003: V. SALADINO, "Ercole", in G. CAPECCHI, A. FARA, D. HEIKAMP, V. SALADINO (a cura di), *Palazzo Pitti. La Reggia rivelata* (Catalogo della Mostra di Firenze, 2003-2004), Firenze-Milano, pp. 506-507, n. 30.

SCHWEITZER 1948: B. SCHWEITZER, *Die Bildniskunst der römischen Republik*, Leipzig-Weimar.

TODISCO 1979: L. TODISCO, "Un frammento di statua al Museo di Lecce e i tipi di Eracle e Melpomene con testa taurina sotto la clava", in *ArchCl.* 31, pp. 141-157.

TODISCO 1993: L. TODISCO, *Scultura greca del IV secolo. Maestri e scuole di statuaria tra classicità ed ellenismo*, Milano.

VORSTER 1993: CH. VORSTER, *Vatikanischen Museen. Museo Gregoriano Profano. Römische Skulpturen des späten Hellenismus und der Kaiserzeit, 1. Werke nach Vorlagen und Bildformeln des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.*, Mainz am Rhein.

WALDHAUER 1928: O. WALDHAUER, *Die antiken Skulpturen der Ermitage*, I, Berlin und Leipzig.

WEGNER 1979: M. WEGNER, *Das römische Herrscherbild*, III, 3. *Gordianus III. bis Carinus*, Berlin.

WOOD 1986: S. WOOD, *Roman Portrait Sculpture. 217-260 A.D.*, Leiden.

VORSTER 1993: CH. VORSTER, *Römische Skulpturen des späten Hellenismus und der Kaiserzeit. 1. Werke nach Vorlagen und Bildformeln des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.*, Mainz am Rhein.

WREDE 1978: H. WREDE, "Die Ausstattung stadtrömischer Grabtempel und der Übergang zur Körperbestattung", in *RM* 85, pp. 411-433.

WREDE 1981: H. WREDE, *Consecratio in formam deorum. Vergöttlichte Privatpersonen in der römischen Kaiserzeit*, Mainz am Rhein.

ZANKER 1982: P. ZANKER, *Herrscherbild und Zeitgesicht*, in *Römisches Porträt. Wege zur Erforschung eines gesellschaftlichen Phänomens* (Wissenschaftliche Konferenz; Berlin 1981) (*WissZBerl.* 31), Berlin, pp. 307-312.