

IL RITRATTO GIOVANILE DI NERONE: UN ESEMPIO A MANTOVA

STEFANO MAGGI

Nella Galleria della Mostra del Palazzo Ducale di Mantova è conservato un busto di grandezza naturale con testa ritratto di un giovane¹ (figg. 1-3). Il viso, rivolto a destra, è ben modellato, in un ovale che va affilandosi verso il mento mediante morbidi piani: l'impalcatura ossea risulta nascosta dall'incarnato pieno e le gote, appena segnate dagli zigomi, scendono rotonde verso la linea delle mascelle, ben rilevabile solo nel profilo. In questo volto estremamente fresco i particolari che spiccano, conferendo intensità alla vita espressiva, sono — come quasi sempre avviene — gli occhi e la bocca; vi è poi l'incorniciatura di una frangia rigida, uniforme, ma molto caratteristica (o meglio caratterizzante). Gli occhi, allungati, a mandorla, sono inseriti in un giro d'arcata che li contiene appena e, nonostante nell'angolo interno siano piuttosto incavati e presentino un leggero gonfiore sopra quello esterno, sono per gran parte in luce. La bocca, morbida, sinuosa, con gli angoli leggermente rialzati, ha una rima molto ondulata ed il labbro superiore sporgente.

Quello sguardo, la piega della bocca, insieme a dettagli quali il mento prominente, il labbro superiore all'infuori, la fronte larga, la forma quadrata del cranio, danno al ritratto una notevole « aria di famiglia » giulio-claudia. Il pezzo, dunque, sembra rientrare in quel numerosissimo gruppo di ritratti di principi giulio-claudi, che da sempre rappresentano per la critica uno dei più grossi problemi che la ritrattistica romana proponga.

L'interesse iconografico di questo pezzo, quindi, lo segnala nell'ambito della collezione mantovana e ne fa anche uno dei più studiati — o semplicemente citati come confronto.²

Dopo le più antiche attribuzioni del Dütschke³ e del Labus⁴ (Caligola) e del Bernoulli⁵ (Druso Maggiore), si arriva alla identificazione con Germanico operata dal Bianchi Bandinelli⁶ sulla base di confronti iconografici, ma lasciando molto in ombra l'aspetto stilistico dei ritratti considerati. Proprio facendo leva su questo aspetto, due decenni più tardi, il Poulsen⁷ propone, invece, pur ritenen-

do valida la collazione dei pezzi operata dal Bianchi Bandinelli, di assegnare all'intero gruppo l'identità di Nerone. Il metodo più completo della ricerca del danese dava garanzie di notevole verisimiglianza; ma, recentemente, il Kiss⁸ ha rimesso in discussione tutto o almeno una gran parte del lavoro del Poulsen: soprattutto, per quel che ci interessa, avanza per il pezzo mantovano una nuova identificazione, quella con Druso Cesare. Nello stesso anno compare un lavoro dello Hiesinger, che, sulla base dei ritratti monetali, mette ordine e dà una interpretazione per alcuni aspetti definitiva al problema dell'iconografia di Nerone: lo studioso, in particolare, riconosce nella testa di Mantova uno dei rappresentanti più « espliciti » dell'« *Accession Type* », corrispondente al III tipo monetale, creato dopo il 54 d.C. ed in uso fino al 59 d.C.⁹ Da questo momento la critica sembra unanimemente accettare l'identificazione con Nerone per il ritratto mantovano, ma variano — seppur di poco — le opinioni circa la sua precisa datazione. Così lo Jucker colloca il ritratto assai vicino al pezzo del Vaticano, Sala Busti 385 (« *Palimpsest V 1* »), all'inizio del regno.¹⁰ Nello stesso anno e sulla stessa rivista, un bell'articolo di Bergmann-Zanker ridefinisce lo « *Accession Type* » dello Hiesinger e vede la testa di Mantova in posizione cronologica leggermente anteriore rispetto ad esso (che, nel frattempo, diventa « *Typus Cagliari* »).¹¹

Dal momento che tutti questi lavori vengono di volta in volta modificando almeno parzialmente le linee di sviluppo dell'iconografia neroniana (per la quale si vedano anche Hausmann¹² e Rilliet-Mailard¹³), sembrerebbe imporsi la necessità di un'ulteriore, aggiornata revisione critica della tradizione delle copie. Ma non è nostra intenzione operare qui, dettagliatamente, tale revisione, quanto piuttosto ridurre il problema ai suoi punti essenziali, per eliminare — se possibile — le fluttuazioni cronologiche della testa mantovana.

Partiamo da alcune considerazioni preliminari dello Hiesinger. Le emissioni monetali ben datate

e ben caratterizzate offrono indubbiamente un ottimo supporto per seguire il corso della ritrattisti-

- I tipo monetale (51 d.C.): « *Adoption Type* »
- II tipo monetale (54 d.C.): « *Heir Apparent Type* »
- III tipo monetale (55 d.C.): « *Accession Type* »
- IV tipo monetale (59 d.C.)
- V tipo monetale (64 d.C.)

ca di Nerone. Su questa base lo Hiesinger ha istituito una sequenza di tipi ritrattistici:

- { presentano lo stesso tipo di pettinatura (di massima)
- { la pettinatura cambia, fino a divenire
- { la *coma in gradus formata* (SUET, Nero 51)

Ad un esame generale è piuttosto evidente che, nell'ambito dei ritratti con il primo tipo di pettinatura, due sono i gruppi fondamentali: lo « *Adoption Type* » (« *Knabenporträt* » di Bergmann-Zanker) e lo « *Accession Type* » (« *Typus Cagliari* » di Bergmann-Zanker). Ma è altrettanto evidente la esistenza di un « gruppo intermedio »: lo « *Heir Apparent Type* », da Bergmann-Zanker definito come una nuova versione ufficiale del ritratto dell'adolescenza.¹⁴

Se esaminiamo da vicino le serie di ritratti proposte dallo Hiesinger e da Bergmann-Zanker, proprio nella definizione del « gruppo intermedio » emergono sensibili divergenze.¹⁵ In realtà, appare più convincente il gruppo proposto da Bergmann-Zanker;¹⁶ ad un'attenta osservazione, le forme delle teste di Mantova, Louvre 3528 (fig. 4), Copenhagen 628 (fig. 5), Vaticano, Sala Busti 385 (fig. 6),¹⁷ ancora adolescenti, chiaramente anteriori a quelle del gruppo di ritratti « *Typus Cagliari* » (così come chiaramente posteriori a quelle del « *Knabenporträt* », perché più forte è la caratterizzazione fisionomica), rivelano strette analogie e corrispondenze nell'impalcatura, nella struttura del cranio, nella regione degli occhi, nella bocca, nella capigliatura (sia come fatto di « moda », sia come rendimento tecnico-stilistico).

Se, dunque, il problema della composizione del « gruppo intermedio » (sulla cui esistenza e cronologia già dal lavoro dello Hiesinger non vi erano più dubbi) appare meglio risolto dallo studio di Bergmann-Zanker, è a nostro avviso comunque necessaria una puntualizzazione. Consapevoli del fatto che sia assai poco produttivo voler a tutti i costi isolare molti « tipi » nei ritratti di un personaggio, ma convinti, parimenti, di quello che è il vero senso di « *Bildnistypus* » (die Darstellung einer authentischen antiken Überlieferung: secondo le parole di Trillmich¹⁸), riteniamo meritino maggior attenzione due ritratti con *corona civica*, conservati a Ginevra¹⁹ e Siracusa²⁰ (figg. 7-8), che sembrano individuare

una precisa, autonoma tradizione rispetto agli altri ritratti giovanili di Nerone. Il primo è da Bergmann-Zanker inserito nella serie del « *Knabenporträt* », mentre non è considerato dallo Hiesinger; il secondo è dallo Hiesinger collocato nello « *Heir Apparent Type* »: non è considerato, invece, da Bergmann-Zanker, ma sulla sua identificazione con Nerone non sembrano esservi dubbi.²¹ Ora, entrambi i ritratti, dalle fattezze non più fanciullesche, non ancora giovanili, non possono essere anteriori al 54, dal momento che la *corona civica* viene assegnata all'atto della salita al trono (o successivamente);²² del pari, non possono essere posteriori al 55, perché da quell'anno sulle monete è sempre rappresentato il III tipo, caratterizzato da tratti ormai adulti.²³

A questo punto, se la testa di Mantova — e con essa tutto il « gruppo intermedio » — è anteriore, ma non di molto, al 55, l'unica conclusione possibile sembra quella che, al momento della salita al trono, accanto ad una tradizione che si muoveva in direzione del realismo, fosse affermata anche una tradizione decisamente idealizzante, rappresentata appunto dai ritratti di Ginevra e Siracusa. Ben presto prevarrà la prima (ed avremo il « *Typus Cagliari* »): ciò non fa meraviglia, se si considerano, con sguardo più ampio, le tendenze stilistiche del periodo tardo-claudio e neroniano.

In effetti, la testa di Mantova, come quelle del Louvre 3528, di Copenhagen 628, del Vaticano, Sala Busti 385, rivela ascendenze che si possono senza dubbio far risalire al delicato periodo di passaggio verso un'arte più attenta ai risvolti psicologici, all'umanità, degli ultimi anni del regno di Claudio (e poi all'« *early neronian style* »). Predomina un modellato morbido, per piani fluidi, è presente il gioco del chiaroscuro (anche se non « per la prima volta nella iconografia romana come mezzo di espressione della personalità », come vorrebbe la Felletti:²⁴ cosa dire, allora, di un volto come quello dell'Augusto di Prima Porta?). Direi che siamo

al limite, al momento in cui si sta esaurendo la corrente caratterizzata secondo Bianchi Bandinelli da « aristocratico convenzionalismo, che si appoggia al ritratto di Augusto, ma è, più di esso, classicheggiante ».²⁵ Così resta il tono classicheggiante, restano l'eleganza ed il nitore della forma, ma, grazie ad un rinato interesse per il realismo che sfuma verso il colorismo, queste forme, questo nitore riacquistano la sensibilità che era andata perduta con l'accademismo tiberiano (e successivo). La novità del linguaggio formale che acutamente Saletti²⁶ coglie a proposito della testa di Cagliari (e del « tipo Cagliari » in genere) è, in sostanza, presente in nuce già in questa serie.

Venendo a discutere più in dettaglio dei ritratti che maggiormente ci interessano, si può dire che nei pezzi di Copenaghen 628 e Louvre 3528, oltre alla stessa forma, il viso mostra nella realizzazione particolari minuti perfettamente uguali. Si prendano in considerazione gli occhi: il disegno allungato è lo stesso, ma anche il trattamento delle palpebre è simile: quella superiore piuttosto affilata, rimarcata da una soprastante incisione, quella inferiore invece più smussata, morbida, sfuggente, con l'effetto che, mentre in basso la luce scivola via, in alto si arresta, si spezza contro lo spigolo, riprende, si annulla di nuovo nel solco, sfuma in toni d'ombra più carichi verso l'angolo interno, per tornare senza asprezze, senza bruschi trapassi, a regnare incontrastata sulla fronte. Il risultato di questa ombreggiatura è una espressione strana,

tutto sommato distesa, ma con una punta di serietà, aiutata molto dalla bocca ben sagomata e serrata, quasi imbronciata. La linea della mascella, poi, l'orecchio corto e carnoso, i capelli folti e lisci, con il particolare vezzo delle due ciocche lunghe piegate in avanti, ad incorniciare quel volto enigmatico, sono gli stessi.

Ma, ripeto, siamo in un periodo di trapasso, vivono ancora tendenze freddamente classicheggianti: così le teste di Ginevra e Siracusa presentano un trattamento delle superfici poco chiaroscurato e, nel volto fisso, « astratto » (Ginevra), o comunque assai poco espressivo della personalità del principe (Siracusa), una netta volontà di idealizzazione (che, tra l'altro, la presenza della *corona civica* carica ulteriormente). Si può supporre uno scarso successo di questo tipo ritrattistico, nel momento in cui si viene affermando una nuova visione artistica: a suffragio di ciò è il fatto che la *corona civica* compare, sì, a lungo sulle monete, ma sul verso, il ritratto monetale dal 54 d.C. in poi essendone sempre sprovvisto.²⁷

Dipartimento di Scienze dell'Antichità
Università di Pavia

* Ricerca effettuata con fondi erogati dal Ministero della Pubblica Istruzione.

Si ringrazia l'Istituto Archeologico Germanico di Roma per aver concesso la pubblicazione delle fotografie relative alla testa di Mantova (*Inst. Neg.* 73.2343, 2346, 2347).

¹ Inv. 6720. Marmo greco. Alt. tot. cm 61, alt. viso cm 26. Busto in marmo italico, moderno. Rotto l'orecchio destro; di restauro moderno il naso, la parte destra del mento, parte delle labbra, l'orecchio sinistro. Abrasioni qua e là sul volto, particolarmente pesanti sul sopracciglio e sulla palpebra inferiore sinistri. Consunzioni e scheggiature nella frangia; spezzate alcune ciocche sulla nuca, che presenta un precario restauro in gesso.

Bibl.: G. LABUS, *Museo della Reale Accademia di Mantova*, I, Mantova 1830, p. 42; H. DÜTSCHKE, *Antike Bildwerke in Oberitalien*, IV, Leipzig 1880, p. 662; J. J. BERNOULLI, *Römische Ikonographie*, II 2, Stuttgart 1891, n. 17, p. 173 (vedi anche pp. 206, 307, 318); A. LEVI, *Sculture greche e romane del Palazzo Ducale di Mantova*, Roma 1931, n. 111, p. 58; R. BIANCHI BANDINELLI, in « RM » 47, 1932, pp. 153 ss.; V. POULSEN, in « Acta Archaeologica » 22, 1951, pp. 119 ss.; Z. KISS, *L'iconographie des princes julio-claudiens au temps d'Auguste et de Tibère*, Warszawa

1975, pp. 143 ss.; U. W. HIESINGER, in « AJA » 79, 1975, pp. 113 ss.; H. JUCKER, in « JdI » 96, 1981, pp. 287 ss.; M. BERGMANN - P. ZANKER, in « JdI » 96, 1981, pp. 321 s.; K. FITTSCHEN - P. ZANKER, *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom*, I, Mainz a.R. 1985, p. 18 nota 7.

² Altri pezzi della collezione hanno ricevuto nuova pubblicazione dopo l'ormai lontana catalogazione operata da LEVI, cit.: tre ritratti di Augusto (S. MAGGI, in « Athenaeum » n. s. LVI, fasc. I-II, 1978, pp. 109-124), uno di Tiberio (Id., in « Civiltà Mantovana » XII, quad. 71-72, 1978, pp. 207-213), uno di Claudio (Id., in « Arte Lombarda » n. s. 49, 1978, pp. 5-8), uno di privato d'età claudia (Id., in « RivArchCom » 161, 1979, pp. 167-174), uno di Agrippina Minore (Id., in « Athenaeum » n. s. LVIII, fasc. III-IV, 1980, pp. 353-359), uno di Agrippina Maggiore (Id., in « Civiltà Mantovana », n. s. 8, 1985, pp. 1-13), uno di Giulia Domna (D. MANTOVANI, in « Civiltà Man-

tovana » XII, quad. 67-68, 1978, pp. 1-11), uno di Adriano (P. TOMASONI, in « Atti e Mem. Accademia Naz. Virgiliana » n. s. LII, 1984, pp. 59-64).

³ DÜTSCHKE, *cit.*

⁴ LABUS, *cit.*

⁵ BERNOULLI, *cit.*

⁶ BIANCHI BANDINELLI, *cit.*

⁷ POULSEN, *cit.*

⁸ KISS, *cit.* Merita qualche parola il metodo seguito dallo studioso polacco. Egli riconosce nel ritratto mantovano Druso Cesare sulla base della somiglianza con la testa di Olbia, a Cagliari (vedi, da ultimo, C. SALETTI, *La scultura di età romana in Sardegna. Ritratti e statue iconiche*, in « ANRW », in corso di stampa — ringrazio l'Autore del cui manoscritto ho potuto prendere visione) — « c'est une image parfaite du même personnage que sur la sculpture de Cagliari »: e non aggiunge una parola di più — a sua volta somigliante — e ancora lo studioso si limita a questo semplice aggettivo, accompagnandolo con una sommaria analisi puramente iconografica — a quella di Corinto (BIANCHI BANDINELLI, *cit.*, p. 158, tavv. 33-34). Tutto il suo ragionamento parte dal confronto tra quest'ultimo pezzo ed il profilo del portatore del trofeo del Gran Cameo di Francia (KISS, *cit.*, p. 143, tav. 501; identificazione confermata, tra gli altri, da V. POULSEN, *Claudische Prinzen*, Baden Baden 1960, p. 36), confronto che rivela, a detta dello studioso polacco, una somiglianza stupefacente. Ma questo non è certo un argomento molto probante. La lettura di una gemma presenta gli stessi rischi di quella di una moneta: la gemma porta un ritratto fortemente (e forzatamente) semplificato, che punta tutta la sua efficacia di rappresentazione sui particolari salienti del volto, talora esasperandoli, anche a scapito dell'espressione. Ma è ben noto come la difficoltà nel districarsi all'interno del panorama dei principi giulio-claudi derivi proprio dal fatto che tutti hanno, per discendenza, per ereditarietà e per motivi di propaganda dinastica, quelli che sono i caratteri distintivi della famiglia cui appartengono (e sono proprio quelli cui l'incisore della gemma guarderà). La fragilità del procedimento seguito dal Kiss diventa, allora, evidente: non si può ricavare una identificazione da un unico e, per di più, molto incerto confronto, e cercare di darle forza e credibilità, poi, con il crearle attorno una serie i cui elementi vengono uno alla volta aggiunti per una somiglianza troppo evidente per non essere rilevata, ma che di per sé non aggiunge alcun elemento decisivo alla conferma del punto di partenza. In breve, il vizio riscontrato nell'argomentazione del Kiss è quello di verificare — e neppure troppo a fondo — solo il primo anello della catena. Particolari come la *barbula*, poi, non sono per nulla sufficienti a dare forza al ragionamento, dal momento che essa può essere sì una espressione di lutto — anche in questo senso, però, Druso Cesare non fu l'unico a portarla —, ma può essere anche interpretata come « prima barba » — e, ancora, non servirebbe ad indicare in assoluto un

principe solo. Quindi, se Druso Cesare portò la *barbula* in segno di lutto per la morte di Livia nel 29 d.C., Nerone celebrò solennemente il taglio della prima barba dopo la morte della madre, avvenuta nel 59 — anch'egli, cioè, la portò da giovanetto. Un'altra considerazione molto ovvia e convincente contro la proposta del Kiss è praticamente svolta già dal Bianchi Bandinelli nel suo studio del 1932: « di Druso, fatto morire di fame, non sembra probabile che fossero lasciati in giro, se mai ve ne furono, tanti ritratti ufficiali quanti ne presuppone il numero delle repliche di questo tipo ».

⁹ HIESINGER, *cit.*, p. 118.

¹⁰ JUCKER, *cit.*, p. 288.

¹¹ BERGMANN-ZANKER, *cit.*, pp. 321-322.

¹² U. HAUSMANN, *Römerbildnisse*, Stuttgart 1975, pp. 29-33.

¹³ I. RILLIET-MAILLARD, *Les portraits romains du Musée d'Art et d'Histoire*, Genève 1978, pp. 32-35.

¹⁴ « Eine offizielle Neufassung des Knabenbildnisses » (BERGMANN-ZANKER, *cit.*, p. 322).

¹⁵ HIESINGER:

« Adoption Type » Louvre 1210
Parma 826
Copenaghen 628
Collezione privata tedesca

« Heir Apparent Type » Detroit 69218
British Museum (prestito Loan)
Laterano 595
Vaticano, Sala Busti 385
Siracusa 6383

« Accession Type » Cagliari 35533
Mantova
Louvre 3528
Terme 616
Cos 4510

BERGMANN-ZANKER:

« Knabenporträt » Louvre 1210
Parma 826
Stoccarda 65/11
Ginevra C 186

« off. Neufassung des Knabenportr. » Mantova
Louvre 3528
Copenaghen 628
Vaticano, Sala Busti 385

« Typus Cagliari » Cagliari 35533
Terme 616
Capitolino 418

¹⁶ Ma lo stesso Hiesinger ammette che « there is no absolute certainty to the definition of the middle portrait group » da lui proposto (HIESINGER, *cit.*, p. 118).

¹⁷ Cfr. BERGMANN-ZANKER, *cit.*, p. 321.

¹⁸ W. TRILLMICH, in « MM » 15, 1974, p. 195.

¹⁹ RILLIET-MAILLARD, *cit.*

²⁰ N. BONACASA, *Ritratti greci e romani della Sicilia*, Palermo 1964, n. 52, p. 45.

²¹ Cfr. J. et J. CH. BALTZ, in « AntCl » 35, 1966, p. 537.

²² Per la *corona civica* vedi PW IV, 1901, c. 1639, s. v. *Corona*: A. ALFÖLDI, in « MusHelv » 9, 1952, p. 232 (ora in A. ALFÖLDI, *Die monarchische Repräsentation im römischen Kaiserreiche*, Darmstadt 1970, p. 128).

²³ Ed, in effetti, questo tipo permette di istituire una inequivocabile corrispondenza con le repliche scultoree dai tratti adulti del « *Typus Cagliari* ».

²⁴ B. M. FELLETTI-MAJ, in EAA V, 1963, pp. 424-425, s. v. Nerone.

²⁵ BIANCHI BANDINELLI, *cit.*, p. 160.

²⁶ SALETTI, *cit.*

²⁷ BMC I, 1923, tav. 38,1-3 (54 d.C.); 9-10 (55-56 d.C.); 11 (56-57 d.C.); 12-13 (57-58 d.C.); 14-15 (58-59 d.C.); 16 (59-60 d.C.); 17-18 (60-61 d.C.). Non è forse un caso che anche Claudio, padre adottivo di Nerone, avesse accettato la *corona civica*, un attributo carico di implicazioni, espressione della politica augustea di restaurazione della vecchia repub-

blica. Fu un fatto di opportunismo politico, nei confronti di un senato di opposizione. Una volta consolidato il proprio potere, Claudio rinuncia a farsi ritrarre con essa, sulle monete; comparirà ancora sui ritratti scultorei, ma ridotta a semplice attributo imperiale (rientra nell'abbigliamento di corte). Il dissolversi del suo significato è dimostrato chiaramente dal fatto che essa può, con la massima naturalezza, comparire sulla testa dell'imperatore raffigurato nell'iconografia di Zeus, anche se a Zeus non appartiene un simile distintivo (cfr. S. MAGGI, in « Arte Lombarda » n. s. 49, 1978, pp. 5 ss.). Ecco allora la *corona civica* sul verso delle monete neroniane dei primi anni del regno, quando prevaleva la tendenza « costituzionale » (ma la legenda non è più *EX SC OB CIVES SERVATOS*, è ridotta al semplice *EX SC*: è molto indicativo che sia caduta proprio la parte della formula più caratterizzante del valore « repubblicano » della corona). Ma il suo valore ideologico è assolutamente non rispondente all'altra tendenza, quella « autocratica », latente fin dagli inizi nel principato di Nerone (meglio, nel principato in genere): questa è forse la vera ragione della mancata fortuna del tipo ritrattistico con *corona civica*.