©Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo -Bollettino d'Arte

cambiamento e la facciata dell'Albergo dei poveri quale oggi la vediamo, nella sua austera semplicità, ha raggiunto quel perfetto rapporto fra le sue parti che la fa considerare una delle più riuscite opere architettoniche del genere.

GINO CHIERICI

1) MICHELANGELO SCHIPA, *Il Regno di Napoli al tempo di Carlo di Borbone*, Napoli, 1904.

2) Questi disegni vennero rinvenuti e sono stati esposti nella stanza dell'Amministrazione dal Soprintendente generale dell'Albergo dei poveri, duca Vincenzo De Giovanni di Santaseverina che con tanto fervore dedica la sua attività all'importante opera pia.

UNA STATUA DI OTTAVIA NEL MUSEO NAZIONALE DI NAPOLI

CONFUSA nella selva di statue e di busti della ricca collezione iconografica del Museo Nazionale di Napoli, la statua che qui si studia, e di cui si offrono per la prima volta adeguate riproduzioni fotografiche (*figg.* 1, 2 e 3) è passata a lungo quasi inosservata agli occhi degli studiosi dell'arte antica. [1]

Pure è notevole la sua importanza, sia per gli studi iconografici, sia, e direi ancor più, per gli studi stilistici sulla scultura romana, e osiamo anzi affermare che essa meriti di occupare uno dei primi posti fra i monumenti più significativi della statuaria di età augustea.

È il ritratto di una donna romana di altissimo rango, come indica chiaramente la nobiltà del portamento e dell'acconciatura. La snella ed elegante figura è eretta, ed insiste sul piede sinistro, toccando appena con la punta del destro il terreno. È completamente avviluppata in un amplissimo mantello lungo fino quasi a raggiungere i piedi e gettato intorno al corpo con suprema e semplice eleganza. Di sotto al mantello si vede cadere sui piedi con ricco gioco di pieghe la stoffa soffice della stola. Al volto magro, dai tratti nobilissimi, dignitosamente eretto sull'esile collo, fa cornice con ricchi fasci di pieghe il lembo del mantello riportato sul capo

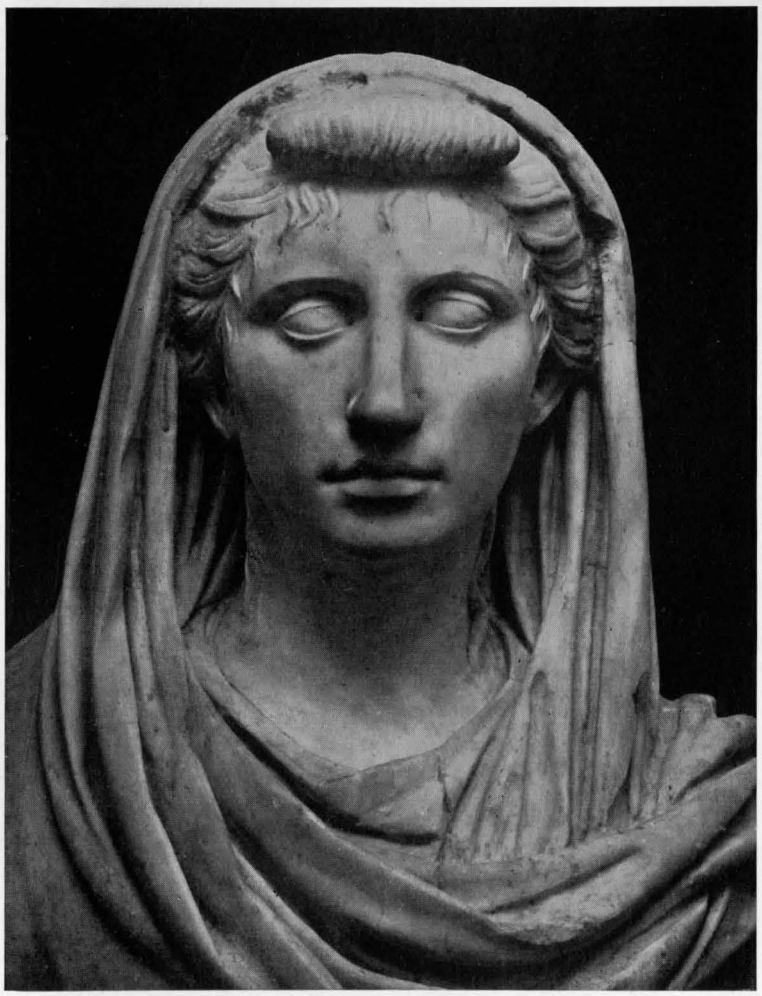

FIG. 1 – NAPOLI, MUSEO NAZ. – PARTIC. DELLA STATUA DI OTTAVIA (*Fot. Losacco*)

©Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo -Bollettino d'Arte

e traversante il petto, per essere poggiato e sostenuto dall'omero sinistro. Le braccia, cui il restauratore moderno ha ridonato l'atteggiamento se non gli attributi dello scultore antico, [2] sono ripiegate e sostengono, il sinistro il lembo libero del mantello ricadente esternamente, il destro il bordo inferiore sollevato, da cui sporge. L'abbondanza del mantello non ingombra e non sovraccarica la figura; la stoffa non greve con bei motivi di pieghe, aderisce al corpo che si delinea nettamente al disotto con commisurata sinuosità di linee. La massa del panneggio cade sul davanti e sui lati con ritmi ampiamente curveggianti, o verticali, che accompagnano e completano la grandiosità e lo slancio della figura. I piedi sono calzati di *calcei* di sottilissima pelle aderente sotto cui si rivela la forma delle dita. La stessa nobiltà che traspare dal portamento è nel viso, non bello, dalle forme magre ma non smunte, dall'ampia bocca carnosa ermeticamente chiusa, il forte profilo del naso, i grandi occhi allungati alquanto sporgenti, e la disposizione dei capelli semplice ma accurata, come il resto della acconciatura.

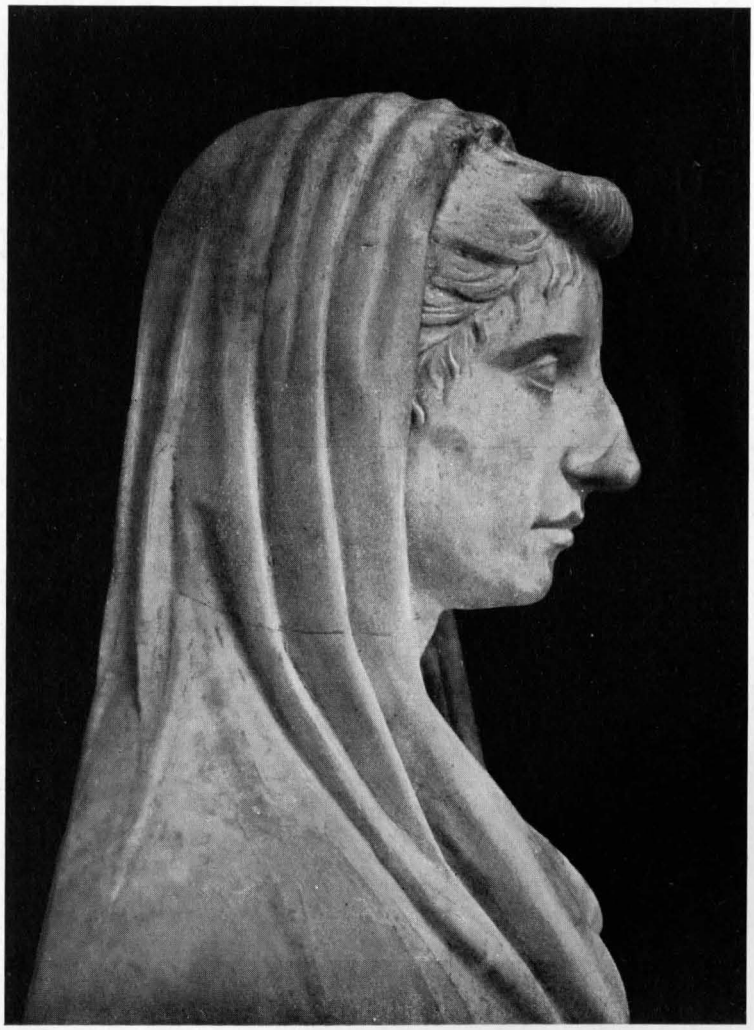

FIG. 2 – NAPOLI, MUSEO NAZIONALE – PARTICOLARE DELLA STATUA DI OTTAVIA (*Fot. Losacco*)

Di quest'opera che, a noi sembra di non comune e nobile concezione, si era detto soltanto, ed erroneamente, che derivasse dal tipo della Orante Vaticana, [3] con la quale non ha che casuali concordanze generiche, quali il capo ammantato e un po' l'atteggiamento delle braccia. L'errore, se non giustificabile, ha la sua origine nell'assoluta rarità di statue originali nella scultura iconografica romana, donde dipende, e dipendeva specialmente in tempi in cui lo studio dell'arte romana non era ancor nato, la preoccupazione di ricercare ad ogni costo dietro la statua romana l'originale greco da cui direttamente derivi.

Teste-ritratto su triti motivi statuari greci ci ha infatti abituati a vedere l'iconografia muliebre romana. Statue del tipo dell'Hera Barberini, della piccola e della grande Ercolanese, dell'Artemisia di Mausolo, della c. d. Pudicitia, della Kore di Vienna, e perfino delle Veneri del IV secolo in strano e stridente contrasto con teste riproducenti celebri imperatrici e ignote matrone della antica Roma, si allineano numerose e fredde nelle sale dei nostri musei.

Non è di queste la statua che studiamo. Tutto ci induce a credere che essa sia uscita dalle mani dello scultore, frutto di nuova

©Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo -Bollettino d'Arte

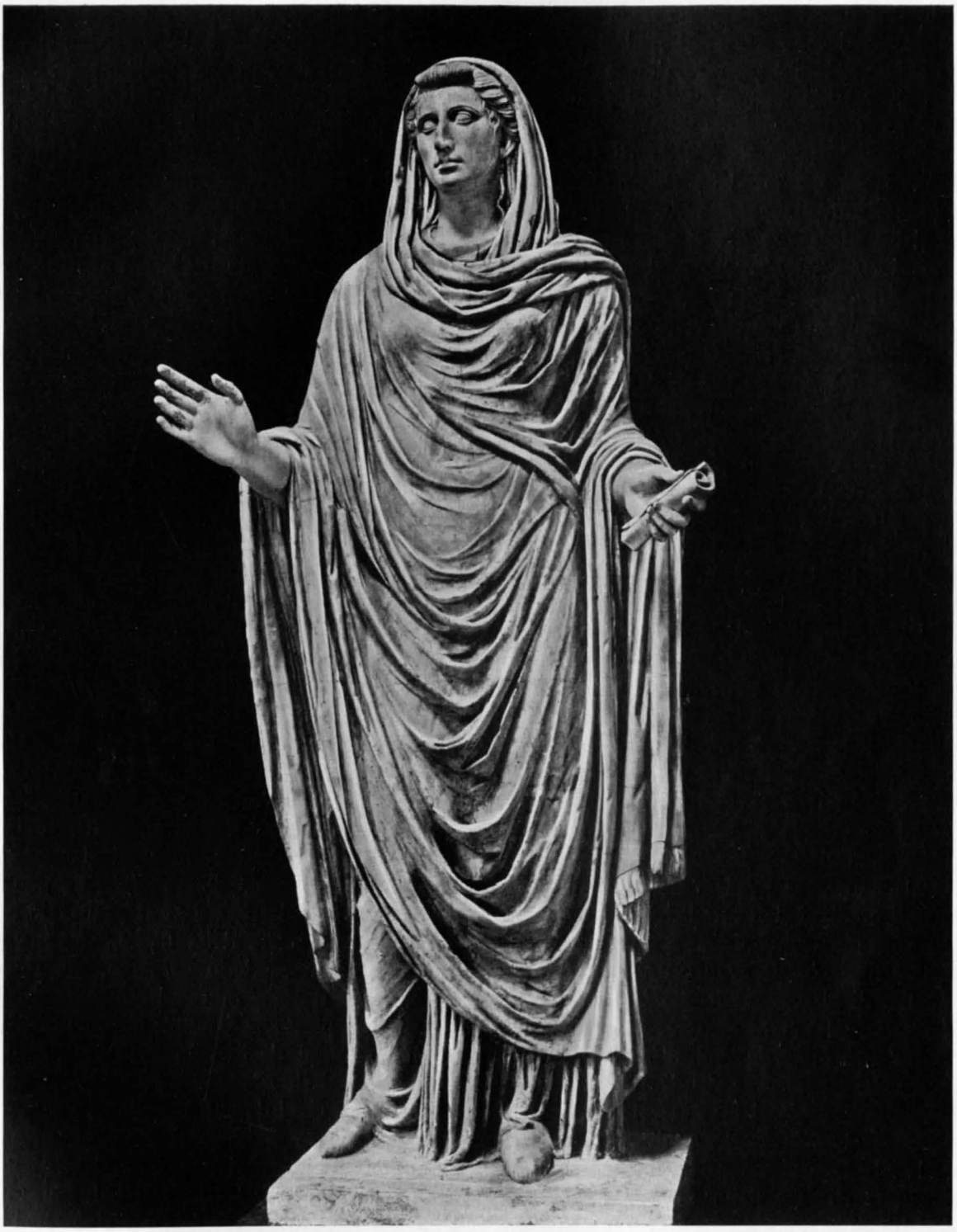

FIG. 3 – NAPOLI, MUSEO NAZIONALE – STATUA DI OTTAVIA C. D. DI SIBILLA (*Fot. Anderson*)

©Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo -Bollettino d'Arte

visione creatrice e non semplice e banale riproduzione di un originale già noto.

Abbiamo davanti l'immagine idealizzata, ma viva e fusa nei suoi elementi, di una donna romana di vecchio stampo che nei tratti severi del volto, nella nobiltà del portamento, in una eleganza essenzialmente nutrita di semplicità, sembra rechi i segni della elevatezza del suo rango e di quella somma di virtù tradizionali della stirpe che già ai tempi di Augusto erano divenute doti rare e desiderate nelle donne della aristocrazia romana.

Questa unità di concezione, questa originalità sembra possano manifestarsi con immediatezza da sè a chiunque consideri la statua scevro da preconcetti storico–stilistici e senza bisogno di scomporre con un esame analitico la figura nei suoi elementi.

FIG. 4 – BERLINO, KAISER FRIEDRICH MUSEUM – AUREUS CON RITRATTO DI OTTAVIA

Tuttavia anche dall'esame di questi e studiando l'opera nel confronto con la produzione scultorea del tempo, il giudizio viene pienamente riconfermato. Non intendiamo parlare, è ovvio, e sarebbe forse superfluo avvertirlo, di una originalità nel senso assoluto, diremo moderno, della parola, di una creazione scaturita di getto dalla fantasia dello scultore, chè tale originalità non va chiesta non solo ad un artista romano, ma ad un artista dell'antichità classica di tutti i tempi.

Quel che preme è vedere se, anche attraverso elementi ereditati dalla tradizione, egli sia riuscito a creare un'opera viva e nuova.

Certo il modo di avviluppare la figura nel mantello, di girarne un lembo intorno al viso, e fermarlo sull'omero sinistro, lasciandone cadere un'altro lungo lembo all'indietro, può far pensare che gli siano serviti di base motivi cari alla statuaria greca del IV secolo av. Cr. per rappresentazioni funerarie, quali per esempio la grande Ercolanese o, specialmente, la statua di ammantata di Trentham Hall [4] attualmente al British Museum.

Ma si mettano a confronto queste sculture con la statua di Napoli, e si vedrà che le immense differenze, sostanziali e formali, fanno mettere in dubbio la ispirazione diretta dallo originale greco.

L'aumentata ricchezza del mantello, il modo di inquadrare il volto nell'ampia e ricca cornice di pieghe, la grave solennità sostituita al doloroso raccoglimento modificando la posizione della testa, l'atteggiamento delle braccia e la disposizione del mantello; e, sopratutto, il motivo predominante delle pieghe numerose, profonde, dal ritmo nitido, ampio ed uguale, sono tutti elementi che conferiscono alla statua un sapore non più greco ma decisamene romano. Non conosciamo statua femminile di età augustea di tanta grandiosa nobiltà e di così alto significato per l'arte dell'epoca. [5] Essa sembra quasi scaturita dalla stessa concezione che ha creato statue di togati, quali l'Augusto di Via Labicana, da cui si differenzia, naturalmente, per maggiore eleganza, maggiore morbidezza nel trattamento della stoffa, e un più commisurato rapporto fra corpo e panneggio. E lo stile è così evidente che, se per caso la statua ci fosse pervenuta senza testa, basterebbe ad assegnarla all'età augustea.

Prendiamo a confronto le lastre degli Uffizi dell'Ara Pacis con l'assemblea di personaggi della famiglia di Augusto; vi riscontreremo la stessa idealizzazione dei corpi, figure muliebri e virili dalle eleganti proporzioni slanciate, simili dignitose figure di donne velate, e sopratutto la stessa preponderanza data al panneggio nella concezione generale della figura, una maniera assai simile di renderlo corporeo, ma leggero e soffice, in qualche parte aderente ma ricco di pieghe, con prevalere di ampie linee curveggianti e di appiombi decisi. Quantunque nei rilievi i tipi femminili ripetano molto più da vicino gli originali greci da cui dipendono, e meno accentuato sia in generale il senso pittorico nel panneggio, la nostra donna sembrerebbe potersi confondere fra la folla di togati e di ammantate che si addensavano sul fregio scolpito nel più nobile dei monumenti augustei.

Questi punti di contatto con l'Ara Pacis ci dispensano da confronti con opere della grande

©Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo -Bollettino d'Arte

statuaria femminile augustea, nella quale, d'altro canto, la statua di Napoli resta singolarmente isolata per il tipo. Citeremo soltanto una statua poco nota del Museo delle Terme, una figura di ammantata trovata presso il sepolcro di C. Sulpicio Platorino a Roma, [6] di poco posteriore alla nostra, come indica la foggia più recente dell'acconciatura dei capelli, ma che, sia stilisticamente che tipologicamente, ha qualche punto di contatto con la statua di Napoli, quantunque sia in essa più viva l'ispirazione dall'originale greco, e lo stile sia infinitamente inferiore. [7]

Chi è il personaggio rappresentato?

Il Bernoulli classificò la statua fra i ritratti dubbi di Livia per certe somiglianze che egli credeva vedervi col bustino in bronzo del Louvre. [8] Noi crediamo si possa categoricamente escludere che si tratti di un ritratto della moglie di Augusto, di cui è ormai notissima la iconografia, anzitutto perchè le somiglianze con quel busto non sono che generali e suggerite esclusivamente dalla somiglianza della acconciatura; in secondo luogo perchè riteniamo che il famoso bustino, opera provinciale piuttosto rozza, falsifichi alquanto i tratti iconografici di Livia e non meriti quell'attenzione che l'iscrizione gli ha fatto attribuire: e ciò spiega perchè esso manifesti una fisionomia così diversa da tutti gli altri ritratti dell'imperatrice, dal bello e significativo bustino di Gragnano alla testa di Kopenhagen, e a quelle della statua pestana di Madrid, e della statua pompeiana recentemente scoperta. [9]

FIG. 5 – PARIGI, LOUVRE – TESTA DI OTTAVIA
(*Fot. Alinari*)

Se con uno di questi ritratti confrontiamo la testa della nostra statua, vediamo quanta e profonda diversità fisionomica corra tra loro. Diversa la forma dell'ovale, più ampio e pieno in Livia, più ossuto e allungato nella statua di Napoli; manifestamente diverse le forme degli occhi, del naso e specialmente della bocca, carnosa, con il labbro inferiore piuttosto sporgente, e ampia nella nostra donna, caratterizzata invece in Livia dalle sottili labbra taglienti che ereditò Tiberio, e che formano uno dei tratti fisionomici più somiglianti fra la madre a il figlio. Livia è inoltre molto più bella, anche nella testa di Kopenhagen che la rappresenta anziana, che non sia la donna della statua di Napoli.

A tutto ciò si aggiunga, che a Livia inoltrata negli anni non si converrebbe più un'acconciatura di capelli ancora all'antica, poichè sappiamo che ella adottò ben presto la foggia più caratteristica dell'età claudia con i capelli divisi al centro della fronte e disposti ai lati in abbondanti masse, caratterizzata dai folti gruppi di riccioli addensati all'altezza delle tempie.

La pettinatura della statua di Napoli è invece quella caratteristica del periodo di transizione fra la Repubblica e l'Impero, e così detta all'Ottavia. [10] La massa dei capelli è divisa in tre bande, la centrale terminante sulla fronte con uno *chignon* allungato, le laterali ravviate all'indietro lasciando per metà le orecchie scoperte. Spesso, come è il caso del bustino di Livia del Louvre e della statua di Napoli, dalla nuca scendono sul davanti lungo il collo ciocche che

©Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo -Bollettino d'Arte

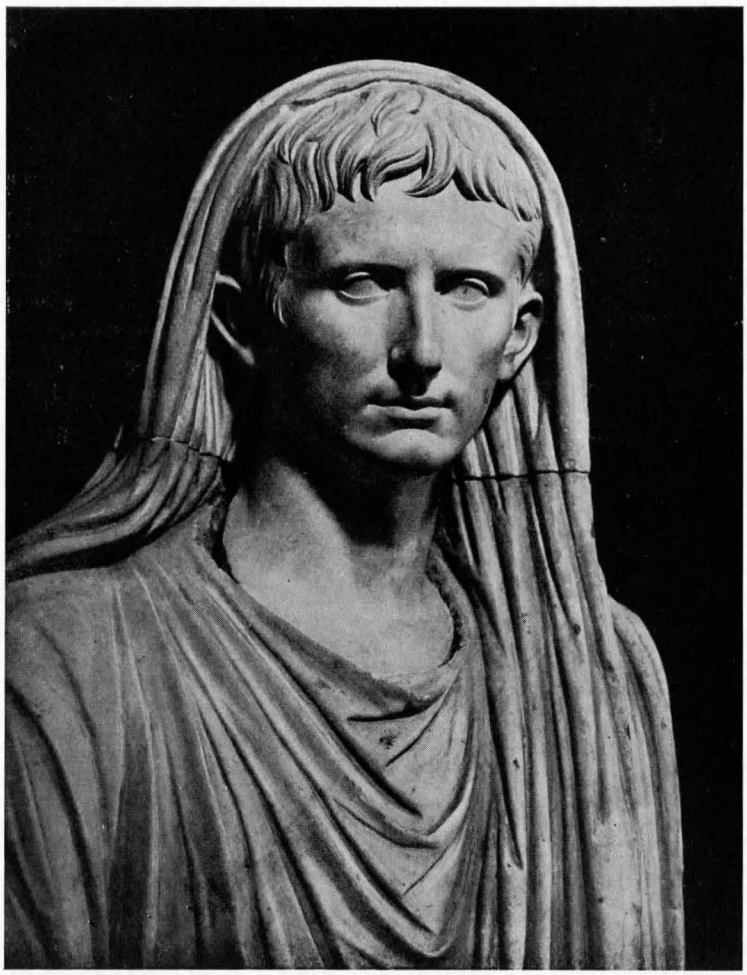

FIG. 6 – ROMA, MUSEO DELLE TERME – PARTICOLARE DI UNA STATUA DI AUGUSTO (*Fot. Losacco*)

ritorneranno in voga a boccoli nella pettinatura detta all'Agrippina Maggiore.

Esclusa l'avveduta moglie di Augusto, non restano delle donne più note della sua generazione e di quella immediatamente posteriore che Fulvia, la prima moglie del Triumviro M. Antonio, Ottavia, sorella di Augusto e seconda moglie di M. Antonio, Giulia, figlia di Augusto e della sua prima moglie Scribonia, e Antonia la pia vedova di Druso Maggiore. Di Antonia non è da parlare poichè, anche da quel poco che conosciamo della sua iconografia, il suo aspetto risulta profondamente diverso da quello della testa della statua di Napoli. [11] Giulia e Fulvia che, stando alle monete [12] avrebbero qualcosa nel profilo forte del naso, nella carnosità delle labbra che alla nostra testa potrebbe far richiamo sono da escludere perchè nulla riusciremmo a vedere nel nostro ritratto di quello che fu il carattere della avvenente e capricciosa figlia di Augusto, o della energica e spietata moglie di M. Antonio. Non resta quindi che Ottavia; e veramente noi stessi daremmo poca importanza a questo argomento per esclusione, perchè potrebbe ammettersi, in fondo, che si tratti di una matrona ignota di tempi augustei, se ad esso non se ne aggiungessero altri certamente più probativi.

I monumenti principali su cui si fonda la nostra conoscenza della iconografia di Ottavia sono le monete da un lato, [13] (*fig.* 4) dall'altro, il busto di basalte del Museo del Louvre (*fig.* 5) in cui si è ormai quasi tutti concordi nel riconoscere Ottavia. [14] Concordano sostanzialmente col profilo della statua di Napoli le rappresentazioni sulle monete; alle quali bisogna dare del resto quel valore solo generale che hanno, specialmente per l'età in cui ci aggiriamo; esse ci riproducono generalmente una donna dal viso magro, con forte profilo e l'acconciatura dei capelli che abbiamo detto caratteristica del periodo di transizione dalla repubblica all'impero, e che ritroviamo nel busto del Louvre. Quest'ultimo rappresenta un'Ottavia ancora giovane e fiorente: la pienezza del viso, non riesce a nasconderne l'ossatura, che è caratterizzata sopra tutto dalla forte prominenza degli zigomi.

Tenuto debito conto delle differenze dovute alla diversità del materiale impiegato, degli artisti che crearono i due ritratti e dell'età in cui sarebbe rappresentato il personaggio, noi crediamo che il confronto con la testa del Louvre non impedisca di credere che la statua di Napoli ci rappresenti Ottavia già anziana. Vi ritroviamo la stessa forma del volto ampio ed alto nella parte superiore, per la conformazione stretta della mandibola assottigliantesi come in

©Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo -Bollettino d'Arte

un triangolo nella parte inferiore, dagli zigomi sporgenti al mento; somigliantissime la forma della bocca carnosa col labbro inferiore sporgente, e quella del naso, sebbene quest'ultimo più prominente nella statua di Napoli. La testa del Louvre ha già quella sporgenza del bulbo oculare che resta caratteristica della testa di Napoli nonostante la maggiore profondità dell'orbita. Il collo egualmente alto e sottile, l'acconciatura dei capelli la stessa, nonostante che la impoverita massa di essi nella statua di Napoli porti a qualche piccola variante. Le ricche bande ondulate che scendono sulle tempie e sulle orecchie nel busto di basalte, si sono trasformate nella statua in piccole ciocche accavallantisi e tirate all'indietro; la fronte è incorniciata, nella donna più anziana, da una fila di ciocchette ben aggiustate che la diminuita massa dei capelli sembra quasi non poter nascondere o contenere. Ritroviamo inoltre nella testa di Napoli le caratteristiche ciocche ai lati del collo, che sembrano contraddistinguere le monete di Ottavia da quella di Fulvia. [15]

Se dal confronto con la testa del Louvre passiamo a quello con la testa dell'Augusto di Via Labicana (*fig.* 6) vi ritroveremo sostanzialmente le stesse caratteristiche somatiche negli elementi già notati della struttura del volto, della forma della bocca e ancora in quella delle orecchie piegate. [16] E impressionante riconferma ci sembra il confronto con la statua del *Macellum* di Pompei [17] (*fig.* 7) in cui Augusto Mau, [18] — e molti hanno accettato la sua ipotesi — riconobbe Marcello. Non sembrano passate dalla madre al figlio la struttura generale del volto, il naso molto prominente, le labbra grosse con le due fossette laterali, e le orecchie abbassate?

Ma se anche prescindiamo dalle singole analogie dei tratti fisionomici e guardiamo, quel che più importa, le tre teste di Augusto, di Marcello, e delle nostra statua l'una accanto all'altra, nel loro insieme, cercando di coglierne il carattere in sintesi, vi ritroveremo innegabilmente qualcosa che le accomuna, che non è più soltanto la somiglianza della bocca o dell'ovale, ma che va più profondo; un'aria di famiglia, e un non so che di bontà e di mestizia, che alita diversamente, ma concordemente sul viso di tutti e tre.

Dobbiamo anzi dichiarare che è sopratutto questa somiglianza quella che ci lega alla nostra ipotesi; e a chi vorrà, analizzando con eccessiva minuzia i tratti fisionomici, confutarla basandosi su particolari quali la maggiore o minore sporgenza del mento, la maggiore o minore profondità degli occhi e così via, dobbiamo raccomandare specialmente questo sguardo sintetico alle fisionomie.

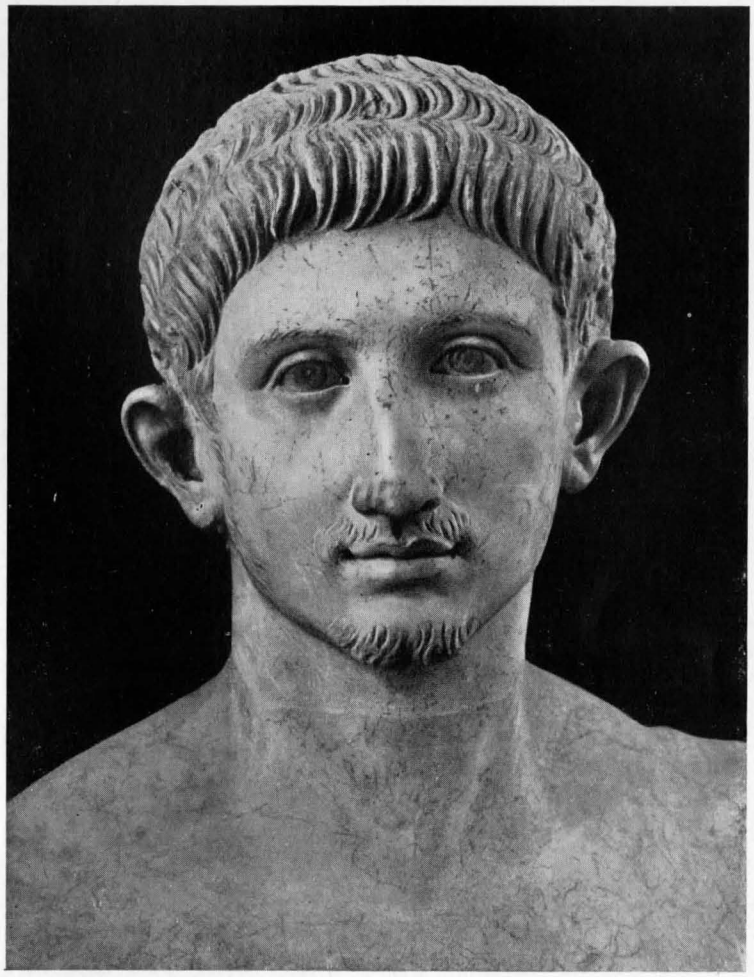

FIG. 7 – NAPOLI, MUSEO NAZIONALE
PARTICOLARE DELLA STATUA DI MARCELLO (*Fot. Losacco*)

©Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo -Bollettino d'Arte

Per quanto riguarda poi il confronto fra il busto del Louvre e la statua di Napoli, giova ricordare che se differenze vi sono, differenze, spesso maggiori, vediamo pure correre fra ritratti di uno stesso personaggio antico identificabili con sufficiente sicurezza, come, per citare solo qualche esempio, fra il Cesare di basalte del Museo di Berlino [19] e quello della statua loricata dal Palazzo dei Conservatori [20], fra la Livia giovanetta di Gragnano [21] e quella già anziana di Kopenhagen [22], fra una testa di Tiberio giovane del Museo di Napoli [23] e un busto dello stesso rappresentato in età matura e coronato della corona civica nello stesso Museo. [24]

Quale è la datazione da assegnare alla statua? Ottavia visse fra il 66 circa e l'11 av. Cr., [25] sicchè, se la statua fu eseguita lei ancora vivente, e se, come crediamo, Ottavia vi è rappresentata dopo la morte di Marcello avvenuta nel 23 av. Cr., essa andrebbe assegnata agli anni fra il 23 e l'11 av. Cr.

Troppo poco e malamente conosciamo la scultura di questo e dei periodi successivi, perchè di un'opera d'arte si possa stabilire la cronologia a decenni; tuttavia in questo caso a noi sembra si possa asserire che con tale datazione non contrastino i caratteri stilistici della scultura la quale, come abbiamo visto, può essere senza difficoltà collocata nella cerchia dalla quale sono usciti i rilievi dell'Ara Pacis Augustae.

Se la nostra identificazione colpisce nel segno accanto ad un'opera di singolare importanza per gli studi stilistici, la storia dell'arte antica conquista con questo riconoscimento la prima statua che si conosca della sorella di Augusto e il primo ritratto, nobilissimo fra i ritratti della gente Giulia, che ce la rappresenti già inoltrata negli anni, quando era già passata sul suo capo l'ultima grande tragedia della sua vita.

E non sembra portare il suo decisivo contributo alla supposta identificazione l'espressione del volto emaciato, ma ancora composto e fiero, su cui alita un'ombra di infinita tristezza, quale doveva leggersi sul viso della infelice Ottavia, che dopo aver subito la perdita del primo marito, essersi piegata alle nozze con Marco Antonio, aver subito da questi l'onta clamorosa della infedeltà e del ripudio, essere stata spettatrice della terribile lotta scatenatasi fra il marito e il fratello, aver dimenticato e perdonato accogliendo come suoi i figli di Antonio e Cleopatra, come già aveva prodigate le sue cure materne a quelli di Antonio e di Fulvia, subì il dolore della morte del suo diletto Marcello ancora ventenne?

Non ha voluto l'ignoto scultore che dagli occhi fissi e velati, come trasognati, trasparisse qualcosa di questa somma di dolori che ai nostri vecchi dovette apparire come l'astrazione nel mondo del futuro, quando alla statua dettero il nome suggestivo di una sacerdotessa ispirata dal Vate Delfico?

Dopo quanto abbiamo detto, e se si consideri che la scultura romana ha lasciato di sè tracce vigorose e profonde sopratutto nel rilievo storico, che, al contrario, nel suo non breve cammino rari s'incontrano i prodotti della grande statuaria che non siano più o meno fedeli e monotone riproduzioni di opere greche (verità basilari nella storia dell'arte romana che non valgono a scuotere i recenti tentativi della critica d'arte antica), che ancora frammentarie ed incerte sono in questo campo le nostre cognizioni, si riconoscerà che un'opera d'arte che pure attraverso elementi ereditati dalla gloriosa tradizione ellenica, riesca ad assumere vivi accenti di romanità, e di cui si possano con sicurezza fissare l'ambito artistico ed i limiti cronologici, meriti quel giudizio che di essa abbiamo fatto in principio.

Si accetti, poi, o si respinga la identificazione da noi ora proposta, che ha comunque titoli di probabilità maggiori delle precedenti, la statua potrà riceverne vita palpitante di interesse storico o rimanere nell'ombra misteriosa delle cose invano indagate. A noi basti di avere dissepolta dallo strano oblio che le si era addensato intorno un'opera che merita, sia dal punto di vista iconografico che da quello stilistico, tutta l'attenzione dei cultori dell'arte antica. ACHILLE ADRIANI

[1] Inv. 6125, provenienza Farnese, altezza 1,92, marmo grechetto. GERHARD – PANOFKA, *Neapels Antike Bildwerke*, n. 423. REINACH, *Répertoire de la Stat.*, 1.460,3. Bernoulli *Röm. Ikon.*, 103 e 326. *Guida Ruesch*, 1096. CONSOLI FIEGO, *Cumae*, Napoli 1927, fig. 47. Fotografia Anderson, 23.183.

La statua ha numerosi restauri riconoscibili ad un attento esame. Essi però non ne falsificano sostanzialmente le linee. La testa certo pertinente, era riportata in antico ed inserita, analogamente ad altre statue romane col capo coperto (cfr. *Augusto di Via*

©Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo -Bollettino d'Arte

Labicana). I restauri principali della testa sono la estremità del naso (errata perchè l'aletta sinistra viene a trovarsi più in basso della destra), una calotta della parte posteriore sinistra e pezzi delle pieghe che inquadrano il volto. Entrambi gli avambracci sono moderni. La maggior parte dei restauri delle pieghe del mantello sono giustificati; non interamente, nei particolari, quello del lembo che scende dal braccio sinistro; tuttavia nell'aspetto originario anche questo doveva presentarsi nell'insieme quale lo ha reso il restauratore; non crediamo però che fosse originario della statua il pizzo che si vede pendere all'estremità inferiore destra. I pezzi restaurati si rivelano oltre che per la diversità del marmo per profonda diversità stilistica (osserva specialmente l'estremo pizzo inferiore suddetto). Il restauro della frangia è autorizzato da un pezzo antico che si trova nella parte posteriore. La superficie del volto sembra sia stata levigata.

2) Attualmente la mano destra ha le dita di gesso, secondo restauro evidentemente sostituito al primo per qualche danno subito dalla statua già restaurata.

Il restauratore ha collocato nella mano sinistra un *volumen* arrotolato, forse perchè già lui, e forse lui per il primo, aveva creduto poter interpretare la statua come Sibilla. Il gesto originario delle braccia piegate e allargate era quello della Orante, ovvero era soltanto un gesto convenzionale senza particolare significato? Questa seconda ipotesi ci sembra la più probabile, perchè non si addirebbero ad una figura di carattere ieratico il plastico modellarsi delle forme del corpo e l'eleganza, per quanto semplice tuttavia accentuata, della disposizione del mantello.

3) BERNOULLI, *op. cit.* pag. 103. Per l'Orante Vaticana cfr. AMELUNG, *Die Sculpt d. Vatic. Mus.*, II, 352. Per una classificazione delle repliche del tipo cfr. HEKLER, *Röm. Weibl. Gewandstatuen* Diss. München, 1908, pag. 21 segg.

4) Per la statua di *Trentham Hall* cfr. *Journ. Hell. Stud.*, XXVIII, 1908, pag. 138 (Gardner). REINACH: *Monum. Nouveaux* II pag. 15.

Con forme analoghe ma con spirito profondamente diverso, il modo di avvolgere ll mantello intorno al corpo e specialmente quello di girarlo intorno al capo, ricorre molte altre volte in monumenti antichi; fra l'altro nel tipo della sposa in rilievi e pitture varie di età romana di cui alcune si fanno risalire ad originali greci. Intendiamo parlare specialmente del dipinto delle così dette nozze Aldobrandine, del quadretto della casa della Farnesina con scena nuziale al Museo Nazionale Romano (RIZZO, *La Pittura ell.-romana*, tavv. XCI, XCII, CXXXV) e dei sarcofaghi del II secolo con scene di *dextrarum iunctio* (Sarcofago di Mantova, LEVI, *Sculture Greche e Romane del Palazzo Ducale di Mantova*, T. XCVI; sarcofago di San Lorenzo fuori le mura, RODENWALDT, *Die Kunst d. Antiken*, 61, etc.).

5) Per una raccolta di sculture muliebri di età giulio-claudia (Ercolanesi di Dresda, statue-ritratto da Ercolano e da Pompei, statue vaticane con iscrizioni (AMELUNG, *Die Sculpt. des Vat. Mus.*, tav. 57, 355–357 A.), etc. e, in generale, per la statuaria femminile romana cfr. HEKLER, *op. cit.*, pag. 16 segg. Questa importante dissertazione fu ampliata e ripubblicata con lo stesso titolo in *Münch. Archäolog. Stud. dem Andenken A. Furtwaenglers gewidm.*, München, 1909, pagg. 103–248.

6) HELBIG. *Führer*3, 1524, *Not. d. Sc.*, 1880, tav. VI, pagg. 133-36. PARIBENI, *Il Museo Naz. Romano* 1928, n. 28.

7) Nessuno vorrà addurre contro l'affermata originalità confronti che la nostra statua sembrerebbe poter suggerire con la scultura, e specialmente con la coroplastica ellenistica per certi particolari quali le proporzioni slanciate, l'aderenza del mantello al corpo e il conseguente rivelarsi delle forme di questo sotto le pieghe di quello, l'ampiezza del mantello e il motivo stesso della copertura del capo, poichè non solo differiscono profondamente parecchi di questi elementi anche dal semplice punto di vista formale, ma perchè c'è veramente un abisso fra gli effetti che nei due casi dagli stessi partiti si trae, e fra lo spirito che anima la nostra scultura e i prodotti di età ellenistica. In questi, velatura del capo, ricchezza di panneggio, effetti di chiaro oscuro fra superfici lisce e pieghe profonde, mirano a dare grazia maggiore nell'aspetto, raffinatezza più squisita nell'acconciatura, capriccio di motivi nella disposizione della stoffa; nella scultura che studiamo gli stessi elementi sono usati all'effetto opposto, ad imprimere grandiosità e nobiltà alla figura.

8) Dal BERNOULLI stesso (*op. cit.*, II1, pag. 326) è riferita e giustamente respinta la ipotesi di alcuni che nella statua avrebbero visto rappresentata Drusilla, sorella di Caligola. Per il bronzetto di Livia di Parigi che un'iscrizione dice dedicatole da un Gallo romanizzato, un certo *Atespatus Crixi Fil.* cfr. BERNOULLI, *op. cit.* II1, pag. 90, n. 1, fig. 10 e HEKLER, *Bildniskunst*, tav. 207 *b*.

9) Per l'iconografia di Livia cfr. la più recente bibliografia raccolta dal MAIURI, *Boll. d'Arte*, 1930 c. 2 segg. *Statua marmorea con ritratto di Livia della Villa dei Misteri a Pompei.*

10) Cfr. STEININGER, *Die Weibliche Haartracht im erst. Jahrhund. d. Rom. Kaiserz.* Münch. 1909, pag. 6 segg.

Sappiamo che questo tipo di acconciatura fu usato oltre che da Fulvia, da Ottavia e ancora da Giulia di Augusto (BERNOULLI, *op. cit.*, II1, pag. 110). Per Livia abbiamo la testimonianza principale del bustino del Louvre, per le altre le rappresentazioni sulle monete. Vedi alcuni ritratti di ignote in HEKLER, *Bildniskunst*, tav. 134, lastra sepolcrale del Vaticano, e 208 *a* e *b*. Ritratti di Kopenhagen.

11) L'iconografia di Antonia è molto più sicura di quello che non siano l'iconografia di Fulvia e quella di Giulia. La sua immagine ricorre su un medio bronzo battuto sotto il regno di Claudio col nome di Antonia Augusta (BERNOULLI, *op. cit.*, II1, tav. XXXIII, 10, 11). Cfr. Il busto di Antonia del Louvre, Winter, *Kunstgesch, in Bild.*, 395,6. Incerte sono le rappresentazioni di Giulia sulle monete e dubbio è se la testa rappresentata su una gemma col nome di *Julia* rappresenti Giulia di Augusto o se il nome sia da intendere come Julia Augusta cioè Livia (ha l'acconciatura repubblicana). Per altre rappresentazioni sulle gemme cfr. BERNOULLI,

©Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo -Bollettino d'Arte

op. cit., pag. 127 segg. Delle monete di Marco Antonio con la testa muliebre di profilo non è sempre sicuro quali riproducano Ottavia e quali Fulvia. Cfr. HELBIG, *Mon. Linc.*, I, 1890, 573 segg.

12) BERNOULLI, *op. cit.*, I *Münztaf*, IV, 92; II 1, tav. XXXII, 15. COHEN *Méd. Imp.*, I, 1880, pag. 50 e 179-80. HELBIG, *loc. cit.*, tav. II, 1,2,3,4. GRUEBER, *Coins of the Rom Republ. in Br. Mus.*, London, 1910, I, 570; 575; II, 394-96.

13) Cfr. BERNOULLI, *op. cit.*, II 1, pag. 119; COHEN, *op. cit.*, pag. 52. Per alcuni esemplari: I) Aureus del Museo di Berlino già V. Quelen, HELBIG, *loc. cit.*, tav. II, n. 5; GRUEBER, *loc. cit.*, II, 499, dove un riassunto della questione relativa se si tratti di Fulvia o di Ottavia. II) Aureus du Chastel, BABELON *Monn. de la Républ. Rom.*, I, 184, n. 70, riprod. II, pag. 592. III) Sesterzio del Brit. Mus. GRUEBER, *op. cit.*, II, 510.

14) HEKLER, *op. cit.*, 207 *a*.

15) Cfr. HELBIG, *op. cit.*, c. 588.

16) Citiamo l'Augusto di Via Labicana perchè, fra quelli che conosciamo con capo coperto, ci sembra il più adatto; tuttavia in qualche altro ritratto a capo scoperto che ce lo rappresenti meno emaciato le somiglianze con la nostra statua sono ancora più evidenti (cfr. Augusto di Monaco (ARNDT-BRUCKMANN, *Griech. u. Röm. Portr.*, tav. 247). Augusto del Capitolino (ibidem, 249-50), e specialmente il bronzo della Bibl. Vaticana (NOGARA, *Roem. Nitt.* XXIX (1914) pag. 186 e segg.).

17) *Guida Ruesch*, 997.

18) Atti d. R. Accad. di Napoli, 1890, pag. 133. ARNDT-BRUCKMANN, *op. cit.*, 709. Non ha avuto giustamente successo l'ipotesi dello HELBIG (*op. cit.*, c. 589) che la c. d. Livia del Macellum di Pompei rappresenti Ottavia.

19) HEKLER, *op. cit.*, 158 *a*.

20) HEKLER, *op. cit.*, 157.

21) *Guida Ruesch*, 1014. GABRICI, *Rendic. della R. Accad. di Napoli*, 1906, pag. 227 segg.

22) HEKLER, *op. cit.*, 209.

23) *Guida Ruesch*, 964.

24) *Guida Ruesch*, 1017. Alinari, 11093.

25) BERNOULLI, *op. cit.*, II 1, pag. 116.

GIACOMO BERTOIA PITTORE DI PARMA

MALGRADO la vicinanza di Caprarola a Roma e malgrado la bellezza sempre celebrata di Palazzo Farnese, i suoi affreschi non hanno avuto mai un attento e particolareggiato esame. Si è parlato sempre soltanto degli Zuccari e del Tempesta quali artisti che avevano lavorato a Caprarola. Appena alcuni anni fa si è provato per la prima volta a separare le

FIG. I – G. BERTOIA: MOSÈ GIUDICE (DA UNA STAMPA DI F. ROSASPINA)