

## LA SCULTURA DI ETÀ ROMANA IN SARDEGNA: RITRATTI E STATUE ICONICHE

CESARE SALETTI

La civiltà artistica della Sardegna in età romana, pur se si può dire che presenta « il percorso delle aree tipicamente periferiche », <sup>1</sup> non è stata finora indagata esaurientemente nella specificità delle sue manifestazioni. Se si escludono sporadiche e disomogenee relazioni di scavo e brevi segnalazioni, le nostre conoscenze dipendono ancora, per quanto riguarda l'architettura, dai concisi saggi di G. Maetzke; <sup>2</sup> meglio informati siamo nel campo delle arti figurative, dove il ponderoso contributo di S. Angiolillo sui mosaici <sup>3</sup> si è venuto ad affiancare al *corpus* dei sarcofagi edito da G. Pesce, <sup>4</sup> cui in anni più prossimi si è aggiunto l'agile catalogo delle sculture del Museo di Sassari e della collezione municipale di Porto Torres a cura di M. Equini Schneider. <sup>5</sup> Mentre — pur nell'ampiezza dell'informazione e nella puntualità documentaria — necessariamente sintetico è, per la sua collocazione editoriale, il recente volume di S. Angiolillo, <sup>6</sup> che affronta comunque per la prima volta i problemi urbanistici ed aggiorna i dati e le conoscenze particolarmente riguardo all'architettura <sup>7</sup> e alle arti cosiddette minori.

Una visione d'insieme della scultura a tutto

\* Questo lavoro, condotto in anni ormai lontani durante il periodo del mio insegnamento all'Università di Cagliari (1976-1980), ed elaborato poco più tardi, era destinato alla pubblicazione in *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*. Il notevole lasso di tempo da allora passato, oltre ad attenuare il peso del discorso, ha reso necessari alcuni aggiornamenti a livello bibliografico, mentre sostanzialmente inalterata è rimasta la strutturazione generale.

Desidero ringraziare il Direttore di questa Rivista, il prof. G. Traversari, che ha deciso di ospitare il contributo, ormai avviato, in uno sterile invecchiamento, a svuotarsi sempre più nel contenuto delle sue proposte.

Per la cortesia con cui autorizzarono e agevolarono lo studio, il mio pensiero va al compianto Soprintendente Archeologo per le province di Cagliari e Oristano, e mio ex collega, prof. Ferruccio Barreca, e ai Soprintendenti Archeologi succedutisi per le province di Sassari e Nuoro, prof. Francesco Nicosia e prof. Fulvia Lo Schiavo; nonché al dott. Carlo Tronchetti, che mi fu sempre di valido aiuto.

tondo di età romana restituitaci dall'Isola, che discussa i singoli pezzi in un discorso articolato per confronti e situazioni, non è comunque ancora disponibile. In questo lavoro ci si propone di esaminare la documentazione offerta dai ritratti e dalle statue iconiche: una categoria monumentale, cioè, che, sull'esperienza di quanto avvenuto in altre zone con l'avvento della romanizzazione, ha rivestito un'importanza peculiare per l'assunzione che di particolari significati e di determinate forme si è realizzata in terreno provinciale, chiarendone problemi ed aspetti, in una parola, illustrandone la storia. Il valore dell'acculturazione operata dal ritratto, sia per quanto riguarda il concetto dell'esplicita affermazione della personalità dell'individuo, che dalla ritrattistica ufficiale prende modello ad una esaltazione in proprio con valenza di significato religioso nella celebrazione del defunto, sia per quanto si riferisce alla acquisizione di una serie di moduli formali, è ben nota nella risposta che l'arte funeraria locale ha dato all'immissione di prodotti urbani legati all'iconografia ufficiale del principe, dei suoi familiari, dei suoi funzionari. <sup>8</sup> Va però detto che in ambito sardo non si hanno testimonianze di assunzione in proprio del ritratto. Assai rari sono gli esemplari privati, cui eventualmente si potrebbero aggiungere alcune statue iconiche acefale — e quindi aperte a possibili interpretazioni non ufficiali: gli uni e le altre di tipo comunque colto, sicché non assistiamo ad una acquisizione a livello artigianale né del contenuto semantico né di quello formale del ritratto. Le scarsissime stele, se figurate, si presentano di una estrema povertà e continuano evidentemente una antica tradizione legata al mondo della magia e della schematizzazione figurativa. <sup>9</sup>

La preponderanza dei ritratti risalenti all'età giulio-claudia testimonia da un lato la massiccia — ed ovvia per il periodo — presenza di Roma nel suo carattere di potenza ufficiale e ufficializzata, e conferma dall'altro, nel silenzio locale, l'assenza di una qualunque forma anteriore di co-

sciente rappresentazione individuale della personalità. Ma, anche scendendo nel tempo, pur nella rarefazione delle testimonianze dinastiche, non si rileva una benché minima reazione in ambito locale. Anche la documentazione dei ritratti nella decorazione dei sarcofagi sarà di epoca abbastanza tarda, e sempre comunque espressa in un linguaggio indissolubilmente legato alla tradizione urbana. Per cui l'innesto della ritrattistica nell'Isola rimane un portato legato alla romanizzazione che non si estende alla sfera dell'individuo e del suo mondo più personale. È un fatto che rimane esterno, come esterno è, al mondo sardo, il mondo di Roma.<sup>10</sup>

### *I ritratti*

In una presentazione che segua l'ordine cronologico, apre la serie dei ritratti romani della Sardegna<sup>11</sup> una testa virile proveniente da Cagliari (fig. 1) ed ivi conservata al Museo Archeologico Nazionale.<sup>12</sup> Essa è stata esaurientemente studiata dall'Angiolillo, che ne ha proposto la datazione intorno al 30 a.C. classificandola come opera urbana. Ripete i moduli caratteristici dell'epoca e riproduce assai probabilmente l'immagine di un personaggio romano venuto nell'Isola a svolgere le sue mansioni di funzionario.

Ben più interessante è una testa di Augusto (fig. 2), conservata anch'essa al Museo cagliaritano.<sup>13</sup> La caratteristica disposizione dei capelli frontali, con i motivi tipici della tenaglia e della forcella, insieme alla resa dei piani del volto, che traducono la fisionomia secondo una forma pienamente classicistica che la inserisce in una visione ormai atemporale, colloca il ritratto all'interno della più diffusa tipologia dell'iconografia di Augusto: la versione chiamata «Prima Porta» anche se risulta ormai accertato che tale statua, pur divenuta eponima, fu creata quando già il tipo era ampiamente noto e diffuso.<sup>14</sup> La notazione stilistica più evidente, che si dichiara nel trattamento del modellato, abbastanza compatto ma che ben evidenzia la struttura — solco orizzontale nella fronte; zigomi rilevati — e che non ignora tocchi di contenuta morbidezza — rendimento delle palpebre inferiori che conferisce un sottile pittoricismo all'intera fascia degli occhi, accoppiandosi al significato chiaroscurale della parte superiore della cavità orbitaria; tenue modulazione nella zona

tra naso e angolo destro della bocca — accomuna la testa al notevole esemplare da Centuripe a Siracusa<sup>15</sup> e, soprattutto, al bel ritratto da Arsinoe a Copenaghen.<sup>16</sup> A questo è certamente inferiore come complessivo risultato formale — manca particolarmente nella testa cagliaritana la possente inarcatura delle ciocche centrali, così efficace nella definizione di una visione plastica —, ma la consonanza di linguaggio appare nelle linee fondamentali incontrovertibile. Il ritratto dall'Egitto, tenendo conto della cronologia della testa di Tiberio che con esso fa gruppo, è databile tra il 4 e il 14 d.C.: analoga datazione può essere quindi proposta per la scultura in esame, sottolineando che la provenienza urbana del ritratto da Arsinoe può portare a vedere anche nella testa sarda un prodotto di importazione. Essa era chiaramente destinata a quell'imposizione, attraverso l'immagine, del potere del principe, la quale ben si inserisce nelle vicende sia dell'una che dell'altra possibile località di provenienza, Cagliari o Sulci, i centri maggiori della Sardegna e dove, nei primi anni del principato, fu esercitata una politica decisamente autoritaria.

Da Tharros proviene un ritratto femminile purtroppo molto mutilo (fig. 3), oggi conservato nei Magazzini del Museo di Cagliari, in cui è stato proposto di riconoscere con buona probabilità Ottavia.<sup>17</sup> A tale identificazione si è arrivati dopo aver escluso la possibilità di vedere nel ritratto stesso un'effigie di Livia sulla base di suggeriti confronti, alcuni però non convincenti ed altri assolutamente non istituibili come quelli con il bustino di Neuilly-le-Real al Louvre ormai riconosciuto come un falso moderno<sup>18</sup> e con la testa già a Marbury Hall nella quale, secondo me a ragione, il Gross vede un personaggio privato.<sup>19</sup> E, d'altra parte, l'attribuzione ad Ottavia nasce da comparazioni piuttosto confuse: vengono istituiti paralleli, infatti, con le teste Albani-Bonn in cui è verosimilmente ritratta Livia<sup>20</sup> e non Ottavia, con il ritratto del British Museum 1990, che potrebbe rappresentare, a mio parere, ancora Livia e che il Gross identifica con una privata,<sup>21</sup> con un'altra redazione iconografica di ignota, e cioè una testa da Palestrina al Museo Nazionale Romano,<sup>22</sup> ed infine con un ritratto da Butrinto per il quale è ancora viva l'incertezza degli studiosi.<sup>23</sup> Per quanto riguarda la pettinatura, nello stato attuale del frammento l'unico elemento che può essere preso in

considerazione è il rotoło frontale: e questo, nella forma in cui si presenta, piuttosto basso e schiacciato anche se di evidente morbidezza, è caratteristico di Livia.<sup>24</sup> La fisionomia, poi, nella pur breve parte conservata del ritratto, presenta indiscutibile somiglianza con i tratti della moglie di Augusto. È possibile infatti seguire nel frammento la corrispondenza nella forma e nella leggera incurvatura della fronte, nonché il taglio dell'occhio, che ritornano fedelmente nel bel ritratto da Arsinoe a Copenaghen<sup>25</sup> e nella testa di Stoccarda.<sup>26</sup> Inoltre, per la linea dell'arcata sopraccigliare e la conformazione dell'occhio è legittimo, ovviamente, istituire confronti anche al di fuori del tipo fissato dalla pettinatura con rotoło frontale: e risultano in questo caso eloquenti i paralleli con altri due esemplari della Ny Carlsberg Glyptotek, e precisamente le teste n. 618<sup>27</sup> e 617.<sup>28</sup> È possibile, pertanto, suggerire per il frammento da Tharros una identificazione con Livia, ritratta nella sua prima redazione iconografica;<sup>29</sup> anche se, purtroppo, lo stato in cui esso ci è pervenuto non consente ulteriori osservazioni.

Accanto ad Augusto e a Livia, è testimoniato nella documentazione della Sardegna anche un ritratto del secondo imperatore di Roma. La testa (fig. 4), da Sulci e attualmente al Museo Nazionale di Cagliari,<sup>30</sup> già interpretata come Nerone,<sup>31</sup> Germanico<sup>32</sup> e Claudio,<sup>33</sup> è stata infatti convincentemente inserita nella serie iconografica di Tiberio dalla Angiolillo,<sup>34</sup> che ne ha rilevato la stretta affinità con un'immagine plastica del primo figlio di Livia proveniente da Luni.<sup>35</sup> L'attento esame del pezzo, che presenta una fondamentale aderenza al tipo che il Polacco ha chiamato « dell'adozione »<sup>36</sup> ma denota altresì particolari che presuppongono la conoscenza di tipi successivi, ha poi portato l'Angiolillo a concludere per una redazione postuma realizzata in epoca claudia.<sup>37</sup> Tale interpretazione viene chiaramente convalidata se, accanto ai dati, diciamo così, tipologici, si considera la ricchezza plastica di cui è sostanziato il volto del ritratto sulcitano — nella varia e articolata modulazione dei piani, nel cosciente ricorso a sottili cifre pittoriche, perfino nel gioco sapiente del sovrapporsi degli assi strutturali dell'impostazione —, che si colloca coerentemente in epoca posttiberiana.

Con l'effigie di Tiberio, troviamo tra i ritratti della Sardegna romana anche quello del figlio

Druso Minore. Una statua loricata da Sulci, attualmente al Museo Nazionale di Cagliari,<sup>38</sup> sulla quale si tornerà più avanti per quanto riguarda la tipologia, reca infatti un ritratto (fig. 5) che, dopo essere stato attribuito a Druso Maggiore,<sup>39</sup> a Tiberio<sup>40</sup> e a Germanico,<sup>41</sup> è stato unanimemente riconosciuto come pertinente al nipote di Livia.<sup>42</sup> Tornano in esso, infatti, tutte le caratteristiche fisionomiche di Druso Minore,<sup>43</sup> espresse secondo un linguaggio stilistico che stempera la rigidità prototiberiana in un più morbido fluire di piani che potrebbe portare ad interpretarlo come creazione della prima età claudia.

A questi anni risale sicuramente un altro ritratto virile, anch'esso da Sulci ed ora al Museo cagliaritano (fig. 6).<sup>44</sup> Fu attribuito a Britannico da V. Poulsen, che lo considerava costituire gruppo con due teste, la prima ad Aquileia la seconda già a Smirne, nonché probabilmente con un ulteriore esemplare a Mantova.<sup>45</sup> Ma l'Angiolillo, la quale ha inserito nel gruppo una testa di Kassel,<sup>46</sup> ha rivendicato il gruppo stesso alla ritrattistica di Claudio per analogie di pettinatura con altre immagini plastiche sicure dell'imperatore (Berlino, coll. priv.; Parma; Atene) e con effigi monetali del 41 che ritraggono il successore di Caligola in aspetto ben più giovanile di quanto egli fosse in realtà a quella data.<sup>47</sup> Il ritratto di Cagliari viene così a rappresentare Claudio nel tipo iconografico creato al momento della sua ascesa al trono nella versione « giovanile », parallelo a quello in cui l'età non è tanto clamorosamente mascherata dal processo di idealizzazione.<sup>48</sup> L'identificazione come Claudio è proposta anche dallo Jucker,<sup>49</sup> che restringe il gruppo ai tre esemplari di Smirne, Aquileia e Cagliari e vede in esso documentata la serie di Claudio principe.<sup>50</sup> Al riconoscimento con il quarto imperatore di Roma arriva anche il Fittschen,<sup>51</sup> all'interno di un raggruppamento molto più nutrito che meriterebbe in altra sede più ampia discussione.<sup>52</sup> La freschezza del modellato, che si avvale di accenti di morbidezza e di un uso finalizzato del chiaroscuro, ben si adatta all'interpretazione del ritratto quale effigie di Claudio neo-imperatore; e, come è già stato notato,<sup>53</sup> lo avvicina in tal modo al ritratto di Tiberio precedentemente esaminato da poter suggerire l'ipotesi di un'unica bottega per la produzione delle due sculture che già hanno in comune il luogo di provenienza.

La serie dei ritratti imperiali giulio-claudi continua nella documentazione dell'Isola con una bella testa marmorea da Olbia (fig. 7), conservata al Museo Nazionale di Cagliari.<sup>54</sup> Essa, considerata in un primo tempo immagine di Druso Minore<sup>55</sup> e quindi di Germanico,<sup>56</sup> è stata identificata come Nerone dal Poulsen,<sup>57</sup> ed è così interpretata dallo Hiesinger<sup>58</sup> e dallo Jucker,<sup>59</sup> nonché da M. Bergmann e P. Zanker,<sup>60</sup> i quali l'assumono come esemplare eponimo del ritratto di Nerone creato in occasione della sua ascesa al trono. Esso appare ancora in parte legato al tipo dell'adozione,<sup>61</sup> ma la fisionomia più adulta, la pettinatura con la frangia più pesante ed i capelli più lunghi sulla nuca, la forma del cranio più alta sul vortice, ne fanno indiscutibilmente una nuova creazione. Ed il linguaggio formale, che accanto alla calotta indifferenziata esprime più o meno morbidi passaggi nei piani facciali — evidenza delle bozze frontali, degli zigomi e delle pieghe ai lati delle pinne nasali e della bocca —, che si inquadrano bene nell'epoca claudia matura e preludono alla ricchezza dinamica che andrà arricchendosi negli anni dello stesso Nerone e si affermerà con i Flavi, conferma che non solo di innovazione iconografica si tratta, bensì anche del risultato di una nuova visione artistica. Non riesce difficile inserire il ritratto di Nerone al Museo di Cagliari nella storia di Olbia, dopo che molti studi hanno sottolineato l'esistenza nel centro isolano di grandi proprietà fondiarie della casa imperiale, appartenute prima a Claudio e da questi passate a Nerone, collegate anche ad attività di officine di laterizi e di ceramiche.<sup>62</sup> L'effigie dell'imperatore potrebbe quindi costituire la testimonianza di una dedica con cui gli abitanti vollero onorare il nuovo signore di Roma al momento in cui egli ottenne l'eredità dei *fundi*, oppure l'espressione della volontà dell'imperatore stesso di qualificarsi appunto come successore di Claudio nell'impero e nel possesso dei latifondi.

Insieme al ritratto di Nerone da Olbia si può probabilmente considerarne un altro da Tharros,<sup>63</sup> che si presenta estremamente frammentato (fig. 8). La brevissima parte superstite ne consente forse, se non una lettura stilistico-formale, almeno una ipotetica identificazione. La linea ondulata della calotta nel suo profilo, le ciocche che coprono il vortice e, soprattutto, la disposizione a frangia dei ciuffi frontali trovano, infatti, un parallelo che può essere eloquente con un ritratto di Nero-

ne del Museo Nazionale Romano, che lo Hiesinger assegna al tipo «della seconda pettinatura», collocabile cronologicamente tra il 59 e il 64.<sup>64</sup> Ritornano, con corrispondenza puntuale, la partizione di due serie di ciocche — separate da un chiaro motivo a forcina —, le più prossime al centro della fronte orientate all'interno, le più vicine all'orecchio volte invece verso l'esterno, nonché i primi ciuffi della barba portati in linea curva verso la gota. E le parti modestamente conservate dell'occhio e della fronte parrebbero anch'esse corrispondere. La presenza di una serie di forellini al di sopra della frangia, secondo una linea abbastanza continua, potrebbe spiegarsi con l'inserimento di una corona metallica, che pare attribuito più tipico della versione iconografica successiva,<sup>65</sup> ma che non è comunque tipologicamente vincolante.<sup>66</sup> Non conosciamo nulla sulle relazioni tra Nerone e Tharros, ma la presenza di un ritratto imperiale in una città romana non richiede peraltro una particolare giustificazione; piuttosto si può pensare che lo stesso abbia subito la *damnatio memoriae*, dato lo stato estremamente frammentario in cui ci è pervenuto.

Prima di passare a considerare le testimonianze di epoche successive, converrà citare due esemplari della ritrattistica privata di età giulio-claudia. Il primo è un ritratto femminile da Cagliari (fig. 9 a/b), ivi conservato al Museo Nazionale,<sup>67</sup> molto rovinato purtroppo nel volto e nella parte frontale dei capelli. La caduta del naso e la consunzione della fronte, delle arcate orbitali e delle labbra non consentono né un preciso tentativo di identificazione né un esame delle cifre stilistiche. La parte meglio conservata, e cioè la sezione della chioma dalla linea delle orecchie alla nuca, permette comunque di riconoscere con certezza il tipo di pettinatura e di datare quindi il ritratto sulla base di questo unico dato esterno. L'acconciatura presenta, infatti, la versione più semplice della moda con nodo di trecce allungato sulla nuca,<sup>68</sup> che continua negli anni di Tiberio la pettinatura di età tardoaugustea con breve crocchia di trecce fermata posteriormente nella zona più alta del collo. La fisionomia, per quanto se ne può leggere, non pare corrispondere a quella di alcun personaggio femminile della *domus* imperiale dell'epoca: dovrebbe trattarsi di una privata, il cui ritratto comunque, per ciò che si è osservato sullo stato di conservazione, costituisce ben poco più

che un documento numerico-statistico relativo all'età tiberiana in Sardegna.

Di gran lunga più interessante e significativa si presenta la seconda immagine privata dell'età giulio-claudia, e cioè una testa di giovanetto da Porto Torres (fig. 10) conservata al Museo di Sassari.<sup>69</sup> Il ritratto è stato inserito nella serie iconografica di Tiberio Gemello dal Kiss, il quale istituisce un gruppo formato dalla testa turritana e da altri tre ritratti di Atene, Hannover e del Museo Nazionale Romano.<sup>70</sup> Questa famiglia iconografica si presenta, però, tutt'altro che credibile, in quanto le caratteristiche fisionomiche si rivelano assai discordanti tra un caso e l'altro. Né la serie di Tiberio Gemello proposta dal Poulsen<sup>71</sup> e confermata dal Balty<sup>72</sup> o quella sostenuta dallo Jucker<sup>73</sup> si prestano ad accogliere il ritratto del Museo di Sassari. È comunque indubitabile che le caratteristiche di stile, nella resa plastica dei piani del volto e nella maniera di rendere le palpebre e i capelli, nonché il dato esterno della pettinatura, consentono di collocare tutte le opere raccolte sotto il nome di Tiberio Gemello e la testa in esame in un unico orizzonte cronologico, tra Augusto e Claudio. Non potendosi peraltro indicare per il ritratto da Porto Torres l'esistenza di altre repliche, la conclusione più verosimile appare al momento quella del Fuchs,<sup>74</sup> che pensa al ritratto di un componente d'una famiglia segnalata della città, eseguito da un *atelier* della capitale.<sup>75</sup>

Il ritratto di Traiano da Olbia (fig. 11), attualmente al Museo Nazionale di Cagliari,<sup>76</sup> si inserisce nella seconda serie iconografica dell'imperatore, denominata « tipo corona civica », che si colloca cronologicamente tra il 103 e il 108.<sup>77</sup> La testa, pur inferiore sul piano stilistico-formale ad alcuni ritratti che rientrano nella medesima categoria tipologica — segnatamente due esemplari di Copenaghen<sup>78</sup> ed uno di Samo<sup>79</sup> —, denota in maniera ben evidente la caratteristica di sovrapporre, con felicità di risultati, ad una saldezza e chiarezza strutturale di base, una sensibilità, misurata e sobria, per alcuni valori chiaroscurali che sostanziano la resa plastica del volto. Per cui paralleli significativi possono istituirsi con i ritratti di Traiano della Sala a Croce Greca e dei Magazzini del Vaticano<sup>80</sup> e del Louvre.<sup>81</sup> La testa del Museo di Cagliari si riferisce certamente ad una statua eretta ad Olbia tra il 103 e il 108, ed è possibile pensare ad un riconoscimento reso all'imperatore che creò

il porto di *Centumcellae*,<sup>82</sup> tanto importante per il raccordo continente-isola e per lo sviluppo dello scalo di Olbia, naturale attracco sulla rotta Civitavecchia-Sardegna. Oppure si potrebbe ancora ipotizzare, come per il ritratto olbiense di Nerone precedentemente esaminato, una connessione della statua di Traiano con i *fundi* imperiali esistenti in quel centro e che, dopo la morte di Atte, concubina di Nerone la quale li ottenne — totalmente o in parte — in eredità, tornarono in possesso degli imperatori.<sup>83</sup> La *familia* imperiale potrebbe aver voluto onorare il signore dei latifondi dopo uno dei trionfi dacici o anche, più semplicemente, potrebbe aver espresso la propria gratitudine per una probabile riorganizzazione dei *fundi* stessi, effettuata all'interno di quella razionalizzazione organizzativa del *patrimonium principis* da Traiano sicuramente operata.<sup>84</sup>

Un bustino infantile da Cagliari (fig. 12), ivi conservato al Museo Nazionale,<sup>85</sup> per la particolarità del cespo foliato da cui nasce, è stato trattato nell'ormai classico lavoro dello Jucker su tale categoria di busti<sup>86</sup> e considerato ritratto di fanciulla databile all'interno del primo quarto del II secolo d.C., prodotto di officina locale. La datazione è senz'altro da accettarsi sulla base dei calzanti confronti proposti,<sup>87</sup> mentre qualche dubbio si può forse avanzare sul fatto che si tratti di un'effigie femminile.<sup>88</sup> Non è invece possibile riconoscere con sicurezza la mano di uno scultore locale: tale attribuzione è sostenuta in forza del rendimento della veste e del calice di foglie, che risulta contrastante con la fine sensibilità palese in altri particolari. Questo, però, equivarrebbe a qualificare come opera provinciale ogni opera che presenti alcune incoerenze o discordanze di stile, anche quando i confronti avanzati per la comprensione e la classificazione della stessa siano urbani, e di natura particolare come nel caso presente in cui è citato a raffronto un rilievo traiano dal Foro di Cesare. Ma soprattutto, per concludere sulla provincialità — o, più in generale, sulla attribuzione a un particolare *atelier* — di un pezzo, sono necessarie al confronto opere di origine sicura e dalle caratteristiche ben precise che risultino consonanti con il pezzo stesso. E tale non è il caso della scultura di età romana in Sardegna, per la quale, come si va evidenziando anche nel presente lavoro, mancano a tutt'oggi documenti in tal senso probanti.<sup>89</sup>

Va ora preso in considerazione un ritratto estremamente frammentato, che proviene da Tharros (fig. 13) ed è conservato al Museo cagliaritano.<sup>90</sup> Il frammento è veramente poco più che un frustolo e ben difficile appare una sua classificazione. Come pura ipotesi, supponendo che si tratti di effigie imperiale,<sup>91</sup> si potrebbe avanzare l'idea che ci si trovi di fronte a quanto resta di un ritratto di Adriano, in quanto sembrerebbe in esso ravvisabile una caratteristica delle immagini di questo imperatore. Ci si vuole qui riferire, ben più che alla presenza di baffi e barba, al particolare dei due ciuffi di quest'ultima anteriormente alle orecchie — il primo semicoperto da una ciocca della capigliatura, caduta ma sicuramente presente —, che si dispongono con andamento in avanti verso la gota, su due piani sovrapposti: la barba vera e propria, più o meno inanellata, comincia solo più in basso. Questa nota tipologica ritorna in molti ritratti di Adriano, indipendentemente dal tipo iconografico in cui essi rientrano: se ne ricordano quelli delle Terme 8618,<sup>92</sup> di Berlino R 52,<sup>93</sup> di Vienna I 233,<sup>94</sup> del Vaticano Br. N. 81,<sup>95</sup> di Chania.<sup>96</sup> Purtroppo ci è ignota l'esistenza o meno di rapporti specifici intrattenuti da Adriano con Tharros:<sup>97</sup> anche se, come si è già osservato, un'immagine imperiale poteva essere collocata in una città romana pur senza particolari motivazioni, la conoscenza di legami peculiari tra il centro e l'imperatore potrebbe avvalorare l'ipotesi che qui si è affacciata e che è destinata comunque a rimanere tale.

Da Porto Torres proviene una testa-ritratto femminile (fig. 14), ora al Museo di Sassari,<sup>98</sup> di dimensioni inferiori al naturale, ma per la quale la presenza del diadema fa pensare a personaggio di rango imperiale.<sup>99</sup> Non pare però di poter accettare l'identificazione con Faustina Minore in età matura, avanzata dalla Equini.<sup>100</sup> Il confronto con gli stessi esemplari citati per il riconoscimento (Capitolino, Col. 31; Terme, Felletti 236; Atene 1687), ma anche con altre redazioni iconografiche della moglie di Marco Aurelio, dimostra che costei aveva un viso molto più tondeggiante, greve nell'ultima fase della sua vita, e palpebre più pesanti, dal disegno assolutamente caratteristico, rispetto alla dama ritratta nell'esemplare turritano.<sup>101</sup> Né, peraltro, corrisponde la pettinatura, elemento di prima importanza, nelle sue varie fogge, all'interno del problema iconografico di Faustina Minore: non

nell'andamento delle bande frontali, e laterali, non nella crocchia posteriore, più gonfia e slargata e, nel profilo, continua rispetto alla linea della calotta cranica. Forse una certa affinità fisionomica può riscontrarsi con Sabina.<sup>102</sup> Manca, però, in questo caso, almeno la corrispondenza nell'acconciatura: il confronto istituibile con il ritratto di Perge<sup>103</sup> si regge forse unicamente perché questo presenta la testa velata e consente un raffronto solo parziale della pettinatura, e cioè per quanto si riferisce alla disposizione dei capelli frontali. Le caratteristiche di stile — nella compattezza del modellato di impronta classicistica, con il contenuto gioco di luci ed ombre che articola i piani in una morbida modellazione senza arrivare a soluzioni di contrasto — ed il particolare tecnico della pupilla resa con un semplice tocco di trapano,<sup>104</sup> porterebbero comunque ad una classificazione cronologica nella media o tarda epoca adrianea oppure nella primissima età antoniniana. Il problema dell'identificazione, resta, a mio parere, aperto. A meno che non ci si trovi davanti alla redazione di un'immagine idealizzata, come la probabile Sabina-Artemide di Leptis Magna<sup>105</sup> con la quale non mancano suggestioni fisionomiche, o addirittura ideale, come una personificazione.

Per il gusto della forma plastica morbida, evidente soprattutto nelle palpebre e nelle gote, e del contrasto tra parti carnose levigate e chioma chiaroscurata, nonché per i particolari tecnici della lavorazione dell'occhio e dell'ancor modesto uso del trapano, può ascriversi alla prima/media età antoniniana un ritratto di bambino da Porto Torres,<sup>106</sup> evidentemente un privato (fig. 15). Ai confronti istituiti dalla Equini<sup>107</sup> si possono aggiungere almeno i paralleli con una testa femminile delle Terme<sup>108</sup> e con un ritratto, purtroppo perduto, di Leptis Magna.<sup>109</sup>

In maniera ben più eloquente e significativa la ritrattistica antoniniana è testimoniata in Sardegna da una testa di Marco Aurelio (fig. 16), rinvenuta in uno scavo del 1925 a Porto Torres ed attualmente conservata al Museo di Sassari.<sup>110</sup> La versione iconografica è l'ultima, la quarta nella classificazione del Wegner,<sup>111</sup> caratterizzata fisionomicamente dai tratti evidenti dell'età avanzata, dai capelli che si inarcano intorno alla fronte con la tipica ciocca al centro, dai baffi lunghi che coprono quasi completamente il labbro inferiore, e stilisticamente da un progressivo affermarsi d'un

inquieto pittoricismo basato sugli intensi effetti del chiaroscuro.<sup>112</sup> Tra i ritratti aureliani di questo tipo sono i più tardi che si prestano maggiormente a un istruttivo confronto, quando la struttura ossea si fa più evidente, le forme si allungano e preludono ad alcune figure manieristicamente stirate della Colonna e di alcuni grandi sarcofagi di battaglia della stessa epoca. Eloquenti sono in tale contesto i ritratti delle Terme 688<sup>113</sup> e della Sala di Bona di Palazzo Pitti<sup>114</sup> — anche se in un fraseggio meno tormentato ritroviamo qui l'incatura più acuta delle sopracciglia ed il disegno a larga fascia centrale delle palpebre superiori —, ma soprattutto i rilievi dei Conservatori, in ispecie quello del sacrificio<sup>115</sup> — ritornano qui i due ciuffi isolati della barba ai lati del collo così tipici del ritratto turritano. Ed il suo linguaggio formale, ancora evidente nella ricchezza di sfumature nonostante i danni del tempo, lo colloca in una posizione non certo secondaria tra le testimonianze iconografiche dell'imperatore filosofo.

Entro il primo quarantennio del III secolo dovrebbe collocarsi, per la tipologia della toga contabulata,<sup>116</sup> un ritratto da Porto Torres ed ora al Museo di Sassari,<sup>117</sup> di cui è rimasto solo il busto (fig. 17), e che quindi è qui ricordato unicamente per ragioni di completezza.

Dell'epoca postseveriana è invece buona documentazione una testa del Museo Nazionale di Cagliari,<sup>118</sup> probabilmente dalla città, che ritrae un giovane dalla fisionomia decisa e dall'atteggiamento sicuro (fig. 18). Il ritratto è molto simile a quello di Filippo Minore conservato al Museo Capitolino, Imp. 69,<sup>119</sup> in cui non è presente il caratteristico andamento dei capelli frontali, molto più bassi sul lato sinistro, che compare nei ritratti di questo Augusto. Non solo le caratteristiche fisionomiche — impalcatura del cranio, volto appuntito verso il basso con mento comunque piuttosto massiccio, larghi occhi, sotto ampie sopracciglia, notevolmente distanziati dalla radice del naso, labbra morbide e sinuose — sembrano corrispondersi, ma anche dettagli che in tale contesto paiono assumere una loro importanza: lo stacco netto tra capigliatura e fronte e il disegno dell'iride incisa secondo un rendimento quasi cuoriforme. Le notazioni stilistiche potrebbero confermare l'identificazione, essendo il pezzo caratterizzato fondamentalmente dalla solidità del modellato, cui si sovrappone coerentemente una calotta contenuta

e appiattita, secondo quella visione stereometrica che, iniziata con Severo Alessandro,<sup>120</sup> si afferma, attraverso i ritratti di Massimo Cesare<sup>121</sup> e di Gordiano III,<sup>122</sup> nelle effigi plastiche di Filippo padre e figlio. La perplessità che può suscitare l'identificazione nasce, più che da motivi iconografici, da considerazioni di tipo esterno, soprattutto cioè per la scarsa giustificazione che avrebbe, allo stato attuale delle nostre conoscenze, la dedica di un ritratto a Filippo Minore, effimero Augusto, a Cagliari. Prudenza suggerisce quindi di collocare il ritratto stesso al quarto/quinto decennio del III secolo, e di suggerire l'identificazione come semplicemente possibile.

La più tarda testimonianza della ritrattistica romana in Sardegna è costituita, infine, da una statuetta da Olbia (fig. 19), conservata al Museo di Sassari,<sup>123</sup> certamente imperatoria per gli attributi che sono ad essa pertinenti, e in cui è stato ipoteticamente proposto di riconoscere Costantino.<sup>124</sup> Questa ipotesi merita una attenta considerazione. Infatti, già le caratteristiche di tipo, diciamo così, esterno possono trovare consonanza con monumenti costantiniani. Per l'impostazione della figura, la posizione — anche se in un caso a ritmo invertito — delle braccia con la presenza del gladio, il tipo di corazza<sup>125</sup> — a non voler considerare la corona, costante attributo imperiale —, la statuetta di Olbia trova buoni paralleli nelle statue dell'imperatore della piazza del Campidoglio<sup>126</sup> e del portico di San Giovanni in Laterano.<sup>127</sup> E gli elementi che costituiscono il sostegno, cornucopia e globo, nella loro evidente simbologia, rientrano sì nella tipologia delle statue imperiali, ma sono in questo caso decisamente autonomi mentre si presentano solitamente inglobati nel tronco di sostegno,<sup>128</sup> e possono quindi, forse, essere correlati con la frequenza della loro rappresentazione nella monetazione di Costantino.<sup>129</sup> Dal punto di vista fisionomico, alcuni confronti — va tenuto comunque conto delle difficoltà della comparazione, determinate dalle piccole dimensioni dell'esemplare in esame — possono istituirsi in generale — volto carnoso, bocca breve, orecchie grandi, occhi abbastanza ombreggiati nelle arcate profonde con lo sguardo rivolto verso l'alto — con i ritratti delle due statue citate e con una testa di Adolfseck, Schloss Fasanerie.<sup>130</sup> Ma soprattutto alcuni ritratti dell'arco tornano utili al confronto, per il particolare della frangia

cui si sovrappone un'altra serie di ciocche,<sup>131</sup> dettaglio che si ripresenta in un ritratto di Palazzo Mattei<sup>132</sup> e nel bustino in onice della Biblioteca Nazionale di Parigi;<sup>133</sup> la conformazione, più tondeggiante del solito, del volto, oltre che nell'ultimo esemplare ricordato, può trovare un parallelo nel ritratto bronzeo da Naissus a Belgrado.<sup>134</sup> Sulla base di queste osservazioni, la statuetta, stilisticamente piuttosto povera, può rappresentare un'effigie di Costantino, verosimilmente destinata ad un larario di una *domus* di un certo rango, dove la sua presenza trovava forse giustificazione nell'apertura dell'imperatore al Cristianesimo; oppure, ancora una volta data la provenienza da Olbia, poteva essere in connessione con il latifondo imperiale, che attirò con continuità l'attenzione di Costantino come dimostra, tra l'altro, una sua costituzione del 334 inviata al *rationalis* di quell'anno.<sup>135</sup>

### Le statue iconiche

A conferma dell'interpretazione colta della ritrattistica nella Sardegna d'età romana si allineano le statue iconiche a noi pervenute.<sup>136</sup> Con un'unica eccezione — il Druso Minore di Sulci — esse sono tutte acefale; e, pur se erano chiaramente destinate a sostenere dei ritratti, non è possibile stabilire se si trattasse di ritratti dinastici o privati. La circostanza che si presenti nella massima parte dei casi la statua con testa di riporto non consente comunque, sulla base delle nostre conoscenze di fenomeni analoghi, di pensare necessariamente ad officine locali, almeno per la esecuzione di queste figure che possono ritenersi elementi plastici di supporto — il che potrebbe poi valere, al più, per statue dinastiche o comunque ufficiali. La mancanza di un linguaggio che si possa in qualche modo definire comune e quindi possibilmente indigeno, il non alto numero degli esemplari conservati — e di varia provenienza nella vasta realtà topografica dell'isola —, la consonanza talora stretta con esemplari di produzione urbana o comunque diversa, l'infittirsi delle testimonianze proprio nella fase iniziale della romanizzazione imperiale, considerati insieme all'assenza di qualunque documentazione — letteraria e, ancor più, epigrafica — di marmorari operanti in Sardegna, porterebbero alla conclusione che, come per i sarcofagi<sup>137</sup> recuperati nell'Isola, e praticamente per la totalità

dei ritratti che si sono da poco esaminati, anche le statue iconiche rappresentino prodotti d'importazione:<sup>138</sup> il cui trasporto era certamente facilitato dagli intensi rapporti commerciali con la penisola italica, e in particolare con Ostia. Né la questione dello sfruttamento in antico delle cave di marmo insulari<sup>139</sup> è stata ancora validamente affrontata: per cui l'analisi petrografica delle singole sculture può apparire un momento preliminare — e comunque auspicabile e da effettuarsi sull'intero patrimonio scultoreo — per la soluzione del problema.

Dopo aver osservato che le statue virili sono numericamente del tutto predominanti, si può rilevare che il tipo di gran lunga più diffuso è quello del togato, la *togata effigies* pliniana.<sup>140</sup> Esso dichiarava immediatamente la natura di *civis* del rappresentato — e si arricchiva talora semanticamente nella redazione *velato capite*: non può quindi essere interpretato come elemento realistico, in quanto la toga, anche se abito non necessariamente portato in ogni evenienza da tutti i liberi, ne sottolineava lo stato, cioè l'aspetto più importante e maggiormente ambito nel momento di lasciare un ricordo di sé o di celebrare un individuo.<sup>141</sup>

Iniziano la serie dei togati le due statue conservate nell'atrio del Palazzo Centrale dell'Università di Cagliari<sup>142</sup> (fig. 20) e nel Palazzo Comunale di Porto Torres<sup>143</sup> (fig. 21); nonostante alcune differenze iconografiche, la più notevole delle quali è la diversa lunghezza del *sinus*, esse rappresentano lo stesso tipo del togato con testa velata, impostato sulla gamba destra, che ricalca lo schema dell'Augusto Pontefice dalla Via Labicana<sup>144</sup> e che, come ha potuto accertare il Goethert in uno studio ampio ed articolato,<sup>145</sup> si diffonde soprattutto in età tiberiana. Le statue esauriscono la loro funzione di supporto alle teste-ritratto in senso eminentemente decorativo, mentre vi risulta enfatizzato lo sviluppo in larghezza che accentua l'impianto decisamente frontale. In entrambe il ricco gioco dei diversi partiti di pieghe si risolve come pretesto per una creazione freddamente ornamentale e di carattere tutto esteriore: il valore plastico del corpo sottostante, malgrado l'avanzare del ginocchio destro, è del tutto annullato nella costruzione di una massa bidimensionale, bloccata e priva di sostanza dinamica — notevole appare l'assoluta indifferenziazione tra braccia e torace —,



talora con incoerenze organiche evidenti (si osservi la resa del fianco destro nell'esemplare cagliaritano). L'archetipo opera qui come puro modello iconografico che trova una aderenza sempre più esterna e di maniera, svuotata di ogni possibile contenuto. La stessa ampia diffusione del tipo come statua iconica può fornire una spiegazione della meccanicità e della convenzionalità dei risultati: che si rivelano abbastanza generalizzate sui più vari orizzonti di produzione,<sup>146</sup> con l'eccezione dei pochi togati di provenienza greca, per i quali la maggiore organicità che risalta nella resa del corpo sottostante trova facile giustificazione nell'affermata tradizione dell'ambiente.<sup>147</sup> Forse un po' meno poveri di coerenza stilistica appaiono i togati, dello stesso tipo, del Museo di Cagliari<sup>148</sup> (figg. 22-23), per una più vivace interpretazione di alcune cascate della stoffa, soprattutto nell'*umbo* nell'esemplare in cui questo appare integro — ma si veda comunque la meccanica disposizione a spina di pesce, pur nell'accentuato rilievo, delle pieghe sul petto —, mentre del tutto scadente, e non solo per il cattivo stato di conservazione, appare il togato del Palazzo Comunale di Porto Torres<sup>149</sup> (fig. 24), che ripete il medesimo tipo dei precedenti, ad eccezione del particolare di presentare il capo scoperto, ed è anch'esso ascrivibile al periodo tiberiano.

Ad un momento successivo — e precisamente agli anni di Caligola o ai primi di Claudio — devono risalire, invece, i togati da Porto Torres al Museo di Sassari<sup>150</sup> (figg. 25-26). La fondamentale differenza, rispetto alle figure ora esaminate — non è possibile accertare se si tratti di versioni *velato capite* o no —, consiste nell'inversione della ponderazione: che non si riduce ad un puro scambio del ritmo, in quanto permette un diverso articolarsi delle pieghe della toga ed una più conseguente fusione tra la stessa e il corpo che ne è coperto. La gamba non portante risulta del tutto libera, senza il carico del *sinus* che prima la celava, e può tradurre una più viva coscienza plastica — che si esprime altresì nella più chiara partizione tra braccia e torace —, grazie alla possibilità di essere completamente modellata. Proprio il particolare della gamba destra portante è assunto come elemento di base per una datazione posttiberiana di tale tipologia da parte del Goethert.<sup>151</sup> La presenza, comunque, ancora nettamente sensibile, del valore della linea — talora addirittura di incisioni — nella definizione della massa, non unitariamente

articolata in senso plastico, non consente un rilevante abbassamento cronologico, ma suggerisce appunto un semplice spostamento nella linea della continuità. A proposito dei due togati in esame vanno inoltre ricordate le loro dimensioni decisamente minori di quelle di tutti gli altri togati della Sardegna e, in generale, anche di diversa provenienza. È ben vero che non conosciamo in nessuno dei due casi né l'identità dei rappresentati né la destinazione delle stesse statue, e quindi non siamo in grado di attribuire con certezza alle dimensioni il significato di effettiva distinzione di statura: ma almeno per uno di essi<sup>152</sup> deve trattarsi della statua di un giovanetto, in quanto ben visibile appare sul lato destro del torace la benda destinata a sostenere la *bulla*, attualmente scomparsa ma facilmente ipotizzabile proprio nella zona in cui si presenta una caduta del marmo. Si sarebbe, pertanto, ricondotti — a prescindere da alcuni particolari propri delle singole sculture, come il ritmo gravitazionale — alla tipologia del fanciullo togato, ben nota, tra gli altri esempi, dalle statue di Velleia,<sup>153</sup> di Otricoli,<sup>154</sup> del Louvre,<sup>155</sup> di Milano.<sup>156</sup>

Ancora successivo, di piena epoca claudia, si rivela il togato di Cagliari da Sulci<sup>157</sup> (fig. 27), per il rendimento del panneggio, i cui giochi chiaroscurali si fanno più intensi, più ricca la sostanza volumetrica e maggiore la coerenza di rapporto tra massa della veste e sottostante tettonica. La completa acquisizione di una nuova visione formale<sup>158</sup> permette il ritorno alla più antica ponderazione: la piatta bidimensionalità è ormai superata nel generale allentarsi della rigidità delle pieghe, nello sfaldarsi in rimboccature viluppi cadenze, presenti anche negli elementi struttivi della figura quali il *sinus* e il *balteus*, nell'estrema aderenza del panno sulla coscia sinistra e sulla gamba destra. Questo linguaggio carico di accenti coloristici caratterizza, appunto, sculture dell'età claudia, quali i fanciulli di Velleia<sup>159</sup> e di Milano<sup>160</sup> e due togati di Leptis Magna.<sup>161</sup>

Conclude la rassegna delle statue di togati dalla Sardegna un esemplare da Porto Torres (fig. 28) ed ivi conservato nel Palazzo Comunale,<sup>162</sup> che presenta una tipologia leggermente variata rispetto a quella vista finora, in quanto il braccio destro, pur piegato al gomito, non è portato in avanti ma aderisce al petto e trattiene con la mano l'*umbo*. Questa iconografia, che risale alla metà del II secolo a.C. e ricorre in personaggi indossanti la *toga*

*exigua*,<sup>163</sup> ha qualche esito, seppur raro, anche in età successiva, quando si generalizza l'uso della toga più ampia, e con modeste varianti: il braccio può essere coperto completamente dalla toga stessa, senza l'evidenza del gomito,<sup>164</sup> oppure tutto scoperto rivelando anche la sottostante tunica a maniche corte.<sup>165</sup> Un confronto che si presenta stringente per il togato turritano può istituirsi con un esemplare di Termini Imerese,<sup>166</sup> nonostante sia in questo caduta la parte di *sinus* che copriva il braccio verso il gomito: non solo nell'aderenza dello schema dei partiti di pieghe, ma anche nel rendimento rigido e alquanto sgraziato del polso e della mano. La datazione del togato siciliano, sulla base di precisi raffronti,<sup>167</sup> cade nella prima età imperiale: alla stessa epoca si può quindi ascrivere pure la statua qui considerata, in consonanza altresì con il dato esterno di una moda ormai vecchia che tende ad esaurirsi anche per carenza di funzionalità.

Subito dopo gli esempi di statue iconiche nella tipologia del togato si può citare un frammento da Porto Torres (fig. 29) ed ivi conservato nell'atrio del Palazzo Comunale,<sup>168</sup> che rappresenta quanto resta dell'unico esemplare plastico dalla Sardegna che si può ascrivere al tipo della statua virile stante e ammantata nel *pallium*. Esso ricalca schemi iconografici greci del IV secolo a.C. e dell'epoca ellenistica<sup>169</sup> ripresi in età romana per statue-ritratto, generalmente di individui legati al mondo del pensiero e delle lettere, e talvolta degli stessi imperatori. L'esiguità del frammento non consente l'istituzione di confronti puntuali, ma il trattamento del panneggio parrebbe suggerire una datazione al periodo giulio-claudio.

La tipologia più documentata è in Sardegna, dopo la categoria del togato, quella della statua loricata: tipo che, nonostante la nota affermazione di Plinio,<sup>170</sup> non è di invenzione romana.<sup>171</sup>

Il loricato del Museo Nazionale di Cagliari<sup>172</sup> (fig. 30), per il quale la testa-ritratto<sup>173</sup> porta ad una datazione giulio-claudia, presenta una corazza di tipo ellenistico e, con una statua di Corinto<sup>174</sup> ed un torso di Brindisi,<sup>175</sup> costituisce una delle rare testimonianze di questo genere nella scultura protoimperiale. La sua dipendenza da modelli greci è convalidata dalla presenza del cingolo, che si afferma poi in età traiana,<sup>176</sup> dal *paludamentum* sul braccio sinistro portato dall'esterno verso l'interno, che diviene usuale in ambito romano solo in età flavia,<sup>177</sup> dall'appoggio con elmo,<sup>178</sup> nonché dalla

iconografia generale della figura che è stata vista come ripresa del tipo Hermes Richelieu.<sup>179</sup> Dell'epoca protoimperiale è poi tipica l'alta porzione di tunica che pende al di sotto della *lorica*,<sup>180</sup> e sembrano tali anche i *calcei* in luogo dei sandali o delle *caligae*.<sup>181</sup>

Il frammento da Porto Torres al Museo di Sassari<sup>182</sup> (fig. 31), che parrebbe pertinente ad una statua gravitante sulla gamba destra con conseguente innalzamento dell'anca sullo stesso lato,<sup>183</sup> oltre che con un frammento di Ostia,<sup>184</sup> trova un confronto assai preciso con un torso di Centuripe:<sup>185</sup> nella acutezza tagliente del rilievo che segna il solco inguinale, ma soprattutto nei motivi puntiformi lungo l'orlo delle *pteryges*, sormontate da cerniere lunghe e sottili, nella decorazione a girali incisa nella parte sovrastante le cerniere stesse, nonché nella resa dell'ornamentazione conservata della corazza, cioè dei racemi e della palmetta rovesciata. Il motivo decorativo a girali al di sopra delle *pteryges* ritorna, in modesto rilievo, in un torso di Sousse,<sup>186</sup> con il quale il frammento di Sassari concorda anche nella forma delle cerniere. Lo Stemmer, rispetto a precedenti proposte di datazione, rialza convincentemente ad età protoclaudia, o forse tiberiana, l'esemplare di Centuripe e considera claudio il pezzo di Sousse — va qui notato, a mio parere, il passaggio dall'incisione al rilievo dei girali sopra le *pteryges* —, mentre definisce di età neroniana l'esemplare ostiense e così, sulla base di questo, il frammento turritano, ma con un rimando interno non chiaramente giustificato. Se per la cronologia scarsa importanza può avere il tema della figurazione principale della corazza degli esemplari citati, in quanto il motivo delle Vittorie con chitonisco su racemi a girali (Sassari) e quello dei grifi, anch'essi su racemi a girali (Centuripe, Sousse) sono coevi e si presentano tra Tiberio e Traiano,<sup>187</sup> l'esecuzione di fine, elegante calligrafismo dei partiti vegetali ed i particolari delle decorazioni accessorie,<sup>188</sup> sulla base dei confronti con gli esemplari di Centuripe e di Sousse, porterebbero a datare il frammento di Sassari — e, con esso, quello ostiense — ad età protoclaudia.

Ancora al Museo Nazionale di Cagliari è conservato un torso loricato (fig. 32) rinvenuto nel 1859 a Cornus.<sup>189</sup> Il cattivo stato di conservazione, che compromette particolarmente la lettura della decorazione della corazza di cui è intelligibile

la sola tipologia dei grifi affrontati con candelabro centrale — che peraltro presenta una larghissima escursione cronologica, dall'età tiberiana a quella antoniniana<sup>190</sup> — non permette di avanzare proposte sulla datazione del pezzo in base all'esame delle cifre stilistiche o a considerazioni che muovano dalla tecnica della lavorazione. Soccorre però l'osservazione di alcuni dati tipologici:<sup>191</sup> il torso presenta infatti elementi della prima epoca imperiale nella conformazione allungata delle *pteryges* e in quella delle cerniere lunghe e sottili, mentre la disposizione delle strisce di cuoio, particolarmente sulla gamba libera, sembra preludere a soluzioni flavie. Una datazione ad epoca claudia pare riuscire la più adatta a giustificare l'insieme di tali elementi.<sup>192</sup>

Un ulteriore torso con corazza al Museo Nazionale di Cagliari (fig. 33), dalla città<sup>193</sup> — che lo Stemmer, collocandolo nel suo tipo III vede con braccio sinistro alzato, mentre l'arto era invece abbassato come peraltro lo stesso Autore riconosce<sup>194</sup> —, è giunto a noi molto consunto: sarà quindi l'esame di alcune note tipologiche, piuttosto che le caratteristiche di stile, a consentirne una collocazione cronologica. Più che la scollatura quadrangolare, difficile a riconoscersi con sicurezza,<sup>195</sup> può risultare probante il rendimento mosso e irrequieto delle frange, che appare confrontabile con alcune soluzioni flavie o prototraianee.<sup>196</sup> A preferire la contemporaneità con queste ultime porta il raffronto che si può stabilire con un esemplare da Tindari al Museo di Palermo,<sup>197</sup> dove pure compaiono il motivo dei grifi — peraltro, come già si è notato, non limitato ad un'epoca sensibilmente ristretta — ed il calice d'acanto sul bassoventre.

Per concludere l'esame delle statue loricatae dal territorio sardo va citato un frammento da Tharros (fig. 34), conservato nei Magazzini del Museo cagliaritano.<sup>198</sup> Si tratta dell'esigua parte della zona fimbriata di una statua con corazza, di difficile collocazione proprio per la sua natura assai frammentaria. L'andamento non bloccato e la superficie a piani abbastanza mossi potrebbero far pensare ad una datazione ad età flavia, per confronti con un esemplare già nel commercio antiquario di Roma<sup>199</sup> e con uno già a Valenza,<sup>200</sup> nei quali pure si presenta il trattamento delle superfici con brevi e continue striature e punzonature.

Molto probabilmente ad una statua loricata — e, dai dati di scavo, potrebbe trattarsi anche della pre-

cedente<sup>201</sup> — appartiene un altro frammento da Tharros (fig. 35) conservato nei Magazzini del Museo di Cagliari,<sup>202</sup> comprendente parte di un piede con *caliga*, la tipica calzatura militare romana.<sup>203</sup> La consistenza del pezzo non permette, ovviamente, alcuna considerazione di carattere cronologico o stilistico; ma l'importanza del pezzo stesso sul piano documentario è tuttavia altrettanto evidente.

Un altro tipo statuario è documentato da una statua da Sulci (fig. 36) ora al Museo Nazionale di Cagliari.<sup>204</sup> La figura appare impostata sulla gamba destra e presenta nuda la parte superiore del corpo, mentre quella inferiore è coperta da un ampio panneggio che, disposto trasversalmente a rotolo attorno alle anche,<sup>205</sup> cade fino a metà dello stinco destro e, lasciando liberi il ginocchio e la gamba sinistra, risale a raccogliersi sull'avambraccio sinistro insieme al vasto lembo che ricopre la schiena: un ampio partito di pieghe scende quindi sul lato sinistro fino al livello dei polpacci. Si tratta di una delle numerose statue iconiche, nelle quali un corpo policleleo, parzialmente ricoperto, viene ripreso in una accezione eroico-celebrativa, con l'inserzione di una testa-ritratto, nel caso presente ormai caduta. Il tipo statuario, secondo le conclusioni del Niemeyer,<sup>206</sup> è stato usato per la ritrattistica imperiale giulio-claudia; e, dagli imperatori, l'adozione di questa tipologia è passata anche a statue di principi<sup>207</sup> e di privati.<sup>208</sup> Lo schema iconografico, pur nell'adesione dello scultore a motivi di eredità classica, pare risalire alla tradizione etrusco-italica<sup>209</sup> ed è stato visto in relazione con la produzione pasitelica,<sup>210</sup> di cui è superfluo ricordare l'importanza sotto l'aspetto della fusione di portati italici ed elementi colti di ascendenza greca. La datazione claudia della statua sulcitana è confermata, oltre che dalla tipologia, dal caratteristico rendimento del nudo anatomico e del panneggio nonché, se si vuole, dai dati di ritrovamento in connessione con la statua loricata di Druso Minore e con i ritratti del secondo e del quarto imperatore di Roma.

L'ultimo tipo di statua iconica virile testimoniato nell'Isola è costituito da un torso da Porto Torres (fig. 37), al Museo di Sassari,<sup>211</sup> resto di una statua seduta, ignuda, con mantello poggiato con un rabuffo sulla spalla sinistra e scendente sul retro, e, nella versione integra del tipo, variamente panneggiato sulle gambe. Tale tipologia è stata studiata dal Niemeyer,<sup>212</sup> che ne ha individuato il nascere in età augustea e la frequenza in epoca

giulio-claudia, sottolineando altresì l'assenza di un modello statuario ben definito, sulla base delle molteplici varianti presenti all'interno di un ristretto arco cronologico. La rappresentazione dell'imperatore nell'aspetto di *Iuppiter* traduce inizialmente il carattere divino dello stesso e si precisa anche, in età claudia, come espressione della potenza imperiale. Tra gli esemplari a noi noti di questa tipologia, la scultura turritana si lega in modo particolare con la statua di Tiberio del gruppo da Caere,<sup>213</sup> ora al Vaticano. La corrispondenza non è soltanto puramente iconografica, all'interno delle varianti testimoniate per il tipo — posizione delle braccia e delle gambe, disposizione del manto posteriormente alla figura, drappeggio sull'omero sinistro —, ma si riscontra più puntualmente nel modo di strutturare la figura, con la spalla destra leggermente abbassata, la modesta torsione del tronco, il protendersi del ventre. Anche la resa anatomica, che definisce una struttura poderosa e si ripete nell'evidenza di precise masse muscolari, fino al dettaglio delle pieghe all'altezza dell'ombelico, appalesa la stretta connessione tra le due sculture. Per cui la datazione ad età claudia e l'origine urbana della statua da Porto Torres appaiono quanto mai credibili e giustificate.

Ad una statua iconica dovrebbe riferirsi anche il frammento da Porto Torres (fig. 38) al Museo di Sassari,<sup>214</sup> costituito da scarsi resti di una figura virile — gambe e piede destri nonché il piede sinistro — oltre all'appoggio di scarico della figura stessa nella forma di un tronco cui è addossata un'aquila. Il tipo statuario è quello dello Zeus dal Capitolium di Cirene,<sup>215</sup> ma la presenza dei calzari dovrebbe escludere la possibilità di vedere nel frammento una copia della statua divina,<sup>216</sup> bensì portare all'ipotesi di un adattamento iconico — che, data l'identificazione col padre degli dei, dovrebbe essere imperiale — del tipo statuario stesso. Si tratterebbe, cioè, di una di quelle riprese di opere greche che, con le redazioni libere, ispirate ad un tema più che ad un tipo classico, traducono l'ideale del mondo eroico e divino nella rappresentazione dell'imperatore.<sup>217</sup> La natura estremamente frammentaria non permette comunque ulteriori osservazioni sul pezzo turritano.

Passando ora a considerare le statue iconiche femminili testimoniate in Sardegna,<sup>218</sup> l'esame si apre con una bella scultura da Porto Torres (fig. 39) conservata al Museo di Sassari.<sup>219</sup> Essa ripete l'ico-

nografia largamente diffusa che prende il nome dalla « Kore del Vaticano », <sup>220</sup> risalente alla cerchia prassitelica e testimoniata, in redazioni più sobrie, anche in età ellenistica.<sup>221</sup> Tra le varie statue iconiche di questo tipo che possono venire citate, più che alcuni esemplari cirenaici<sup>222</sup> e siciliani<sup>223</sup> o una scultura del Museo di Pegli,<sup>224</sup> che risultano decisamente più poveri nella resa del panneggio — più secco, tagliente, di scarso contenuto coloristico — e fondamentalmente meno enfaticizzati nelle proporzioni si da risultare meno corposi e privi della esteriore solennità che caratterizza la scultura turritana, riescono pertinenti al confronto una scultura di Ginevra<sup>225</sup> e, più ancora, la grande statua di Cerere-Tyche, con ritratto verosimilmente di Livia, dal teatro di Leptis Magna.<sup>226</sup> Accomuna quest'ultima e l'esemplare da Porto Torres la medesima visione di grandiosità, espressa non solo in via dimensionale, ma anche attraverso un risentito chiaroscuro, che supera « in senso barocco i limiti dell'accademismo atticista ». <sup>227</sup> Più slanciata, e sostanzialmente più riuscita in una interna coerenza di concezione e di esecuzione, appare però la statua da Porto Torres: nella maggiore evidenza delle linee della vita e del seno sinistro, nel panneggio — più rilevato — ad arco sul ventre, nella più ricca articolazione della fascia trasversa del mantello tra gomito destro e spalla sinistra, nella più fresca naturalezza dello sbuffo di stoffa sul fianco sinistro, nell'emergenza del ginocchio della gamba portante. Il cosciente senso del volume è evidente non solo nel modo di condurre le pieghe, che si presentano più minute e lamellari, ma anche nello stacco dell'orlo inferiore dello *himation* che, non aderendo al chitone e al piede, contribuisce ad una resa plastica più viva e vibrante. Questo modo di concepire e movimentare una massa ben si accorda con una datazione al periodo claudio, mentre la finezza dell'esecuzione fa pensare ad una statua imperatoria.

L'altra figura iconica femminile da esaminare in questa sede — ed ultima di tutta la serie — è una scultura da Porto Torres (fig. 40) ed ivi conservata al Palazzo Comunale.<sup>228</sup> Il tipo iconografico che essa riproduce può indicarsi in quello dell'« offerente » del IV secolo, che presenta però non poche varianti di redazione. Analoghe nella concezione e nell'impianto si rivelano infatti alcune statue, del Museo Nazionale Romano,<sup>229</sup> di

Cirene,<sup>230</sup> di Lipari,<sup>231</sup> che tuttavia, a livello di dettagli, possono risultare divergenti, e sono diversamente interpretate.<sup>232</sup> Un confronto più calzante può proporsi con una statua da Velleia al Museo Nazionale di Parma,<sup>233</sup> che presenta il motivo del manto meno aperto all'altezza del petto, con la mano che doveva coprire quasi interamente la veste sottostante; solo per il particolare della mano destra che regge il bordo dello *himation* che descrive la scollatura, in quanto meno stringente risulta la coerenza tipologica nella configurazione del mantello, può essere citata anche una seconda figura veleiate.<sup>234</sup> Il particolare della mano sul seno sinistro ricorre pure in una statua del Louvre,<sup>235</sup> dove però diverso è il chitone, segnatamente nella scollatura, e più breve e meno ricco di pieghe lo *himation*. La grande libertà che si riscontra nelle varianti dovrebbe quindi portare a riconoscere non tanto un archetipo definito quanto uno schema generico, che si può anche continuare ad indicare con il termine di « offerente », riconducibile a un tipo classico del IV secolo ma sollecitato anche da esperienze successive. L'affinamento della figura e il conseguente maggiore slancio della stessa, derivato anche dall'allungamento delle gambe rispetto al torso, visibili nel primo esemplare veleiate citato ed in quello in esame, fanno pensare a reminiscenze lisippee; la leggerezza della stoffa nella statua del Louvre si presenta come un'eco della produzione ellenistica del II secolo nell'area egea e microasiatica.<sup>236</sup> Meno problematica risulta, invece, la datazione della statua turritana, in cui la nota stilistica più evidente è il linearismo che sostanzia il rendimento della visione plastica; se si considerano inoltre la piattezza dell'intera figura, la secchezza delle pieghe, talora ravvicinate senza un conseguente risultato

pittorico, il loro dorso lamellare e la schematicità di alcuni partiti, nonché le possibilità di confronto sopra proposte, deve trattarsi di prodotto di età augustea o tiberiana.

Come risulta dall'esame analitico, la statistica degli schemi statuari utilizzati, che documenta la conoscenza della grande plastica, considerata con l'esiguità e insieme la varietà degli esemplari, e con la cronologia che è stata fissata in massima parte nel periodo giulio-claudio, a testimonianza cioè che la diffusione dell'uso della statua non procede dopo la prima grande romanizzazione dell'Isola in età imperiale, conferma l'ipotesi che si tratti per le statue iconiche di prodotti di importazione.

In modo particolare questo vale per la statua nel tipo « Hüftmantel » da Sulci, la cui testa era lavorata in unico pezzo con il tronco, mentre questo si saldava alla parte inferiore scolpita in altro blocco, secondo la tecnica tipica delle statue da trasportare e quindi preparate per il montaggio *in situ*. A puro titolo di ipotesi, considerando il gruppo statuario di cui doveva far parte questa scultura,<sup>237</sup> e visto che in esso già figurano Tiberio, Druso Minore e Claudio, si potrebbe pensare che essa recasse in origine un ritratto di Augusto, mentre il togato poteva riferirsi a quel G. Flavio Settimino quattorviro e flamine augustale, una iscrizione del quale fu rinvenuta nello stesso luogo in cui furono scoperte le statue e che potrebbe essere il dedicante.<sup>238</sup> Ma il discorso andrebbe necessariamente ampliato e sostenuto sulla base di dati ben più numerosi e precisi rispetto ai pochi e vaghi attualmente in nostro possesso.<sup>239</sup>

Istituto di Archeologia  
Università di Pavia

#### REFERENZE FOTOGRAFICHE

Archivio fotografico dell'Istituto di Antichità, Archeologia e Arte dell'Università di Cagliari:

7. 8. 9. 12. 13. 16. 17. 18. 20. 22. 23. 27. 30. 32. 33. 34. 35.

Soprintendenza Archeologica per le Province di Cagliari e Oristano:

2. 3. 4. 5. 6. 11.

Soprintendenza Archeologica per le Province di Sassari e Nuoro:

10 (17306 P.T.). 14 (17290 P.T.). 15 (17297 P.T.). 19 (17267 P.T.). 21 (17197 P.T.). 24 (17202 P.T.). 25 (1852). 26 (17226 P.T.). 28 (17194 P.T.). 31 (17286 P.T.). 37 (90). 38 (17241 P.T.). 39 (17186 P.T.). 40 (17203 P.T.).

da ANGIOLILLO (*ll.cc.*): 1. 36.

da EQUINI (*l.c.*): 29.

<sup>1</sup> G. A. MANSUELLI, *Roma e il mondo romano*, II, Torino 1981, p. 203.

<sup>2</sup> G. MAETZKE, *Architettura romana in Sardegna*, in «Boll. Centro Studi Storia Archit.» 17, 1961, pp. 49-61; *Architettura romana in Sardegna*, in *Atti del XIII Congresso di Storia della architettura (Sardegna)*. Cagliari 1963, Roma 1966, p. 155 ss. Sull'impianto urbanistico di Porto Torres si veda A. BONINU, in A. BONINU - M. LE GLAY - A. MASTINO, *Turris Libisonis Colonia Iulia*, Sassari 1984, pp. 11-36.

<sup>3</sup> S. ANGIOLILLO, *Mosaici antichi in Italia. Sardinia*, Roma 1981.

<sup>4</sup> G. PESCE, *Sarcofagi romani in Sardegna*, Roma 1957.

<sup>5</sup> M. EQUINI SCHNEIDER, *Catalogo delle sculture romane del Museo Nazionale «G. A. Sanna» di Sassari e del Comune di Porto Torres*, Sassari 1979.

Non aggiunge naturalmente nulla dal punto di vista critico, essendo una semplice raccolta di notizie, la recente opera di J. J. ROWLAND jr., *I ritrovamenti romani in Sardegna*, Roma 1981, da me commentata con una brevissima nota in «Athenaeum» N.S. 61, 1983, p. 620, e che sarà pertanto taciuta nelle successive citazioni.

<sup>6</sup> S. ANGIOLILLO, *L'arte della Sardegna romana*, Milano 1987 (d'ora in poi ANGIOLILLO, *Arte*).

<sup>7</sup> Per la quale in particolare buoni spunti si colgono comunque in R.J.A. WILSON, *Sardinia and Sicily during the Roman Empire*, in «Kokalos» 26-27, 1980-81, t. 1, pp. 219-242.

<sup>8</sup> Esempari sono, in questa prospettiva, i saggi di G. A. MANSUELLI relativi alla Cisalpina (di cui si ricordano almeno *Il ritratto romano nell'Italia Settentrionale*, in «RM» 65, 1958, pp. 67-99 e *Les monuments commémoratifs romains de la Vallée du Pô*, in «Mon Piot» 53, 1963, pp. 20-93); per la Macedonia, di A. RÜSCH, *Das kaiserzeitliche Porträt in Makedonien*, in «JdI» 84, 1969, pp. 59-196; per la regione dalmata, di S. RINALDI TUFFI, *Stele funerarie con ritratti di età romana nel Museo Archeologico di Spalato*, in «Mem. Lincei», S. VIII, 16, 3, 1971, pp. 87-166.

<sup>9</sup> Per alcuni esempi: G. MAETZKE, in «StSardi» 26, 1958-59, p. 737, tav. 7, 1.2. Id., in «FA» 14, 1959 [1962], n. 2609, p. 174, tav. 24, 59; n. 2630, p. 176, tav. 24, 60. E. CONTU, in «Bd'A», S.V, 52, 1967, 3, p. 207, fig. 29.

Sulle caratteristiche stele «a botte», comunque non figurate, cfr. A. TARAMELLI - R. DELOGU, *Il R. Museo Nazionale e la Pinacoteca di Cagliari*, Roma 1936, p. 28 (d'ora in poi TARAMELLI 1936) e G. SOTGIU, in «Epigraphica» 19, 1957, p. 33 s. Per la persistenza in età romana di tipologie anteriori cfr. il conciso quadro d'insieme, con rimandi bibliografici, di G. TORE, in «ArchEspArch» 54, 1981, p. 281 s.

<sup>10</sup> Sulla romanizzazione dell'Isola, e sulle sue caratteristiche attraverso un lento, faticoso processo, si

rimanda a P. MELONI, *La Sardegna romana*, Sassari 1975. Una sintesi più recente, dello stesso Autore: *La provincia romana di Sardegna. I. I secoli I-III*, in ANRW II, 11, 1 (1988), pp. 451-490. Cfr. anche, sempre di P. MELONI, *La Sardegna romana. I centri abitati e l'organizzazione municipale*, in ANRW cit., pp. 491-551.

<sup>11</sup> Non vengono considerati nel presente lavoro due ritratti conservati al Museo Nazionale di Cagliari, dei quali non si sa se provengano da scavi nell'Isola: essendo essi arrivati al Museo da collezioni private, non è escluso che si tratti di materiale acquistato al di fuori della Sardegna (il secondo che viene qui di seguito citato faceva parte della raccolta dello scultore Zenda che lavorò per diversi anni a Roma prima di rientrare nella sua terra d'origine). Sono due ritratti virili: l'uno di privato della fine dell'età giulio-claudia (ANGIOLILLO, *op. cit.* a nota succ., p. 122 s., tavv. 72-73; ANGIOLILLO, *Arte*, p. 139, fig. 59), l'altro (A. TARAMELLI, *Guida del Museo Nazionale di Cagliari*, Cagliari 1914, n. 102, p. 117; d'ora in poi TARAMELLI 1914) di un personaggio in cui H. W. HIESINGER (*The portraits of Nero*, in «AJA» 79, 1975, pp. 115, 118, 120 s., tav. 24, 41.42) ha riconosciuto un'immagine di Nerone nell'*Accession Type*, rilavorata poi nel III tipo, mentre H. JUCKER (*Iulisch-claudische Kaiser- und Prinzenporträts als 'Palimpseste'*, in «JdI» 96, 1981, p. 309) non solo rifiuta il riconoscimento con il quinto imperatore di Roma, ma esclude addirittura — e questo appare più difficile da accettarsi — che si tratti di un ritratto, vedendovi piuttosto una *Idealfigur*. Accetta l'identificazione con Nerone ANGIOLILLO, *Arte*, p. 140, fig. 65.

Non viene inoltre considerata una statua iconica femminile di età adrianea, a me ignota al momento della stesura originaria del testo e nel frattempo pubblicata da S. ANGIOLILLO, *Una replica della Grande Ercolanese a Cagliari*, in «Nuovo Bull. Archeol. Sardo» 1, 1984, pp. 229-241; vedi anche ANGIOLILLO, *Arte*, p. 142, fig. 70.

Per testimonianze epigrafiche di statue iconiche non pervenute: MASTINO, *op. cit.* a nota 2, pp. 40, 87, tav. 1; ANGIOLILLO, *Arte*, p. 142; *infra*, note 189 e 238.

<sup>12</sup> Inv. n. 30936. A. TARAMELLI, in «NSc» 1908, p. 144. S. ANGIOLILLO, *Due ritratti al Museo Nazionale Archeologico di Cagliari*, in «RM» 78, 1971, p. 119 ss., tavv. 70-71; riprodotto anche in MELONI, *Sardegna romana*, 1975, cit., fig. 17 (come località di provenienza è qui indicata, evidentemente per uno scambio materiale di scheda, la città di Nora). ANGIOLILLO, *Arte*, p. 137 s., fig. 56. P. ZANKER, *Augustus und die Macht der Bilder*, München 1987, pp. 21, 355, fig. 8.

<sup>13</sup> Inv. n. 6123. TARAMELLI 1914, n. 73, p. 110, fig. 72: «da Sulcis». TARAMELLI 1936, p. 26, fig. a p. 68: «da Caralis». Resta quindi il dubbio sulla precisa provenienza del ritratto. Sulla base della prima indicazione del Taramelli è stata redatta la carta dei

trovamenti dei ritratti di Augusto in K. VIERNEISEL - P. ZANKER, *Die Bildnisse des Augustus*, Ausstell. München 1979, pp. 58-59 (sono grato a P. Zanker per questa informazione). U. HAUSMANN, *Zur Typologie und Ideologie des Augustusporträt*, in ANRW II, 12, 2 (1981), p. 581, nota 249, n. 14. ANGIOLILLO, *Arte*, p. 138 s., fig. 57.

<sup>14</sup> La statua di Prima Porta, pur se classificata comunemente come posteriore al 20/19 a.C. per la rappresentazione, sulla corazza, della restituzione delle insegne catturate dai Parti, è stata variamente datata e si è arrivati addirittura a vedervi un'opera di età tiberiana (H. KÄHLER, *Die Augustus Statue von Prima Porta*, Köln 1959). Tale ipotesi, invero poco credibile tenendo conto che l'ampia messe della serie di repliche e varianti (circa 170 esemplari) verrebbe tutta ad essere databile dopo la morte di Augusto (si vedano a questo proposito le pertinenti osservazioni di V. POULSEN, *Glyptothèque Ny Carlsberg. Les portraits romains*, I, Copenhagen 1973, p. 26 s.; d'ora in poi POULSEN, NCGI I), non ha avuto seguito, dato che sia W. H. GROSS (*Zur Augustusstatue von Prima Porta*, «Nachricht. Göttingen» n. 8, 1959) sia H. v. HEINTZE (*Führer*<sup>4</sup>, I, n. 411, p. 317), che pur considerano la statua di età tiberiana, la giudicano replica di originale più antico. Sulle varie posizioni degli studiosi si può vedere S. MAGGI, *Tre ritratti di Augusto nel Palazzo Ducale di Mantova*, in «Athenaeum» N.S. 56, 1978, p. 110 s. (dove va comunque inserito K. FITTSCHEN, in «JdI» 91, 1976, p. 203 ss.: poco dopo il 20 a.C.); è qui sottolineata in particolare (p. 114) l'identità del messaggio politico espresso dall'Ara Pacis e dalla statua di Prima Porta (sul confronto tra il ritratto dell'Ara e quello della statua si veda anche POULSEN, NCGI I, p. 27; sul problema generale cfr. ora G. ZINSERLING, *Die Programmatik der Kunstpolitik des Augustus*, in «Klio» 67, 1985, pp. 74-89) ed è presentata un'interessante puntualizzazione (nota 24 di p. 114 s.) circa la tesi su due «varianti» del tipo da porsi tra il 30 e il 24 a.C., proposta da F. JOHANSEN (*Le portrait d'Auguste de Prima Porta et sa datation*, in *Studia Romana in honorem P. Krarup septuagenarii*, Odense 1976, p. 49) e, anche se in maniera meno documentata, già dal POULSEN (NCGI I, p. 28 s.). Successivamente ZANKER (*Bildnisse*, cit. a nota prec., pp. 51, 52, 54), sulla base della seconda serie dei cistofori augustei, fa coincidere la creazione del tipo iconografico, ripreso poi fedelmente nella statua di Prima Porta, con l'assunzione del titolo di *Augustus*: importante risulta, specie dopo quanto affermato dal POULSEN (NCGI I, p. 27 ss.), la precisazione sul ritratto bronzeo di Meroe (p. 62). Una panoramica delle diverse soluzioni date al problema posto dalla statua di Prima Porta è quindi offerta da F. BROMMER (*Zur Datierung des Augustus von Prima Porta*, in *Eikones. Festschrift H. Jucker* = «AntK» BH 12, 1980, p. 78 ss.), che considera la statua commissionata nel 19 a.C. HAUSMANN (*op. cit.* a nota prec., p. 565 ss.) ripropone il 'Proto-Prima Porta-Typus'

dello Zanker, riconoscendone una versione plastica nella testa da Fondi al Museo di Napoli — *contra* P. ZANKER, in K. FITTSCHEN - P. ZANKER, *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom*, I, Mainz 1985, nota 1 di p. 5 (d'ora in poi ZANKER, *Kat. Rom* I); è qui riconsiderata (pp. 3-6) l'intera questione — e presenta un esauriente quadro di tale versione ritrattistica, delle sue redazioni pervenute, della sua sopravvivenza in età tiberiana e in età claudia. Sui tipi — e della statua e del ritratto — e sulla valenza ideologico-politica cfr. anche A.-K. MASSNER, *Bildnisangleichung*, Berlin 1982, pp. 36-40. Sulle repliche dall'Egitto: H. JUCKER, in ANRW II, 12, 2 (1981), p. 679 ss. (dello stesso Autore si veda anche *Dokumentationen zur Augustusstatue von Prima Porta*, in «Hefte des arch. Seminars der Univ. Bern» 3, 1977, p. 16 ss.). Tra le ultime proposte di acquisizione al tipo iconografico Prima Porta: a) busto del Museo Nazionale di Atene (A. STAVRIDIS, in «RM» 87, 1980, p. 346); b) testa da Cnosso al Museo di Heraklion (STAVRIDIS, *op. cit.*, p. 347); c) testa al Museo della Syracuse University (R.M. GAIS, in «RM» 87, 1980, p. 342 ss.); d) testina bronzea n. 612 della Ny Carlsberg Glyptotek (POULSEN, NCGI I, n. 124, p. 139), rivendicata come antica contro l'opinione corrente da F. JOHANSEN, *Augustusstatuen fra Primaporta og to portraetter af Primaportatypen i Glyptoteket*, «Meddelelser fra NyCGI» 40, 1984, p. 110 ss., figg. 10, 11 a/b; e) testa all'Antiquarium della Residenza di Monaco (E. WESKI, in E. WESKI e H. FROSINIEN-LEINZ, *Das Antiquarium der Münchener Residenz. Katalog der Skulpturen*, München 1987, n. 92, p. 215).

<sup>15</sup> N. BONACASA, *Ritratti greci e romani della Sicilia*, Palermo 1964, n. 37, p. 35, tav. 17,1.2 (d'ora in poi BONACASA, *Ritr.Sic.*).

<sup>16</sup> POULSEN, NCGI I, n. 32, p. 63 s., tavv., 47-49, con la bibl. prec. C. C. VERMEULE, *Roman Imperial Art in Greece and Asia Minor*, Cambridge Mass. 1968, p. 382, n. 27. ZANKER, *op. cit.* a nota 13, p. 53. JUCKER, ANRW cit., p. 680 s.

<sup>17</sup> M. MINUTOLA, *Ritratto femminile frammentario di Ottavia (?) da Tharros*, in «StSardi» 24, 1975-77, pp. 171-177. ANGIOLILLO, *Arte*, p. 139.

Per un aggiornamento sull'iconografia di Ottavia, rispetto alle opere citate dalla Minutola alla nota 2 di p. 172, si può citare almeno N. de CHAISEMARTIN, *Note sur l'iconographie d'Octavie d'après un portrait provenant d'el Jem conservé au Musée de Sousse*, in «AntAfr» 19, 1983, pp. 35-53. Non convincente risulta, a mio parere, l'ipotesi di K. P. ERHART, *A new portrait type of Octavia Minor (?)*, in «GettyMusJ» 8, 1980, pp. 127-128, ripresa come sicura da J. FREL - S. K. MORGAN, *Roman Portraits in the Paul Getty Museum*, Malibu 1981, p. 33 e p. 122, fig. p. 32, in quanto dovrebbe trattarsi di un ritratto di privata.

<sup>18</sup> W. H. GROSS, *Julia Augusta*, in « AbhGött » III S., 52, 1962, p. 85 s. È, questo di Gross, lo studio a tutt'oggi più completo sulla ritrattistica di Livia. Un importante contributo sul tema si deve successivamente a R. WINKES, *Der Kameo Marlborough. Ein Urbild der Livia*, in « AA » 1982, pp. 131-138. Sulle serie iconografiche della moglie di Augusto lo stesso Autore è tornato di recente con lo studio *Bildnistypen der Livia*, in *Atti II Conferenza Intern. sul ritratto romano* (1984), Roma 1988, pp. 555-561, che tocca anche il problema Livia-Ottavia, e al quale si rimanda pure per ulteriori dati bibliografici. Negli stessi *Atti*, a p. 123 ss., un ritratto di Livia nel *Nodus-typus* è discusso da M. AURENHAMMER. Un quadro sintetico è presentato da ZANKER, in FITTSCHEN-ZANKER, *Katalog* cit. a nota 14, III, Mainz 1983, nota 3 di p. 2 (d'ora in poi ZANKER, *Kat. Rom* III).

<sup>19</sup> GROSS, *op. cit.*, a nota prec., p. 93 s. *Contra* ZANKER, *loc. cit.* a nota prec., che individua nella ritrattistica di Livia un Typus Marbury Hall.

<sup>20</sup> GROSS, *op. cit.* a nota 18, pp. 95 ss., 101. Cfr. anche HAUSMANN, *loc. cit.* a nota 24.

<sup>21</sup> GROSS, *op. cit.* a nota 18, p. 91 ss.

<sup>22</sup> B. M. FELLETTI MAJ, *Museo Nazionale Romano. I ritratti*, Roma 1953, n. 81, p. 52 (d'ora in poi FELLETTI, *Ritratti*). GROSS, *op. cit.* a nota 18, p. 99, con ulteriore bibliografia.

<sup>23</sup> Cfr. B. M. FELLETTI MAJ, in *EAA* V, 1963, s.v. *Ottavia Minore*. GROSS, *op. cit.* a nota 18, pp. 98, 104.

<sup>24</sup> Si vedano i due ritratti della Ny Carlsberg Glyptotek 615 e 616 (POULSEN, *NCGI* I, n. 34, p. 65 ss., tavv. 52-54; n. 35, p. 71, tavv. 55-56. GROSS, *op. cit.* a nota 18, p. 87 ss., tavv. 15-16; p. 103, tav. 21) e la testa di Stoccarda (U. HAUSMANN, *Württemberg. Landesmus. Stuttgart. Römerbildnisse*, Stuttgart 1975, n. 3, pp. 19 ss., 120 s., figg. 3-6).

<sup>25</sup> *NCGI* n. 615: cfr. a nota prec. La MINUTOLA, *op. cit.*, p. 174, esclude invece il riconoscimento con Livia anche sulla base di questo ritratto.

<sup>26</sup> Cit. a nota 24.

<sup>27</sup> POULSEN, *NCGI* I, n. 36, p. 71 s., tav. 57. GROSS, *op. cit.* a nota 18, p. 121 s., tav. 29.

<sup>28</sup> POULSEN, *NCGI* I, n. 37, p. 72 s., tavv. 58-59. GROSS, *op. cit.* a nota 18, p. 122 ss., tav. 30.

<sup>29</sup> È ancora tutta da sviluppare la possibile partizione in tipi del ritratto di Livia tra Azio e la fine del primo decennio del I sec. d.C., cui accenna GROSS, *op. cit.* a nota 18, p. 103 s.

<sup>30</sup> Inv. n. 6113. TARAMELLI 1914, n. 78, p. 111 s., fig. 72. L. CURTIUS, *Ikongraphische Beiträge ... XIV: Germanicus*, in « MdI » 1, 1948, p. 86 s., tav. 34,1. POULSEN, *NCGI* I, p. 91. S. ANGIOLILLO, *Una galleria di ritratti giulio-claudi da Sulci*, in « StSardi » 24, 1975-77, p. 158 ss., tavv. 1-2 (d'ora in poi ANGIOLILLO, *Galleria*). ZANKER, *Kat. Rom* I, p. 15, nota 2 del testo relativo al n. 13. ANGIOLILLO, *Arte*, p. 139, fig. 60.

<sup>31</sup> TARAMELLI 1914, *loc. cit.* a nota prec.

<sup>32</sup> CURTIUS, *loc. cit.* a nota 30.

<sup>33</sup> POULSEN, *loc. cit.* a nota 30. L'attribuzione a Claudio deriva dal parallelo, peraltro non molto stringente, che viene istituito tra la testa da Sulci ed il ritratto 651 del Museo danese (*NCGI* I, n. 56), per il quale l'Autore propone il riconoscimento, invero tutt'altro che pacifico, con quell'imperatore: l'identificazione è ripresa da Z. KISS (*L'iconographie des princes julio-claudiens au temps d'Auguste et de Tibère*, Varsovie 1975, p. 169, fig. 588), mentre a Druso Maggiore attribuiscono il ritratto danese ipoteticamente K. FITTSCHEN (*Katalog der antiken Skulpturen in Schloss Erbach*, Berlin 1977, nota 16 di p. 43 - d'ora in poi FITTSCHEN, *Erbach*) e sicuramente ZANKER (*Kat. Rom* I, p. 28, n. 15); incerto rimane MENICHETTI, *op. cit. infra* a nota 52, p. 195.

<sup>34</sup> ANGIOLILLO, *Galleria*, cit. a nota 30.

<sup>35</sup> *Arte e civiltà romana nell'Italia Settentrionale. Catalogo*, I, Bologna 1964, tav. 10, 29; II, Bologna 1965, p. 102, n. 122. C. SALETTI, in « Athenaeum » N.S. 51, 1973, p. 34 ss., fig. 1. A. FROVA, in *Scavi di Luni* I, Roma 1973, p. 50, tav. 14, 2. Id., *Ritrattistica e scultura a Luni*, in « RivStLig » 49, 1-4, 1983, p. 59, fig. 20. Id., *Marmora lunensia erratica*, Sarzana 1983, p. 132 s. ZANKER, *Kat. Rom* I, p. 11, n. 13, con ulteriore bibl. A. FROVA, *Ritrattistica romana a Luni*, in *Atti Conf. ritr. rom.*, cit. a nota 18, p. 307, fig. 1.

<sup>36</sup> L. POLACCO, *Il volto di Tiberio*, Roma 1955, p. 117 ss. Osservazioni su questo gruppo tipologico in ZANKER, *Kat. Rom* I, n. 10, p. 10 ss., che richiama, alla nota 1 di p. 12, altri interventi sul tema.

<sup>37</sup> Lo ZANKER, *loc. cit.* a nota 30, vi vede una redazione di un « ultimo » tipo che egli ipotizza creato negli anni Trenta.

<sup>38</sup> Senza num. inv. Vedi anche a nota 172. A. TARAMELLI, *Scoperta di una statua imperatoria romana nell'area dell'antica Sulcis*, in « NSc » 1908, pp. 192-196, figg. 1-2. S. REINACH, *Répertoire de la statuaire grecque et romaine*, IV, Paris 1910, p. 362, n. 1 e V, 2, Paris 1924, p. 365, n. 6. A. TARAMELLI, in « Bd'A » 10, 1930, p. 272 ss., figg. 1-3. TARAMELLI 1936, p. 26, fig. a p. 67. ANGIOLILLO, *Galleria*, p. 165 ss., tav. 6. H. JUCKER, *Die Prinzen auf dem Augustus-Relief in Ravenna*, in *Mélanges d'histoire ancienne et d'archéologie offerts à P. Collart*, Lausanne 1976, nota 116 di p. 259. FITTSCHEN, *Erbach*, p. 46, n. 2 e p. 95. N. CAMBI, *The Imperial Portrait of Dalmatia. Their significance in the light of a Drusus Minor head*, in « WissZBerlin » 1982, 2-3 (= *Röm. Portr.* 1981), p. 169, con ulteriore bibl. ANGIOLILLO, *Arte*, p. 140, fig. 62.

<sup>39</sup> TARAMELLI, *Scoperta*, cit. a nota prec.

<sup>40</sup> REINACH, *loc. cit.* a nota 38.

<sup>41</sup> TARAMELLI 1936, cit. a nota 38.

<sup>42</sup> ANGIOLILLO, *Galleria*, cit. a nota 38. JUCKER,



*loc. cit.* a nota 38, lo colloca nel suo tipo IV; FITTSCHEN, *loc. cit.* a nota 38, nel suo gruppo A. CAMBI, *loc. cit.* a nota 38, ripete la classificazione di Jucker.

<sup>43</sup> L'iconografia di Druso Minore è stata in anni recenti ripresentata dallo JUCKER (che ha riconosciuto cinque tipi, il primo dei quali — il giovanile — ancora da definire) in due distinti lavori: *Mél. Collart*, cit. a nota 38, p. 258 s., note 114, 115, 116 e in *Die Prinzen des Statuenzyklus aus Velleia. Umfang und Datierung der Stiftung des L. Calpurnius Piso*, in « JdI » 92, 1977, p. 233 s., nota 117. Non è certo questa la sede per commentare la ricostruzione dello Jucker. Vale però almeno la pena di osservare che resta escluso dalla serie di Druso Minore il togato di Velleia (C. SALETTI, *Il ciclo statuario della basilica di Velleia*, Milano 1968, pp. 42 s., 116 s., tavv. 25-26; d'ora in poi SALETTI, *Velleia*), che pur presenta notevoli affinità con ritratti identificati con Druso Minore dallo Jucker stesso, quali gli esemplari di Siracusa (Jucker III B), Tolosa (J. III C), Madrid Prado (J. IV C), Avignone (J. IV D). E tale esclusione, ancor più che per fatti iconografici (« JdI » p. 237: e va notato che il naso del ritratto veleiate non è integro), è determinata da una presunta incompatibilità del personaggio all'interno della serie di Velleia (*Mél. Collart*, p. 258), in quanto il primo gruppo in ordine di tempo della stessa serie non sarebbe, come io proposi, tiberiano, bensì *frühcaliguläisch*. A questa datazione, e alle altre proposte per le fasi dell'intero ciclo (« JdI »), si arriva peraltro con vivaci sostituzioni di teste e di epigrafi, variamente interpretate — Messalina che diventa Agrippina Minore, Britannico che diventa Nerone, iscrizioni dimensionalmente e paleograficamente diverse che divengono contemporanee per la tutta supposta presenza di due officine di lapidisti operanti insieme alla preparazione delle ben poche tabelle iscritte di un gruppo statuario, epigrafi che si aggiungono o che cambiano con l'arricchimento della titolatura — in un gioco non documentabile ma assai avvincente (in quel piccolo centro che fu Velleia quanto lavoro, nel breve volgere di una dozzina d'anni, tra dediche, abbattimenti, rifacimenti, sostituzioni!), in cui vanno però dispersi i dati di fatto: realtà materiale delle statue e delle epigrafi, notizie degli scavi, riferimenti storici. Ma, al di là di ogni ulteriore osservazione (si veda però C. SALETTI, *Parergon veleiate*, in « RM » 83, 1976, p. 145 ss.), resta la circostanza che il gruppo fu comunque dedicato, anche a parere dello Jucker, da L. Calpurnio Pisone e che, mentre notoriamente Caligola salì al trono nel 37 d.C., il Pisone, meno notoriamente ma con altrettanta certezza, morì nel 32 d.C. (*Prosopographia Imperii Romani*, ed. altera, pars II, Berolini-Lipsiae 1936, n. 289, p. 61 ss., partic. p. 65).

Per l'iconografia di Druso Minore si veda anche FITTSCHEN, *Erbach*, p. 46 ss., che distingue nella ritrattistica del figlio di Tiberio quattro gruppi, redatti sulla base della pettinatura (neanche qui figura il ritratto

di Velleia, che però si può supporre escluso su pura base iconografica).

<sup>44</sup> Inv. n. 6114. V. POULSEN, *Claudische Prinzen*, Baden Baden 1960, p. 38 ss., figg. 10-12. POULSEN, *NCGI* I, p. 91, scheda riferita al n. 56. ANGIOLILLO, *Galleria*, p. 161 ss., tavv. 3-4. JUCKER, in *Mél. Collart*, cit., nota 101 di p. 257. FITTSCHEN, *Erbach*, nota 22 di p. 50: nota invero molto elaborata, ma chiarissima nella conclusione finale di p. 51 (l'identificazione è peraltro ribadita nell'Indice per Musei). G. DAREGGI, *Il ciclo statuario della « basilica » di Otricoli. La fase giulio-claudia*, in « Bd'A » 14, 1982, nota 192 di p. 36. MASSNER, *Bildnisangleichung*, cit., nota 776 di p. 140 (Britannico). ANGIOLILLO, *Arte*, p. 139 s., fig. 61.

<sup>45</sup> *Cl. Prinzen*, cit. a nota prec. La ricostruzione di questo gruppo assegnato a Britannico è accettata da J. C. BALTY, in « AntCl » 33, 1964, p. 573. La testa un tempo a Smirne era già attribuita a Claudio da G. HAFNER, *Späthellenistische Bildnisplastik*, Berlin 1954, MK 21, p. 41 s., tav. 16 e in « RM » 62, 1955, p. 171.

<sup>46</sup> *Galleria*, cit. a nota 44. Due buone fotografie della testa di Kassel in « AA » 1976, p. 260. Non è convincente, a mio parere, la conferma nel gruppo della testa di Mantova, che mi sembra decisamente diversa. A precisazione di quanto è detto alla nota 16 di p. 162, va notato che F. POULSEN, *Porträtstudien in norditalischen Provinzmuseen*, København 1928, n. 4, pp. 10 e 49, era propenso a riconoscere Claudio nella testa di Aquileia (cfr. anche V. POULSEN, in « ActaArch » 22, 1951, p. 131).

<sup>47</sup> Una fine analisi dei ritratti monetali di Claudio, rapportati alle redazioni plastiche, è offerta da D. SALTZMANN, *Münzprägung und Ikonographie des Claudius*, in « AA » 1976, p. 252 ss., che lega (p. 262) al tipo « giovanile » delle monete (tipo 2a: figg. 3-4) l'esemplare di Kassel.

<sup>48</sup> Accanto agli esempi citati dall'ANGIOLILLO, *Galleria*, p. 161 ss., si veda anche la sua nota 39 di p. 170. Per le monete: SALTZMANN, *op. cit.*, tipo 2b, fig. 5.

<sup>49</sup> *loc. cit.* a nota 44.

<sup>50</sup> Su questa possibilità, cfr. ANGIOLILLO, *Galleria*, p. 164, che la esamina discutendo la posizione di V. Poulsen.

<sup>51</sup> *loc. cit.* a nota 44.

<sup>52</sup> Va comunque notato che, all'interno dei ritratti di Claudio, egli isola come « giovanile » il gruppo proposto dall'Angiolillo, con la sola sostituzione del ritratto di Mantova, da lui non considerato, con quello di Nîmes, non citato dall'Angiolillo. Nello stesso gruppo rientra, a mio parere, il ritratto di Adolfseck, Schloss Fasanerie, pur citato dal Fittschen e già avvicinato da H. v. HEINTZE (*Die antiken Porträts der Landgräfllich-Hessischen Sammlungen in Schloss Fasanerie bei Fulda*, Mainz 1968, n. 24, pp. 34 ss., 100 s., tavv. 39, 116b, 117b) al busto di Kassel.

Ai due tipi individuati nella ritrattistica di Claudio da parte del Pittschen ne sostituiscono quattro M. BELTRAN LLORIS (*Nuevo aspecto de la cabeza del emperador Claudio del Museo de Zaragoza*, in «Caesaraugusta» 53-54, 1981, pp. 255-275), due MASSNER (*Bildnisangleichung*, cit., pp. 126-139 e, con inversione cronologica, in H. JUCKER-D. WILLERS, *Gesichter. Griechische und römische Bildnisse aus Schweizer Besitz*, Bern 1983<sup>3</sup>, p. 261), tre ZANKER (*Kat. Rom I*, p. 16 ss.) e ancora tre — diversamente collocati nel tempo — M. MENICHETTI (*Il ritratto di Claudio*, in «Ann. Fac. Lett. Univ. Perugia» N.S. 7, 1983/84 [ma pubblicato posteriormente], pp. 183-226 — partic. p. 192 ss.; alle pp. 183-188 un'utile rassegna degli studi). Né Zanker né Menichetti citano la testa di Cagliari all'interno del gruppo «tipo Kas-sel». Più recentemente sul ritratto monetale: H.-M. v. KAENEL, *Münzprägung und Münzbildnis des Claudius*, Berlin 1986.

<sup>53</sup> ANGIOLILLO, *Galleria*, p. 170.

<sup>54</sup> Inv. n. 35533. A. TARAMELLI, in «NSc» 1919, p. 118 ss., figg. 3-4. E. PAIS, *Storia della Sardegna e della Corsica durante il periodo romano*, Roma 1923, p. 715, tav. 15,1. R. BIANCHI BANDINELLI, *Per l'iconografia di Germanico*, in «RM» 47, 1932, p. 157 s., n. 1, tav. 32. TARAMELLI 1936, p. 26. V. POULSEN, *Nero, Britannicus and Others. Iconographical Notes*, in «ActaArch» 22, 1951, n. 1, figg. 7-8. D. PANEDDA, *Olbia nel periodo punico e romano. Forma Italiae. Sardinia*, Roma 1952, p. 48, tav. 6,2. J. CHARBONNEAUX, *Un nouveau portrait de Néron*, in «MonAntFr» N.S. 3, 1954, p. 37 ss. V. POULSEN, *Once more the young Nero and other Claudians*, in «ActaArch» 25, 1954, p. 295. HIESINGER, *op. cit.* a nota 11, p. 114 ss., tav. 21. 33. 34. KISS, *op. cit.* a nota 33, p. 144, figg. 502-503. JUCKER, *op. cit.* a nota 11, nota 128 di p. 287. M. BERGMANN - P. ZANKER, 'Damnatio Memoriae', in «IdI» 96, 1981, p. 321 s., fig. 2 a-b. C. MAUERMAYER, in JUCKER-WILLERS, *Gesichter*, cit. a nota 52, p. 101. ZANKER, *Kat-Rom I*, p. 17 nella scheda riferita al n. 17, nota 5 di p. 19. S. MAGGI, *op. cit. infra* a nota 60, p. 49. ANGIOLILLO, *Arte*, p. 140, fig. a p. 141.

<sup>55</sup> TARAMELLI, «NSc» cit. Tale identificazione è ripresa dal PANEDDA, *loc. cit.*, mentre il PAIS, *loc. cit.*, si era limitato ad attribuire il ritratto a personaggio giulio-claudio.

<sup>56</sup> BIANCHI BANDINELLI, *loc. cit.*

<sup>57</sup> POULSEN, *Nero*, cit. («Coronation Type»). L'identificazione non è accettata da KISS, *loc. cit.* a nota 54, che riconosce nel ritratto Druso Cesare, il secondo figlio di Germanico.

<sup>58</sup> HIESINGER, *loc. cit.* a nota 54 («Accession Type»).

<sup>59</sup> JUCKER, *loc. cit.* a nota 54: dal ritratto cagliaritano deriva lo schizzo della pettinatura, che istituisce una tipologia, pubblicato a p. 288.

<sup>60</sup> BERGMANN-ZANKER, *loc. cit.* a nota 54 («Typus Cagliari» è chiamato qui l'«Accession Type» di Hiesinger). L'identificazione è confermata da ZANKER, *Kat.Rom I*, cit. a nota 54. Sul tipo si veda anche S. MAGGI, *Il ritratto giovanile di Nerone: un esempio a Mantova*, in «RdA» 10, 1986, pp. 46-51.

<sup>61</sup> Su questo, cfr. HIESINGER, *op. cit.*, p. 116 s.

<sup>62</sup> PANEDDA, *op. cit.*, p. 23 s. G. SOTGIU, *La Sardegna e il patrimonio imperiale nell'Alto Impero*, in «Epigraphica» 19, 1957, p. 27 ss. P. MELONI, *Sardegna*, 1975, cit. a nota 10, pp. 154 ss., 250 (bibliogr. su Olbia a p. 419 s.). Sul frammento dell'epistilio del tempio dedicato a Cerere da Atte, concubina di Nerone, ricordata ampiamente negli studi citati, cfr. E. GABBA, in P. E. ARIAS - E. CRISTIANI - E. GABBA, *Camposanto Monumentale di Pisa. Le antichità*, Pisa 1977, p. 77. Sul *patrimonium principis* si veda F. MILLAR, *Emperor in the Roman World*, London 1977, pp. 175 ss., 625 ss., con numerose indicazioni bibliografiche.

<sup>63</sup> Mus. Naz. di Cagliari, Magazzini. G. PESCE, in «StSardi» 14-15, 1955-57, p. 352, n. 4.

<sup>64</sup> FELLETTI, *Ritratti*, n. 123, p. 73. HIESINGER, *op. cit.* a nota 11, p. 119, tav. 24, 43.44. ZANKER, *Kat.Rom I*, nota 4 di p. 19, lo indica come tipo del 59 (ivi ulteriore bibl.).

<sup>65</sup> HIESINGER, *op. cit.*, p. 120 ss.: le immagini monetali alle tavv. 18, 17-22 e 19, 23.24.

<sup>66</sup> Si veda quanto osserva lo stesso HIESINGER, p. 121, a proposito della testa del Museo di Cagliari non considerata nel presente lavoro (cfr. nota 11).

<sup>67</sup> Inv. n. 6135. TARAMELLI 1914, n. 96, p. 96. K. POLASCHEK, *Studien zu einem Frauenkopf im Landesmuseum Trier und zum weiblichen Haartracht der iulisch-claudischen Zeit*, in «Trier. Zeitschrift» 35, 1972, n. 166 s. (schizzo a p. 165, 11). ANGIOLILLO, *Arte*, p. 139, fig. 58.

<sup>68</sup> Su questa acconciatura POLASCHEK, *loc. cit.* Tra le diverse testimonianze si può inserire anche la «dama di Oplontis» (A. DE FRANCISCIS, in *Eikones*, cit. a nota 14, p. 115 ss., tav. 40) di recente scoperta.

<sup>69</sup> Inv. n. 59. G. MAETZKE, in «StSardi» 16, 1958-59, p. 738. Id., in «FA» 14, 1959, n. 2749, p. 252, fig. 72. W. FUCHS, *Archäologische Forschungen in Sardinien 1949-1962*, in «AA» 1963, c. 327, figg. cc. 325-326. KISS, *op. cit.* a nota 33, p. 153, figg. 555-556. EQUINI, n. 12, p. 26 s., tav. 13. ANGIOLILLO, *Arte*, p. 139.

<sup>70</sup> KISS, *loc. cit.*

<sup>71</sup> POULSEN, *Cl. Prinzen*, cit., p. 37 s. POULSEN, *NCGL I*, n. 49, p. 86 s.

<sup>72</sup> J. C. BALTZ, in «AntCl» 33, 1964, p. 572.

<sup>73</sup> JUCKER, *op. cit.* a nota 43, p. 229 ss. Id., in *Mél. Collart*, cit., p. 250.

<sup>74</sup> *loc. cit.* a nota 69.

<sup>75</sup> Per un principe giulio-claudio, senza specificarne l'identità, si pronunciano invece MAETZKE ed EQUINI, *locc. cit.* a nota 69.

<sup>76</sup> Inv. n. 36429. Ho presentato il ritratto in « *Athenaeum* » N.S. 57, 1979, pp. 115-125, cui rimando per tutta la bibliografia precedente. ANGIOLILLO, *Arte*, p. 140, fig. 64.

<sup>77</sup> W. H. GROSS, *Bildnisse Traians*, Berlin 1940, pp. 75-84. Per un aggiornamento dell'elenco, si veda la nota 7 di p. 118 del mio articolo citato alla nota prec.

<sup>78</sup> Ny Carlsberg Glyptotek 672 (V. POULSEN, *Les portraits romains*, II, Copenhagen 1974, p. 66, n. 36, tav. 62; d'ora in poi NCGI II) e 543 a (POULSEN, *ibidem*, p. 63 s., n. 34, tavv. 55-57).

<sup>79</sup> GROSS, *op. cit.* a nota 77, pp. 77 s., 126 n. 13, tav. 11 b. A. GIULIANO, in « *RIASA* » N.S. 8, 1959, p. 172, fig. 22. VERMEULE, *op. cit.* a nota 16, p. 390, n. 10. G. NIEMEYER, *Studien zur statuarischen Darstellung der römischen Kaiser*, Berlin 1968, p. 110, n. 109 (d'ora in poi NIEMEYER, *Studien*). A. STAVRIDIS, *Untersuchungen zu den Kaiserporträts in Griechenland*, Diss. Berlin [1970], pp. 33 s., 87.

<sup>80</sup> Sala a Croce Greca 581: GROSS, *op. cit.* a nota 77, pp. 80, 125 n. 12, tav. 10a. R. CALZA, *Scavi di Ostia V 1. I ritratti*, Roma 1964, p. 54, n. 79, tav. 46. Magazzini: GROSS, *op. cit.*, p. 126 n. 21 A.

<sup>81</sup> GROSS, *op. cit.* a nota 77, pp. 76 s., 126 n. 19, tav. 13a.

<sup>82</sup> Cfr. PLIN., *ep.*, VI, 31. Per la documentazione monetale, riferibile piuttosto al porto di Ostia che a quello di *Centumcellae*, cfr. M. PENSA, *L'architettura traianea attraverso le emissioni monetali coeve*, in *Atti CESDIR* 2, 1969-70, p. 245 ss. Per fonti e notizie su *Centumcellae*, cfr. M. TORELLI, in *EAA Suppl.* 1970 (1973), s.v. *Civitavecchia*.

<sup>83</sup> Sul passaggio da Nerva a Traiano dei beni costituenti il *patrimonium principis*, cfr. PLIN., *panegir.*, 50, 7. Sul problema: A. MASI, *Ricerche sulla 'res privata' del 'princeps'*, Milano 1971, p. 4 ss.

<sup>84</sup> PLIN., *panegir.*, cap. 50.

<sup>85</sup> Inv. n. 6124. TARAMELLI 1914, n. 104, p. 118. PESCE, *Sarcofagi*, cit. a nota 4, p. 78, tavv. 55, 68; 56, 69. C. PICARD, in « *BCH* » 82, 1958, p. 463, figg. 17-18. H. JÜCKER, *Das Bildnis im Blätterkelch*, Lausanne-Freiburg i.Br. 1961, St 12, p. 73 s., tav. 26. W. GERCKE, *Untersuchungen zum römischen Kinderporträt*, Hamburg 1968, FM 40, p. 79.

<sup>86</sup> *op. cit.* a nota prec.

<sup>87</sup> Il PESCE e il PICARD, *locc. cit.* a nota 85, propongono gli anni tra il 90 e il 110; la GERCKE, *loc. cit.*, l'età adrianea.

<sup>88</sup> Tale ipotesi è esclusa anche dal PESCE, *loc. cit.*, mentre è accolta dalla GERCKE, *loc. cit.*

<sup>89</sup> Su questa circostanza, del resto, cfr. anche JÜCKER, *op. cit.* a nota 85, p. 71.

<sup>90</sup> Museo Nazionale di Cagliari, Magazzini. PESCE, *op. cit.* a nota 63, p. 352, n. 5.

<sup>91</sup> La supposizione potrebbe essere avvalorata dal luogo di rinvenimento: le terme.

<sup>92</sup> M. WEGNER, *Hadrian, Plotina, Marciana, Matidia, Sabina*, Berlin 1956, p. 108, tav. 10.

<sup>93</sup> WEGNER, *op. cit.*, p. 94, tav. 15.

<sup>94</sup> WEGNER, *op. cit.*, p. 116, tav. 18.

<sup>95</sup> WEGNER, *op. cit.*, p. 109, tav. 21.

<sup>96</sup> WEGNER, *op. cit.*, p. 95, tav. 24.

<sup>97</sup> MELONI, *Sardegna*, 1975, cit. a nota 10, p. 419, dà come « inaccettabile » l'attribuzione ad Adriano dell'epigrafe pubblicata da A. BONU, in « *StSardi* » 12-13, 1952-53, p. 483 s., partic. pp. 491 e 493.

<sup>98</sup> Inv. n. 10286. EQUINI, n. 13, p. 27 s., tavv. 14-15. Di età giulio-claudia per E. CONTU, in « *Bd'A* » 52, 1967, p. 205. BONINU, *op. cit.* a nota 2, p. 33, tav. 23, riprende invece la identificazione con Faustina Minore.

<sup>99</sup> Le dimensioni inferiori al naturale non escludono la dignità imperiale (cfr. C. SALETTI, *Ritratti severiani*, Roma 1967, nota 10 di p. 60), anche se M. WEGNER ritenne addirittura (*Die Herrscherbildnisse in antoninischer Zeit*, Berlin 1939, p. 13) che i ritratti imperiali di dimensioni ridotte siano falsi moderni: se ne veda un elenco di autentici in C. SALETTI, in « *AAM* » 6, 1963, 24, nota 89 di p. 303; cfr. anche G. TRAVERSARI, *Museo Archeologico di Venezia. I ritratti*, Roma 1968, p. 61 (scheda n. 40).

<sup>100</sup> *loc. cit.* a nota 98.

<sup>101</sup> Sulla ritrattistica di Faustina Minore l'ormai classica opera di WEGNER citata a nota 99, pp. 48 ss., è stata aggiornata dallo stesso Autore in « *Boreas* » 3, 1980, pp. 12-37. Si veda anche il bel lavoro di K. FITTSCHEN, *Die Bildnistypen der Faustina Minor und die Fecunditas Augustae* (Abh. Akad. Wissensch. Göttingen, Philol. - Hist. Klasse, III S., n. 126), Göttingen 1982.

<sup>102</sup> Sulla ritrattistica di Sabina, accanto a WEGNER, *op. cit.* a nota 92, pp. 84 ss., 126 ss., si veda la monografia, ricca e articolata, di A. CARANDINI, *Vibia Sabina*, Firenze 1969 e la sintesi di ZANKER, *Kat. Rom III*, p. 10 ss.

<sup>103</sup> CARANDINI, *op. cit.*, n. 29, p. 167 s., p. 304. XXXV, tav. 65, 138. 139 (VI tipo iconografico: 132-134 d.C.).

<sup>104</sup> WEGNER, *op. cit.* a nota 92, pp. 61, 72. G. DAL-TROP, *Die stadtrömischen männlichen Privatbildnisse trajanischer und hadrianischer Zeit*, Münster 1958, p. 71 e nota 66 di p. 101. CARANDINI, *op. cit.* a nota 102, p. 151. C. SALETTI, *I ritratti antoniniani di Palazzo Pitti*, Firenze 1974, p. 21.

<sup>105</sup> G. CAPUTO - G. TRAVERSARI, *Le sculture del teatro di Leptis Magna*, Roma 1976, n. 67, p. 87 ss., tav. 66. A Leptis un'altra statua-ritratto femminile potrebbe costituire un parallelo, soprattutto per le

dimensioni, sia pure unicamente dal punto di vista tipologico: CAPUTO-TRAVERSARI, n. 59, p. 79 s., tavv. 56-57.

<sup>106</sup> Inv. n. 7877. EQUINI, n. 15, p. 29, tav. 18.

<sup>107</sup> *loc. cit.* Troppo legato al valore della linea mi pare invece per il confronto il ritratto berlinese, qui citato, di epoca adrianea. Come pure da escludersi ritengo la possibilità di una datazione all'inizio del III secolo, suggerita come possibile dalla EQUINI, diverse essendo le cifre stilistiche della testa turritana rispetto ai ritratti di Caracalla e Geta fanciulli: basterà qui citare L. BUDDE, *Jugendbildnisse des Caracalla und Geta*, Münster 1951.

<sup>108</sup> FELLETTI, *Ritratti*, n. 244, p. 124.

<sup>109</sup> CAPUTO-TRAVERSARI, *op. cit.*, tav. 105 (v. a p. 127).

<sup>110</sup> Inv. n. 7870. EQUINI, n. 14, p. 28, tavv. 26-27, con bibliografia anteriore. M. WEGNER, in «Boreas» 2, 1979, p. 173. BONINU, *op. cit.* a nota 2, p. 22 nota 37, p. 33, tav. 22. ZANKER, *Kat. Rom I*, nota 10 di p. 76. ANGIOLILLO, *Arte*, p. 141, fig. 66. E. FLISI, *Questioni di ritrattistica antoniniana. Dalla collezione del Palazzo Ducale di Mantova*, Firenze 1989, p. 64 (a pp. 61-72 osservazioni e puntualizzazioni sul tipo, nonché aggiornamenti bibliografici).

<sup>111</sup> WEGNER, *Herrscherbildnisse*, cit., p. 43 s. L'elenco delle repliche a p. 280 s. Id., in «Boreas» 2, 1979, p. 91: «das spätere vierte Bildnis». Evidentemente il Wegner non ha accettato la proposta adombrata da CALZA (*op. cit.* a nota 80, p. 95, scheda n. 153) e da me sviluppata (SALETTI, *op. cit.* a nota 104, p. 33), di riconoscere un tipo autonomo — da vedersi in relazione col secondo consolato di Marco Aurelio (145) —, intermedio tra quello del 140 e il successivo del 147, e composto dai ritratti di Landsdowne House (oggi a Bowood), Frascati, Ostia Magazzini, cui ora si aggiunge una testa di Civitavecchia (C. LOMBARDI, in «AA» 1979, p. 220 ss., figg. 1-4): infatti lo studioso («Boreas» 2, 1979, p. 90) parla di un certo numero di ritratti, da collocarsi tra il 140 e il 147, che restano isolati e che non formano gruppo «replikenmässig» (e, classificando la testa dei Magazzini del Museo di Ostia nel tipo del 147, cita qui gli esemplari di Bowood, Frascati, Uffizi 1914, 79 e, se è antico, Avignone). La testa di Civitavecchia è però in seguito (p. 143) vista come «wohl Replik» di Frascati e quindi non appare del tutto remota la possibilità di costruire un gruppo da fissarsi al 145. Ma si veda anche FLISI, *op. cit.*, nota 59 di p. 28.

Sul bel ritratto di Francoforte, Liebieghaus, anch'esso dell'ultimo tipo, cfr. M. BERGMANN, *Marc Aurel* (Liebieghaus Monogr. 2), 1978 e FLISI, *op. cit.*, nota 10 di p. 63.

Sul tipo: *Kaiser Marc Aurel und seine Zeit*, Ausstellung Berlin 1988, p. 17, B8, p. 73 s. F4.

<sup>112</sup> Come ha acutamente osservato il WEGNER, *Herrscherbildnisse*, cit., p. 45, «es ist für die Geschichte des Marcus Aurelius und seiner Zeit merkwürdig und bedeutsam, dass ein Empfinden auftaucht für das all-

mähliche Altern des Menschen sowie dafür, dass das Leben in einer dauernden Umwandlung begriffen ist».

<sup>113</sup> WEGNER, *Herrscherbildnisse*, cit., pp. 45 s., 83 s., 194, tav. 29 a (= FELLETTI, *Ritratti*, n. 218, p. 112).

<sup>114</sup> SALETTI, *op. cit.* a nota 104, pp. 31, 36 s., tavv. 13-14.

<sup>115</sup> WEGNER, *Herrscherbildnisse*, cit., pp. 44 ss., 195 s., tav. 28 b.

<sup>116</sup> Cfr. M. WEGNER, *Bildnisbüsten im 3. Jahrhundert n. Chr.*, in *Festschrift Kleiner*, Tübingen 1976, p. 117 ss.

<sup>117</sup> Inv. n. 7871. EQUINI, n. 27, p. 37, tav. 28,2. ANGIOLILLO, *Arte*, p. 142.

<sup>118</sup> Inv. n. 6129. TARAMELLI 1914, n. 90, p. 114. ANGIOLILLO, *Arte*, p. 141 (Gordiano III?).

<sup>119</sup> W. REAL, in M. WEGNER, *Gordianus III. bis Carinus*, Berlin 1979, p. 46, tav. 18 a. Secondo la classificazione di B. M. FELLETTI MAJ, *Iconografia romana imperiale da Severo Alessandro a M. Aurelio Carino*, Roma 1958, p. 85 s., il ritratto rientra nella serie iconografica di Severo Alessandro, nel tipo del «Filippo Junior». Così anche H. v. HEINTZE, in *Führer*<sup>4</sup>, II, n. 1319, p. 150.

<sup>120</sup> Cfr. SALETTI, *Ritr. sev.*, cit. a nota 99, p. 64 ss.

<sup>121</sup> Sui ritratti di Massimo Cesare: M. WEGNER, in H. B. WIGGERS - M. WEGNER, *Caracalla, Geta, Plautilla. Macrinus bis Balbinus*, Berlin 1971, p. 231 ss.

<sup>122</sup> Sui ritratti di Gordiano III: J. BRACKER, in WEGNER, *op. cit.* a nota 119, p. 13 ss.

<sup>123</sup> Inv. n. 7988. EQUINI, n. 18, p. 31 s., tav. 22, con bibl. prec.

<sup>124</sup> EQUINI, *loc. cit.*, mentre intitola la scheda «statuetta di imperatore», afferma nel corso della stessa che «si possono forse individuare... le fattezze di Costantino». Più avanti, peraltro, dopo aver escluso l'ipotesi della rappresentazione del *Genius Augusti*, è detto che «i caratteri iconografici della statuetta fanno pensare piuttosto ad un *Genius provinciae* o *exercitus*, rappresentato talora in abbigliamento militare..., a cui si sia voluto attribuire l'aspetto e le fattezze di un principe di età costantiniana». L'identificazione come *Genius Augusti* è a ragione da escludersi, in quanto non ne conosciamo rappresentazioni nell'iconografia del loricato (cfr. H. KUNCKEL, *Der römische Genius*, «RM» EH 20, 1974, pp. 26 ss., 46 ss., 69 ss.); ma anche il *Genius provinciae* o *exercitus*, cui potrebbe talora ascriversi la corazza pur se predomina la figura in quasi totale nudità, è altrettanto da respingersi, perché la cornucopia è in questi casi attribuito determinante retto nella mano, senza mai subire la riduzione a semplice puntello (cfr. KUNCKEL, *op. cit.*, p. 64 ss., 69 ss., 72 ss.).

<sup>125</sup> Per questo particolare si veda anche la figura sulla serraglia del fornice minore occidentale del lato Nord

dell'arco di Costantino: H. P. L'ORANGE - A. v. GERKAN, *Der spätantike Bildschmuck des Konstantinsbogen*, Berlin 1939, tav. 37 d.

<sup>126</sup> R. DELBRÜCK, *Spätantike Kaiserporträts*, Berlin-Leipzig 1933, p. 113 s., tav. 30. W. v. SYDOW, *Zur Kunstgeschichte des spätantiken Porträts im 4. Jahrhundert n. Chr.*, Bonn 1969, pp. 22, 27 ss., 45. R. CALZA, *Iconografia romana imperiale da Carausio a Giuliano*, Roma 1972, p. 219. H. P. L'ORANGE - R. UNGER, *Das spätantike Herrscherbild von Diokletian bis zu den Konstantins-Söhnen*, Berlin 1984, pp. 58 ss., 126 (*ivi* bibl.).

<sup>127</sup> DELBRÜCK, *op. cit.*, p. 118 s. v. SYDOW, *op. cit.*, pp. 23, 27 ss. CALZA, *op. cit.*, p. 220. L'ORANGE - UNGER, *op. cit.*, p. 58 ss., 126 (*ivi* bibl.).

<sup>128</sup> F. MUTHMANN, *Statuenstützen und dekoratives Beiwerk an griechischen und römischen Bildwerken*, Heidelberg 1951, p. 50 ss., tav. 8, 18.19.

<sup>129</sup> Per la cornucopia, essa costituisce, come al solito, attributo del *Genius Augusti* o del *Genius Populi Romani*: ad es. COHEN, *Méd. imp.*, VII, Constantin nn. 171, 185, 217; per il globo, si veda, ad es., COHEN, *op. cit.*, nn. 93, 152, 391, 398, 404, 502, 507.

<sup>130</sup> v. HEINTZE, *op. cit.* a nota 52, n. 54, pp. 81, 109, tavv. 90, 91, 137. CALZA, *op. cit.* a nota 126, n. 136, p. 224. L'ORANGE - UNGER, *op. cit.*, pp. 70, 118 (*ivi* bibl.), tav. 49 a/b.

<sup>131</sup> Nel medaglione con « caccia al cinghiale »: L'ORANGE - v. GERKAN, *op. cit.*, tav. 43; CALZA, *op. cit.*, n. 128, p. 215 s., tav. 21, 247. L'ORANGE - UNGER, *op. cit.*, pp. 43 ss., 124 (*ivi* bibl.), tav. 32 a/b. Nel rilievo « Fundatori quietis »: L'ORANGE - v. GERKAN, *op. cit.*, tav. 50, 3.4. CALZA, *op. cit.*, n. 129, p. 216 s., tav. 71, 248. 249. L'ORANGE - UNGER, *op. cit.*, pp. 54, 124 (*ivi* bibl.), tav. 34 a/b.

<sup>132</sup> v. SYDOW, *op. cit.*, pp. 22, 27. CALZA, *op. cit.*, n. 140, p. 227, tav. 78, 273.274. F. CARINCI, in « Studi Miscellanei » 20, 1972, p. 32. L'ORANGE - UNGER, *op. cit.*, pp. 55 s., 126 s. (*ivi* bibl.), tav. 39 a/b.

<sup>133</sup> CALZA, *op. cit.*, n. 150, p. 238, tav. 82, 289. Una buona fotografia in A. GRABAR, *L'arte paleocristiana*, Milano 1967, p. 161, fig. 166. L'ORANGE - UNGER, *op. cit.*, p. 123 (con bibl.).

<sup>134</sup> v. SYDOW, *op. cit.*, pp. 23, 25. CALZA, *op. cit.*, n. 141, p. 227 s., tav. 78, 275.276. L'ORANGE - UNGER, *op. cit.*, pp. 69, 120 (*ivi* bibl.), tav. 48 a/b.

<sup>135</sup> MELONI, *Sardegna*, 1975, cit. a nota 10, pp. 172, 185 ss.

<sup>136</sup> Primi elenchi, corretti in alcuni punti del presente lavoro, sono stati da me presentati in « Athenaeum » N.S. 57, 1979, p. 123 nota 34, e in « Ann. Fac. Lett. Fil. Univ. Cagliari » N.S. 3, 1980, p. 147 s. nota 206.

<sup>137</sup> PESCE, *op. cit.* a nota 4, p. 11. Cfr. anche FUCHS, *op. cit.* a nota 69, c. 324.

<sup>138</sup> L'ipotesi locale è invece suggerita da ANGIOLILLO, *Arte*, p. 146 s.

<sup>139</sup> G. SPANO, in « Bull. Arch. Sardo » 2, 1856, p. 16 ss., accenna alle cave di marmo di Capo Teulada ed afferma che in tale marmo sono ricavate sculture di età romana (in altra sede: *Scoperte archeologiche fatte nell'isola in tutto l'anno 1873*, Cagliari 1873, p. 12, egli definisce di marmo cipollino di Teulada il togato 6117 del Museo Nazionale di Cagliari di cui si parlerà in seguito), ma la sua asserzione ha bisogno evidentemente di essere verificata, soprattutto dopo i risultati negativi raggiunti dal PESCE (*loc. cit.* a nota 137). Cfr. anche ANGIOLILLO, *loc. cit.* a nota prec. Per lo sfruttamento delle cave di granito della Gallura, cfr. PAIS, *op. cit.* a nota 54, p. 530. Per ulteriori notizie: EQUINI, p. 10 s. e note relative.

<sup>140</sup> PLIN., *n.h.*, XXXIV, 18.

<sup>141</sup> Anche al di fuori dell'ambito strettamente imperiale, il tipo e il suo significato sono stati ultimamente illustrati da NIEMEYER, *Studien*, p. 40 ss.

<sup>142</sup> V. ANGIUS (in G. CASALIS, *Dizionario geografico-storico-statistico-commerciale degli Stati di S. M. il Re di Sardegna*, VIII, fasc. 31-32, Torino 1841, p. 380) informa che la statua proviene da Sulci e la stessa provenienza è indicata da G. SPANO, *Guida alla città di Cagliari*, Cagliari 1861, p. 107. In essa potrebbe però riconoscersi anche la statua, che viene da Cagliari, inventariata al n. 6115 nei registri della Soprintendenza cagliaritana e non identificabile tra le sculture del Museo (sul complesso problema della località di ritrovamento delle statue di togati conservate a Cagliari, cfr. ANGIOLILLO, *Galleria*, nota 1 di p. 157; da notarsi è pure la circostanza che TARAMELLI 1936, p. 26, qualifica da Sulci tutti e tre i togati conservati al Museo). ANGIOLILLO, *Arte*, p. 140.

<sup>143</sup> Inv. n. 27390. EQUINI, n. 24, p. 35 s., tav. 26, 2. BONINU, *op. cit.* a nota 2, nota 57 di p. 130.

<sup>144</sup> FELLETTI, *Ritratti*, n. 97, p. 60 s.

<sup>145</sup> F. W. GOETHERT, *Studien zur Kopienforschung. I: Die stil- und trachtgeschichtliche Entwicklung der Togastatue in den beiden ersten Jahrhunderten der römischen Kaiserzeit*, in « RM » 54, 1939, pp. 176-219, partic. p. 178 ss.

<sup>146</sup> Si vedano gli esempi citati in SALETTI, *Velleia*, p. 39, cui si possono aggiungere, tra i tanti, alcuni togati dalla Sicilia (BONACASA, *Ritr. Sic.*, n. 178, p. 133, tav. 79; n. 179, p. 134, tav. 79; n. 185, p. 136 s., tav. 81) e da Leptis Magna (CAPUTO-TRAVERSARI, *op. cit.* a nota 105, n. 83, p. 104, tav. 91; n. 84, p. 105, tav. 91; n. 85, p. 106, tav. 91), nonché la statua, probabilmente da Roma, della Ny Carlsberg Glyptotek (POULSEN, *NCGI* I, n. 110, p. 131, tav. 185).

<sup>147</sup> Valga soprattutto, in considerazione della sua cronologia, l'Augusto di Corinto (NIEMEYER, *Studien*, p. 82, tav. 1, 1).

<sup>148</sup> Inv. nn. 6113 e 6114 (da Cagliari), associati in passato ai ritratti di Tiberio e di Claudio da Sulci (ANGIOLILLO, *Galleria*, loc. cit. a nota 142), già esaminati. Per il n. 6114 particolarmente calzante si presenta il confronto con il già citato esemplare siciliano Bonacasa 179.

<sup>149</sup> Inv. n. 27394. EQUINI, n. 22, p. 34 s., tav. 25, 2. BONINU, *op. cit.* a nota 2, nota 57 di p. 30. In entrambi i lavori è accettata la datazione al periodo claudio o neroniano proposta da G. MAETZKE, in «NSc» 1964, p. 324, con fig. 3 di p. 325.

<sup>150</sup> Inv. nn. 7876 e 7879. EQUINI, n. 20, p. 33 s., tav. 24; n. 23, p. 35, tav. 26, 1.

<sup>151</sup> *op. cit.*, pp. 191-193. Si veda in particolare, tra gli esempi citati dal Goethert, il Claudio del gruppo di Velleia, la cui statua, cui fu mutata in antico la testa-ritratto, è degli anni di Caligola (SALETTI, *Velleia*, p. 45 ss., tavv. 31-32. T. KRAUS, *Das römische Weltreich*, Propyläen-Kunstgeschichte 2, Berlin 1967, p. 255, fig. 294. NIEMEYER, *Studien*, pp. 32 s., 83, tav. 3, 1. D. KENT HILL, in «AntK» 15, 1972, p. 28, n. 1). Per il togato Equini 20 un confronto particolare è possibile con una statua di Milano (E. CAMPORINI, CSIR, *Italia. Regio XI. Mediolanum, Comum I*, Milano 1979, n. 17, p. 34 s., tav. 14), soprattutto per il modo di rendere le pieghe sul lato destro della figura, con il forte risalto all'altezza del ginocchio.

<sup>152</sup> EQUINI n. 20.

<sup>153</sup> SALETTI, *Velleia*, p. 49 ss., tavv. 35-36. GERCKE, *op. cit.* a nota 85, FK 10, p. 88 s.

<sup>154</sup> J. C. BALTY, *Notes d'iconographie julio-claudienne*, in «Mon Piot» 53, 1963, p. 110 ss. DAREGGI, *op. cit.* a nota 44, p. 16 ss.

<sup>155</sup> GOETHERT, *op. cit.*, p. 206 s., tav. 48, 2.

<sup>156</sup> V. a nota 151.

<sup>157</sup> Inv. n. 6117. SPANO, *Scop. archeol.*, cit. a nota 139, p. 11 s. ANGIOLILLO, *Galleria*, p. 167 s. Il piede di marmo di cui parla lo Spano, trovato a una profondità minore, prima della scoperta della statua, era probabilmente il destro ora mancante, ma di cui si è persa notizia.

<sup>158</sup> Tale aspetto è stato rilevato anche nella scultura a rilievo: G. RODENWALDT, *Der Sarkophag Caffarelli*, in «BWPr» 83, 1925, p. 25 ss.

<sup>159</sup> SALETTI, *Velleia*, p. 50 ss. Qui il rimando ad altri esempi.

<sup>160</sup> V. a nota 151.

<sup>161</sup> CAPUTO-TRAVERSARI, *op. cit.* a nota 105, n. 86, p. 106 s., tav. 92; n. 88, p. 108, tav. 92. Qui il rimando ad altri esempi.

<sup>162</sup> Inv. n. 27389. Rinvenuta a distanza di tempo nello stesso luogo dove fu ritrovato l'esemplare di cui a nota 149, ma entrambi in terreno di riporto. G. MAETZKE, in «NSc» 1964, p. 324: «affine» al togato or

ora ricordato, che viene datato all'epoca claudia o neroniana. EQUINI, n. 21, p. 34, tav. 25, 1. BONINU, *op. cit.* a nota 2, nota 57 di p. 30.

<sup>163</sup> O. VESSBERG, *Studien zur Kunstgeschichte der römischen Republik*, in «ActaInstRomRSuec» 4°, 8, 1941, p. 177. A. N. ZADOKS-JOSEPHUS JITTA, *Ancestral Portraiture in Rome and the Art of the Last Century of the Republic*, Amsterdam 1932, p. 62 s. E. H. RICHARDSON, in «MemAmAc» 21, 1953, p. 110 ss. Due esempi, alle Terme (FELLETTI, *Ritratti*, n. 42, p. 32) e a Cirene (E. ROSENBAUM, *A Catalogue of Cyrenaican Portrait Sculpture*, London 1960, n. 113, p. 80, tav. 65, 7; d'ora in poi ROSENBAUM, *Cat.*).

<sup>164</sup> BONACASA, *Ritr. Sic.*, n. 177, p. 133, tav. 79, 2.

<sup>165</sup> ROSENBAUM, *Cat.*, n. 108, p. 79, tav. 65, 2.

<sup>166</sup> BONACASA, *Ritr. Sic.*, n. 191, p. 139 s., tav. 82, 4.

<sup>167</sup> *loc. cit.* a nota prec., con esempi anche di età repubblicana.

<sup>168</sup> Inv. n. 27391. EQUINI, n. 26, p. 37, tav. 28, 1.

<sup>169</sup> La tipologia è discussa da E. HARRISON, *The Athenian Agora I. Portrait Sculpture*, Princeton 1953, p. 74 ss. e da ROSENBAUM, *Cat.*, p. 80 s.: in quest'ultimo Catalogo se ne può vedere una serie, abbastanza variata nella fondamentale unità del tipo, ai nn. 23, 24, 114-123, 131: tavv. 26, 66, 67. Cfr. anche E. BUSCHOR, *Das hellenistische Bildnis*, München 1971<sup>2</sup>, p. 81, nn. 147-148, figg. 7-8, e NIEMEYER, *Studien*, p. 40.

<sup>170</sup> PL., *n.b.*, XXXIV, 18: *Graeca res nihil velare, at contra Romana ac militaris thoraces addere.*

<sup>171</sup> Già G. LIPPOLD (*Kopien und Umbildungen griechischer Statuen*, München 1923, p. 178) e G. A. MANUELLE (in «RM» 65, 1958, p. 71) hanno rilevato questa circostanza. Una trattazione assai dettagliata, e dal punto di vista concettuale e da quello esemplificativo, è in K. STEMMER, *Untersuchungen zur Typologie, Chronologie und Ikonographie der Panzerstatuen*, Berlin 1978, partic. p. 131 ss. (d'ora in poi STEMMER, *Panzerst.*).

<sup>172</sup> Cfr. nota 38. C. C. VERMEULE, *Hellenistic and Roman Cuirassed Statues*, in «Berytus» 13, 1959, p. 35 s., n. 22, tav. 5, 16. Ivi bibl. prec., cui si può aggiungere G. LIPPOLD, in «JdI» 26, 1911, p. 276 e MUTHMANN, *op. cit.* alla nota 128, p. 67. Cfr. inoltre ANGIOLILLO, *Galleria*, p. 165 ss., tav. 5 e STEMMER, *Panzerst.*, p. 125 e note 178 e 183 di p. 59, 378 di p. 128, 544 di p. 145.

<sup>173</sup> Già discussa precedentemente: Druso Minore.

<sup>174</sup> F. JOHNSON, *Corinth IX*, Cambridge Mass. 1931, n. 141, p. 79 s., fig. p. 79. STEMMER, *Panzerst.*, p. 172, n. 220.

<sup>175</sup> VERMEULE, *op. cit.* n. 19. STEMMER, *Panzerst.*, note 91 di p. 32 e 349 di p. 123.

<sup>176</sup> STEMMER, *Panzerst.*, p. 128 e ivi nota 378.

<sup>177</sup> STEMMER, *Panzerst.*, p. 59 e *ivi* nota 183.

<sup>178</sup> MUTHMANN, *op. cit.* alla nota 128, p. 67.

<sup>179</sup> LIPPOLD, *loc. cit.* a nota 172. *Id.*, *op. cit.* a nota 171, nota 2 di p. 178. Così anche MUTHMANN, *loc. cit.* a nota prec.

<sup>180</sup> STEMMER, *Panzerst.*, p. 59 e *ivi* nota 178.

<sup>181</sup> STEMMER, *Panzerst.*, *loc. cit.* a nota prec.

<sup>182</sup> Inv. n. 7890. EQUINI, n. 19, p. 33, tav. 23. STEMMER, *Panzerst.*, VII 23, p. 87 s., tav. 61, 3. Mi è ignoto il loricato dello stesso museo, citato da STEMMER, *Panzerst.*, p. 177 con i soli numeri di negativo dell'Istituto Germanico di Roma: 66.213-31.

<sup>183</sup> Non così STEMMER, *Panzerst.*, *loc. cit.*

<sup>184</sup> STEMMER, *Panzerst.*, VII 24, p. 88, tav. 61, 4. Il confronto è istituito anche dalla EQUINI, *loc. cit.*

<sup>185</sup> BONACASA, *Ritr. Sic.*, n. 175, p. 131, tav. 78. STEMMER, *Panzerst.*, III 1, p. 32, tav. 17, 1.

<sup>186</sup> STEMMER, *Panzerst.*, I 17, p. 18 s., tav. 9, 3.

<sup>187</sup> STEMMER, *Panzerst.*, p. 152 ss.

<sup>188</sup> Per un esempio maggiormente carico, di età flavia, si veda un torso a Francoforte: STEMMER, *Panzerst.*, VI 2, p. 73 s., tav. 47, 1-3. P. BOL, *Liebieghaus. Museum alter Plastik. Führer durch die Sammlungen Antiker Kunst*, Frankfurt 1980, p. 148, fig. 210.

<sup>189</sup> Inv. n. 6119. STEMMER, *Panzerst.*, VII 2, p. 76, tav. 50, 1. *Ivi* tutta la bibliografia relativa, cui si può aggiungere TARAMELLI 1914, n. 50, p. 104; PAIS, *op. cit.* a nota 54, p. 713, tav. 10; A. MASTINO, *Cornus nella storia degli studi*, Cagliari 1979, pp. 21 (qui ulteriore bibliografia), 110, tav. 56. A questa statua si è pensato appartenesse la gamba rinvenuta nel 1872, passata a quel tempo nella coll. Mocchi di Cuglieri ed ora dispersa (G. SPANO, *Memoria ... e scoperte archeologiche fatte nell'isola in tutto l'anno 1872*, Cagliari 1873, p. 22 s.; MASTINO, *op. cit.*, p. 21). Con la statua medesima fu messa in relazione l'epigrafe di Q. Sergio Quadrato rinvenuta nel 1831, attualmente perduta, CIL X 7915 = MASTINO, *op. cit.*, n. 1, p. 110 s.; il MASTINO, nota 20 di p. 21, esclude la possibile pertinenza.

<sup>190</sup> STEMMER, *Panzerst.*, p. 153 s.

<sup>191</sup> Lo Stemmer presenta a p. 126 s. una visione sintetica degli elementi di questo tipo, quale risulta dall'esame analitico condotto nel suo pregevole lavoro.

<sup>192</sup> Lo STEMMER, *Panzerst.*, p. 76, qualifica invece il pezzo come protoimperiale; la datazione ad età tiberiana è però seguita da un punto interrogativo a p. 126.

<sup>193</sup> Dall'area di Via Malta. STEMMER, *Panzerst.*, III 9, p. 36, tav. 20, 2; *ivi* bibliografia, cui va aggiunto P. MINGAZZINI, in «NSc» 1949, p. 271 ss. *Id.*, in «StSardi» 10-11, 1952, p. 165, tav. 1.

<sup>194</sup> *loc. cit.* Dovrebbe trattarsi quindi o del I o del V tipo dello STEMMER.

<sup>195</sup> Il particolare è dato, invece, come certo dallo STEMMER, *loc. cit.*

<sup>196</sup> Tra i confronti proposti dallo STEMMER, *loc. cit.*, sembrano particolarmente convincenti quelli con due esemplari flavii (Rostock e Luni) ed uno prototraiano (Tunisi).

<sup>197</sup> STEMMER, *Panzerst.*, V 14, p. 64, tav. 40, 1, con bibl. prec.

<sup>198</sup> PESCE, *op. cit.* a nota 63, p. 352, n. 6.

<sup>199</sup> STEMMER, *Panzerst.*, VIII 5, p. 108 s., tav. 73, 2-3.

<sup>200</sup> STEMMER, *Panzerst.*, VII 26, p. 88 s., tav. 62, 2-3.

<sup>201</sup> Le notizie sul rinvenimento date dal PESCE, *loc. cit.*, potrebbero far pensare addirittura alla pertinenza con questi frammenti della testa illustrata in precedenza ed attribuita dubitativamente a Nerone.

<sup>202</sup> PESCE, *op. cit.* a nota 63, p. 352, n. 9.

<sup>203</sup> Cfr. SAGLIO, in «DS» I<sub>2</sub>, 1887, p. 849 s.v. *caliga*. MAU, in «PW» III, 1899, c. 1355, s.v. *caliga*. E si veda ora H. R. GOETTE, *Mulleus. Embas. Calceus*, in «JdI» 103, 1988, p. 401 ss.

Tra gli esempi, numerosissimi, che si possono citare ne ricordiamo alcuni di epoche diverse: STEMMER, *Panzerst.*, I 5, tav. 3, 4 (claudio); XI 1, tav. 75 (claudio); V 8, tav. 36 (prototraiano); III 21a, tav. 25 (traiano); III 13, tav. 22 (adriano); IV 1, tav. 27 (adriano).

Non va dimenticata, peraltro, la presenza di calzature militari anche in statue di personaggi togati, come è testimoniato da alcuni esempi dal Foro di Augusto (S. RINALDI TUFI, in «WissZBerlin», cit. a nota 38, p. 301 s.).

<sup>204</sup> Inv. n. 6118. SPANO, *Scop. arch.*, cit. a nota 139, p. 12. TARAMELLI 1914, n. 124, p. 123. TARAMELLI 1936, p. 27, fig. a p. 68. ANGIOLILLO, *Galleria*, p. 168 s., tav. 7. ANGIOLILLO, *Arte*, p. 140, fig. 63.

<sup>205</sup> Di qui il nome tedesco del tipo statuario: *Hüftmantel*, sul quale NIEMEYER, *Studien*, p. 57 ss., Kat. nn. 71-81, tavv. 23-26 e A. DÄHN, *Zur Ikonographie und Bedeutung einiger Typen der römischen männlichen Porträtstatuen*, Diss. Marburg 1973, pp. 18-22, Kat. pp. 84-102.

<sup>206</sup> *loc. cit.* a nota prec.

<sup>207</sup> Si vedano, ad es., il «Germanico» del Louvre Ma. 1238 (DÄHN, *op. cit.*, p. 95 s. n. 61) e il Druso già al Laterano (A. GIULIANO, *Catalogo dei ritratti romani del Museo Profano Lateranense*, Città del Vaticano 1957, n. 17, p. 13 s., tavv. 7-8) e, tra i rilievi, il principe divinizzato del rilievo di Ravenna (da ultimo, ma discutibile nelle soluzioni proposte, J. POLLINI, in «RM» 88, 1981, pp. 117-140) o il principe, con Venere e Marte, nel rilievo del Museo del Bardo (JUCKER, *Mél. Collart*, cit., p. 244, fig. 8). L'iconografia non è ignota al repertorio decorativo

delle corazze nelle statue loricato: si veda, ad es., la statua di Cherchel: STEMMER I 5, p. 10 ss., tav. 3, 2 = NIEMEYER, *Studien*, Kat. n. 38, p. 92 s., tav. 12, 2. Il motivo dello *Hüftmantel* passerà poi anche alla tipologia del loricato — il mantello è del resto già presente nella statua di Augusto da Prima Porta —: cfr. ad es. il loricato già a Roma, Palazzo Pallavicini Rospigliosi (« JdI » 96, 1981, p. 359, fig. 31 b).

<sup>208</sup> Oltre agli esempi citati dal NIEMEYER, *Studien*, p. 58, si possono ricordare quelli già elencati da M. BIEBER, in « RM » 48, 1933, nota 3 di p. 266 (per il n. 5 — cd. Marcello dal *Macellum* di Pompei — si veda anche A. DE FRANCISCIS, *Il ritratto romano a Pompei*, Napoli 1951, p. 63 s., tavv. 70-71 — qui non riprodotto a figura intera, per cui cfr. A. HEKLER, *Die Bildniskunst der Griechen und Römer*, Stuttgart 1912, tav. 184 b —, con bibliografia aggiornata alla nota 204 di n. 83: si veda altresì A. DE FRANCISCIS, in *EAA* IV, 1961, s.v. *Marcello*) e gli altri ricordati da DÄHN, *op. cit.*, p. 84 ss., nn. 43, 44, 45, 46.

Tra le statue acefale o con testa non pertinente, e che non possono quindi essere riconducibili né tra gli esempi imperiali né tra quelli privati, si possono citare una statua della coll. Milles di Lidingö (A. ANDREN, *Greek and Roman Marbles in the Carl Milles Collection*, in *Opusc. Rom. V*, « ActaInstRomSuec » 4°, 23, 1965, n. 28, p. 106 s., tav. 28) ed un'altra conservata nel Cortile dell'Aiace, o della Fama, di Palazzo Pitti a Firenze (SALETTI, *Ritr. ant.*, cit., p. 49 ss., tav. 21; alla nota 7 di p. 50 una serie di ulteriori esempi).

<sup>209</sup> NIEMEYER, *Studien*, pp. 55, 57. H. OEHLER, in *Opus Nobile. Festschrift... U. Jantzen*, Wiesbaden 1969, p. 122 ss. Per le varie interpretazioni sulla formazione del tipo, si veda SALETTI, *op. cit.* a nota prec., nota 8 di p. 51 s.

<sup>210</sup> LIPPOLD, *Kopien*, cit., p. 195 s. M. BORDA, *La scuola di Pasiteles*, Bari 1953, p. 144 s. A. BLANCO, *Museo del Prado. Catalogo de la escultura*, Madrid 1957, p. 96 s.

<sup>211</sup> EQUINI, n. 17, p. 31, tavv. 20-21. BONINU, *op. cit.* a nota 2, nota 40 di p. 23. ANGIOLILLO, *Arte*, p. 141 s., fig. 69.

<sup>212</sup> NIEMEYER, *Studien*, p. 59 ss. (« Jupiter-Kostüm II »). Certamente imperiale anche perché sottoposta a *damnatio memoriae*, e quindi inseribile nel Catalogo del Niemeyer, è una statua di Lucera (« JdI » 96, 1981, p. 319, fig. 1). DÄHN, *op. cit.* a nota 205, pp. 4-15; Kat. pp. 59-81.

<sup>213</sup> GIULIANO, *op. cit.*, n. 35, p. 32 s., tavv. 21-22. NIEMEYER, *Studien*, p. 50, Kat. n. 87, p. 105, tav. 29, 3. DÄHN, *op. cit.*, p. 65 s., n. 10.

<sup>214</sup> Inv. n. 7878. EQUINI, n. 5, p. 20 s., tav. 5, 2. Il pezzo è qui presentato come « frammento di statua di Zeus ».

<sup>215</sup> E. PARIBENI, *Catalogo delle sculture di Cirene*.

*Statue e rilievi di carattere religioso*, Roma 1959, n. 185, p. 78 s., tav. 106. Viene qui respinta la datazione ad età adrianea proposta dal MUTHMANN, *op. cit.* a nota 128, p. 55, ed avanzata sulla base dell'appoggio. Un frammento cirenaico assai simile a quello in esame, fatta salva l'assenza dei calzari, che si presenta vicino anche nel rendimento plastico, è nello stesso Catalogo al n. 186, p. 80, tav. 107.

<sup>216</sup> Per i calzari in statue iconiche risalenti ad immagini divine, o comunque ideali, a piedi scalzi, cfr. il Balbino del Pireo (NIEMEYER, *Studien*, n. 125, p. 112, tav. 46), il Treboniano Gallo di New York (NIEMEYER, *Studien*, n. 128, p. 113, tav. 48, 1) e probabilmente, nonostante il cattivo stato di conservazione, il Lucio Vero di Copenaghen (NIEMEYER, *Studien*, n. 104, p. 109, tav. 38. POULSEN, *NCGL* II, n. 88, p. 103, tav. 144).

<sup>217</sup> Cfr. NIEMEYER, *Studien*, p. 61 ss.

<sup>218</sup> Alle due qui presentate va aggiunta la statua di cui a nota 11.

<sup>219</sup> Inv. n. 7872. EQUINI, n. 16, p. 29 s., tav. 29, con bibl. prec. ANGIOLILLO, *Arte*, p. 141, fig. 68.

<sup>220</sup> Per il tipo e la problematica relativa: G. TRAVERSARI, *Statue iconiche femminili cirenaiche*, Roma 1960, p. 59; ROSENBAUM, *Cat.*, p. 92 (sulla non pertinenza dell'assegnazione alla presente tipologia della statua da Velleia a Parma, qui citata, cfr. SALETTI, *Velleia*, p. 25 s.); R. KABUS-JAHN, *Studien zu Frauenfiguren des vierten Jahrhunderts vor Christus*, Darmstadt 1963, p. 5 s.; CAPUTO-TRAVERSARI, *op. cit.* a nota 105, p. 78, con ricco apparato bibliografico. Per una redazione ellenistica: R. KABUS-JAHN, *Die Grimanische Figurengruppe in Venedig*, *Antike Plastik* XI, 1972, p. 69 ss.

<sup>221</sup> Il panneggio trattato ad ampi piani unitari caratterizza una serie di opere di questa età, per le quali si veda KABUS-JAHN, *Studien*, cit. a nota prec., p. 8 (per la statua da Magnesia a Smirne, qui citata, cfr. anche A. LINFERT, *Kunstzentren hellenistischer Zeit*, Wiesbaden 1976, nota 108 di p. 48).

<sup>222</sup> TRAVERSARI, *op. cit.* a nota 220, n. 19, p. 56 ss.; n. 20, p. 57 s.; n. 21, p. 58, tutte a tav. 11. ROSENBAUM, *Cat.*, n. 155, p. 92; n. 156, p. 92; n. 157, p. 93, tutte a tav. 72.

<sup>223</sup> BONACASA, *Ritr. Sic.*, n. 70, p. 58; n. 215, p. 152; n. 217, p. 153, tutte a tav. 89.

<sup>224</sup> EA 1366 (testo di P. ARNDT, 1902); a proposito di questa statua cfr. « Quaderni del Centro Studi Lunensi » 10-11-12, 1985-87 [= Atti del Convegno di Lerici 1985], p. 332 s.

<sup>225</sup> W. DEONNA, *Musée de Genève. Catalogue des sculptures antiques*, Genève 1924, n. 60, p. 44 s.

<sup>226</sup> CAPUTO-TRAVERSARI, *op. cit.* a nota 105, n. 58, p. 77 ss., tav. 54.

<sup>227</sup> MANSUELLI, *op. cit.* a nota 1, p. 308.



<sup>228</sup> Inv. n. 27393. EQUINI, n. 25, p. 36, tav. 27. BONINU, *op. cit.* a nota 2, nota 57 di p. 30.

<sup>229</sup> FELLETTI, *Ritratti*, n. 89, p. 56 s.

<sup>230</sup> TRAVERSARI, *op. cit.* a nota 220, nn. 15, p. 52 s.; 16, p. 53 s.; 17, p. 54 s.; sul tipo, p. 55 s. ROSENBAUM, *Cat.*, nn. 39, p. 53 s.; 144, p. 88; 145, p. 88.

<sup>231</sup> BONACASA, *Ritr. Sic.*, n. 218, p. 153 s.

<sup>232</sup> La statua romana è vista dalla Felletti come ri-elaborazione neoclassica di un originale del IV secolo ed è invece avvicinata dal Traversari alle citate figure 15, 16, 17, 18 del suo Catalogo, quale esemplare del tipo « offerente del IV secolo ». La Rosenbaum, dal canto suo, ascrive le statue cirenaiche (39 = Traversari 18; 144 = Traversari 15; 154 = Traversari 16) al tipo Artemisia, e la cosa non risulta convincente. Il Bonacasa considera l'esemplare di Lipari del tipo Kore Albani, ma la inserisce nel gruppo cirenaico Traversari 15, 16, 17, insieme con una statua da Uzalìs.

<sup>233</sup> Statua con testa-ritratto di Agrippina Minore: per il tipo, SALETTI, *Velleia*, p. 28, tav. 3.

<sup>234</sup> Statua con testa-ritratto di Agrippina Maggiore: per il tipo, SALETTI, *Velleia*, p. 32, tav. 7.

<sup>235</sup> R. HORN, *Stehende weibliche Gewandstatuen in der hellenistischen Plastik*, « RM » EH 2, 1931, p. 80; tav. 39, 1.

<sup>236</sup> Sul problema cfr. G. GUALANDI, *Due statuette femminili del Museo Civico di Bologna e la tecnica della « trasparenza » delle vesti*, in « RdA » 2, 1978, pp. 37-54.

<sup>237</sup> ANGIOLILLO, *Galleria*, p. 169 s.

<sup>238</sup> Per il trovamento: SPANO, *Scoperte*, cit. a nota 139, p. 11 s. Cfr. anche ANGIOLILLO, *Galleria*, nota 1 di p. 157. Per l'epigrafe: CIL X, 7519. Sul personaggio non abbiamo, però, alcun'altra notizia. La statua del tipo *Hüftmantel* è, come si è visto, prevalentemente imperatoria. Per un esempio del dedicante nella tipologia del togato si veda il L. Calpurnio Pisone di Velleia (SALETTI, *Velleia*, pp. 37 ss., 63 s., 115 s., tav. 15).

<sup>239</sup> Per desiderio di completezza, mi pare utile segnalare una serie di sculture, o frammenti, che potrebbero rientrare nella categoria dei ritratti o in quella delle statue iconiche, ma di cui si è persa notizia, o di cui non sono riuscito ad arrivare all'identificazione (e in questo ambito può tornare vantaggioso anche il lavoro del ROWLAND citato a nota 5):

da Cagliari: « piede di marmo di statua colossale, forse di qualche Pretore » (G. SPANO, *Scoperte ar-*

*cheologiche fatte in Sardegna in tutto l'anno 1876*, Cagliari 1876, p. 6);

« mano colossale di marmo, che stringe un globo » (« NSc » 1888, p. 608; ROWLAND, *op. cit.*, p. 33).

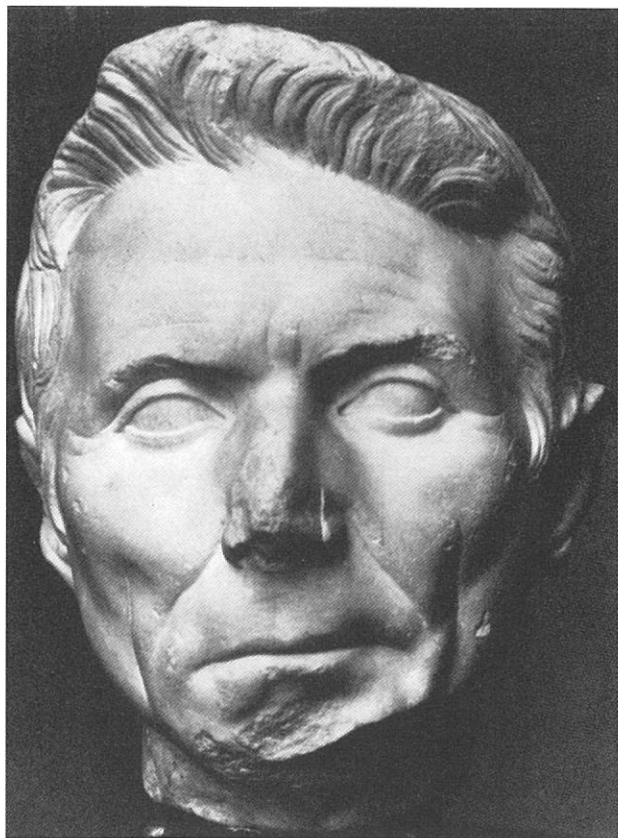
da Cornus: « Statua semicolossale di donna in marmo bianco ... dalle tempie su per gli omeri le scendono due belle trecce... », « che sembra dell'imperatrice Sabina », ritrovata in due parti e in momenti diversi, poi passata nella coll. Mocci di Cuglieri (G. SPANO, *Memoria... e scoperte archeologiche fatte nell'isola in tutto l'anno 1869*, Cagliari 1870, p. 19; ID., *Memoria... e scoperte archeologiche fatte nell'isola in tutto l'anno 1872*, Cagliari 1873, p. 22); MASTINO, *op. cit.* a nota 189, p. 24, con bibliografia completa; ROWLAND, *op. cit.*, p. 38.

da Iglesias (regione Corongiu): statua di togato « tagliata a metà... mutilata del braccio destro... colla mano sinistra stringe il lembo della toga e la destra pare che avesse come in atto di comando... anche la testa è poco ben conservata... sembra che la statua rappresentasse l'imperatore Marco Aurelio » (G. SPANO, *Scoperte archeologiche fatte in Sardegna in tutto l'anno 1873*, Cagliari 1873, p. 43); ROWLAND, *op. cit.*, p. 54. La pertinenza della testa alla figura parrebbe qui data come certa. Meno sicura sembrerebbe da quanto lo stesso SPANO afferma in *Emendamenti ed aggiunte all'Itinerario dell'Isola di Sardegna del Conte Alberto della Marmora*, Cagliari 1874, p. 65 s.: « da tempo... si trovò una testa di marmo che dai capelli e barba arruffata, oltre i lineamenti, sembra di appartenere all'Imp. M. Aurelio. Nell'Ottobre del 1873 nello stesso sito a maggior profondità si scopersero una statua di marmo togata che posa su d'un piedestallo. Colla sinistra stringe il lembo della toga, ma gli manca il braccio destro che avrà tenuto disteso in atto di comando ». ROWLAND, *op. cit.*, p. 54.

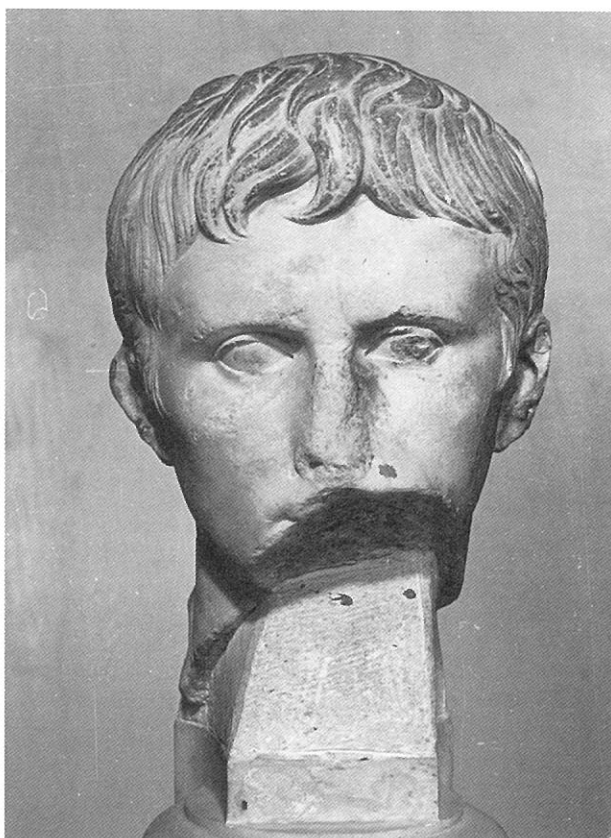
da Olbia: testa di marmo che « apparteneva a qualche statua militare perché è coperta di elmo alla romana dei primi tempi, se pure non è una Minerva » (G. SPANO, *Memoria... e scoperte archeologiche fatte nell'isola in tutto l'anno 1866*, Cagliari 1867, p. 32); ROWLAND, *op. cit.*, p. 80.

da Tharros: testa di marmo « d'aspetto femminile che crediamo meglio sia un ritratto » (G. SPANO, *Scoperte archeologiche fatte in Sardegna in tutto l'anno 1875*, Cagliari 1875, p. 18).

da Villanovatulo: « testa marmorea di giovinetto, purtroppo frammentaria dal naso in giù, di buoni tempi imperiali », non però « originario... portato da Cagliari... ». entrata « nel gennaio 1947 al Museo di Cagliari » (G. LILLIU, in « StSardi » 7, 1947, p. 260); ROWLAND, *op. cit.*, p. 149.



*Fig. 1.* - Cagliari, Museo Nazionale. Ritratto virile tardo-repubblicano.



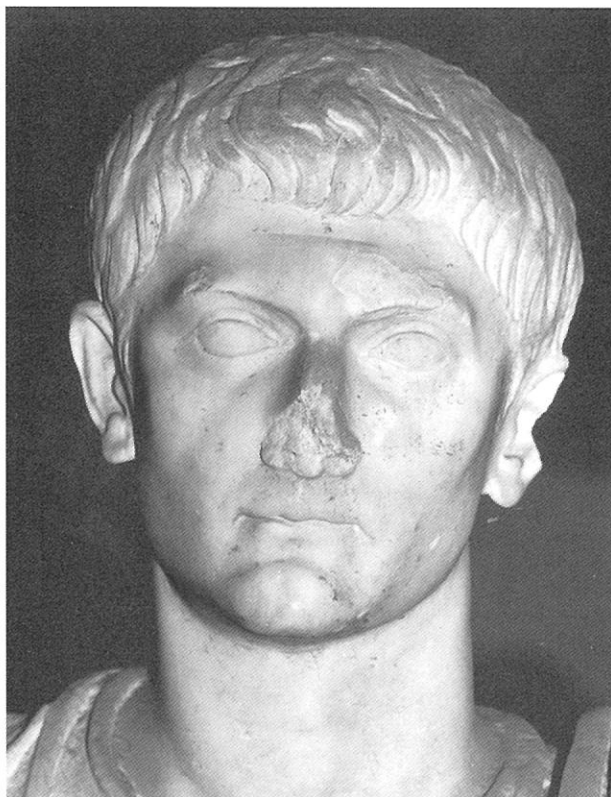
*Fig. 2.* - Cagliari, Museo Nazionale. Ritratto di Augusto.



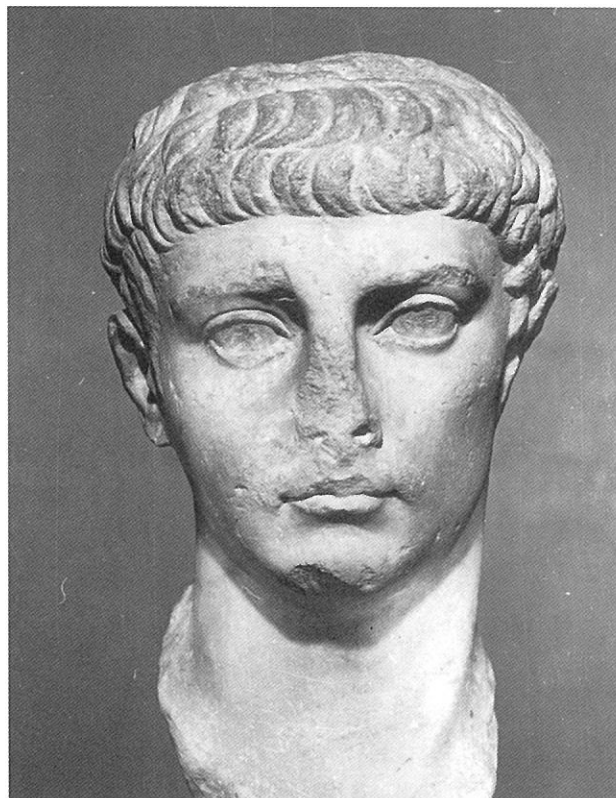
*Fig. 3.* - Cagliari, Museo Nazionale. Magazzini. Ritratto fram. (Livia?).



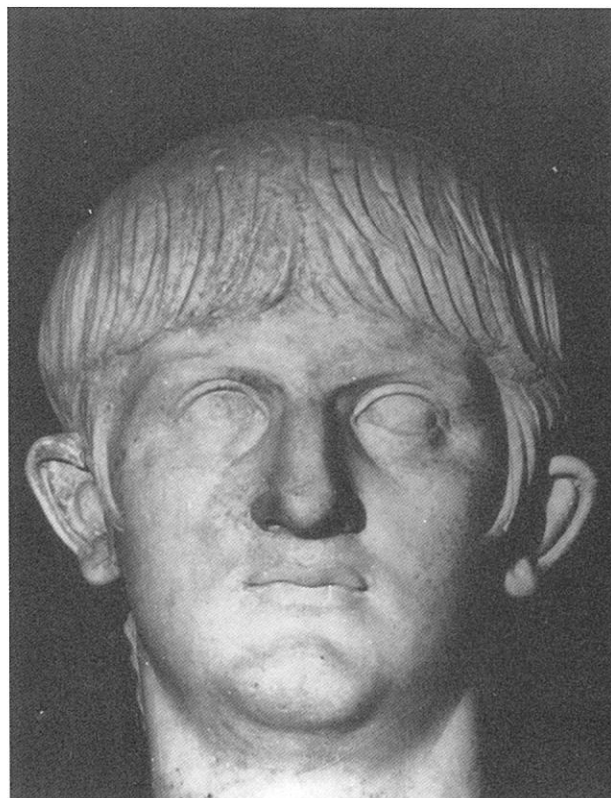
*Fig. 4.* - Cagliari, Museo Nazionale. Ritratto di Tiberio.



*Fig. 5.* - Cagliari, Museo Nazionale. Statua-ritratto di Druso Minore (part.).



*Fig. 6.* - Cagliari, Museo Nazionale. Ritratto di Claudio.



*Fig. 7.* - Cagliari, Museo Nazionale. Ritratto di Nerone.



*Fig. 8. - Cagliari, Museo Nazionale. Magazzini. Ritratto frammentario. (Nerone?).*



*Fig. 9a. - Cagliari, Museo Nazionale. Ritratto femminile.*

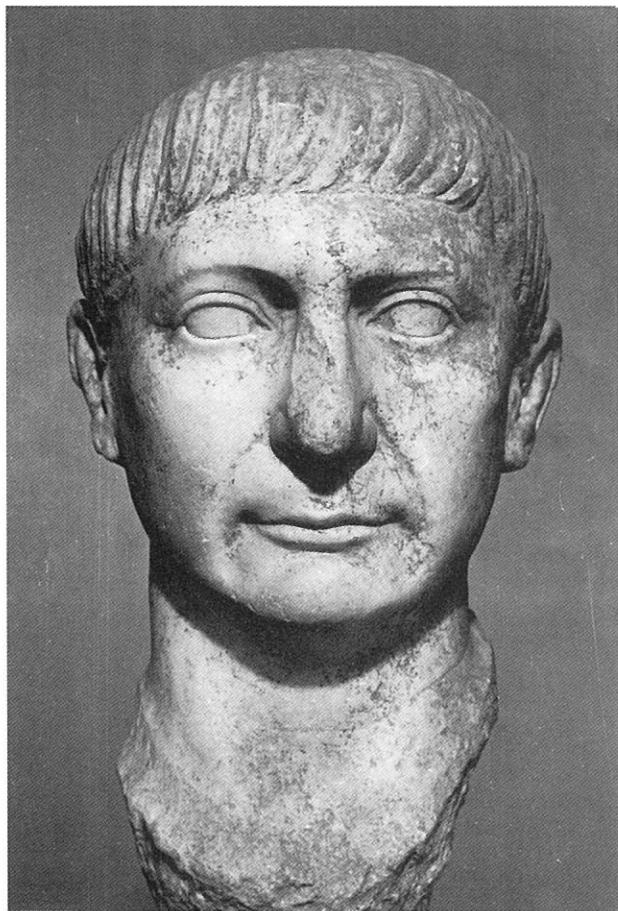


*Fig. 9b. - Cagliari, Museo Nazionale. Ritratto femminile.*



*Fig. 10. - Sassari, Museo G.A. Sanna. Ritratto di giovanetto.*





*Fig. 11. - Cagliari, Museo Nazionale. Ritratto di Traiano.*



*Fig. 12. - Cagliari, Museo Nazionale. Ritratto di fanciullo.*



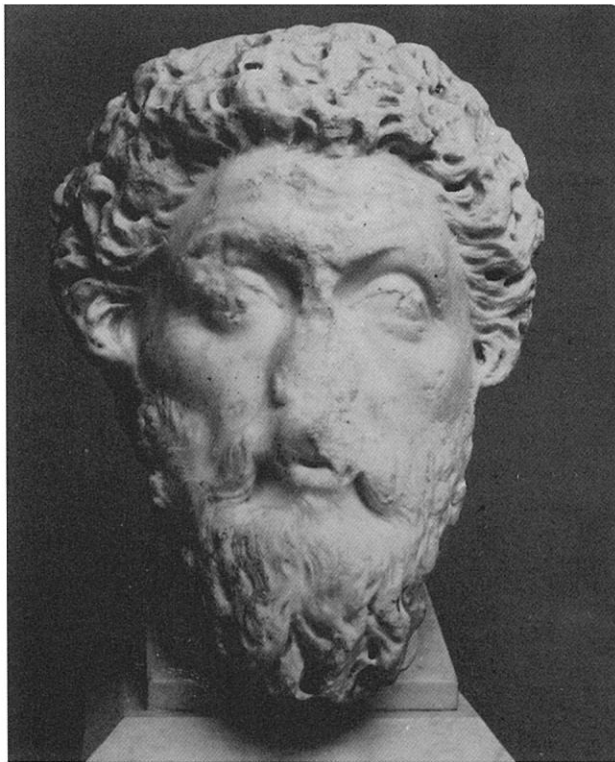
*Fig. 13. - Cagliari, Museo Nazionale. Magazzini. Ritratto framm. (Adriano?).*



*Fig. 14. - Sassari, Museo G.A. Sanna. Ritratto femminile (Sabina?).*



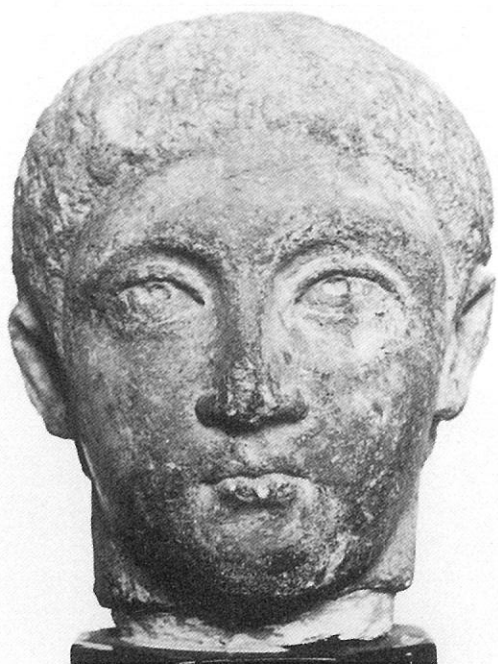
*Fig. 15. - Sassari, Museo G.A. Sanna. Ritratto di fanciullo.*



*Fig. 16. - Sassari, Museo G.A. Sanna. Ritratto di Marco Aurelio.*



*Fig. 17. - Sassari, Museo G.A. Sanna. Busto acefalo.*



*Fig. 18.* - Cagliari, Museo Nazionale. Ritratto di giovane (Filippo Minore?).



*Fig. 19.* - Sassari, Museo G.A. Sanna. Statuetta (Costantino?).



*Fig. 20.* - Cagliari, Palazzo dell'Università. Statua acefala di togato.



*Fig. 21.* - Porto Torres, Palazzo Comunale. Statua acefala di togato.



*Fig. 22.* - Cagliari, Museo Nazionale. Statua acefala di togato.





*Fig. 23.* - Cagliari, Museo Nazionale. Statua acefala di togato.



*Fig. 24.* - Porto Torres, Palazzo Comunale. Statua acefala di togato.



*Fig. 25.* - Sassari, Museo G.A. Sanna. Statua acefala di togato.



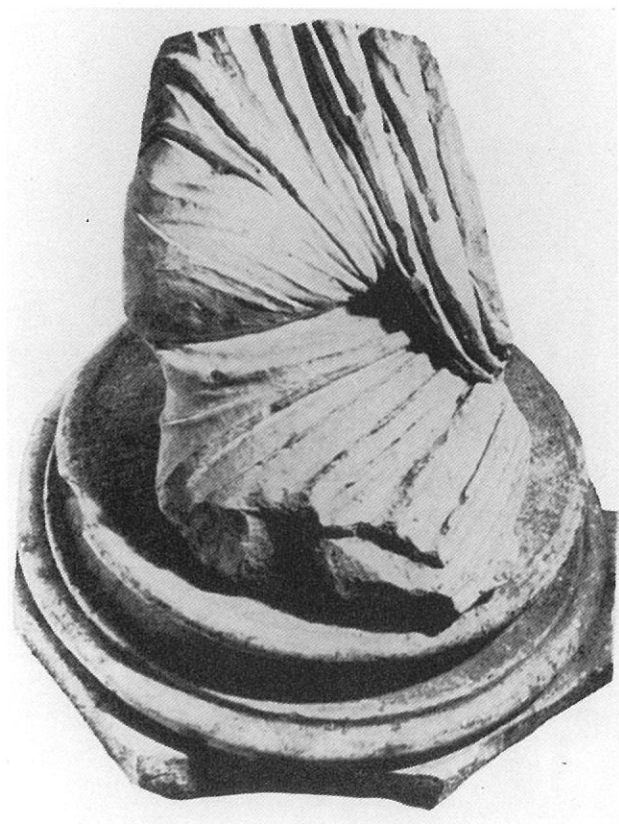
*Fig. 26.* - Sassari, Museo G.A. Sanna. Statua acefala di togato.



*Fig. 27. - Cagliari, Museo Nazionale. Statua acefala di togato.*



*Fig. 28. - Porto Torres, Palazzo Comunale. Statua acefala di togato.*



*Fig. 29. - Porto Torres, Palazzo Comunale. Framm. di statua virile ammantata.*



*Fig. 30.* - Cagliari, Museo Nazionale. Statua-ritratto di Druso Minore.



*Fig. 31.* - Sassari, Museo G.A. Sanna. Framm. di statua loricata.



*Fig. 32.* - Cagliari, Museo Nazionale. Torso loricato.

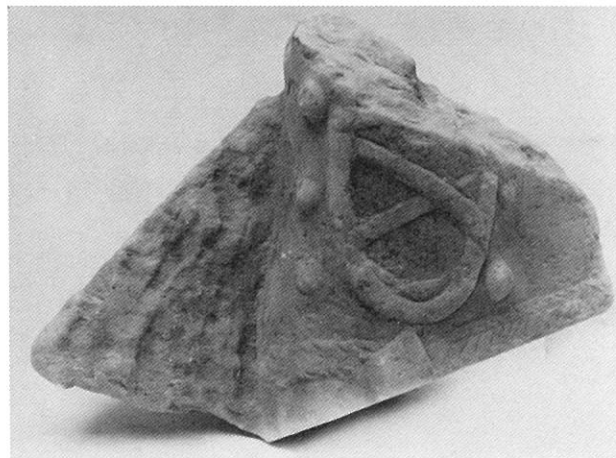




*Fig. 33. - Cagliari, Museo Nazionale. Torso loricato.*



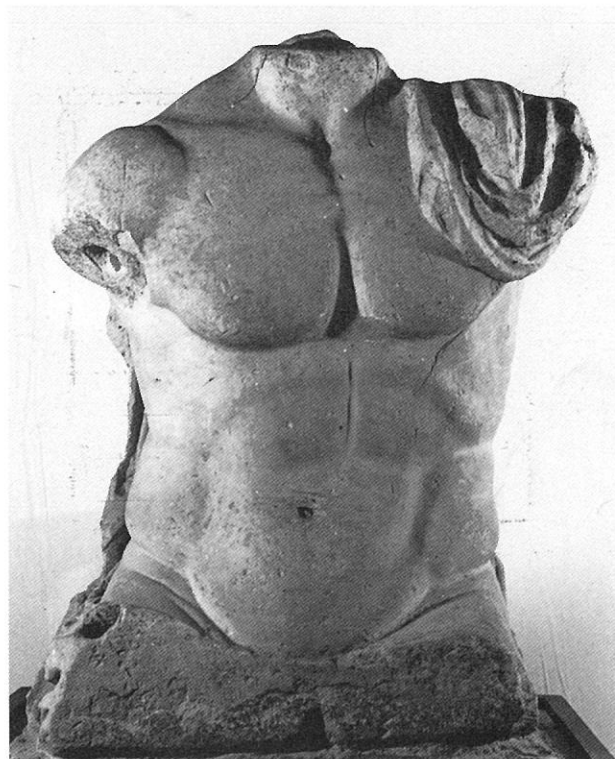
*Fig. 34. - Cagliari, Museo Nazionale. Magazzini. Breve framm. di statua loricata.*



*Fig. 35. - Cagliari, Museo Nazionale. Magazzini. Frammento di piede calzato.*



*Fig. 36.* - Cagliari, Museo Nazionale. Statua imperiale acefala.



*Fig. 37.* - Sassari, Museo G.A. Sanna. Torso di statua imperiale.



*Fig. 38.* - Sassari, Museo G.A. Sanna. Framm. di statua virile.



*Fig. 39.* - Sassari, Museo G.A. Sanna. Statua femminile acefala.



*Fig. 40.* - Porto Torres, Palazzo Comunale. Statua femminile acefala.