

*Arte, committenza e società: il caso Velleia**

di Marco Cavalieri

Introduzione

Tre anni fa, in occasione di un parziale riallestimento della cosiddetta "Sala greca" del Museo Archeologico Nazionale di Parma, furono riesposte, dopo decenni di permanenza nei depositi dell'Istituto, alcune sculture marmoree che gli archivi del Museo e taluni testi indicano provenire da Velleia. In particolare, nel 1938, in una guida alle collezioni dell'Istituto, l'allora direttore G. Monaco, scriveva alla pagina 61: "Nella vetrina al centro della sala [del Medagliere] sono conservate le piccole sculture in marmo (testine, statuette, rilievi etc.) provenienti da Velleia, dal teatro romano di Parma e da località varie o incerte della regione parmense-velleiate. Notevoli i piccoli ritratti romani da Velleia, i frammenti di rilievi paesistici pure da Velleia [...]"; di qui problemi attuali relativi ad una asserita, generica provenienza, non dettagliata al singolo reperto.

* Questo contributo non sarebbe stato possibile senza il prezioso aiuto di quattro studiosi che qui desidero pubblicamente ringraziare: la dottoressa Anna Rita Marchi, del Museo Archeologico Nazionale di Parma, cui devo buona parte della ricerca archivistica sugli scavi velleiati durante il XVIII secolo; il dottor Marzio Dall'Acqua, direttore dell'Archivio di Stato di Parma, generoso interprete di alcuni passi dubbi relativi ai manoscritti da me consultati; il professor Vincenzo Saladino, profondo conoscitore di scultura e ritrattistica greco-romane presso l'Università di Firenze; ed infine, ma non ultima, l'amica dottoressa Debora Barbagli, del Museo Archeologico di Siena, da sempre critica interprete dei miei lavori. - Le immagini qui riprodotte sono state gentilmente concesse dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Soprintendenza per i Beni Archeologici dell'Emilia Romagna.

Quanto al repertorio, si tratta nel complesso di manufatti di ridotte dimensioni, raffiguranti soggetti differenti (per lo più bustini ideali, maschili e femminili, riproducenti divinità ed eroi) e caratterizzanti per un valore iconico, il più delle volte decorativo. In buona sostanza, a parte qualche caso ove la valenza religiosa non è da escludere, avremmo a che fare con materiali d'uso privato, posti ad ornamento di ambienti e spazi di soggiorno.

In questa serie di sculture, tuttavia, alcuni esemplari si differenziano per dimensioni e per natura: si tratta, infatti, di tre ritratti a grandezza a 2/3 del vero, raffiguranti, almeno in termini generali, personaggi storici e non mitologici.

Tra i due gruppi scultorei tipologico-funzionali delineati, certamente gli elementi in comune, di là da fattori puramente materici e produttivi, risultano limitati, i tre ritratti rientrando in ben altre problematiche di ricerca rispetto ad una produzione, generalmente corsiva e diffusa, quale quella delle piccole sculture a soggetto mitologico-religioso. Ciononostante questo contributo vorrebbe servirsi di entrambe le espressioni scultoree per tentare di approfondire, per quanto possibile, il quadro socio-politico relativo ai committenti e ai proprietari di tali oggetti nell'ambito del municipio veleiate. È evidente che tale obiettivo risulti complesso ed estremamente pericoloso, i nostri dati limitandosi ad un esame stilistico-tipologico dei reperti, mancando quasi sempre riferimenti precisi di scavo, contesti topografici, ma anche, come vedremo, notizie sicure circa la provenienza.

I dati certi a nostra disposizione, dunque, oggettivamente sono pochi, ma forse non insufficienti per abbozzare un'indagine sulla committenza, ricerca che, com'è evidente, pone diversi problemi di carattere storico non facilmente risolvibili. Ma a noi qui interessa almeno porli all'attenzione degli studiosi.

Infine, per cercare di dare forma ad un panorama più completo relativamente al problema della committenza veleiate, si è pensato di ampliare il *target* di studio aggiungendo alle sculture marmoree anche alcuni esemplari, già noti, della produzione in bronzo e argento veleiate, particolarmente rilevanti sotto il profilo iconografico

ed ideologico. L'orizzonte produttivo ed eventualmente anche i significati connessi ai singoli reperti metallici, come vedremo, possono essere notevolmente distanti rispetto a parte della produzione marmorea considerata, ma proprio per questo ci sembra interessante un'analisi congiunta ed in qualche misura complementare del fenomeno nell'ambito del medesimo contesto, Veleia.

Ermetta di *Herakles*: forse elemento di trapezoforo

Seconda metà del I sec. d.C.

Breccia dorata con venature di color paonazzo.

Altezza cm 16,5.

Provenienza da Veleia; mancano altri dati sul ritrovamento e le vicende antiquarie del pezzo.

Registro del materiale archeologico del Museo: "Erma maschile barbata di marmo giallo (h cm 17; la. cm 8; prof. cm 5,8); da Velleja; sciupature sul viso".

Parma, Museo Archeologico Nazionale.

Inv. S100/1936.

Buono lo stato di conservazione: qualche scheggiatura (estremità del naso, lungo ambo i lati dietro il collo ed al margine inferiore) ed una diffusa consunzione (soprattutto nel ciuffo di capelli sulla fronte).

Inedito.



La piccola erma, priva del pilastrino su cui in origine era assemblata, raffigura *Herakles* con ricca capigliatura ricciuta, trattenuta sul capo da un cercine tortile. È probabile che il pezzo fosse applicato alla parte superiore di un trapezoforo a scapo d'erma; certamente fu eseguito per la sola veduta frontale.

La testina, sotto la fronte spaziosa e leggermente corrugata (evidenti sono le bozze sopraccigliari), presenta occhi le cui cavità orbitali, oggi vuote, un tempo è probabile dovessero ospitare bulbi oculari in pasta vitrea o in altro materiale policromo. Il naso è largo e piuttosto schiacciato alla base; la bocca, piccola e dalle labbra dischiuse, è incorniciata da baffi spioventi e da una barba fluente, distinta in ciocche disposte specularmente rispetto all'asse centrale del volto.

Il tipo risale ad un prototipo che, a sua volta, deriva da sculture

eclettiche di tradizione lisippea verosimilmente elaborate da copisti neoattici attivi a Roma nel II sec. a.C.; ad un'ulteriore rielaborazione, inoltre, si deve la stilizzazione decorativa delle ciocche dei capelli e della barba desinenti in un foro di trapano. L'analisi stilistica ed i confronti con altri manufatti portano a datare il pezzo alla seconda metà del I sec. d.C. e a considerarlo come un buon lavoro decorativo.

Statuetta seduta di *Fortuna*

Seconda metà del II sec. d.C.

Marmo bianco, probabilmente lunense.

Altezza cm 12,8; base moderna cm 2,2.

Provenienza da Veleia. Ms. 46, p. 64: 27 agosto 1762 "Nel scavo ad Oriente del Cortile, che rivolta a Settentrione". "Altra statuetta d'Alabastro, a cui manca con la testa anche il braccio sinistro, e siccome si rappresenta sedente, e con la destra mano ritenente un timone, così vedesi apostata anche la mano sinistra. Il pezzo tal quale è d'altezza once 2 m.^{ai}, e largh.^a once 2.1/4, di cui si darà disegno".

Nello stesso manoscritto, foglio LXXIV, 2, si conserva una riproduzione a matita dell'oggetto [vd. *infra*].

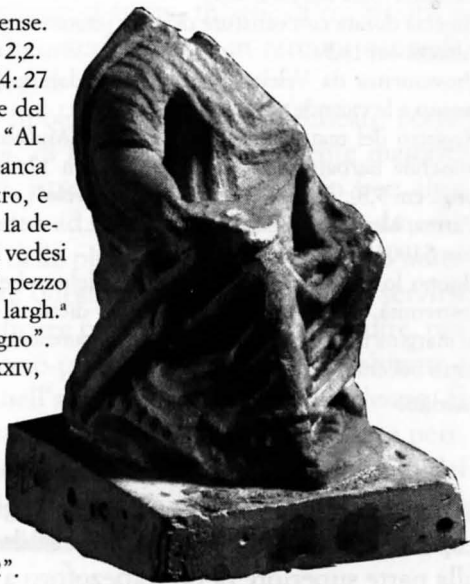
Registro del materiale archeologico del Museo: "Statuetta femm. seduta, di marmo (h cm 11; la. cm 8); da Velleja; mutila, acefala; entrata nel Museo nel 1762".

Parma, Museo Archeologico Nazionale.

Inv. S107/1943.

Frammentario lo stato di conservazione: mancano la testa e tutta la porzione destra del busto, compresi braccio e mano; spezzate la mano sinistra e la *patera* ombelicata che essa trattiene; mutili entrambi i piedi; scheggiature sparse su tutta la superficie del manto che copre la divinità. La base attuale, in gesso, è moderna.

Inedito.



La piccola statua risale come prototipo alla *Tyche* di Antiochia (Paus. VI, 2, 7), capolavoro èneo di *Eutychides* (inizi del III sec. a.C.), uno dei più importanti allievi di Lisippo. L'esemplare veleiate presen-



Disegno di G. Permòli della statuetta di *Fortuna* al momento del rinvenimento, ms. 50, tav. LXXIX, 2

ta la divinità seduta frontalmente, su un trono o *diphros*, vestita con un lungo chitone a pieghe, fornito di corte maniche. Dietro la spalla destra rimangono le tracce di un *himation* che, cadendo dal dorso, dove doveva coprire la spalla sinistra, riveste la parte inferiore del corpo al di sotto della vita. La mano destra, oggi scomparsa, impugnava una *patera*, a sua volta appoggiata al ginocchio della rispettiva gamba che risulta avanzata rispetto alla sinistra. Sul fianco destro della figura è appoggiato un timone, la cui barra doveva toccare la mano destra. Secondo uno schema iconografico consueto, la mano sinistra doveva

reggere una cornucopia, la quale si appoggiava sull'avambraccio. Dal lungo chitone fuoriuscivano le punte di ambo i piedi.

La statuina si caratterizza come prodotto corsivo della seconda metà del II sec. d.C.: la rapidità esecutiva è evidente nel diffuso lavoro del trapano che dà alla scultura una connotazione stilistica fortemente espressionistica, in particolare nel profondo panneggio dell'*himation*, nel sottosquadro delle braccia e nelle rigide pieghe a V del chitone. L'astrazione formale rispetto all'archetipo ellenistico è notevole anche nella visione posteriore della figura ove il mantello, che scende dalle spalle, è realizzato mediante un semplice abbozzo del panneggio; tale evidenza, forse, indica una collocazione contro parete della scultura.

La presenza del timone rende possibile riconoscere l'iconografia di *Fortuna*, forse da intendere come *Fortuna/Tutela*, immagine attestata dalle fonti letterarie (Hier. in Is. 57, 7, p. 672c) e da quelle archeologiche presso i larari delle *domus* private.

Di là dall'influenza formale della greca *Tyche* il culto di *Fortuna* nel mondo romano appare trasformarsi dai primitivi significati di maternità e fecondità, in concetti più aderenti alle necessità storiche e politiche delle nazioni, delle città come del singolo. La divinità, potente e sovrana, dispensa secondo criteri d'imprevedibile casualità benessere, felicità, potenza, vittoria, ma anche rovina e disgrazia.

La cornucopia, simbolo di prosperità, ed il timone, emblema del governo del mondo, sono i suoi attributi principali; nell'esemplare veleiate compare anche una *patera*, oggetto connesso al concetto di *pietas*. La documentazione più cospicua in età imperiale è fornita da statuette, nei più diversi materiali, afferenti generalmente alla sfera del culto personale o di categorie di individui (militari, commercianti, associazioni d'adepti) in qualche modo devoti alla dea della quale ricercano i favori. Sempre più la propaganda ufficiale tende ad accreditare la dea come espressione della teologia imperiale, divenendo col tempo l'espressione simbolica del potere cosmico del sovrano, manifestazione del suo *charisma*.

Piccolo busto-ritratto maschile

Fine I - inizi II sec. d.C.

Bronzo, fusione cava a cera persa con interventi a bulino nella realizzazione delle iridi e delle ciocche dei capelli.



Altezza cm 17,8; larghezza alle spalle cm 13.

Provenienza da Veleia.

Registro del materiale archeologico del Museo: "Bustino bronzeo d'imperatore romano nascente da un calice di foglie (h cm 17,8; la. cm 13); da Velleja; ben conservato. Una sciupatura alla base del collo".

Parma, Museo Archeologico Nazionale.

Inv. B354/357.

Buono lo stato di conservazione: la testa è stata ricomposta; l'apice della foglia d'acanto, che fa da base al busto, è spezzato; alcuni punti della superficie sono ricoperti da incrostazioni.

Il piccolo busto èneo emerge da un calice di foglie d'acanto. Il per-

sonaggio indossa la corazza, di cui s'intravede lo spallaccio destro, ed il *paludamentum*, tenuto fermo sulla spalla destra da una fibula circolare. Il ritratto si caratterizza per un volto allungato, un lungo naso, una piccola bocca carnosa ed uno sguardo intenso e reso calligraficamente. Caratteristica la capigliatura, costituita da una frangia di ricciute ciocche ricadenti sulla fronte. Già H. Jucker, in base alla pettinatura, ipotizzava un confronto con un busto a Lipsia, ma proveniente dall'Esquilino, raffigurante l'imperatore Nerva. A tal riguardo, il confronto ci pare convincente sia sotto il profilo iconografico, che, contrariamente a quanto affermato dal D'Andria, attribuzionistico. Il busto parmense, dunque, di probabile produzione urbana, potrebbe ritrarre l'imperatore Nerva: si tratterebbe di un esemplare da inserire nella tipologia dei ritratti imperiali sorgenti da cespi acantini, come se ne conoscono per Caligola, Agrippina Minore, Domiziano e Sabina, moglie di Adriano, solo per ricordare qualche confronto, ivi compreso un bellissimo esemplare provinciale da Alesia.

Rimarrebbe da comprendere l'apparente contraddizione stilistica di un ritratto ancora affine, per alcuni modi, ad opere di tradizione tardo-flavia con l'immagine severa ed austera, tipica di una ripresa del "realismo repubblicano", che caratterizza le immagini di Nerva; a tal proposito, proprio il delicato trattamento delle superfici, elemento di maggiore distonia rispetto ad un ritratto solitamente senza compiacimenti formali di sorta (si veda il volto solcato da rughe del ritratto di Nerva al Museo Nazionale Romano di Palazzo Massimo) potrebbe essere spiegato come una "purificazione" *post mortem* dei tratti fisionomici dell'imperatore. Tale interpretazione bene s'inserirebbe nell'ipotesi, forse in parte da riconsiderare, relativa ad una connotazione postuma, o forse ancor meglio, eroizzante dei ritratti sorgenti da calici fogliacei. Infine, proprio questa particolarità iconografica, potrebbe essere considerata come la marca ufficiale di una produzione d'iniziativa imperiale tesa a diffondere immagini codificate del sovrano.

Imago principis

Secondo venticinquennio del III sec. d.C.
Argento, lamina lavorata a sbalzo e cesellata.

Altezza cm 15,4; larghezza alle spalle cm 11,5.

Provenienza da Veleia.

Registro del materiale archeologico del Museo: "Bustino di lamina d'argento (h cm 15,5; la. cm 11,5); da Velleja; lacunoso; entrato nel Museo nel 1827".

Parma, Museo Archeologico Nazionale.

Inv. O91/1827.

Frammentario lo stato di conservazione: il busto è privo della spalla destra e di parte del dorso; un'ampia lacuna interessa tutta la zona occipitale e due fori presso la base del manto sono le evidenti tracce di un invasivo restauro ottocentesco.



L'*imago*, così come sostiene la Marini Calvani, costituiva, forse, l'*emblema* (inserto a rilievo) di una *phiale* o di un clipeo. Il ritratto riconduce al volto di un personaggio in giovane età, ove evidente è la ricerca della volumetria, favorita da una capigliatura costituita da una solida calotta trattata a fitte incisioni. Le caratteristiche fisionomiche, dunque, sembrano quelle di un adolescente: ovale carnoso dal mento appuntito e grandi occhi un po' sporgenti. La frammentarietà della spalla destra non consente di comprendere appieno il tipo d'abbigliamento: forse un ampio *paludamentum* affibbiato al perduto omero destro, come nella tradizione delle *imagines clipeatae*.

L'identificazione del personaggio rimane dubbia: in mancanza di dati certi, bisogna affidarsi all'analisi stilistica e all'interpretazione storico-iconografica. Certo siamo di fronte ad un ritratto che si può inquadrare tra la fine dell'età severa e la rinascenza gallienica. In questa fase i due personaggi imperiali che più si avvicinano al tipo dell'*adulescens* sono Severo Alessandro e Gordiano III, entrambi saliti al soglio imperiale tra i 13 ed i 14 anni. Stilisticamente entrambe le attribuzioni sono possibili, salvo il fatto che l'ultimo dei Severi è

più spesso rappresentato con una corta *barbula* (non così nella monetazione di Roma all'epoca dell'ascesa al trono), non presente nell'esemplare di Parma. A questo punto, dunque, potrebbe risultare elemento dirimente l'evidente volontaria asportazione già in antico del busto dal suo supporto, un oggetto che per preziosità intrinseca e tipologia, ne rivela il carattere celebrativo. Entrambi gli imperatori su ricordati furono eliminati in circostanze cruenti dal loro stesso esercito o *entourage*, con la conseguente *damnatio memoriae* (certo non ufficiale) delle loro *images*, ivi compresa, con probabilità, quella veleiate. A favore dell'ipotesi di un'identificazione in Gordiano III, infine, oltre ai numerosi confronti iconografici adducibili (tra i più stringenti un bronzetto al Museo di Vienna), è anche la presenza presso il municipio appenninico di un'epigrafe onorifica tributata dal senato veleiate, nella quale si ricorda la moglie dell'imperatore, *Furia Sabin(i)a Tranquillina* (CIL XI, 1178a).

Ritratto di Giulio Cesare

Età augustea.

Marmo pentelico.

Altezza cm 33,5; h dalla base del collo al vortice (porzione antica) cm 19.

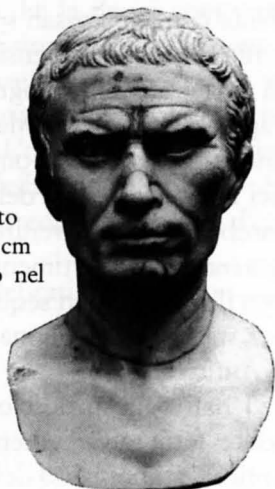
Provenienza da Veleia.

Registro del materiale archeologico del Museo: "Busto maschile di marmo (h cm 32,5; h parte autentica cm 18,5); da Velleja; rifatti busto e piedistallo; entrato nel Museo nel 1811".

Parma, Museo Archeologico Nazionale.

Inv. S28/1864.

Buono lo stato di conservazione: di restauro il busto su cui è inserito il ritratto e la punta del naso; rappezzo alla parte sinistra del mento; scheggiature su naso, arcate sopraccigliari e fronte.



Questo ritratto, lungamente studiato, fin dalla sua prima edizione alla fine del XIX secolo ha presentato difficoltà interpretative. Solo il Saletti nel 1996 ha definitivamente accreditato l'autenticità di un prodotto d'età augustea e di produzione urbana. In verità per lungo tempo è stato ritenuto un falso, per alcuni d'età rinascimentale. Tra

gli elementi che hanno sempre sollevato perplessità, sono le dimensioni ridotte (che oggi trovano riscontro in una replica dei Musei Capitolini, Braccio Nuovo) ed il ritrovamento a Veleia nel 1811, allorquando il sito era oggetto di una contenuta attività di ricerca da parte dell'allora direttore degli scavi, Pietro De Lama e del suo collaboratore, Michele Lopez. Sono anni difficili per l'archeologia locale: i mezzi sono pochi ed i risultati non eccellenti. Proprio questo è il problema: il rinvenimento del ritratto cesariano sarebbe stato un risultato positivo, ma, ad oggi, salvo il Registro del Materiale archeologico del Museo, che data a non prima del riallestimento del Museo negli anni Sessanta del xx secolo, alcun documento dell'Archivio storico dell'Istituzione, sembra conservare memoria della scoperta. Le spiegazioni potrebbero moltiplicarsi: lo scarso rilievo attribuito ad un oggetto certamente non intrinsecamente prezioso come la suppellettile ènea, assai più considerata; un confronto perdente con le colossali sculture della basilica veleiate, un intero ciclo scultoreo e con dimensioni superiori al naturale; l'incapacità, allora, di riconoscere l'iconografia di Cesare, fatto che certamente avrebbe captato l'attenzione. Ma, procedendo di fantasia, potremmo pensare anche alla volontaria omissione di documentazione del ritrovamento nei registri da parte del De Lama: una scultura troppo interessante sarebbe potuta divenire oggetto dell'attenzione dell'*administrateur général* del Dipartimento del Taro, il francese H. E. Nardon, forse con il rischio di un sequestro per un trasferimento a Parigi, dove già era stata spedita buona parte delle collezioni veleiate del R. Museo d'Antichità.

I dati oggi in nostro possesso per asserire una provenienza veleiate, fatta salva l'autenticità del pezzo, sono indiretti: infatti, la più antica testimonianza dell'origine veleiate si trova in un testo del 1903 dove l'autore, F. J. Scott, sostiene che la testa fu "*found as lately as 1812 in excavations of the old villa of Velleia*"; inoltre la stessa fonte ricorda come la scultura fosse collocata nella vetrina che ospitava altri reperti veleiate, nella sala delle statue dalla basilica, nella sistemazione museale precedente la II Guerra Mondiale. Ma a stemperare ogni facile ottimismo, bisogna ricordare anche un passaggio, alla

pagina 171, della *Guida del forestiere al Ducale Museo d'Antichità di Parma*, in cui lo stesso De Lama nel 1824, all'interno della *Nomenclatura delle persone che hanno arricchito il Ducale Museo con doni dopo il 1802*, riferisce come la duchessa Maria Luigia, insieme ad una serie di monete, medaglie ed altri materiali, abbia donato "un picciol busto antico in marmo, detto di Cesare", senza, tuttavia ricordarne la provenienza.

La testa appartiene al tipo postumo della ritrattistica del dittatore, il "Pisa-Chiaromonti", creato all'inizio dell'età augustea. Come già detto, si tratta di un prodotto di discreta qualità, forse realizzato a Roma stessa: tale ipotesi è suffragata sia per lo stile sia in considerazione del marmo usato, il pentelico. Tutto il ritratto ha un indubbio intento psicologico: lo sguardo, reso severo dall'aggrottarsi delle arcate sopraccigliari, è intento avanti a sé; la chioma è trattata in maniera composta, definendo l'andamento di ogni ciocca: l'effetto è quello di un'evidente solidità volumetrica. Di là da un composto accademismo, il volto conserva i caratteri fisionomici: lungo naso, zigomi sporgenti, bocca serrata, guance scavate; la superficie, in particolar modo sulla fronte e sulle guance, presenta profonde rughe che aumentano la drammaticità del ritratto. L'esemplare si qualifica, insomma, come il risultato dell'incontro della concezione repubblicana del ritratto romano, raggelata dal freddo rigorismo d'età augustea.

Ancora il Saletti, propone un carattere celebrativo e privato.

Statuetta di Alessandro "con lancia"

I sec. d.C.

Bronzo, fusione piena a cera persa.

Altezza cm 24.

Provenienza da Veleia.

Registro del materiale archeologico del Museo: "Bronzetto di principe ellenistico (h cm 24); da Velleja; perduta la lancia trattenuta nella destra".

Parma, Museo Archeologico Nazionale.

Inv. B5/423.

Buono lo stato di conservazione: il piede destro e l'indice della mano destra, spezzati, sono stati reintegrati. Superficie ricoperta in vari punti da incrostazioni verdastre.

Alessandro è rappresentato stante, ponderante sulla gamba destra, mentre la sinistra è piegata e portata in avanti. Il braccio destro è esteso lateralmente con la mano, portata al di sopra del capo, che impugnava una lancia: questa doveva toccare terra in un gesto di perentorio dominio. Il braccio sinistro è abbassato e, forse, recava in mano un oggetto oggi perduto. La testa, dai tratti del volto ben delineati, si caratterizza per un'evidente torsione del collo e uno sguardo "ispirato" rivolto verso l'alto. Folta la massa dei capelli che formano la caratteristica *anastolé* sulla fronte; la capigliatura è voluminosa e trattata con grandi ciocche; è probabile, a giudicare dall'incasso che circonda la calotta, troppo profondo per una semplice *taenia*, che la testa fosse originariamente munita di un elmo. La trattazione del modellato anatomico del torace e dei muscoli degli arti è morbida ed attenta. Sul petto s'intuisce l'antica presenza di un balteo, che doveva



Statuetta ènea raffigurante Alessandro Magno in nudità eroica e con lancia

essere applicato a sostegno del fodero della spada (oggi mancante): a tal proposito, il Moreno ritiene che l'arma, impugnata nella mano sinistra, dovesse essere proprio una spada sguainata.

Il tipo statuario s'inserisce nelle numerose attestazioni del cosiddetto "Alessandro con lancia", famosa opera lisippea, celebrata dalla tradizione letteraria. Che si tratti proprio del sovrano macedone, lo provano alcune caratteristiche iconografiche, ancora una volta riportate dalle fonti: la torsione del collo (stratagemma per mascherare un'imperfezione fisica), i grandi occhi dallo sguardo rivolto verso l'alto, il ciuffo di capelli sollevato sulla fronte.

La piccola copia romana, il cui archetipo risale alla lunga campagna di conquista del macedone in Asia, si qualifica per la sua buona qualità d'esecuzione e per le implicazioni ideologiche del soggetto rappresentato.

Ritratto di "fanciulla"

Fine del I sec. a.C.

Bronzo, fusione cava indiretta a cera persa.

Altezza cm 33; largh. max. cm 19.

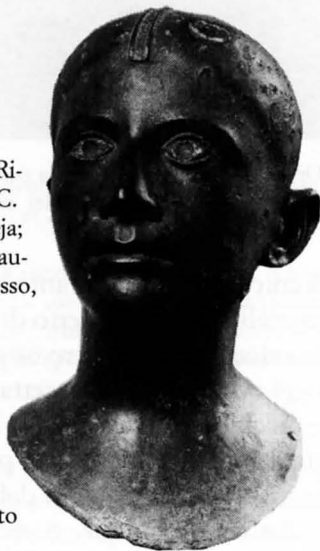
Provenienza da Veleia.

Registro del materiale archeologico del Museo: "Ritratto bronzeo di fanciulla; ultimo quarto I sec. a.C. (h totale m 0,33: la. alle spalle, m 0,19); da Velleja; corrosivo in qualche punto; mancano i capelli; restaurato sopra la bozza frontale destra; occhi, di gesso, moderni; rinvenuto il 28 aprile 1760".

Parma, Museo Archeologico Nazionale.

Inv. B2/560.

Frammentario lo stato di conservazione: la testa è priva della porzione frontale e sommitale della capigliatura, verosimilmente applicata come posticcio; moderno il bulbo oculare sinistro; evidenti tracce sul retro del collo di un intervento violento per divellere il busto dal suo supporto.



Come recentemente sottolineato dalla Marini Calvani, la testa fu rinvenuta a Veleia il 28 aprile 1760 (Museo Archeologico di Parma, Ms. 44, p. 2) "nell'atrio laterale della scala poco distante della già



Disegno di G. Permòli della cosiddetta *Baebia Bassilla* al momento del ritrovamento, ms. 49, tav. IV

ritrovata Lamina [l'iscrizione della *lex Rubria de Gallia Cisalpina*]” (ms. 44, p. 173).

Non è questa la sede per rievocare la copiosa bibliografia, anche assai recente, che si è occupata del reperto. In generale si può affermare che il bronzo ritrae un giovane volto femminile (forse una notevole locale, *Baebia [Bas]silla*, altrimenti nota), la cui testa è riprodotta lievemente inclinata a destra; grande attenzione è data alla realizzazione dei tratti del viso, anche in piccoli dettagli come possono essere le sopracciglia, ottenute per fusione, a parte, ed inserite in un secondo momento. Il viso è lievemente asimmetrico, risultato forse di un errore

tecnico avvenuto durante la fusione a causa di una deformazione del modello prima del getto di bronzo. Gli occhi sono ravvivati da bulbi in calcedonio (il destro originale), mentre la parte superiore del capo oggi evidenzia una fascetta a bordi rilevati e una superficie bombata e picchiettata con due fori laterali chiusi da tasselli; la porzione occipitale, invece, si connota per ciocche lisce e corte e per una serie di tacche poco al di sopra della nuca.

La testa, dunque, è verosimile fosse completata sulla fronte da una sorta di “posticcio”, sempre bronzeo, così come proverebbero le tracce del suo alloggiamento. La foggia della pettinatura doveva ispirarsi, come giustamente ha sottolineato la Marini Calvani, alla cosiddetta acconciatura all’Ottavia, caratterizzata da un ampio e rigonfio *nodus* frontale (fissato mediante quattro punti di saldatura

sulla fronte), da ampie ciocche intrecciate, poste sulla regione temporale e desinenti sulla nuca in un piccola *mèche* a torciglione di cui rimane traccia in alcune tacche realizzate a scalpello. Proprio tale tipo iconografico, che ha uno dei confronti più stringenti in un ritratto marmoreo della sorella d'Augusto da Fano, potrebbe costituire un valido elemento di datazione all'ultimo venticinquennio del I sec. a.C., anche se nell'Emilia occidentale si potrebbe anche scendere di qualche decennio.

Quanto alla produzione, la fanciulla di Veleia, che, con probabilità, è un prodotto d'officine locali operanti tra le attuali province di Reggio nell'Emilia, Parma, Piacenza e Cremona, s'inserisce in quella corrente artistica in cui le esigenze fisionomica e naturalistica costituiscono le linee guida d'ispirazione. Certo, alla base v'è una tradizione "centro-italica" (non esclusiva però!) che si confronta con formule tecnico-espressive ellenistiche; tuttavia, bisogna anche notare come a queste evidenze si aggiunga quella fresca immediatezza espressiva che si connota come tipicamente cisalpina, se non emiliano-occidentale.

Ritratto maschile, Antonino Pio

Seconda metà del II sec. d.C.

Bronzo, fusione cava indiretta a cera persa con evidenti tracce dell'antica doratura. Altezza cm 45; largh. max. alla clavicola (restauro) cm 28.

Provenienza da Veleia.

Registro del materiale archeologico del Museo: "Ritratto bronzeo virile (cd. Adriano), dorato; prima metà II sec. d.C. (h totale m 0,45; la. alle spalle m 0,28); da Velleja; doratura rovinata in più punti; tutta di restauro la parte inf. del viso; rifatta una ciocca della capigliatura; interno riempito di pece in epoca moderna; rinvenuto il 22 maggio 1760".

Parma, Museo Archeologico Nazionale.

Inv. B1/559.

Frammentario lo stato di conservazione: il busto, il collo, il mento con la barba, la bocca, la punta del naso e parte della guancia destra sono di restauro; lo stesso vale per una fila di ciocche sulla fronte. Tutta la superficie presenta diffuse abrasioni, tamponate in età moderna con pezzature in gesso. Un ulteriore intervento di consolidamento (attuato in occasione del suo trasferimento a Parigi, 1803-1815) sembra individuarsi nella colmatura di pece della cavità interna del viso, forse per fissare la lamina bronzea. L'originale doratura si è conservata soprattutto nella porzione posteriore della calotta cranica. Oggi il ritratto è in attesa di un ulteriore intervento di restauro e consolidamento della barba soprattutto sulla gota destra, dove il

distaccarsi del colore ha chiaramente messo in evidenza una tamponatura in gesso applicata in un tentativo, non troppo ben riuscito, di ricostruzione dei tratti fisionomici del personaggio.

La testa fu rinvenuta a Veleia il 22 maggio 1760, così come riportato dal Costa, insieme ad altri frammenti bronzei (una mano, un piede e una porzione di panneggio), fatto che induce a supporre che in origine questo ritratto appartenesse ad una statua.

Caratterizza il volto una corta ma folta barba, una capigliatura ricciuta a ciocche mosse e rilevate che, soprattutto sull'occipite, si dispongono a forma di plastiche "fiammelle". La fronte è alquanto bassa e solcata da rughe profonde ed arcuate; gli occhi sono piuttosto piccoli ed appesantiti da una palpebra inferiore in cui è accentuato il rigonfiamento delle occhiaie; la pupilla è segnata e lo sguardo è lievemente direzionato verso l'alto a destra.

Il massiccio restauro cui fu sottoposta la testa mostra come le sembianze fisionomiche riconosciute nel volto fossero quelle dell'imperatore Adriano: per questo si procedette ad una reintegrazione della frangia di capelli sulla fronte in maniera da riprodurre il caratteristico *rollockenfrisur* (la rilevata corona di riccioli frontale), tipico dei tardi ritratti adrianei. Invero già il D'Andria giustamente, su base stilistica e iconografica, ipotizzò piuttosto l'appartenenza ad un tipo raffigurante Antonino Pio o un altrimenti ignoto evergete veleiate. Tra le due ipotesi, viste le dimensioni superiori al naturale e la doratura, forse è preferibile quella che si rifà ad un ritratto imperiale.

Quanto all'ambiente culturale che ha prodotto l'opera, possiamo affermare che il ritratto in questione, al di là di evidenti variazioni stilistiche, si caratterizza per una tensione verso superfici plastiche e piene che richiamano formule espressive già evidenziate nella cosiddetta *Baebia [Bas]silla*. Anche in tal caso, quindi, questa testa può essere inserita in quella medesima espressione artistica che, un secolo e mezzo prima, aveva realizzato non solo la fanciulla di Veleia, ma anche il bellissimo ritratto maschile, oggi al Louvre, da Cappella de' Picenardi (Cremona); ancora una volta siamo nell'ambito di una tradizione a carattere regionale, se non locale, che bene ha assimilato

e, in parte rielaborato, le formule della celebrazione individuale della tarda repubblica e dei primi due secoli dell'impero, dando vita a prodotti dai caratteri propri.

Bustino di divinità femminile

I-II sec. d.C.

Marmo bianco, probabilmente lunense.

Altezza totale cm 19,7; h busto cm 15; h parte antica cm 10,6.

Provenienza da Veleia. Ms. 46: 1 luglio 1763 "a occidente di contro alla Chiesa e Canonica". "La testa di una picciola statua di marmo bianco, che per le ruine un pò spontata nel naso avendo l'acconciatura de' capelli ariciata, sul colmo de' quali restaci elevato altro marmo bianco rotondo, ma rotto, così anche di questa se ne dà il disegno".

Registro del materiale archeologico del Museo: "Testina femm. diademata, di marmo (h parte autentica cm 10,5); da Velleja; rifatto in gesso il busto (1700)".

Parma, Museo Archeologico Nazionale.

Inv. S105/1941.

Frammentario lo stato di conservazione: il busto è un'integrazione moderna in gesso. Scheggiature ed abrasioni ricorrono su tutta la superficie, in particolar modo sul naso e relativamente all'occhio e sopracciglio sinistro; frammentario e anche lo *chignon* sulla nuca.

Inedito.

L'origine certa da Veleia è attestata dal giornale degli scavi del 1763 che ricorda, inoltre, anche l'area di rinvenimento dell'oggetto nei quartieri meridionali della città.

La scultura presenta un ovale regolare in cui i tratti del volto si qualificano per un freddo accademismo, di natura corsiva. Il volto è idealizzato ed inespressivo; i capelli sono resi mediante sottili ciocche ad onde; l'acconciatura si caratterizza per una scriminatura sulla fronte da cui si dipartono due gonfie bande di capelli che, coprendo in parte le orecchie, si raccolgono in una bassa crocchia sulla nuca; da essa, inoltre, fuoriescono, sul lato sinistro del collo, due lunghe *mèches* (un tempo probabilmente simmetriche al lato destro) che dovevano arrivare alle spalle. Un'alta corona cinge la testa.

La testina che si caratterizza unicamente per l'alta *stephane* sul capo, potrebbe riprodurre un'immagine di *Iuno Regina*, epiclesi della dea figurativamente più attestata e diffusa nell'impero romano.

Mancano, invero, altri elementi iconografici per avvalorare questa tesi, quali *in primis*, l'abito (chitone cinto in vita) e lo scettro. Proprio per questo la nostra interpretazione è puramente indicativa: la *stephane*, infatti, può essere associata anche ad altre divinità matronali, quali Venere e Cerere.

In ogni caso, offrire un quadro iconografico riguardante queste tre dee è compito assai complesso, i loro singoli culti rispondendo a funzioni differenziate e non sempre coincidenti: la sola Giunone può avere ruoli poliadici, di protezione della fecondità, delle donne, dei nascituri e della gioventù.

Il Registro del materiale archeologico del Museo asserisce provenire da Veleia altri tre busti marmorei (due con le medesime dimensioni del nostro, il terzo leggermente più grande) tutti raffiguranti immagini femminili, forse divinità. Se l'origine fosse confermata da una ricerca più approfondita sui testi manoscritti, si potrebbero anche considerare altre ipotesi, quali la possibile provenienza da un medesimo contesto delle sculture o la diffusione di *images* divine in particolari ambiti della vita sociale, come la *domus* o i piccoli altari pubblici.

Ritratto maschile I

Metà del I sec. a.C.

Marmo bianco giallastro, probabilmente greco.

Altezza complessiva cm 32;

h della base moderna cm 11.

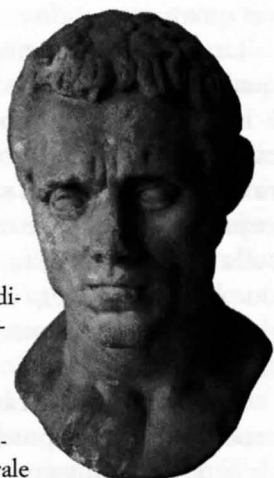
Provenienza da Veleia. Ms. 46: 3 Luglio 1764 "Testa virile di marmo bianco Tav. VI." [vd. *infra*].

Registro del materiale archeologico del Museo: "Busto masch. di calcare (h parte autentica cm 20,8); da Velleja; rifatto piedistallo".

Parma, Museo Archeologico Nazionale.

Inv. S29/1865.

Buono lo stato di conservazione: l'attuale base in bardiglio è moderna e reca l'iscrizione "*Ex ruderibus Velejatium*"; abrasioni sono piuttosto diffuse tra le ciocche dei capelli che incorniciano il viso, sulla fronte, sopracciglia, labbra e mento; vere scheggiature e cadute coinvolgono la punta del naso, lo zigomo destro, il muscolo pettorale e la clavicola destri, il margine del pettorale



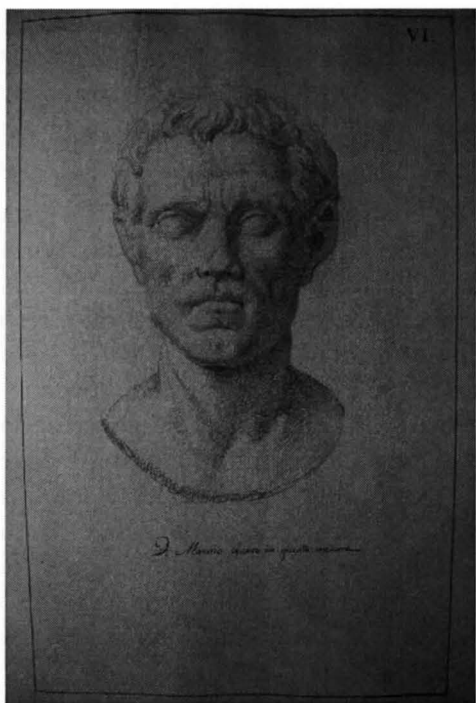
sinistro e il lobo inferiore dell'orecchia sinistra. Inoltre all'altezza del busto, sul lato posteriore, è evidente un ampio incasso diagonale che corre dalla clavicola sinistra alla scapola destra.

Il busto presenta un volto di giovane uomo dall'ovale pieno e dall'ampia mascella, impostato su un poderoso collo che reca una leggera, quanto naturalisticamente fine torsione verso destra. La testa ha un solido impianto volumetrico, sul quale si dispongono, senza alterarlo, i vari tratti fisionomici: i grandi occhi infossati, la piccola bocca serrata, gli alti zigomi, le guance scavate. Lo sguardo è reso patetico dal rigonfiamento delle arcate sopraccigliari, dal leggero rilievo muscolare alle pendici del naso e dal mento piccolo e pronunciato. La capigliatura folta aderisce alla struttura del cranio, creando una calotta unitaria e compatta, mossa soprattutto sulla fronte dove lascia scoperta in particolare la tempia destra. Le ciocche hanno una forma tendenzialmente a virgola e si dipartono a cominciare da un basso vortice occipitale; sono nettamente delineate e separate tra loro secondo un gusto di calligrafico pittoricismo dato da un uso preciso e disegnativo dello scalpello. Le orecchie sono aperte. La fronte è alta ed aggrottata.

Il personaggio appare caratterizzato da un'espressione decisa e ricca di *pathos*, oltre che da una turgida plasticità dei tratti somatici, soprattutto nell'impianto del volto e nello sguardo irrequieto caratterizzato dai sottosquadri profondi delle orbite. Sono canoni che ripropongono moduli tipici della ritrattistica tardo-ellenistica "barocca" e drammatica, in cui le fattezze del personaggio vengono sublimare e fuse nell'intento di attribuirvi una forte carica psicologica. Si tratta di una corrente operante fin dal II sec. a.C. e che sarà assorbita in maniera definitiva solo durante la prima età augustea, allorquando il classicismo imperante la soppianderà.

Il piccolo busto fu studiato dal Poulsen nel 1928 e, già allora, lo studioso rilevò come fosse un prodotto da datarsi ancora in età repubblicana e da inserire in quel filone patetico tipico del tardo-ellenismo. Il riesame odierno non cambia la sostanza della tesi.

Pur se la documentazione di scavo ed antiquaria è chiara ed univoca a proposito, la testa sembra essere stata al centro di numerosi dub-



Disegno del busto-ritratto maschile I,
ms. 46, tav. VI

bi interpretativi: le dimensioni, a 2/3 del vero, il forte *pathos* dell'espressione, il marmo (certamente non lunense) e qualche dettaglio tecnico come il modo di rappresentare le ciocche sulla nuca e la forte muscolatura delle spalle, hanno fatto sì, a mio avviso, che il pezzo sia stato relegato ai magazzini del Museo e che solo recentemente sia stato "riabilitato". Invero, non solo la documentazione manoscritta ricorda il rinvenimento a Veleia del busto, ma ne riporta un bellissimo disegno coevo, tale da far escludere ogni intervento moderno di restauro o di riduzione delle masse.

La testa aveva già le dimensioni che a tutt'oggi conserva e che sono, più o meno, le stesse del Cesare e della testa d'età antonina di cui *infra* (sempre che quest'ultima provenga da Veleia).

Di chi si tratti, oggi, allo stato attuale delle nostre conoscenze, è difficile dire: il Poulsen parla di un "*Büste eines Römers der republikanischen Zeit*", senza entrare maggiormente nel dettaglio. Certo è che, proprio le dimensioni ridotte, ci orientano più verso un oggetto di uso privato che non pubblico. In ogni caso, si tratta di un ritratto, d'alta qualità (anche per il marmo impiegato) e probabilmente di produzione urbana: in questa fase storica, infatti, è difficile ritenere che in Emilia occidentale trovasse sede un *atelier* in grado di operare con le suddette formule stilistiche; ciò che, invece, è probabile, è la

presenza nel piccolo municipio appenninico, di un committente sufficientemente acculturato ed alla moda per apprezzare le soluzioni "drammatiche" della produzione tardo-ellenistica. Confronti con la ritrattistica coeva relativa a Cicerone e Pompeo, pongono il busto ai decenni centrali del I sec. a.C.

Ritratto maschile II

Età antonina (?).

Marmo bianco, probabilmente lunense.

Altezza complessiva cm 30,5; altezza della base moderna cm 12.

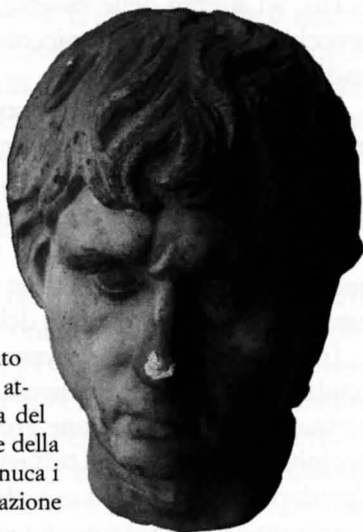
Provenienza da Veleia.

Registro del materiale archeologico del Museo: "Testa maschile di marmo (h cm 18,5); da Velleja; mutila".

Parma, Museo Archeologico Nazionale.

Inv. S98/1934.

Buono lo stato di conservazione, forse dovuto ad un massiccio restauro moderno: la base attuale è moderna; integrata in gesso la punta del naso, oggi scheggiata; nella porzione inferiore della guancia destra è un'ampia area abrasa; sulla nuca i capelli sembrano evidenziare tracce di rilavorazione nelle ciocche soprattutto sul lato destro.



La testa, leggermente rivolta a sinistra e completa di collo, costituisce un interessante ritratto a 2/3 del vero che si caratterizza per un viso piuttosto lungo e scarno, in cui il meno appuntito e gli ampi zigomi segnano la fisionomia. La bocca è piccola e le labbra serrate così come la mascella. Lo sguardo è concentrato: gli occhi, la cui distanza interpupillare è piuttosto ravvicinata, sono definiti da sottili palpebre e da un'evidente incisione sia dell'iride sia della pupilla. Il naso è diritto e sottile. La fronte, bassa per la presenza di una lunga frangia di capelli, evidenzia lievemente le due bozze frontali sopra le sopracciglia e si corruga in corrispondenza dell'attacco del naso formando due rughe a forma di V rovesciata. Infine, l'elemento di maggior caratterizzazione è la chioma: questa è resa senza profonde trapanature e da ciocche lunghe, scomposte e differenziate attraver-

so sottili incisioni. L'esecuzione si qualifica per il suo pittoricismo che si manifesta maggiormente nei lobi occipitale e laterale della testa, dove la capigliatura perde volume ricorrendo a formule scultoree più espressionistiche; il volto, invece, è incorniciato da lunghe e gonfie *mèches* che, sulla fronte disegnano un'ampia tenaglia, mentre ai lati, all'altezza delle basette, assumono una forma appuntita. Le orecchie sono piuttosto piccole e celate nella porzione superiore del padiglione dalla chioma.

Le superfici epidermiche sono lisce ma non morbide: l'evidente impalcatura ossea e muscolare sottostante permette alla luce di atardarsi in molti punti: zigomi, arcate sopraccigliari, lati della bocca, fronte e naso. Tale ricerca formale conferisce un delicato gioco chiaroscurale tra le varie parti del volto, cui si pone a contrasto la folta, anche se linearistica, resa dei capelli, i quali, aumentando i punti ombra, incorniciano i piani del viso.

Infine, la chioma, che invero si presenta più modellata che scavata, sembra mostrare diversi livelli di compiutezza e politura: maggiore certamente nella porzione frontale, abbozzata e corsiva in quella occipitale. In generale, tuttavia, rispetto al lavoro di politura dell'epidermide, capelli ed orecchie sembrano esser stati lasciati volontariamente ad uno stadio di minor rifinitura.

Il ritratto presenta numerosi problemi, sia stilistici sia antiquari che attributivi. Non è un caso, infatti, che nel nuovo allestimento museale voluto da Mansuelli e Pancaldi nel 1960, la testa fosse stata prudentemente lasciata nei magazzini. Infatti, l'asserita provenienza da Veleia nel Registro del materiale archeologico del Museo, ad una ricerca d'archivio, ancorché rapida, non sembra essere confermata. In effetti, non è stato possibile recuperare alcun dato o notizia relativi al ritrovamento, alle sue circostanze o al momento storico degli scavi. Ciò detto, va altresì notato come durante gli anni Quaranta, all'epoca della direzione Monaco la testa fosse tranquillamente esposta (insieme a numerosi altri bustini in marmo qui presentati) in una vetrina nella Sala del Medagliere, laddove già allora era musealizzato il ciclo statuario giulio-claudio. Il fatto di per sé, quindi, indirettamente sembrerebbe far propendere per una allora suppo-

sta autenticità del pezzo. Certo è che il problema risulta ancora aperto.

Riferendoci allo stile, infatti, la difficoltà interpretativa maggiore è data dalla conformazione degli occhi (molto vicini) e dall'espressione dello sguardo, stranamente moderna e apparentemente ravvicinabile ad alcuni ritratti d'età napoleonica. È probabile che il nucleo sia antico, ma forse un'estesa rilavorazione ha modificato, almeno in parte, le superfici del volto e dei capelli, comportando un'apprezzabile riduzione dei volumi originari. Una conferma in questo senso potrebbe ravvisarsi nella ridotta profondità della testa all'altezza dell'occipite, oltre ad alcune incongruenze nella resa dei capelli sulla nuca, quali s'incontrano in ritratti ottenuti "per via di torre", come si diceva nel Rinascimento.

In ogni caso la porzione autentica del ritratto si potrebbe datare tra la fine dell'età adrianea e quella antonina: infatti, i capelli disposti in lunghe ciocche, originali almeno sul lobo frontale, sembrano avere come confronto più famoso il ritratto di *Polydeukes* (maggiormente noto col diminutivo *Polydeukion*), uno dei discepoli prediletti di Erode Attico. Se il confronto è pertinente, con il Rupprecht Goette possiamo datare il tipo di *Polydeukes* alla metà degli anni sessanta del II sec. d.C., fatto per cui le repliche dell'acconciatura devono essere collocate qualche tempo dopo; tuttavia non troppo dal momento che i due decenni del principato di Marco Aurelio si caratterizzano stilisticamente per una tendenza al disfacimento della forma materiale sulla base di profonde e ricche trapanature, così da ottenere un effetto ottico fortemente chiaroscurato. Con tale espressione formale non concorda, tuttavia, la resa dei capelli del ritratto veleiate, che, invece, è strettamente legato alle formule scultoree, anche se molto mediate, della produzione adrianea. Pur se non numerosi, inoltre, altri sono i confronti, più o meno coevi, che si possono citare, sempre solo relativamente alla foggia delle acconciature: tra questi un notevole ritratto dalla Betica (oggi a Boston) dove, oltre alle masse crinite, qualche elemento di somiglianza stilistica è ravvisabile anche nella trattazione del volto. In tutti questi casi si tratta di privati, di sesso maschile e in giovane età, così come giovane era *Polydeukes* e

prima di lui Antinoo, idealmente l'archetipo della nuova "moda" di portare lunghi capelli. Se la nostra ipotesi, cogliesse nel giusto, quindi, originariamente il ritratto di Veleia avrebbe dovuto rappresentare il volto di un giovane uomo, colto nel suo privato e in un'epoca tra Antonino Pio e Marco Aurelio.

La scultura romana a Veleia: un problema storico-artistico

L'oggetto di studio di queste pagine è una questione ampiamente riproposta in questi ultimi tempi: la specificità della romanità nell'area emiliano-occidentale e la testimonianza non solo artistica ma anche storica fornitaci dalla scultura "padana" dall'età tardo-repubblicana a quell'antonina. Lo scopo intenderebbe aggiungere qualche tassello alla comprensione del rapporto tra produzione artistica e committenza entro un quadro definito dall'interpretazione storica dei *realia* archeologici. La storia degli studi sulle espressioni dell'arte romana in Cisalpina tra l'età triumvirale e quella tardo-antica è ormai nota e qui non sembra utile ricordarla: tuttavia nel lungo dibattito sull'originalità del fenomeno artistico del mondo cisalpino e sul problema della "duplicità" dell'arte romana, solo a partire dagli anni Ottanta del xx secolo, si è sostituita una visione più attenta alle implicazioni storiche e sociali dell'espressione artistica a nord degli Appennini. Non bastando più le categorie interpretative di R. Bianchi Bandinelli, arte colta / arte plebea, sono state codificate altre formule espressive come "ellenismo padano", i cui modelli richiamano da vicino espressioni della tradizione ellenistica ma anche caratteristiche espressive tipiche dell'arte municipale italiana. In taluni casi, tuttavia, tali categorie interpretative sono state impiegate in maniera troppo rigida, arrivando a leggere la scultura romana in Cisalpina come l'esito d'istanze "italiche" apportate da generici "coloni" di provenienza centro-meridionale. A questo approccio spesso più di carattere etnico che culturale M. Denti ha contrapposto una completa ed approfondita rilettura delle manifestazioni figurative cisalpine, con particolare attenzione alla *Regio X*: grazie alle sue ricerche

l'ottica dell'indagine si è spostata maggiormente verso un metodo più propriamente storico-artistico, superando l'esclusivo carattere formalistico ed etnico. Questa impostazione si basa in primo luogo sull'esame dell'aspetto stilistico ed iconografico di ogni opera, necessità per cui in questa sede si è deciso di dedicare ampio spazio ad un catalogo delle sculture. Ma l'indagine stilistico-iconografica non è altro che l'esito conseguente di una precisa serie d'istanze determinate dalla tradizione formale e tecnica dell'*atelier* che ha eseguito l'opera, dalle esigenze figurative dettate dall'ideologia del committente, a sua volta dipendenti dallo *status* sociale di appartenenza e, infine, dal contesto architettonico e dalla funzione per cui il manufatto è stato previsto.

L'intento di un simile orientamento è di cercare di comprendere quali ideali, ideologie, messaggi politici etc. siano sottesi a determinate manifestazioni figurative: indirettamente, già il fatto che le sculture veleiate oggetto di queste pagine siano state realizzate in materiali "nobili" e costosi (marmo, bronzo ed argento), implica un'accessibilità ai soli cittadini facoltosi. Ancora, tanto maggiore è il grado della qualità del prodotto (come nel caso del ritratto di Cesare o del busto virile I), tanto più alto dovrebbe essere lo *status* o la disponibilità economica del personaggio che ha finanziato l'opera.

Qualche linea di metodo

Va da sé che lo studio dei materiali veleiate del presente contributo sia parziale sotto numerosi punti di vista, non ultimo quello sociale, dal momento che la produzione di oggetti di lusso (sia per livello esecutivo, sia per supporto economico, sia per valore ideologico) è la diretta emanazione delle classi dirigenti romane o romanizzate del municipio appenninico, certo non di quei ceti che costituivano la maggioranza della popolazione della città e del suo territorio. Si analizzeranno, quindi, manifestazioni evergetiche pubbliche o espressioni di *luxuria* privata, delineando un panorama assolutamente "ristretto" sotto il profilo sociale, anche perché argomentato attraverso

una scelta di testimonianze archeologiche a nostra disposizione, relative in particolare alla cultura figurativa. Inoltre tale ricerca non può avvalersi, o solo minimamente, dell'apporto delle fonti letterarie che, qualora esistano, ci informano in maniera insufficiente o parziale circa il terreno politico-culturale espresso dai prodotti scultorei.

A questa prima riflessione metodologica va assommata una carenza di dati e conoscenze pertinente non tanto alle attestazioni archeologiche – alcune delle quali davvero rilevanti – quanto piuttosto in rapporto alla possibilità di correlare con precisione i diversi casi al proprio contesto originario. Infatti, come bene sottolinea S. De Maria “soltanto nei casi in cui si possa apprezzare al completo, nel contesto architettonicamente modellato dello spazio urbano, il documento figurativo riacquista ai nostri occhi l'intero suo significato”. Ulteriore limite è costituito anche dal condizionamento, assai frequente invero, legato all'impossibilità di valutare congiuntamente l'aspetto figurato ed il messaggio verbale ad esso associato. In un ambito celebrativo, infatti, l'apparato iscritto costituisce una parte fondamentale per la comprensione dell'immagine e, per le indagini archeologiche, uno strumento inarrivabile per la lettura e l'interpretazione dei contesti. Tra le sculture provenienti da Veleia e da noi considerate, questo è un caso abbastanza ricorrente: si pensi solo ai monumenti figurati destinati all'omaggio ed al ricordo di Cesare, della cosiddetta *Baebia* o di Antonino Pio; tutti questi sono importanti personaggi pubblici, all'epoca vivi o defunti, per i quali possiamo immaginare fossero state previste come di regola, all'interno di spazi pubblici o privati – nel senso di domestici, ma non funerari – formule celebrative basate sia sull'immagine sia sulla parola. Nel caso del ritratto di “fanciulla”, in verità, è possibile che l'associazione immagine-iscrizione sia identificabile: infatti, esiste una nota testimonianza epigrafica (*CIL* XI, 1189) commemorante l'edificazione sul foro veleiate di una struttura architettonica, un *chalcidicum*, a spese di una munifica cittadina il cui nome è *Baebia Bassilla*. Siccome tale iscrizione fu rinvenuta nel braccio occidentale del portico forense, laddove nella seconda metà del Settecento fu ritrovato il suddetto ritratto di “fanciulla”, per analogia questo fu interpretato come *imago*

della stessa *Baebia*. Evidentemente l'ipotesi è suggestiva, ma, come sostiene giustamente Luca Lanza, non avvalorata da alcun dato certo che concorra a testimoniare che i due reperti fossero effettivamente in relazione l'un con l'altro.

In definitiva, nell'analisi ed interpretazione del messaggio iconografico queste pagine il più delle volte non sono in grado di soppesare la visibilità ed il prestigio del luogo ove l'immagine era collocata. Malauguratamente le fonti antiche sottolineano l'importanza della scelta dell'ambiente: Plinio il Vecchio, ad esempio, impiega l'espressione *quam oculatissimo loco* (Plin. nat. xxxv, 24) per sottolineare le valenze ed i significati che intercorrono tra la testimonianza figurata, ed i suoi contesti architettonico, epigrafico e giurisprudenziale.

A tal proposito è bene ricordare come tutta la produzione iconografica relativa in particolare ai ritratti, nasca da una precisa esigenza di rappresentazione che deve tener conto dello *ius imaginum*, in base al quale l'esistenza di una statua iconica in ambito pubblico, in quanto corredata da una potenziale valenza pubblicistica, doveva essere oggetto di una regolamentazione istituzionale che ne ratificasse la legittimità. In tal senso una statua eretta a proprie spese da un privato in un contesto pubblico (vedi ancora il caso di *Baebia*), pur se non *decreta*, cioè di proprietà dello Stato, diveniva *ornamentum rei publicae* e quindi inamovibile, ovvero per il diritto romano, era sottoposta allo *ius publicum* in quanto *res quasi publicata*. Differenti, invece, sono i riflessi dello *ius imaginum* in ambito privato (sempre riferendoci con tale termine alla *domus*): quale oggetto giuridico di *ius privatum* è ovvio come nessun condizionamento limitasse la collocazione di ritratti in tale contesto, secondo un uso che sembra trarre la sua origine, da un lato, da una tradizione già evidenziata nelle case ellenistiche di esporre nell'atrio le statue iconiche dei proprietari dell'abitazione stessa, dall'altro, dall'acquisizione e tutela delle *imagines maiorum* (Pol. vii, 53-54). Nelle ricche dimore, dunque, era frequente la presenza di statue e ritratti dedicati da liberti, schiavi o clienti al *genius* del proprietario o ai suoi antenati (Plin. nat. xxxiv, 17), oppure, come pare per il busto del Cesare veleiate e dell'ignoto personaggio maschile d'età tardo-repubblicana, di raffigurazioni di

personaggi legati alla vita sociale del proprietario stesso (si pensi alla statua di *P. Clodius* nella casa di Cicerone!)

I protagonisti della vita veleiate

Questo capitolo tenta di affrontare temi complessi, al centro di dibattiti serrati come, in particolare, quelli inerenti la ricostruzione della cultura romana in Cisalpina, della sua funzione, presunta o meno, di laboratorio di formule politiche, culturali e sociali, qui definite nella fase tardo-repubblicana e poi esportate in età imperiale a nord delle Alpi. Tuttavia, mancando in molti casi i dati propri di una *histoire événementielle*, è stato necessario ricorrere a diversi canali di conoscenza, quali i dati archeologici ed iconografici. Lo studio dei ritratti, e più in generale della cultura figurativa, assolve anche a questo scopo: ricostruire la vita vissuta, nei suoi differenti livelli e formule, sia attraverso il tentativo d'individuazione dei protagonisti della cosiddetta macrostoria (ritratti), sia cercando di fornire un orizzonte interpretativo alle scelte stilistiche, religiose ma anche semplicemente decorative, che la produzione artistica più o meno direttamente esprime (scultura ornamentale).

Nell'ideale galleria di personaggi che hanno legato le loro azioni alle vicende della *Regio VIII*, si annoverano alcuni dei protagonisti della storia tardo-repubblicana ed imperiale. Si tratta di generali, uomini politici, imperatori che in vari modi e tempi hanno avuto legami con questo territorio, le sue *coloniae*, i suoi *municipia*, tra questi anche Veleia. A tal proposito, se le testimonianze per l'età repubblicana sono meno numerose, come del resto in tutta la Cisalpina, di conseguenza quelle poche acquistano un valore documentale anche maggiore, aprendo nuove possibilità d'indagine relativamente alla partecipazione ad ideologie e ad espressioni culturali politiche da parte delle committenze.

Il nostro discorso può incominciare da un commento al piccolo bronzo raffigurante Alessandro Magno, un oggetto di buona qualità

artistica, ma di cui malauguratamente non conosciamo il contesto di provenienza. A tal proposito, in ogni caso, è possibile ipotizzare una collocazione “domestica” della scultura, con tale espressione intendendo una dimora certamente di un certo livello sociale e di un’altrettanta raffinatezza intellettuale. Quale possa essere fisicamente questa abitazione, oggi, allo stato attuale delle nostre conoscenze, non è possibile argomentare; diversamente possiamo individuare in un affresco nel cosiddetto terzo stile pompeiano (prima metà del I sec. d.C.), raffigurante un *hortus conclusus*, un’opera pressoché coeva alla realizzazione della scultura e proveniente dal portico che circondava il foro verso meridione, proprio in un’area ove sorgevano alcune delle *domus* più ricche dell’abitato. Il modello figurativo dell’affresco veleiate, un giardino curato e delimitato da un’incannucciata movimentata da passaggi pergolati e nicchie, si ispira evidentemente al *paradeisos* ellenistico, formula decorativa cui bene s’accorda – pur se non è provata alcuna relazione di contesto archeologico – l’immagine di Alessandro e del suo mito. L’Alessandro e la pittura, dunque, sembrano avere in comune la stessa origine culturale e probabilmente lo stesso impiego ideologico.

La statuetta, forse posta in un qualche ambiente dedicato all’*otium* padronale, rappresenta il sovrano nella sua veste di condottiero vincitore, appoggiato alla lancia ed in nudità eroica: un’iconografia che, a livello ufficiale a Roma, era stata soppiantata dalla più contenuta e tradizionalistica politica augustea delle immagini. In verità, il ritratto di tipo ellenistico, ispirato ai grandi sovrani di Macedonia, Siria ed Egitto, in cui la nudità era una delle componenti più estranee alla *mos maiorum* dei Romani, aveva contraddistinto in Italia anche i ritratti di alcuni protagonisti, pur se anonimi, della scena politica romana: tra questi si pensi alla famosa statua del generale di Tivoli. In effetti, questa era stata l’espressione iconografica più diffusa durante gli ultimi decenni della repubblica, allorquando lo stesso Ottaviano si faceva rappresentare con lo sguardo torvo e la testa inclinata alla maniera di Alessandro (noto è il ritratto di Ottaviano “*Actyum Typus*”). Ma, terminata la fase delle guerre civili, nella quale la lotta politica era stata combattuta senza esclusione di colpi, e una volta definitivamente

decretata la vittoria di una parte sulle altre con la conseguente perdita della libertà repubblicana (anche se formalmente nascosta da una finzione giuridica), al *civis Romanus* delle classi elevate non rimaneva che l'ambito privato quale terreno per esprimere le sue più profonde e sincere aspirazioni politiche e culturali. Di qui, se già durante l'ultimo secolo della repubblica, ogni ricco romano aveva gareggiato più o meno apertamente col lusso dei sovrani ellenistici, in qualche modo immaginandosi depositario della *virtus*, della *gloria* e della ricchezza dei grandi *basileis* d'Oriente, il cambiamento dell'orizzonte politico a Roma fece cadere ogni sogno di potere reale, confinando il desiderio di un'*imitatio Alexandri* unicamente all'ambito privato, domestico. In questo senso mi pare possa essere letta anche la scultura veleiate, quale adesione del *dominus*, anche di provincia, ad un modello di *virtus* inarrivabile, con la conseguente trasformazione della *domus* in una reggia circondata da giardini e del *dominus* in una sorta di principe, ma lontano dalla scena politica.

È evidente che una tale dimensione interpretativa ha una sfera di applicazione ad un ristretto gruppo sociale nell'ambito della città; in altre parole, un'ideologia come quella ipotizzata è patrimonio delle più alte *élites* politiche urbane. Non va dimenticato che, in questa fase di transizione tra repubblica e impero, ancora particolarmente forti sono i legami che uniscono le grandi *gentes* romane con regioni anche lontane, ma fondamentali nella ricerca del consenso e nell'arruolamento clientelare. Veleia, come vedremo, non è estranea al fenomeno.

Sempre restando nell'ambito di un decoro di lusso, legato a modelli ellenistici riproposti come ostentazione di ricchezza, di *luxuria*, possiamo considerare la piccola erma con le sembianze di *Herakles*. Già nell'iconografia si riconosce un oggetto che ha il suo archetipo nella grande statuaria ellenistica, dunque un *Herakles*, non l'eroe etrusco-italico poi interpretato nel latino *Hercules*: l'immagine, infatti, è quella desunta, seppur rielaborata in senso eclettico per il mercato romano nel II sec. a.C., dalla tradizione lisippea, secondo quei dettami di *Neuschöpfung* ("ricreazione") che nella terminologia retorica potrebbero corrispondere all'*aemulatio*.

Ancora una volta non si conosce l'esatto contesto ove la scultura fu ritrovata, ciò nonostante qualche considerazione può essere avanzata. Su base comparativa possiamo ricostruire la funzione della piccola erma relativamente alla decorazione sia di uno spazio aperto privato, un *hortus* – zona spesso presente nelle *domus* romane anche di dimensioni non eccezionali come quelle veleiate – sia di altri ambienti domestici al chiuso. Considerata la conformazione della scultura (piatta a tergo e alla base, in modo tale da poter essere applicata ad un sostegno sottostante e retrostante), è piuttosto probabile che si possa trattare di un trapezoforo con erma erculea. Questi manufatti, sulla base dei più noti confronti pompeiani, sono formati da diversi elementi marmorei; il tipo più comune si compone di una base e di una coppia di pilastri addossati, di cui uno più alto, posteriore a reggere la mensa, e uno più basso, a sezione rettangolare, destinato ad una visione frontale e desinente nell'erma.

È veramente una iattura non conoscere l'esatta collocazione del manufatto, giacché questo si qualifica non solo per la buona qualità artistica, ma soprattutto per l'impiego di un marmo colorato che è, o forse più probabilmente ricorda, alcune preziose brecce africane. In ogni caso, anche se si trattasse di un marmo locale (verosimilmente apuano) imitante più pregiate rocce provinciali, sarebbe sempre materiale di valore, appannaggio solo dei più ricchi committenti. In effetti, il confronto con alcuni esemplari ritrovati a Pompei, mostra come questi oggetti fossero un vero e proprio sfoggio di *luxuria*, la moda del tempo prevedendo l'accostamento di "marmi" di colore differente per le varie parti del manufatto, così da far risaltare le diverse tonalità dei materiali e indirettamente le possibilità economiche del proprietario. A tal proposito, non è un caso che i trapezofori rinvenuti a Pompei provengano da ricchi contesti databili tra la tarda età augustea e quella giulio-claudia, periodo che nella città campana corrisponde alla realizzazione degli apparati decorativi di case quali quella degli Amorini dorati (VI, 16, 7) o di M. *Lucretius* (IX, 3, 5). Inoltre, laddove tali oggetti siano stati ritrovati nella loro originaria sistemazione, questa corrisponde all'*atrium* della *domus*, il principale ambiente pubblico della dimora romana.

Sulla base di quanto fin qui è stato riferito, riteniamo che l'erma veleiate facesse parte dell'arredo di un'abitazione di prestigio, o quanto meno, ricca e alla moda; questo non significa necessariamente di grandi dimensioni, ben inteso, come non lo sono, d'altra parte, le più fastose dimore urbane campane coeve su menzionate.

Continuando nell'esame di reperti marmorei, in un qualche modo attribuibili a un contesto privato e con un valore più che altro d'arredo, dobbiamo ricordare come nel nucleo di sculture di recente riesposte nelle sale del Museo compaia anche una coppia di busti ideali (solo le teste sono originali e la loro altezza non supera i 35 cm) raffiguranti due personaggi del corteggio dionisiaco (le corone di tralci di vite intrecciate nei capelli non lasciano dubbi in proposito), uno dalle sembianze di fanciullo, l'altro di giovane. Non è il caso di soffermarsi troppo su una loro descrizione, in quanto si tratta di un soggetto diffuso e di prodotti abbastanza correnti, ciononostante è bene sottolineare come entrambi siano realizzati in un marmo bianco a grana fine e compatta, dunque probabilmente lunense, e come siano stati oggetto di un restauro, verosimilmente settecentesco, che ne ha reintegrato la porzione inferiore, creando due busti poggianti su basi modanate.

Pur se non è questa la sede per affrontare la questione dell'arredo scultoreo d'interni e giardini nelle case romane, tuttavia, prendendo a modello, ancora una volta, le evidenze campane possiamo ipotizzare, con un buon margine di sicurezza, una contestualizzazione delle due sculture all'interno di un sistema decorativo domestico di I sec. d.C. In effetti uno dei temi più ricorrenti dell'arredo scultoreo dei giardini pompeiani è legato principalmente al mondo bacchico, mediante la raffigurazione di personaggi della cerchia dionisiaca o di episodi del mito. Così come bene ha sostenuto M. Mastroroberto, i giardini delle città vesuviane del I sec. d.C. si presentavano come la scenografia di un mondo mitologico, gremito di simboli e divinità: Menadi, Sileni, demoni della Natura ed animali, ovvero tutto un orizzonte integrato al seguito di Dioniso. In questa messa in scena una delle tipologie scultoree di più vasto impiego è l'erma, spesso nel duplice aspetto, giovanile e fanciullesco, segno del tempo umano

che trascorre, ed insieme della vita che si rinnova. Tale orizzonte iconografico sembra evidenziarsi anche nei due busti veleiatì che, insieme ad altri reperti oggi esposti lungo le pareti di quella che fu la Sala greca del Museo parmense (una lastra a bassorilievo con scena agreste e un'erma dionisiaca) potevano bene inserirsi tra gli elementi decorativi di un giardino, con una sistemazione architettonica e scultorea che, vista la natura, la tipologia e l'iconografia dei reperti, non doveva essere troppo dissimile da alcune formule note a Pompei, nella Casa dei *Vettii* (VI, 15, 1), in quella di *Octavius Quartio* (II, 2, 2) o, ancora, in quelle di *M. Lucretius* e degli Amorini dorati.

Se tale ipotesi coglie nel segno, è evidente come il modello per questo arredamento sia, pur se in maniera mediata, la cultura di corte ellenistica: in questo senso, anche a Veleia, l'ignoto committente ed il suo architetto hanno riprodotto quell'incontro e al contempo opposizione tra una natura dominata e messa in scena dall'uomo (aiuole, laghetti, euripi, fontane etc.) e un'arte che traspone nei suoi soggetti motivi religiosi strettamente legati alle forze della Natura, secondo un atteggiamento culturale maturato in centri lontani, quali Alessandria o Antiochia. Ciò non significa che l'*hortus* romano in età alto-imperiale perda la sua funzione anche economica (gli alberi da frutto non scompaiono dai giardini pompeiani!), ma motivi culturali di derivazione ellenistica diventano sempre più ricorrenti, nell'intento, tutto privato, di un'ostentazione di lusso sfoggiato nell'*otium procul negotiis*. Ma quanto bisogna sottolineare in proposito è che questo panorama non è confinato al mondo campano o centro-italico, ma permea di sé anche la realtà cisalpina, in alcune aree, come quella veneta, addirittura con un'anticipazione cronologica rispetto a Roma. Di conseguenza anche Veleia, pur se forse in modo più indiretto, trova parte in questa dimensione del piacere privato, mostrando una società acculturata, alla moda e desiderosa di evocare stili di vita grandiosi.

Infine, sempre relativamente ad un ambito domestico, dobbiamo trattare di altri due reperti da noi inseriti nel catalogo a mo' d'esemplificazione di una tipologia assai più numerosa tra i materiali veleiatì. In particolare ci si riferisce ad una serie di piccoli bustini

ideali (le dimensioni non superano i 15,5 cm, comprese le basi moderne) raffiguranti divinità femminili del pantheon romano. Anche in questo caso, si tratta di manufatti in marmo di Carrara cui, nel Settecento, sono state inserite basette, sempre marmoree, in modo tale da restaurare, offrendo una nuova funzionalità, materiali che, almeno apparentemente, sembrano essere stati oggetto già in antico di volontari atti di sfregio: non sembra un caso, infatti, che si tratti di sole teste chiaramente frammentarie.

La collezione oggi consta di quattro bustini, tutti interpretabili, come si è accennato, come divinità muliebri, Giunone, Venere, Cerere etc., che un tempo dovevano impreziosire di sé qualche larario o piccolo sacello domestico, così come confermano esempi urbani e campani. Si tratti di oggetti di una produzione artigianale standardizzata di I sec. d.C. che però, almeno per il caso studiato nel catalogo, rivestono un particolare interesse per l'archeologia veleiate, dal momento che i dati di scavo restituiscono un ambito di provenienza seppur non preciso. Infatti, il bustino che noi abbiamo interpretato ipoteticamente come una *Iuno Regina* per via dell'alta *stephane* che cinge il capo, i diari di scavo riportano essere stato rinvenuto il 1 luglio 1763 in un'area ad occidente della pieve di S. Antonino. Il dato pare bene concordare con altri elementi archeologici e con le interpretazioni sviluppate negli anni, le quali hanno sottolineato come questa zona dovesse essere un quartiere residenziale, per altro caratterizzato dalle *domus* più significative del centro, o forse quelle meglio conservate dopo gli scavi. Certo è che la cosiddetta *domus* "del Cinghiale" e quella ad essa contigua verso ovest, donde probabilmente proviene il reperto, per dimensioni, articolazione e per la decorazione che hanno evidenziato (dal lungo portico loro antistante, provengono le pitture di III stile cui si accennato) sembrano essere state uno dei poli residenziali più importanti; a questo si aggiunga anche una collocazione circumforense e un affaccio su quello che è stato identificato come il *decumanus maximus* della città.

Un'altra piccola statuetta di cui si conosce la provenienza dalla zona nord del quartiere abitativo ad oriente del foro, è un'immagine della dea *Fortuna* che, pur se mutila della testa e di parte del corpo,

è chiaramente riconoscibile per la presenza di un timone, simbolo del suo governo sul mondo. Sappiamo bene dalle fonti che immagini della dea erano attestate nei larari delle *domus* private (Hier. in Is. 57, 7, p. 672c) e anche di singoli imperatori (Suet. *Galba* 4. 18; S. H. A. *Ant. Pius* 12); sulla stessa linea si pongono anche le testimonianze archeologiche delle città vesuviane, che confermano tali dati. Purtroppo il settore urbano ad est del foro di Veleia attende ancora approfondite indagini archeologiche: è stata proposta una natura residenziale dell'area, ma, vista la diffusione del culto di *Fortuna* alla sfera della ritualità sia personale sia corporativa (associazioni d'adepti commercianti etc.), scavi mirati potrebbero chiarire maggiormente la questione. In effetti, a Pompei le immagini relative a *Fortuna* provengono, sì, da larari, ma spesso ubicati presso attività commerciali: è il caso di un *pistrinum* con annesso forno (VII, 12, 11) dove la dea è dipinta seduta in trono, recante in mano *patera* e cornucopia e affiancata da due *Lares*; un altro esempio è documentato in una *caupona* (IX, 7, 21/22), ove la divinità è stante e reca in mano il timone.

Quanto alla committenza del prodotto, non è possibile trarre conclusioni di rilievo, trattandosi di un'iconografia assai diffusa e di un oggetto abbastanza comune.

I ritratti privati

Come si evince dal catalogo, tre sono i ritratti in marmo (fatto salvo il ciclo statuario rinvenuto nella basilica) che provengono da Veleia. Si tratta di opere che pongono diversi problemi, iconografici, di provenienza, talora d'autenticità. Invero, tali difficoltà interpretative non sono applicabili indistintamente e complessivamente a tutti e tre gli esemplari: infatti, l'*imago* di *C. Iulius Caesar* fu riconosciuta come tale già alla fine del XIX secolo e, oggi, nessun dubbio pare persistere circa l'autenticità del pezzo; qualche incertezza, invece, persiste circa una provata provenienza veleiate.

Su questo ritratto del dittatore credo che, allo stato attuale della documentazione, non sia possibile aggiungere molto di più di quan-

to fu scritto in proposito negli anni Novanta da C. Saletti, le cui argomentazioni stilistiche e interpretazioni funzionali dell'oggetto ci paiono pienamente condivisibili, ed anzi, costituiscono la base concettuale per lo sviluppo delle pagine che seguono.

In sintesi la ricostruzione dell'autore è la seguente: il ritratto veleiate è un'immagine di Cesare, d'età augustea, d'officina urbana. Infatti, la testa è fatta risalire ad un archetipo databile agli anni immediatamente successivi alla morte di Cesare, il tipo Pisa-Chiaromonti. A questo *Urbild* si ispirerebbe la copia veleiate, cronologicamente collocabile ad un periodo di poco posteriore. L'ambito di produzione, dunque, difficilmente può riferirsi ad un'officina locale: il marmo impiegato e le formule espressive e stilistiche della coeva produzione regionale sembrano opporsi all'ipotesi. In particolare il confronto si pone col ciclo giulio-claudio della basilica: statue di serie, ripetitive, talora anonime. Il ritratto cesariano, invece, manifesta un linguaggio formale e un tono stilistico di ben altra formazione ed esperienza. Ma quale la natura del pezzo? Essendo un ritratto *post mortem* è chiaro un intento celebrativo che, tuttavia, viste le ridotte dimensioni, non sembra inseribile in un contesto pubblico: ma se anche ciò fosse, la mancanza di dati relativi al rinvenimento non permette ulteriori argomentazioni. Proprio per questo il Saletti, in base ad alcune fonti letterarie (Ov. *Pont.* 2, 8, 1 sgg.; 4, 9, 105 sgg.) e a confronti archeologici relativi alla città di Luni, ritiene che la scultura potesse meglio trovar posto all'interno di una *domus*. Considerata la produzione urbana, di alta qualità dunque, dell'oggetto si tratterebbe della residenza di un personaggio d'*élite* dell'età augustea, un personaggio in grado di procurarsi a Roma una simile scultura e interessato ad esporre *domo sua* l'immagine del *divus Iulius*. In questo periodo nessuno degli evergeti locali, di cui le iscrizioni veleiate abbiano tramandato la memoria, sembra poter aver avuto interessi espliciti in tal senso. L'unico altro riferimento conosciuto in questa fase è L. *Calpurnio Piso pontifex*, patrono della città, fautore dell'ottenimento da parte della stessa dell'autonomia amministrativa e dei diritti municipali, nonché, forse, promotore dell'iniziativa di dedurre la *colonia Augusta Veleiatium* nell'ambito della seconda colonizzazione

augustea. I suoi legami con la città, d'altra parte, sono palesemente mostrati nell'inserzione di un suo ritratto tra i membri della famiglia giulio-claudia nella basilica; a ciò si aggiunga l'appartenenza ad una famiglia legata da parentele ed interessi al territorio piacentino e forse, anche se non se ne ha notizia, una probabile partecipazione al governo della città. Tutto ciò porta a ritenere verosimile che Calpurnio potesse possedere una residenza a Veleia nella quale bene poteva essere conservato un ritratto di Cesare cui, per altro, era legato da vincoli di parentela, il dittatore avendone sposato la sorella *Calpurnia* (quand'egli, però, non era ancora nato) ed egli stesso avendo ricoperto la carica di console nel 15 a.C. sotto Augusto.

I vincoli, dunque, con il *princeps* e la sua ascendenza sono evidenti: la testa di Cesare si propone come un'onoranza privata che ha il sapore anche di un'autocelebrazione personale, quasi un'anticipazione di quell'espressione lealistica verso la *domus* imperiale che sarà messa in atto tra il 14 d.C. (epigrafe del divo Augusto) e il 32 d.C. (data della morte di Calpurnio).

Il secondo ritratto di cui andiamo ad occuparci certamente proviene da Veleia sulla base del fatto che i diari di scavo ne documentano la scoperta nel 1764, allegandone anche una riproduzione grafica che attesta lo stato di conservazione del busto così come ancora oggi si presenta. Anche in questo caso, purtroppo, mancano dati relativi al contesto: tuttavia, riproponendo le stesse argomentazioni addotte per il ritratto di Cesare, è plausibile riconoscere nell'opera una manifestazione celebrativa privata. Inoltre, il marmo impiegato, la qualità artistica, l'espressione stilistica, ancora una volta, non sembrano compatibili con una produzione locale che, per altro, rispetto sia al primo nucleo del ciclo giulio-claudio, sia al ritratto cesariano, sembra risalire nella datazione alla metà del I sec. a.C.

A questo punto, la questione che risulta più complessa è l'identificazione del personaggio, per la quale nessun elemento né storico, né epigrafico, né archeologico, a nostra conoscenza, viene in aiuto. In altre parole, non abbiamo dati sufficienti e necessari su cui fondare il procedimento metodologico a nostro avviso più adeguato, perché

interdisciplinare, per un'indagine interpretativa, cioè il paradigma indiziario. Detto questo, non potendo ricostruire un contesto storico-archeologico, siamo costretti necessariamente ad utilizzare sistemi comparativi privi di possibilità probatorie.

Presupponendo valide le considerazioni esposte per il ritratto di Cesare, ovvero, che sia di produzione urbana e che sia stato introdotto a Veleia ad opera di qualche notevole capace di frequentazioni ai più alti livelli, lo stesso possiamo asserire per il busto in questione, il quale, ancora una volta, non ci pare possa essere disgiunto dalla personalità del più illustre cittadino veleiate, Calpurnio Pisone figlio. Nell'ottica di una celebrazione sia privata che pubblica che questo uomo politico compie nella città, non sembra fuori luogo pensare che accanto all'immagine del fondatore della dinastia d'Augusto, egli abbia posto il volto del capostipite della propria schiatta, quel *L. Calpurnius Piso Caesoninus*, console nel 58 a.C., personaggio influente, amico dei membri del primo triumvirato, suocero della terza moglie di Cesare, mediatore di conciliazione sia tra Cesare e Pompeo, che tra Antonio ed il senato di Roma. In sostanza un personaggio di tutta autorevolezza, notorietà e prestigio, nonostante quanto ne riferisca Cicerone nella sua orazione *In Pisonem* del 55 a.C., nell'ambito dei decenni finali della repubblica.

È evidente che questa "ambiziosa" ipotesi sia poco più che una traccia di lavoro, basata su dati in massima parte noti e qui collegati a formare un quadro che ci sembra coerente. In primo luogo tale interpretazione bene s'inserisce in un quadro secolare in cui nelle città della Cispadana l'onere economico e l'impegno operativo, in particolar modo politico e culturale, sembrano essere assunti direttamente dai magistrati romani e dalle loro clientele locali: gli esempi sono numerosi, a partire da *C. Flaminius*, passando per *M. Aemilius Lepidus*, *C. Cassius Longinus*, *L. Mummius Achaicus*, fino ad arrivare allo stesso Cesare e al di lui suocero Pisone Cesònino. In tal modo è possibile spiegare le diverse attestazioni di gratitudine e di lealtà politica delle comunità della *Regio VIII* verso alcuni di questi personaggi: ci riferiamo al ritratto attribuito a M. Emilio Lepido a Luni, all'iscrizione menzionante L. Mummio a Parma (*CIL* xi, 1051), ad

una possibile statua di Venere a Piacenza, ovviamente da mettere in relazione all'*Aeneadum Genetrix* e quindi a Cesare. Proprio a tal riguardo il matrimonio del dittatore con *Calpurnia*, figlia di Pisone Cesònino, il quale, come si è detto, aveva ascendenze piacentine per via di madre e che sappiamo continuasse ad intrattenere assidue relazioni con la zona d'origine, mostra una precisa volontà di stringere ulteriori rapporti con i notabili locali. In questa cornice, dunque, la presenza dei ritratti di Cesare e Pisone in un contesto privato a Veleia, municipio non distante da Piacenza, in territorio cispadano, ove fu *patronus civitatis* il figlio di quest'ultimo, non pare impossibile. Tale condizione necessaria, non è, però, sufficiente a costituire una prova interpretativa concreta. Quindi, mancando qualsiasi altro supporto d'indagine, dobbiamo dirigere la nostra attenzione ad una valutazione stilistica del busto, ribadendo che solo nella frequentazione della città da parte di personaggi di elevata cultura può trovare una plausibile giustificazione la forte impronta ellenistica riconoscibile nel ritratto. Cercando punti riferimento in ogni direzione, con questo gusto e predilezione artistica bene si accorderebbe l'arredo scultoreo della Villa dei Papiri di Ercolano, secondo alcuni luogo di *loisir* legato a Pisone Cesònino o a suo figlio Pisone "il pontefice". Al di là del significato del programma figurativo della collezione, dalla serie scultorea della villa, circa 80 statue, emerge la profonda cultura del committente ed il suo gusto per le formule espressive ellenistiche, in molti casi compatibili con il busto veleiate. Certo questo non può essere messo a confronto con l'intero programma decorativo di una villa, per di più campana, ma crediamo possa costituire un ulteriore elemento di valutazione per comprendere un certo tipo di cultura, esprimibile non da chiunque, viste le sue notevoli e complesse implicazioni ideologiche ed estetiche.

Nel passare alla trattazione del terzo ritratto marmoreo in catalogo, immediatamente dobbiamo sottolineare un ulteriore aggravarsi delle possibilità interpretative storico-archeologiche dell'oggetto, mancando, come spesso si è dovuto ricordare, dati relativi alla provenienza, al ritrovamento e, forse, all'autenticità. Nel tentativo

di ricostruire almeno il contesto di una possibile collocazione della testa, nella presunzione di una sua realizzazione in antico, si deve constatare come, successivamente alla copiosa ritrattistica di I sec. d.C., con il II sec. d.C. la situazione evolva diversamente. Infatti, in termini generali, in questo periodo la condizione delle città italiane pare cominci a mostrare segni di recessione evidenti nella diminuzione dell'impegno architettonico pubblico ed in una manifesta maggiore attenzione da parte dello Stato alle condizioni ed ai bisogni sociali delle comunità municipali della penisola. Uno dei documenti che meglio attestano questo interesse ed al contempo preoccupazione imperiali, è proprio la *Tabula Alimentaria* veleiate (CIL XI, 1147: vd. *infra* in questo volume), reperto epigrafico d'età traianea.

Anche la produzione scultorea in tutta l'Italia settentrionale sembra diminuire quantitativamente, pur conservando qualità artistiche talora anche considerevoli.

È questo il caso della testa di Veleia, una scultura che per caratteristiche formali e stilistiche, ancora una volta, non sembra poter qualificarsi come prodotto locale, ma espressione di una cultura figurativa d'*élite* ed urbana, legata alla ritrattistica di corte. In effetti l'acconciatura a lunghe ciocche ricadenti sulla fronte e, a tergo, fino alla base del collo, sembra avere come lontano archetipo l'immagine di Antinoo cui si ispira, intorno agli anni Sessanta del II sec. d.C., l'iconografia di altri giovani personaggi, sempre connessi alle più alte personalità gravitanti attorno alla corte imperiale. Chi sia il giovane uomo rappresentato nella testa non è possibile dire: quanto è possibile argomentare, in termini di semplici considerazioni, è che l'acconciatura su descritta ha un breve periodo di diffusione e un limitato numero di confronti, tutti da porsi tra la fine del regno di Antonino Pio e l'inizio di quello di Marco Aurelio. Ma proprio a tal riguardo, il caso o forse un avvenimento, una circostanza o anche un personaggio di cui tutto ignoriamo, ha voluto che nella città appenninica l'ultimo grande ritratto bronzeo pubblico che si conservi sia da attribuire, in maniera abbastanza certa, proprio ad Antonino Pio, fatto che sottolinea gli stretti rapporti tra la comunità locale e il sovrano. Il ritratto marmoreo veleiate, per dimensioni probabil-

mente di ambito privato, ci offre indirettamente ancora l'immagine di una città capace di ospitare una classe dirigente attenta alle mode e soprattutto partecipe della cultura figurativa effimera, elitaria ed erudita, espressa dalla corte. Questa considerazione, qualora fosse comprovata da ulteriori dati, potrebbe essere un segno in parziale contraddizione con il modello di un'Italia alla seconda metà del II sec. d.C. ove crisi economica e incertezza sul futuro costituivano uno scenario generalizzato. Altrimenti detto, la cultura figurativa dei notabili di Veleia in questa fase non sembra mostrare certo l'immagine di una crisi in atto o incipiente, bensì ancora un'adesione a modelli e, di conseguenza, ideologie prodotte a Roma.

I ritratti pubblici

Relativamente ai due grandi ritratti bronzei veleiati raffiguranti i tratti di una fanciulla e, con probabilità, il volto dell'imperatore Antonino Pio, la certezza del loro rinvenimento nel portico annesso al foro, quindi la loro natura pubblica sembra avvalorata dai diari di scavo settecenteschi che, in proposito, paiono chiari e circostanziati. In particolare la cosiddetta *Baebia Bassilla* fu ritrovata non lontano dalla scala che conduce all'ingresso occidentale della basilica, davanti ad una delle colonne, in direzione della *platea*, nel braccio occidentale del portico forense. Questo giustamente si ritiene possa essere identificato nel *chalcidicum* ricordato in una grande iscrizione (CIL XI, 1189) rinvenuta frammentaria in più parti nel 1760 nel settore sud-ovest della piazza. Il testo epigrafico ricorda come una tal *Baebia T. f. [Bas]silla calchidicum* (sic!) *municipibus suis dedit*; evidentemente si tratta di un atto evergetico che una *domi nobilis*, altrimenti sconosciuta, compie nei confronti della sua comunità.

Riguardo alla figura ed al ruolo sociale della donna ricordata dall'epigrafe interessanti sono le osservazioni che di recente sono state pubblicate dalla Marini Calvani, la quale pone un confronto con un altro personaggio femminile, la nobile *Eumachia*, che, qualche anno più tardi, a Pompei fece erigere a sue spese, sul foro cittadino, un

grande complesso monumentale, ove era compreso un *chalcidicum* (CIL x, 810 = ILS 3785, Pompei, edificio detto di Eumachia, circa 2 d.C.: *Eumachia L. f. sacerdos publica nomine suo et / M. Numistri Frontonis filii, chalcidicum, cryptam, porticus Concordiae / Augustae Pietati sua pecunia (sic!) fecit eademque dedicavit*). Il paragone con il caso pompeiano ed interessanti argomentazioni sull'acconciatura della testa veleiate portano la studiosa ad ipotizzare che, come *Eumachia*, alla quale per altro era stata eretta una statua iconica nel complesso da lei finanziato, anche la *Baebia* ricordata nell'iscrizione veleiate fosse una sacerdotessa e la sua *imago*, per analogia, fosse quella bronzea rinvenuta nel portico.

A tal proposito, fermo restando il carattere pubblico ed onorifico del busto veleiate, ci pare che alcune difficoltà debbano essere sottolineate nel momento in cui si voglia dare un volto ed uno *status* sociale a *Baebia Bassilla* sulla base del modello pompeiano. Ma andiamo per gradi. L'acconciatura della fanciulla, che richiama quella detta all'Ottavia (caratterizzata da un *nodus* sulla fronte – oggi scomparso – e da uno *chignon* sulla nuca), sembra differenziarsene per la mancanza della crocchia occipitale e per la presenza, sempre in questa regione del cranio, di corte ciocche, interpretate come recise. Proprio su questo dato iconografico la Marini Calvani, portando anche il confronto di una statuina ravennate, ipotizza uno *status* di *sacerdos publica* del personaggio, cui ritualmente sarebbero stati tagliati i capelli, costringendo la fanciulla ad indossare un finto *toupet*. Effettivamente, rispetto alla pettinatura associata al nome della sorella d'Augusto, le ciocche sulla nuca della testa veleiate, nella realtà, non potevano essere annodate in uno *chignon*: sarebbero state troppo corte. Ma, se il modello resta il complesso pompeiano, qui una statua della *sacerdos publica Eumachia* è sicuramente conservata e mostra caratteristiche iconografiche affatto diverse: la sacerdotessa, infatti, si presenta *velato capite*, ritratta dunque, come *pia*, secondo la più tipica formula iconografica legata a *Livia*. È vero, tuttavia, che il confronto pompeiano è di circa due decenni successivo rispetto alla fanciulla di Veleia (almeno se teniamo per valida la sua datazione tradizionale), e questo periodo fu fondamentale per la creazione, da

parte della propaganda imperiale, di un sistema d'immagini codificato. In questo senso, se la fanciulla veleiate fosse veramente una sacerdotessa, la sua immagine sembrerebbe ispirarsi forse più ad una tradizione italica e repubblicana che non a quella augustea, diffusa dalle donne della *domus divina*. Ma c'è un altro, più grave limite al modello interpretativo su esposto: anche se la fanciulla ritratta fosse stata una sacerdotessa, non c'è alcuna prova che il suo volto corrisponda alla fisionomia di *Baebia Bassilla*: anzi pare strano che nell'iscrizione in cui si ricorda il dono alla comunità del *chalcidicum*, una sacerdotessa non abbia fatto menzione del suo rango, come effettivamente è il caso d'*Eumachia*. In tal riguardo una spiegazione è stata addotta nell'individuazione di un preciso rapporto tra la carica sacerdotale, teoricamente ricoperta dalla fanciulla, ed il messaggio affidato ad una determinata tipologia edilizia pubblica, nella fattispecie il *chalcidicum*: questa conclusione, in effetti, potrebbe spiegare la laconicità dell'iscrizione veleiate. Tuttavia, allo stato attuale delle nostre conoscenze, pur se una valenza non solamente funzionale sembra intravedersi nell'analisi dei resti archeologici diffusi nel Mediterraneo relativi ai più antichi *chalcidica*, non è ad oggi possibile argomentare alcun rapporto definito e provato tra questo edificio e una sua funzione cultuale, almeno in un orizzonte cronologico di fine I sec. a.C.

Al di là di questi problemi interpretativi oggi non credo ci siano più dubbi riguardanti un'officina certamente "padana", forse, ancor più precisamente localizzabile in Emilia occidentale, quale esecutrice di questo ritratto secondo formule espressive e tipologiche tipiche della tradizione italica ma certamente imbevute di una forte frequentazione dell'arte ellenistica. Una delle prove indirette di una simile acculturazione è evidente anche nella pur ipotetica restituzione tipologica del ritratto: infatti, nonostante quanto asserito dalle indagini tecniche della Giunlia-Mair e da imprecise notizie riferite dai manoscritti settecenteschi, il busto, più che far parte di una statua, sembra potesse meglio assolvere la funzione d'inserito sommitale di un pilastrino a mo' d'erma, così come comprovano i numerosi confronti campani assai simili e più o meno coevi. In effetti, la traccia

di una sua rimozione violenta nella parte posteriore del collo, effettuata mediante una leva per divellere la testa dal supporto, meglio si configura pensando ad un sostegno marmoreo o litico: i fori di fissaggio, inoltre, sono piuttosto simili a quelli dell'erma pompeiana di *C. Norbanus Sorex* installata, per altro, nel *chalcidicum* dell'edificio di *Eumachia* a Pompei.

Sacerdotessa o no che fosse, la presunta *Baebia* certamente doveva appartenere a quella "nobiltà di campagna" che altrimenti ha lasciato tracce di sé mediante le non molte, invero, iscrizioni pubbliche rinvenute a Veleia. Ma che *nobilitas* era, quali erano i suoi modelli espressivi, quale la sua cultura? Certamente non era un'élite incolta o banalmente provinciale: da tempo si è rivalutato il punto di vista su questo concetto, cercando di integrarlo ad una più ampia sfera culturale che tenga conto anche della produzione letteraria regionale, dei giudizi espressi dalle fonti coeve, delle evidenze archeologiche. A tal riguardo le parole di Cicerone, che definisce la Cisalpina *flos Italiae* (*Phil.* 3, 5, 13), parrebbero giustificare l'alto livello culturale e monumentale, nonché la floridezza economica che il territorio aveva assunto a partire dal I sec. a.C. Tuttavia, anche questa posizione sembra riduttiva perché, se nel ritratto della fanciulla di Veleia o in quello del presunto Antonino Pio vi sono gli standard stilistici dell'Urbe improntati a stilemi classicistici ed aulici, il sostrato che alimenta questa produzione è locale e di doppia derivazione, forse italica, certamente ellenistica. Il risultato, dunque, sono opere in cui la tradizione del ritratto ellenistico stempera gli esiti più aspri del realismo repubblicano e produce risultati che rispecchiano i nuovi dettami figurativi imperiali, inserendoli, però, in una lunga tradizione locale.

Ciò detto, poco rimane d'aggiungere a proposito del ritratto di Antonino Pio, che, per materiale, luogo del ritrovamento (22 maggio 1760, braccio nord-orientale del portico) ed iconografia risulta certamente opera pubblica e celebrativa di una certa importanza e pregio, considerato anche il reperimento di altri frammenti bronzei (una mano, un piede ed un lembo di panneggio) che con buona probabilità fanno ipotizzare una statua di dimensioni maggiori del vero, forse

togata. Non stupisce la presenza di questa statua monumentale nell'ambito del piccolo foro cittadino se si pensa come la piazza dovesse essere ornata da ben tre effigi equestri, ma certamente dà la misura di una comunità (almeno a livello d'*élites*) ancora perfettamente capace di esprimere la propria lealtà al sovrano e le proprie capacità economiche. Tale aggiornamento delle "mode" iconografiche e l'attenzione alla successione imperiale sono ribaditi in diversi monumenti veleiati, come vedremo, anche in periodi successivi, ma per quanto attiene al ritratto di Antonino Pio, la vitalità artistica locale sembra ancora in vera e propria espansione se si considera come accanto ad una produzione locale, il ritratto imperiale, si debba porre anche la testa marmorea di privato precedentemente commentata.

Il carattere celebrativo della statuaria veleiate in metallo, comunque, non è affidato unicamente a sculture di dimensioni naturali o addirittura sovrumane, ma anche a piccoli oggetti, di notevole qualità, ma di minor impatto visivo, pur se di monumentalità. In particolare questo è il caso del bustino èneo raffigurante, secondo un'ipotesi oggi largamente accettata, l'imperatore Nerva. Pur non conoscendo il luogo preciso di provenienza, si può affermare che con buona probabilità il reperto sia stato rinvenuto all'interno dell'area forense, forse, in base a stringenti confronti con altri oggetti della stessa tipologia ritrovati in diversi contesti archeologici, nella stessa basilica. In effetti, lo stile, la completezza formale (il busto è curato in ogni sua parte, anche a tergo) e, non ultima, l'attenzione fisionomica, fanno ritenere che si tratti di un prodotto realizzato a Roma da parte degli *ateliers* imperiali e diffuso quale immagine ufficiale del sovrano. Infatti, a tal proposito H. Jucker sostiene che durante il I sec. d.C. fosse prassi della burocrazia imperiale far eseguire dei piccoli busti-ritratto, dunque, facilmente trasportabili, del *princeps* e della sua famiglia. Tali prodotti – oggi se ne conoscono poco più che una dozzina – sarebbero stati destinati a servire quale modello ufficiale dei ritratti dei sovrani da diffondere in Italia e nelle province. In altre parole questi piccoli, ma accuratissimi manufatti ènei avrebbero svolto uno straordinario ruolo di propaganda politica, fatto che bene ne potreb-

be giustificare la presenza in un ambito pubblico. A sostegno di tale tesi si può citare il rinvenimento nel 1950 ad *Alba Fucens* di uno di questi bustini ritraenti le sembianze di *Agrippina Minor*: l'oggetto fu rinvenuto nella basilica locale. La spiegazione che F. De Ruyt diede della presenza dell'oggetto ad *Alba Fucens* fu messa in relazione ad un soggiorno, ricordato da diverse fonti letterarie, di Claudio e della moglie presso la colonia latina, in occasione della bonifica del lago Fucino. Certo, per quanto riguarda Veleia, non si ha alcuna attestazione di una visita dell'imperatore Nerva, ma certamente una sorta di ideale legame tra il sovrano ed il municipio appenninico (che prosegue con il figlio adottivo e successore Traiano) doveva sussistere, se, come sembra, dobbiamo ammettere che l'ultimo intervento sul ciclo scultoreo veleiate sia stato volto a sostituire la testa del cosiddetto loricato (con buona probabilità Germanico) con un ritratto di Nerva. Affermare che il modello ufficiale per quel ritratto sia da ravvisare nel bustino èneo ci pare ipotesi azzardata, ma quanto meno intrigante.

Sempre nell'ambito di una produzione urbana, o forse, ancor meglio, di corte, è da inserire il piccolo busto in lamina argentea e di grande intensità espressiva, interpretato come ritratto di Gordiano III. La tipologia e la tecnica dell'oggetto lasciano ipotizzare un suo antico montaggio sul fondo di una coppa o di una *phalera* come *emblema* in altorilievo; ma allo stesso modo è possibile ritenere che si trattasse dell'ornamento di un grande bacile argenteo d'apparato (secondo una moda già attestata in età augustea). Secondo la Marini Calvani il carattere celebrativo dell'opera meglio giustificerebbe una sua natura ufficiale piuttosto che privata. Un'immagine, dunque, con un valore onorifico, forse offerta come dono (*largitio*) dell'imperatore in occasione di un particolare evento (un anniversario del regno?) a qualche personaggio o *collegium* benemerito nei suoi confronti. Potremmo altresì ipotizzare che si tratti di una piccola *imago clipeata*, il che porterebbe ad un'interpretazione del manufatto come immagine oggetto dell'*honos* tributato all'imperatore, alla sua effigie. In effetti, la tipologia iconografica, già nota dalle fonti quale mezzo per tramandare le *imagines maiorum*, costituisce una formula, come

afferma Plinio, per *attolli super ceteros mortales* (Plin. nat. xxxiv, 27, 10), una sorta d'eroizzazione del sovrano, ma non ancora di culto.

Allo stato attuale delle nostre conoscenze non è possibile ricostruire l'originaria conservazione del ritratto, anche perché non abbiamo notizia alcuna circa l'ambito del ritrovamento. Certo è che si tratta di un'immagine ufficiale; inoltre, le dimensioni del busto e la presunta natura dell'antico supporto inducono a pensare ad un ambito privato piuttosto che pubblico, una riconoscenza *ad personam* piuttosto che corporativa. Quanto, invece, sembra verosimile ritenere è che all'origine di questa donazione ci sia stato un evento, di cui non sappiamo alcunché, che abbia posto le basi per un rapporto personale tra l'imperatore in carica e qualche personaggio, uomo politico o militare legato in qualche modo a Veleia. Così come già si ricordava nel catalogo, una prova indiretta di questi rapporti, pur mediati e, in tal caso, pubblici, sembra attestata da una base marmorea iscritta, rinvenuta sul foro e decretata dai decurioni alla moglie dell'imperatore, *Furia Sabin(i)a Tranquillina* (CIL xi, 1178a). Questo fatto consente di comprendere come, ancora alla metà del III secolo d.C. (ma in base ad altri ritrovamenti archeologici almeno fino al IV), la città mantenesse un *ordo decurionum* e intensi rapporti con la corte imperiale, adeguandosi probabilmente alle rapide vicissitudini politiche, così come sembrano indicare le evidenti tracce di azioni violente sul busto, allo scopo di svertire il ritratto argenteo dal suo supporto e il relativamente rapido riutilizzo della base in marmo per una dedica all'imperatore Probo (CIL xi, 1178b).

Conclusioni provvisorie

L'aggettivo "provvisorio", sempre d'obbligo nelle trattazioni archeologiche, è tanto più necessario qualora si tratti di una sintesi relativa al sito di Veleia. Lo scavo della città iniziato nel XVIII secolo, con quanto tutto questo comporta in termini di dispersione di dati, materiali e perdita d'informazioni, rende qualsiasi tentativo di bilancio storico-archeologico quanto meno ipotetico. Forse solo una nuova

serie di mirate campagne di scavo potrebbe chiarire molti punti oscuri della microstoria dell'insediamento. Dunque, quanto si è affermato in queste pagine non può che essere parziale e perfettibile; in altre parole, alcun'interpretazione ipotizzata in questa sede pretende esaustività. Infatti, occorre ricordare che, oltre alle condizioni oggettive delle singole sculture, per molte di esse si è perso ogni dato relativo al contesto originario; inoltre la casualità della conservazione e del reperimento, nonché la carenza di scavi sistematici, hanno determinato uno scompenso nella definizione di un quadro coerente e dettagliato.

Quindi, come si è già avuto modo di ricordare, questo lavoro ha come unico scopo quello di aggiungere qualche considerazione, sulla base di una maggioranza di dati noti, alla comprensione della *romanas* di Veleia mediante le sue espressioni artistiche.

A tal proposito ci sembra rilevante porre l'accento sullo stretto rapporto culturale che lega la produzione veleiate a due fonti d'ispirazione, la tradizione ellenistica, da un lato, e quella mediata da Roma dall'altro. In effetti, la discreta qualità delle sculture, la loro varietà, l'impiego in monumenti pubblici ed in contesti privati, la continuità del favore accordato a queste opere pongono le classi dirigenti locali come bene informate circa l'assorbimento della cultura greco-ellenistica e la produzione colta romana. In generale i tipi iconografici e le dimensioni della maggioranza dei materiali studiati fanno propendere per oggetti che non provengano da edifici pubblici, fatto che ci porta ad immaginare un'attiva committenza privata, che, talvolta, come nel caso di *Baebia Bassilla*, interviene evergeticamente in contesti pubblici. Tuttavia questo testo chiaramente sottolinea come lo studio di una committenza privata locale sia solo all'inizio, un primo tentativo, mancando nuovi dati da studiare, analizzare e da inserire in un più chiaro e sicuro modello interpretativo della realtà urbana veleiate, causa prima delle difficoltà di comprensione legate al piccolo centro appenninico.

NOTA BIBLIOGRAFICA RAGIONATA

Materiali manoscritti del XVIII secolo conservati nel Museo Archeologico Nazionale di Parma: *Raccolta dei monumenti di antichità [...] veleiatì [...] riguardante le scoperte del 1760*, ms. 49; *Raccolta di varj pezzi di antichità [...] riguardante le scoperte degli anni 1761-62*, ms. 50. **Per il catalogo e la discussione dei documenti d'archivio riguardante gli scavi:** P. De Lama, *Guida del forestiere al Ducale Museo d'Antichità di Parma*, Parma, 1824; O. Montevicchi, *Documenti inediti sugli scavi di Veleia nel sec. XVIII*, "Aevum", VIII (1934), pp. 553-630; G. Monaco, *Le Collezioni del R. Museo di Antichità di Parma*, "Aurea Parma", 22.2 (1938), pp. 53-64.

Erma: G. A. Mansuelli, *Galleria degli Uffizi. Le sculture. Parte I*, Libreria dello Stato, Roma, 1958, p. 194; M. P. Del Moro - S. Ensoli, *Ermetta di Eracle*, schede 223-225, in 387 d.C. *Ambrogio e Agostino: le sorgenti dell'Europa*, cur. C. Pasini, Olivares, Milano, 2003, pp. 411-412. **Sull'iconografia di Fortuna:** L. Villard - F. Rausa, *Tyche/Fortuna*, in LIMC, VIII.1-2, Artemis, Zürich-München, 1997, pp. 115-141. **Sui piccoli busti è nei sorgenti da calici di foglie:** H. Jucker, *Römische Porträtbüsten auf Blätterkelch*, in *Atti settimo Congr. Int. Arch. Class.*, 2, L'Erma, Roma, 1961, pp. 483-487; F. D'Andria, *I bronzi romani di Veleia, Parma e del territorio parmense*, "CIstArchMilano", 3 (1970), pp. 3-141; F. De Ruyt, *Petit buste en bronze doré, travaillé en creux et destiné à être enchâssé sur un support: portrait d'«Agrippina Minor»*, in "Alba Fucens", 3, Centre Belge Rech. Arch. Italie Centr. Merid., Bruxelles, 1982, pp. 24-28. **Imago principis:** G. Sena Chiesa, *Un pezzo eccezionale del tesoro di Marengo: il ritratto di Lucio Vero*, in *Archeologia in Piemonte*, II, cur. L. Mercado, Allemandi, Torino, 1998, pp. 359-368; M. Marini Calvani, *Ritratto giovanile*, in *Aemilia*, Ead. cur., Marsilio, Venezia, 2000, p. 308. **Ritratto di Cesare:** C. Saletti, *Il ritratto di Cesare da Velleia*, "Ostraka", V (1996), pp. 139-144; F. Slavazzi, *Ritratto di Giulio Cesare*, in *Tesori della Postumia*, Electa, Milano, 1998, pp. 304-305. **Statuetta di Alessandro "con lancia":** P. Moreno, *Statuetta di Alessandro*, in *Alessandro Magno: storia e*

mito, cur. A. Di Vita, Leonardo, Milano, 1995, p. 212; P. Moreno, *Statuetta di Alessandro*, in *Lisippo. L'arte e la fortuna*, Id. cur., Fabbri, Milano, 1995, p. 159. **Ritratto di "fanciulla"**: M. Marini Calvani - A. Giumlia-Mair, *La "fanciulla" di Veleia: nuove osservazioni*, "AAAd", LI (2002), pp. 309-325. **Bustino di divinità femminile**: E. La Rocca, *Iuno*, in *LIMC*, V.1-2, Artemis, Zürich-München, 1990, pp. 814-856.

La cultura cisalpina tra età tardo-repubblicana ed imperiale: M. Denti, *La scultura ellenistica delle regioni transpadane nel I sec. a.C.*, "DialA", VII.1 (1989), pp. 9-26; H. Rupprecht Goette, *Zum Bildnis des Polydeukion*, in *Romanisation und Resistenz: in Plastik, Architektur und Inschriften der Provinzen des "Imperium Romanum"*, cur. P. Noelke - F. Naumann-Steckner - B. Schneider, Zabern, Mainz am Rhein, 2003, pp. 549-557. **Sul problema storico-artistico della scultura romana in Cisalpina**: M. Denti, *Ellenismo e romanizzazione nella "X regio". La scultura delle "élites" locali dall'età repubblicana ai Giulio-Claudi*, Giorgio Bretschneider, Roma, 1991; Id., *I Romani a Nord del Po*, Longanesi, Milano, 1991.

Sulla decorazione scultorea dei giardini delle domus romane: M. Mastroroberto, *La scultura dei giardini*, in *"Domus, Viridaria, Horti picti"*, Bibliopolis, Napoli, 1992, pp. 39-43.

Metodologia applicata allo studio della scultura nel suo contesto storico-archeologico: S. De Maria, *La scultura celebrativa romana fra Marche e Romagna*, in *Bronzi e marmi della Flaminia*, cur. G. de Marinis - S. Rinaldi Tufi - G. Baldelli, Artioli, Modena, 2002, pp. 23-30; L. Lanza, «*Citra Placentiam in collibus oppidum est Veleiatium...*», in *"Ager Veleias"*, cur. N. Criniti, Facoltà di Lettere e Filosofia / Università di Parma - La Pilotta, Parma, 2003, pp. 43-94.