



CESARE SALETTI

RITRATTI SEVERIANI

«L'ERMA» di BRETSCHNEIDER - ROMA

1967

S T U D I A
A R C H A E O L O G I C A

IO

CESARE SALETTI

RITRATTI SEVERIANI

«L'ERMA» di BRETSCHNEIDER - ROMA

1967

- 1 - DE MARINIS, S. - La tipologia del banchetto nell'arte etrusca arcaica. 1961.
- 2 - BARONI, F. - Osservazioni sul "Trono di Boston,,. 1961.
- 3 - LAURENZI, L. - Umanità di Fidia. 1961.
- 4 - GIULIANO, A. - Il commercio dei sarcofagi attici. 1962.
- 5 - NOCENTINI, S. - Sculture greche etrusche e romane del Museo Bardini di Firenze. 1965.
- 6 - GIULIANO, A. - La cultura artistica delle province greche in età romana. 1965.
- 7 - FERRARI, G. - Il commercio dei sarcofagi asiatici. 1966.
- 8 - BREGLIA, L. - Le antiche rotte del Mediterraneo documentate da monete e pesi. 1966.
- 9 - LATTANZI, E. - I ritratti dei «cosmeti» nel Museo Nazionale di Atene.
- 10 - SALETTI, C. - Ritratti severiani. 1967.
- 11 - BLANCK, H. - Wiederverwendung alter Statuen als Ehrendenkmaeler bei Griechen und Roemern. 2ª Ed. riv. ed ill.

PREFAZIONE

Negli anni di lavoro a Firenze, per l'elaborazione del catalogo delle sculture antiche delle Collezioni medicee, mi era spesso accaduto di fermare l'attenzione per un approfondimento di indagine, quasi parerga del catalogo stesso, su opere e gruppi di opere, e specialmente su quelli ancora pressochè inediti o suscettibili di essere reintegrati nella circolazione scientifica. Una raccolta così imponente e, per provenienze almeno, coerente, è una miniera di suggestioni per ricerche da spingere ben al di là dei limiti tollerabili per una scheda. Fra gli argomenti riservati per rielaborazioni monografiche stava in prima linea uno studio sui ritratti imperiali e privati dell'età postantoniniana, per il loro interesse non solo iconografico ma anche stilistico. Questi progetti, come purtroppo altri, sono rimasti per me tali nell'accavallarsi di altre urgenze d'ordine pratico e scientifico. Sono quindi ben lieto che l'Autore del libro abbia intrapreso la ricerca pretermessa portando a termine un primo studio, questo appunto che ho il piacere di presentare agli studiosi; sono lieto non tanto perché vedo realizzarsi una mia vecchia aspirazione, che ritengo corrispondere ad una precisa esigenza scientifica, quanto perché a realizzarla, e in maniera che a me pare sotto ogni rispetto ineccepibile, è stato un uomo che ha diviso con me per molti anni la responsabilità della ricerca e dell'insegnamento. Da una collaborazione che è diventata amicizia è venuto fuori questo primo lavoro, cui, mi auguro, ne seguiranno in futuro molti altri: Cesare Saletti ha ora ripreso il catalogo delle collezioni fiorentine, che si concreterà nell'edizione delle sculture antiche del Palazzo Pitti e del Giardino di Boboli.

L'analisi puntuale, la completezza di documentazione, l'equilibrio e la misura di questo saggio penso valgano da soli a raccomandarlo, come è di tutti i lavori compiuti non per pretesti casuali ed esterni, ma per l'avvertita coscienza della loro necessità.

GUIDO A. MANSUELLI

Ordinario di Archeologia nell'Università di Bologna.

ELENCO DELLE ABBREVIAZIONI

- « AA » – Archäologischer Anzeiger.
- AMELUNG, *Vat. Mus.* – W. AMELUNG, *Die Sculpturen des Vaticanischen Museums*, I-II, Berlin 1903-1908.
- « ArchCl » – Archeologia Classica.
- « BerlPhilWoch » – Berliner Philologische Wochenschrift.
- BERNOULLI – J. J. BERNOULLI, *Römische Ikonographie*, II, 3, Stuttgart 1894.
- Billedtavler – Ny Carlsberg Glyptotek – Billedtavler til kataloget over antike Kunstvaerker*, Kjøbenhavn 1907-1941.
- Br Br* – BRUNN-BRUCKMANN, *Denkmäler der griechischen und römischen Skulptur*, München 1888 ss.
- BUCHHOLZ – K. BUCHHOLZ, *Die Bildnisse der Kaiserinnen der severischen Zeit nach ihren Frisuren*, Frankfurt a. M. 1963.
- BUDDE, *Jugendbildnisse* – L. BUDDE, *Die Jugendbildnisse des Caracalla und Geta*, Münster 1951.
- « BullCom » – *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma*.
- « Crd'Ar » – *La Critica d'Arte*.
- EA – *Photographische Einzelaufnahmen antiker Skulpturen* (« Arndt-Amelung »), München 1893 ss.
- EAA – *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale*, Roma 1958 ss.
- FELLETTI, *Iconografia* – B. M. FELLETTI MAJ, *Iconografia romana imperiale da Severo Alessandro a M. Aurelio Carino*, Roma 1958.
- FELLETTI, *Ritratti* – B. M. FELLETTI MAJ, *Museo Nazionale Romano – I ritratti*, Roma 1953.
- GIULIANO, *Laterano* – A. GIULIANO, *Catalogo dei ritratti romani del Museo Profano Lateranense*, Città del Vaticano 1957.
- HELBIG³ – W. HELBIG, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, I-II, Leipzig 1913³.
- HELBIG⁴ – W. HELBIG, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, I-II, Tübingen 1963⁴-1966⁴.
- « JdI » – *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*.
- JONES, *Mus. Cap.* – H. S. JONES, *The Sculptures of the Museo Capitolino*, Oxford 1912.
- JONES, *Pal. Cons.* – H. S. JONES, *The Sculptures of the Palazzo dei Conservatori*, Oxford 1926.
- « JRS » – *The Journal of Roman Studies*.

- KASCHNITZ, *Mag. Vat.* – G. KASCHNITZ-WEINBERG, *Sculture del Magazzino Vaticano*, Città del Vaticano 1937.
- LIPPOLD, *Vat. Mus.* – G. LIPPOLD, *Die Skulpturen des Vaticanischen Museums*, III₁ – III₂, Berlin 1936-1956.
- L'ORANGE, *Studien* – H. P. L'ORANGE, *Studien zur Geschichte des spätantiken Porträts*, Oslo 1933.
- MANSUELLI – G. A. MANSUELLI, *Galleria degli Uffizi – Le sculture*, II, Roma 1961.
- MATTINGLY, *Br. Mus. Coins* – H. MATTINGLY, *Coins of the Roman Empire in the British Museum*, IV-V, London 1940-1950.
- « MonAnt » – Monumenti antichi pubblicati per cura dell'Accademia Nazionale dei Lincei.
- MUSTILLI – D. MUSTILLI, *Il Museo Mussolini*, Roma 1939.
- POULSEN, *Cat.* – F. POULSEN, *Catalogue of Ancient Sculpture in the Ny Carlsberg Glyptotek*, Copenhagen 1951.
- POULSEN, *Country Houses* – F. POULSEN, *Greek and Roman Portraits in English Country Houses*, Oxford 1923.
- RE – PAULY-WISSOWA, *Real-Enzyklopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Stuttgart 1894 ss.
- RICHTER, *Rom. Portr.* – G. M. A. RICHTER, *Metropolitan Museum – Roman Portraits*, New York 1948.
- « RM » – Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung.
- WESSEL – K. WESSEL, *Römische Frauenfrisuren von der severischen bis zur konstantinischen Zeit*, in « AA » 61/62 (1946-47), cc. 62-76.

NOTA PRELIMINARE

In questo lavoro vengono studiati i ritratti severiani delle antiche collezioni medicee di Firenze, ora conservati alla Galleria degli Uffizi e a Palazzo Pitti.

Non è però soltanto la loro materiale collocazione in un'unica vecchia raccolta che ne giustifica l'esame: la scelta in tal caso non sarebbe che occasionale e non potrebbe risultarne che un'analisi, anche se utile, fondamentale priva della possibilità di trasformarsi in una ricerca di contenuto storico, e quindi metodologicamente inaccettabile. Va sottolineato, infatti, che la serie dei ritratti fiorentini, data la provenienza da scavi in Roma, si qualifica come fatto «urbano», e come tale riveste particolare interesse per la testimonianza diretta di artisti e botteghe della capitale. E questa testimonianza mi pare ancor più degna di nota, in quanto si riferisce ad un periodo che negli studi archeologici non è ancora stato compiutamente illustrato. Nonostante vari contributi, invero, l'iconografia dell'età severiana, ed i problemi stilistici ad essa connessi, non sono stati ancora esaminati in un quadro d'insieme, come è invece accaduto per lo stesso settore di altri periodi. A questa auspicabile sintesi il gruppo fiorentino può contribuire, a mio parere, con dati che possono rivelarsi assai utili.

Infatti, come risulterà evidente dall'analisi di ogni singolo ritratto, essi si presentano particolarmente importanti, perché, si può dire, nessuno ripete l'altro, in quanto la loro cronologia è scalata gradatamente negli anni che vanno dalla fine degli Antonini a Severo Alessandro, e si prestano di conseguenza a definire e risolvere alcuni problemi di ordine stilistico-formale a quel periodo relativi.

Né va infine trascurato il fatto che alcuni ritratti permettono di dare una soluzione a particolari quesiti di identificazione. E questa raggiunta conoscenza è doppiamente importante: innanzitutto perché ci restituisce l'immagine di personaggi storici, ed in secondo luogo, superando il fatto puramente iconografico, perché concorre a far luce sulle forme artistiche con una rigorosa puntualità di riferimento cronologico.

* * *

Nel presentare i risultati di questa ricerca è per me, più che doveroso, particolarmente gradito ricordare la generosità e l'aiuto del prof. Guido A. Mansuelli che in questo lavoro mi ha indirizzato e costantemente seguito, oltre che le feconde discussioni insieme sostenute di fronte agli originali. E questo ringraziamento per larghezza di suggerimenti e consigli desidero estendere anche al prof. Arturo Stenico.

Ancora vorrei ringraziare il Soprintendente alle Gallerie, prof. Ugo Procacci, la Direttrice della Galleria degli Uffizi, prof. Luisa Becherucci, la Direttrice della Galleria Palatina, dott. Anna Maria Ciaranfi, nonché il Direttore del Gabinetto Fotografico della Soprintendenza, dott. Umberto Baldini, e la signora Fausta Pucci Lenchantin. Ringrazio pure il Direttore dell'Opificio delle Pietre Dure, arch. Ferdinando Rossi, che ha concesso l'intervento del tecnico signor Giotto Attucci per la recensione dei restauri del materiale di Palazzo Pitti.

Le fotografie, eccetto quelle del ritratto femminile di Copenaghen, sono tutte del Gabinetto Fotografico della Soprintendenza alle Gallerie, in buona parte eseguite appositamente dall'operatore Ivo Bazzechi.

DIDIA CLARA

Il ritratto¹ (TAVV. I-II) rappresenta una giovane donna, il cui volto, dall'ovale allungato e regolare, è costruito con sapiente impiego delle masse in una compatta struttura che fonde armonicamente il volume del volto levigato con l'ondulata capigliatura dai sommessi valori tonali. La costruzione del volto è molto chiara, organizzandosi sulla fascia mediana dilatata degli occhi grandi, nitidamente disegnati e dall'espressione piuttosto gelida, evidenziata dalla resa dell'iride e della pupilla a petta. Tale zona è equilibrata in basso dalla bocca piuttosto espansa, molto netta nel suo disegno, e in alto, al di sopra della limpida fronte alquanto bassa, dalla massa ondulata della capigliatura. Questa è divisa al centro da una scriminatura continua, che determina una precisa divisione delle chiome, le quali scendono in ampie onde fino a coprire le orecchie, e si raccolgono posteriormente in una crocchia voluminosa. Essa è di restauro, mentre autentici sono i ricciolotti che scendono sulla nuca, ma va notato come evidentemente anche in origine la pettinatura doveva presentare una crocchia sull'occipite, e quindi anche l'inserito moderno può essere legittimamente considerato sotto l'aspetto tipologico.

La identificazione tradizionale vede nella giovane donna Didia Clara, la figlia di Didio Giuliano e Manlia Scantilla. L'effigie di quella dama imperiale, effimera Augusta nel periodo dell'impero del padre, tra il 28 marzo

1) Galleria degli Uffizi, III Corridoio. MANSUELLI, n. 137, p. 112. Vi si rinvia per la precedente bibliografia, cui va aggiunta ora M. FLORIANI SQUARCIAPINO, in *EAA*, III, 1960, s. v. *Didia Clara*, mentre si riportano i dati di carattere esterno: « Inv. 1914, n. 205. Marmo italico: alt. m. 0,63. Sono di restauro moderno: la parte inferiore del naso, la crocchia. Il collo è inserito (commessura stuccata con gesso) in un busto panneggiato probabilmente antico. Testa e busto appaiono molto ripuliti in superficie ». Concordando con il Mansuelli, si escludono i dubbi sull'autenticità avanzati dal BERNOULLI, p. 13.

e il 1° giugno del 193², ci è documentata in alcune monete³, in base alle quali le caratteristiche fisionomiche più marcate appaiono le seguenti: cranio piuttosto alto e allungato ma dalla calotta tondeggiante, occhio ampio, bocca morbida dalle labbra alquanto spesse, mento regolare ma dalla mascella piuttosto robusta. La pettinatura è del tipo « Nestfrisur » con orecchie coperte⁴ e con crocchia piuttosto piatta: particolare quest'ultimo che non si presta però nel nostro caso a considerazioni molto stringenti per il restauro di cui si è già fatto cenno.

Il brevissimo periodo in cui Didia Clara fu Augusta giustifica pienamente l'unica redazione del ritratto monetale, ed è facilmente postulabile che anche il ritratto plastico della figlia di Didio Giuliano conoscesse un unico tipo, parallelo a quello delle monete. Il problema dell'identificazione di Didia Clara tra i molti ritratti ancora anonimi pervenutici dall'antichità è molto controverso, anche per la frequente incertezza tra lei e Manlia Scantilla⁵, e, allo stato attuale delle conoscenze, rimane praticamente insoluto.

Già il Bernoulli, dopo aver presentato le monete di Didia Clara, sosteneva che per l'identificazione dei ritratti plastici si poteva accennare solo a « qualche possibilità » ed avanzare qualche « suggerimento ». Il suo elenco di ritratti probabili comprende⁶:

1) Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. n. I 94. Busto⁷.

La pettinatura portata dalla donna qui rappresentata esclude l'ipotesi che si tratti di Didia Clara, in quanto costei presenta sempre, nei con, i capelli riccamente ondulati e non portati semplicemente all'indietro con andamento liscio e quasi aderente alla calotta cranica.

2) Script. Hist. Aug., *Did.*, 3, 4; 8, 9.

3) BERNOULLI, Münztaf. I, 6. MATTINGLY, *Br. Mus. Coins*, V, tavv. 3, 16-19; 4, 6-7. BUCHHOLZ, p. 165, 2.

4) WESSEL, c. 62, fig. cc. 63-64. BUCHHOLZ, p. 13 ss., Bl. 1-2, p. 162 s.

5) Questo fatto appare per la verità abbastanza strano. Infatti la differenza di età - si tratta di madre e figlia! - dovrebbe essere un notevole indice di distinzione, tenendo conto che i ritratti di entrambe vanno collocati nello stesso strettissimo giro di due mesi. E, del resto, le monete delle due Auguste offrono due ritratti diversi, che hanno in comune soltanto la pettinatura: l'età più avanzata è evidente, infatti, nei ritratti numismatici di Manlia Scantilla (BERNOULLI, Münztaf. I, 5; MATTINGLY, *Br. Mus. Coins*, V, tavv. 3, 13-15; 4, 4-5, 9), per la presenza del doppio mento e per il rendimento dell'aspetto cascante delle gote.

6) BERNOULLI, p. 13 s.

7) E. v. SACKEN-F. KENNER, *Die Sammlungen des K. K. Münz- und Antiken-Cabinetes*, Wien 1866, p. 33, p. 95. BERNOULLI, p. 96, che respinge l'identificazione tradizionale con Giulia Mesa. Cfr., più avanti, al n. 15 dell'elenco dei ritratti attribuiti a Giulia Mesa (p. 62). BUCHHOLZ, p. 144, vi vede Giulia Domna. « Meno probabile » è l'identificazione del Bernoulli per FLORIANI SQUARCIAPINO, *l. c.* Fot. Kunsth. Mus. II 10807-10808; per le fotografie desidero ringraziare il prof. R. Noll del Kunsthistorisches Museum di Vienna.

2) Firenze, Uffizi, inv. n. 205. Busto oggetto di questo esame.

3) Firenze, Uffizi, inv. n. 204. Busto ⁸.

Questo ritratto rimane però escluso da qualsiasi considerazione, in quanto si tratta di uno pseudoantico ⁹.

La catalogazione del Bernoulli propone pure come Manlia Scantilla o Didia Clara:

4) Vaticano, Sala dei Busti n. 323, cd. Giulia Domna. Busto ¹⁰.

L'identificazione con Didia Clara va scartata per un particolare della pettinatura, la quale presenta i ricciolini davanti alle orecchie invece che dietro di esse o sulla nuca, come è fedelmente testimoniato nei ritratti monetali.

5) Roma, Museo Torlonia, n. 493, cd. Giulia Mesa. Busto ¹¹.

L'età della donna effigiata, piuttosto matura, non consente di identificare in essa la giovane figlia di Manlia Scantilla.

A ragione il Bernoulli esclude poi, praticamente in base alla pettinatura, altri ritratti che erano entrati nella storia delle ricerche sull'iconografia di Didia Clara:

a) Roma, Museo dei Conservatori, Fasti Mod. II, 3. Busto ¹²;

b) Parma, Museo Nazionale, Sala I, primo piano, n. 4. Busto ¹³;

c) Parigi, Louvre, n. 1081, cd. Didia Clara. Statua ¹⁴;

d) Monaco, Glyptothek, n. 354, già 220. Testa ¹⁵;

8) MANSUELLI, n. 192, p. 143.

9) Il MANSUELLI, *l. c.* a nota prec., conferma infatti i dubbi sull'autenticità del ritratto già avanzati dal Bernoulli, e lo classifica come opera del tardo Rinascimento.

10) BERNOULLI, p. 46. AMELUNG, *Vat. Mus.*, II, p. 518. BUCHHOLZ, p. 142 (Giulia Domna).

11) La BUCHHOLZ, p. 148, vi riconosce effettivamente Giulia Mesa. Cfr., più avanti, al n. 12 dell'elenco dei ritratti attribuiti a Giulia Mesa (p. 62).

12) JONES, *Pal. Cons.*, p. 76 s.: si esclude anche qui la vecchia identificazione con Didia Clara, respinta pure dalla BUCHHOLZ, p. 139, dove è detto però che il busto non figura nel catalogo del Museo.

13) A. FROVA - R. SCARANI, *Parma. Museo Nazionale di Antichità*, Parma 1965, p. 16 s., n. 4, tav. IV: probabile ritratto di ignota. *Ivi* tutta la bibliografia. Fot. Mus. 695. Desidero esprimere al prof. A. Frova il mio ringraziamento per la cortesia con cui mi ha fornito informazioni sul pezzo.

14) BERNOULLI, p. 43, riferisce il ritratto al tipo Giulia Domna, Capitol. Gall. 27 (JONES, *Mus. Cap.*, p. 103) e British Museum 1914 (A. H. SMITH, *British Museum. Catalogue of Sculpture*, III, London 1904, p. 165). BUCHHOLZ, p. 18 s., costituisce con questi e altri ritratti una serie per Lucilla.

15) BERNOULLI, p. 45, vede giustamente nel ritratto Giulia Domna. Per la bibliografia aggiornata, cfr. BUCHHOLZ, p. 145.

e) Roma, Museo Torlonia, n. 477. Busto¹⁶;
e tra questi non considera:

f) Liverpool, già a Ince Blundell Hall. Busto¹⁷.

Anche in questo caso l'identificazione con Didia Clara va infatti sicuramente respinta per il confronto della pettinatura che il ritratto ci mostra con quella documentata dalle monete.

All'elenco del Bernoulli si aggiunsero successivamente nuovi tentativi di identificazione:

6) Sousse, Museo. Testa¹⁸.

Non è possibile attribuire il ritratto alla figlia di Didio Giuliano, soprattutto perchè l'età della donna rappresentata appare un po' troppo matura.

7) Roma, Villa Borghese, parco. Busto¹⁹. Questo ritratto, però, oltre a presentare una pettinatura eccessivamente liscia in confronto alle ondulazioni testimoniate dai conii monetali, ha un volto troppo largo e massiccio, ed un cranio troppo piatto, per essere avvicinato al profilo allungato e slanciato delle monete²⁰. Inoltre i ricciolini sulla nuca, testimoniati costantemente nei conii, qui non figurano, mentre sono presenti due riccioletti disposti simmetricamente davanti alle orecchie.

8) Copenaghen, Ny Carlsberg Glyptotek, n. 717²¹, testa attribuita anche a Manlia Scantilla. Ma il Poulsen vi ha ragionevolmente riconosciuto un ritratto privato della fine del II secolo. Del resto la pettinatura non corrisponde a quella delle monete di Didia Clara.

16) A ragione il BERNOULLI, p. 40, vi riconosce Giulia Domna. Cfr. anche FELLETTI, *Ritratti*, p. 131, n. 6 della scheda 257, e BUCHHOLZ, p. 142.

17) A. MICHAELIS, *Ancient Marbles in Great Britain*, Cambridge 1882, n. 93, p. 360. POULSEN, *Country Houses*, n. 94, p. 101, non accetta l'identificazione. BUCHHOLZ, p. 138, riferisce il ritratto a Lucilla (vedi nota 14).

18) L'identificazione è proposta da P. GAUCKLER - E. GOUVET - G. HANNEZO, *Musées de Sousse*, Paris 1902, p. 7, tav. III, 2. Cfr. anche, più avanti, al n. 27 dell'elenco dei ritratti attribuiti a Plautilla (p. 38).

19) L'identificazione è proposta da P. MINGAZZINI, nel testo a EA 2821-22 (1929). Il riconoscimento è accettato da FLORIANI SQUARCIAPINO, l. c. La BUCHHOLZ, p. 147, vi vede addirittura Giulia Mesa. Cfr., più avanti, al n. 13 dell'elenco dei ritratti attribuiti a Giulia Mesa (p. 62).

20) Cfr., per una buona analisi del ritratto, P. ORLANDINI, *Ritratto femminile inedito del Museo Vaticano*, in « ArchCl » 4 (1952), p. 227, dove pure sono avanzati dubbi sull'identificazione proposta dal Mingazzini.

21) POULSEN, *Cat.*, n. 717, p. 499 s. Posteriormente accetta l'identificazione con Didia Clara H. WEBER (*Zu einem Bildnis der Kaiserin Julia Paula*, in « JdI » 68 (1953), p. 125). Ma si veda anche L. CURTIUS, *Mädchenporträt vom Ende des 2. Jahrhunderts n. Chr.*, in « RM » 64 (1957), p. 3 s. BUCHHOLZ, p. 19, p. 21, p. 138, attribuisce invece il ritratto a Lucilla (vedi note 14 e 17).

Nessuna identificazione è proposta nel più recente lavoro sulle dame imperiali di epoca severiana, di K. Buchholz ²².

Ci si deve quindi semplicemente limitare, nell'esame del ritratto fiorentino, a considerazioni sulla base di un confronto tra esso e l'unica documentazione sicura – quella dei conii –. E tale raffronto pare autenticare l'identificazione tradizionale, sia per l'età della rappresentata che per la corrispondenza delle caratteristiche fisionomiche già rilevate. Assume pure particolare interesse la perfetta analogia di un dettaglio piuttosto secondario, cioè la presenza dei riccioletti sulla nuca.

L'esame dei particolari tecnici del ritratto non contraddice la possibile identificazione. Il rendimento con compasso e trapano dell'iride e della pupilla a pelta è infatti caratteristico dell'età antoniniana, e più precisamente da Marco Aurelio in poi. Ma se accanto ad esso si considera l'assenza del profondo lavoro del trapano e del sottosquadro, particolarmente come mezzo di cesura – che è quindi interruzione e legamento al tempo stesso – tra la superficie levigata del volto e la massa dei capelli, il ritratto fiorentino si allinea con gli esiti della produzione di epoca tardoantoniniana, che conta tra i suoi esemplari più caratteristici i due ritratti di Crispina del Museo Nazionale Romano ²³.

Si è parlato di esiti dell'ultima ritrattistica antoniniana in quanto i caratteri stilistici, che dai dati tecnici citati naturalmente risultano, come espressione formale da quei mezzi determinata, indicano chiaramente nella testa degli Uffizi il proseguire di quel processo di semplificazione che da Marco Aurelio ha portato ad alcuni ritratti dello stesso Commodo e a quelli della moglie di quest'ultimo. La chiarezza di struttura e di modellato si afferma a scapito della calda visione tonale, con un progressivo congelamento del ritratto, sia dal punto di vista formale che psicologico. Possiamo citare come esempi di ritratti significativi per questo periodo due teste del Museo Nazionale Romano ²⁴, una del Magazzino Vaticano ²⁵, la già citata di Villa

22) BUCHHOLZ, p. 13, p. 18 ss., p. 138 s., che anzi procede in un'analisi alquanto confusa, in primo luogo perché non distingue nel catalogo le attribuzioni già avanzate per Manlia Scantilla e Didia Clara, e inoltre perché non assegna nessun ritratto a queste due Auguste, in quanto costruisce in modo strano, anche attraverso sculture non confrontabili né tipologicamente né stilisticamente, due opinabili serie di ritratti di Lucilla e di Crispina. Vedi anche note 14, 17 e 21.

23) FELLETTI, *Ritratti*, n. 243, p. 123 s. e n. 245, p. 124. Per l'identificazione di quest'ultimo, v. J. MEISCHNER, *Zum Bildnis der Kaiserin Crispina*, in « JdI » 76 (1961), p. 188 ss. BUCHHOLZ, p. 139.

24) FELLETTI, *Ritratti*, n. 259, p. 131; n. 261, p. 132. BUCHHOLZ, p. 20, p. 139, riferisce i due ritratti a Crispina in una delle due serie di cui si è fatto cenno alla nota 22.

25) KASCHNITZ, *Mag. Vat.*, n. 723, p. 294.

Borghese²⁶, la « Cornificia » di Copenaghen²⁷ e, dello stesso museo, il ritratto 717²⁸, nonché le donne di Wilton House²⁹, di Liverpool, già a Ince-Blundell Hall³⁰, di Vienna³¹ e di New York³². Caratteristica di questi volti è un graduale smorzarsi della continuità nella coerenza di sovrapposizione dei piani, un raffrenarsi della mobilità delle superfici, una semplificazione nella sintassi dei volti, che non è più regolata da una sottilissima sensibilità di trapassi e di riprese. La forma plastica si dichiara maggiormente bloccata, limitandosi ormai la possibilità di evasione dello sfumato pittorico. Ed anche lo sguardo viene ad assumere una direzione precisa e diretta, perdendo quell'espressione trasognata e quell'atteggiamento pensoso e meditativo così tipici dell'iconografia antoniniana, e che era coerente con la morbida modulazione delle carni. Comincia qui la particolare attenzione al rendimento dello sguardo, la cui espressività andrà accentuandosi nell'età di Severo Alessandro, per diventare nota peculiare e caratteristica nella tormentata intensità dei ritratti del quarto decennio del III secolo.

Se da un lato quindi il confronto con i coni monetali favorisce la possibilità di identificazione del ritratto fiorentino con Didia Clara, dall'altro l'esame stilistico permette di collocare lo stesso proprio nel periodo in cui il ritratto plastico dell'Augusta doveva essere stato creato. Tale coincidenza sembra assumere un valore probante. Ed il ritratto degli Uffizi viene di conseguenza a rivestire un'importanza particolare, perché risulta al tempo stesso il punto fermo di una iconografia e la testimonianza datata di una espressione di stile.

26) Vedi note 19 e 20.

27) POULSEN, *Cat.*, n. 725, p. 504 s. Per l'identificazione con Crispina, che la Buchholz erroneamente attribuisce anche a F. POULSEN, *Two Roman Portrait-Busts in the Ny Carlsberg Glyptotek*, in « JRS » 6 (1916), p. 47 ss., cfr. BUCHHOLZ, p. 20 s., p. 138 s. (vedi anche nota 22).

28) Vedi nota 21.

29) POULSEN, *Country Houses*, n. 93, p. 100. Cfr. anche, più avanti, al n. 35 dell'elenco dei ritratti attribuiti a Plautilla (p. 40).

30) Vedi nota 17.

31) Vedi nota 7.

32) RICHTER, *Rom. Portr.*, n. 85. Cfr. anche, più avanti, al n. 12 dell'elenco dei ritratti attribuiti a Plautilla (p. 35).

SETTIMIO SEVERO

Nelle collezioni fiorentine cui il presente studio si riferisce sono conservati quattro esemplari di ritratti di Settimio Severo:

1) Palazzo Pitti. Scalone della Galleria d'Arte Moderna. Busto¹ (TAVV. III-IV).

2) Palazzo Pitti. Museo degli Argenti, Sala di Giovanni da S. Giovanni. Busto² (TAVV. V-VI).

1) Alt. tot.: m. 0,80; testa e collo: m. 0,325. Marmo statuario di Carrara. Il collo si salda su un busto moderno in marmo statuario di Carrara, mentre la base con il plinto è in marmo di Carrara venato comune. Di restauro moderno: il naso e l'orecchio destro quasi per intero. Frattura nel collo, scheggiatura alla tempia e abrasione al sopracciglio destro. La superficie antica è piuttosto corrosa. Il numero di inventario più recente è il 640. C. SALETTI, *Un ritratto di Settimio Severo a Palazzo Pitti. Nuovo contributo alla prima iconografia dell'imperatore*, in « Athenaeum » N. S. 44 (1966), pp. 251-260. J. BALTY, *Essai d'iconographie de l'empereur Clodius Albinus*, Coll. Latomus 85, Bruxelles 1966, p. 50, p. 59, riconosce nel busto dello scalone di P. Pitti Clodio Albino, costruendo con esso ed altri sei ritratti un gruppo che, se non altro, appare troppo numeroso per essere riferito ad un imperatore che regnò per un periodo tanto breve, in momenti di grandi torbidi, e del quale si cercò successivamente di cancellare il ricordo.

2) Alt. tot.: m. 0,86; testa e collo (anteriormente): m. 0,36. Marmo statuario di Carrara con buona patina. Il collo, che posteriormente comprende solo la parte superiore della nuca, è saldato su un busto moderno in marmo bianco di Carrara con sopravveste in onice di Malaga. La base e il plinto sono in giallo di Siena. L'unico restauro moderno è costituito dalla punta del naso. Guasti nei riccioli frontali, alle estremità della barba, al padiglione dell'orecchio sinistro, al lobo dell'orecchio destro e alla parte di capigliatura sovrastante l'orecchio stesso. Il numero di inventario presumibilmente più recente è l'80. H. DUETSCHKE, *Antike Bildwerke in Oberitalien*, II, Leipzig 1875, p. 7, n. 10. BERNOULLI, p. 24, n. 34.

3) Palazzo Pitti. Galleria Palatina, Galleria delle Statue. Busto con testa coronata di alloro³ (TAVV. VII-VIII).

4) Galleria degli Uffizi. Magazzini⁴ (TAVV. IX-X).

Essi bene si prestano a rappresentare in una raccolta l'imperatore africano in quanto ce ne conservano l'immagine nelle sue due redazioni principali; quella, meno comune, con la fronte scoperta, nel busto dello scalone di Pitti, la seconda, più frequente, con i ricci frontali, negli altri tre.

Invero, fin dal primo studio sistematico dei ritratti di Settimio Severo operato dal Bernoulli⁵, essi furono divisi, secondo la foggia della pettinatura, in due grandi categorie, anche se tale distinzione non implicò all'inizio problemi di cronologia. La questione della priorità tra l'una e l'altra versione fu risolta dal L'Orange⁶, il quale, attraverso l'esame dei ritratti dell'imperatore nei rilievi dell'arco di Leptis Magna (203 d. C.) e dell'arco degli Argentari (204 d. C.), nel primo dei quali Settimio Severo è raffigurato senza ricci e nel secondo con i ricci, precisò la data di passaggio da un tipo all'altro. Non solo, ma giunse a spiegare i motivi di questo mutamento nella iconografia imperiale, che, dalla considerazione di altri numerosi aspetti della vita di Settimio Severo, risulta chiaramente dovuto alle credenze religiose dello stesso, ed alla sua assimilazione con il dio africano Serapide.

Sarà quindi naturale esaminare per primo il ritratto rispondente al tipo più antico, cioè quello dello scalone di Pitti.

Esso rientra nella serie del tipo « realistico » a barba corta dei ritratti

3) Alt. tot.: m. 0,80; testa e collo: m. 0,345. Marmo statuario di Carrara. Il collo è saldato su un busto moderno in marmo di Carrara, mentre la base col plinto, su cui è ricavato un cartiglio anonimo, è in diaspro tenero di Sicilia chiocciolato. Sono di restauro moderno: il naso, la corona nella sua parte frontale ed il riccio centrale sinistro della barba. Una rottura nei capelli al di sopra dell'orecchio sinistro. Il numero di inventario presumibilmente più recente è il 676. DUETSCHKE, *o. c.*, p. 8, n. 14. BERNOULLI, p. 24, n. 35.

4) MANSUELLI, n. 136, p. 112. Mentre vi si rimanda per la bibliografia precedente, se ne riportano i dati esterni: « Inv. 1914, n. 210. Marmo italico: alt. m. 0,64. Sono di restauro moderno: il naso, le ciocche sulla fronte, il collo, tasselli nel panneggio. Il busto è antico, ma non pertinente. Supporto in portoro con iscrizione nel plinto: SEPT • SEVERVS ». Non viene qui considerato il secondo busto di Settimio Severo degli Uffizi, in quanto si tratta di uno pseudoantico (MANSUELLI, n. 191, p. 142).

5) BERNOULLI, pp. 21-35. Per gli aggiornamenti, cfr. SALETTI, *o. c.*, p. 252, nota 3.

6) H. P. L'ORANGE, *Apotheosis in ancient portraiture*, Oslo 1947, pp. 73-86. Dopo questo studio la letteratura archeologica si è allineata su questa posizione; per il precedente punto di vista, si vedano ad esempio: D. LEVI, *La statua bronzea di Settimio Severo a Cipro*, in « BullCom » 63 (1935), append. p. 4; MUSTILLI, p. 149, n. 3; F. BARRECA, *Un nuovo ritratto di Settimio Severo*, in « BullCom » 71 (1943-45), append. p. 62.

a fronte scoperta di Settimio Severo ⁷, che ha tra i suoi esemplari migliori una testa del Museo Nuovo dei Conservatori ⁸, un busto di Palazzo Braschi ⁹ ed una testa già appartenente alla collezione von Frey ¹⁰. Queste opere, che rappresentano la prima versione del ritratto dell'imperatore leptitano, hanno in comune la freschezza e la vivacità nel rendimento delle caratteristiche non solo fisiche ma anche psicologiche di Settimio Severo. Egli infatti viene qui rappresentato nel pieno vigore delle sue forze, con l'energia dell'uomo d'armi che si appresta, di fronte ad agguerriti rivali, a consolidare il potere imperiale che si è visto attribuire sul campo. L'espressione pacata ed assorta, molto spesso bonaria, dell'iconografia più comune di Settimio Severo, è qui totalmente assente.

Ed il risultato è raggiunto grazie ad una accorta misura stilistica che si avvale degli esiti dell'iconografia antoniniana, senza però esaltarli in maniera decisamente barocca e quasi fine a se stessa. Si assiste, cioè, alla assoluta padronanza del mezzo tecnico ed al chiaro intento di piegarlo ad una precisa volontà di espressione, secondo cui la forza ed il valore del ritratto stanno nella sua piena aderenza alla realtà fisionomico-psicologica del rappresentato. Di conseguenza l'espressione è essenziale ed il virtuosismo esornativo è ridotto al minimo. Il ritratto dello scalone di Palazzo Pitti, e quelli della sua serie, si ricollegano infatti, dal punto di vista stilistico, più all'iconografia di Marco Aurelio che a quella di Commodo. Nei ritratti di quest'ultimo il barocco antoniniano raggiunge la sua più clamorosa esaltazione, nella rispondenza ad un gusto sempre più ricercato e formalmente raffinato, talvolta a scapito di una solida sostanza interiore: e diventa barocco tardoantoniniano. Nei ritratti di Marco Aurelio, invece, la creazione del nuovo tipo umano dell'intellettuale ¹¹, ed il rigoroso canone, di ascendenza classicistica, del rispetto del limite della linea di contorno, non permettono, nella necessità di rendere le caratteristiche anche dell'animo della persona effigiata in una visione calibrata e contenuta, che le soluzioni pittorico-coloristiche, proprie e tipiche della scultura antoniniana, si esauriscano in se stesse o in un gioco virtuosistico di compiuta abilità e maestria. Il richiamo all'iconografia ufficiale di Marco Aurelio non deve d'altra parte meravigliare nei primi

7) Per questa serie e per il valore del termine « realistico », cfr. SALETTI, *o. c.*, p. 254, nota 20; p. 255 ss.

8) MUSTILLI, p. 149, n. 3, tav. 92, 342-343.

9) J. BALTY, *Les premiers portraits de Septime Sévère - Problèmes de méthode*, in « Latomus » 23 (1964), p. 58, figg. 1, 3, 7, 10.

10) G. KASCHNITZ-WEINBERG, *Spätromische Porträts*, in « Die Antike » 2 (1926), p. 42 s., tav. 3, ora in *Ausgewählte Schriften*, II, *Römische Bildnisse*, Berlin 1965, p. 58. BALTY, *o. c.*, p. 59 s., figg. 4, 9.

11) Cfr. L. POLACCO, *Due ritratti romani da Apollonia*, in *Sculture greche e romane di Cirene*, Padova 1959, p. 323.

ritratti commissionati da Settimio Severo, l'imperatore che aveva pubblicamente proclamato, all'atto di assumere il comando dell'impero, di ispirarsi come modello a Marco Aurelio, e che si considerava il continuatore della dinastia di quello, tanto da chiamare Antonino il suo primo figlio ed erede Caracalla ¹².

Ben diversi si presentano gli altri tre busti fiorentini, sia sotto l'aspetto stilistico che nel loro contenuto psicologico. Tanto nel busto degli Uffizi, nonostante il parere negativo del Mansuelli ¹³, che negli altri due di Palazzo Pitti, noi riconosciamo l'immagine di Settimio Severo che maggiormente si è affidata alla tradizione, quella dei caratteristici esempi del Vaticano ¹⁴, del Museo Capitolino ¹⁵, di Tunisi ¹⁶, del Louvre ¹⁷: l'imperatore volge gli occhi in alto ed il suo volto è animato da un'interna emozione contemplativa, mentre lo stile è più aulico e la forma più solenne. « È il ritratto dell'imperatore ispirato » ¹⁸.

I tre ritratti fiorentini non si corrispondono puntualmente: rispetto al busto del Museo degli Argenti, che occupa fra i tre una posizione intermedia, si notano una maggiore vivacità d'espressione, il rendimento a chiocciola delle ciocche della capigliatura, una più esatta divisione della barba in due parti, nel busto degli Uffizi; maggiore intensità espressiva ma più evidenti i segni dell'età e della stanchezza, diversità nel rendimento più sommario dei capelli, barba leggermente più lunga e all'apparenza più incolta, nel busto della Galleria delle Statue. Quest'ultimo, inoltre, nel confronto puramente tipologico, presenta il particolare aggiuntivo della corona d'alloro.

12) Per la chiara tendenza di Settimio Severo a richiamarsi, agli inizi del suo impero, alla tradizione degli Antonini, cfr. SALETTI, *o. c.*, p. 259 s.

13) MANSUELLI, *l. c.* a nota 4. Mi sembra infatti che l'esagerazione dei ricci frontali di restauro alteri profondamente la fisionomia del rappresentato, togliendo la possibilità di riconoscere la solida struttura della testa di Settimio Severo dalla tipica fronte trapezoidale. La capigliatura nelle tempie ripete del resto il tipo solito. Anche l'inserzione della testa sul collo di restauro ha portato ad uno squilibrio, determinando un leggero abbassamento in avanti del volto, che modifica pure la direzione dello sguardo. Ritorna del resto anche in questo ritratto il particolare iconografico della barba pettinata in avanti sulla gota destra, caratteristica di numerosi ritratti di Settimio Severo (cfr. J. BALTY, *Un buste inédit de Septime Sévère*, in « *Latomus* » 20 (1961), p. 73 e p. 78).

14) AMELUNG, *Vat. Mus.*, I, Chiaram. 26, p. 332, tav. 35. L'ORANGE, *o. c.*, fig. 50.

15) JONES, *Mus. Cap.*, Imper. 51, p. 203, tav. 47.

16) F. DU COUDRAY LA BLANCHÈRE - P. GAUCKLER, *Catalogue du Musée Alaoui*, Paris 1897, n. 73, p. 56, tav. 14. BALTY, *Un buste, cit.*, tav. 3, 2; tav. 4, 2.

17) É. MICHON, *Catalogue sommaire des marbres antiques*, Paris 1922, p. 64, n. III9. L'ORANGE, *o. c.*, fig. 58.

18) « It is the portrait of the inspired emperor »: L'ORANGE, *o. c.*, p. 75.

Ma queste differenze, le quali non sembrano dovute ad interpretazioni diverse di un unico archetipo, bensì addirittura al riferimento a modelli diversi, non toccano il significato più profondo dei ritratti, che allineano su un unico comune denominatore le versioni iconografiche a ricci frontali di Settimio Severo.

Queste sono caratterizzate da una intonazione classicheggiante che, pur discendendo dalla ritrattistica antoniniana, ne esce maggiormente rafforzata per la consapevole rinuncia ai notevoli effetti pittorici del chiaroscuro. Rispetto ai primi ritratti dell'imperatore, quelli senza ricci frontali, che erano assai vicini alla maniera antoniniana, si coglie qui un'impressione di stasi, di bloccata fissità; che, se pur nasce dall'intenzione di tradurre l'immagine di un imperatore assimilato ad una divinità, diventa però una costante caratteristica di stile. È questo un esito di quel processo che si è già riscontrato nel precedente paragrafo per quanto riguarda il ritratto femminile, che porta cioè dai ritratti di Faustina Minore a quelli di Crispina, di Didia Clara, di Giulia Domna. È lo stesso cammino attestato anche dai rilievi, quando si confrontino le lastre di Marco Aurelio del Museo dei Conservatori con i rilievi dell'arco di Leptis e quindi degli Argentari, dell'arco del Foro, di Palazzo Sacchetti. Ritorna in queste opere della prima età severiana un gusto classicistico per il valore della linea che raggiunge talora rigidzze quasi geometriche. È testimoniato qui l'ultimo sguardo retrospettivo alle forme di un passato ormai lontano, il quale diviene però contemporaneamente – per la naturale capacità di un ambiente a recepire ciò che più gli è congeniale – il germe di quell'iniziale stereometrismo dell'età di Severo Alessandro, che attraverso le forme allucinate del « secondo realismo » romano e la parentesi gallienica, porterà al linguaggio che viene definito come tardoantico.