

Monumenti funerari con 'matrone' filellene tra Aquileia, Roma e le province

Premetto che il mio contributo non è perfettamente allineato al tema del convegno, in quanto una buona parte dei monumenti funerari che prenderemo in considerazione, e non solo di Aquileia, sono eretti soprattutto da liberti – questo naturalmente quando vi sono informazioni sul rango sociale del defunto. Le figure femminili che vedremo su altari e su monumenti simili in Cisalpina, a Roma e nel mondo provinciale non sono matrone, ma più modestamente personaggi di quella classe che vedevano il sepolcro soprattutto come mezzo di celebrazione postuma del loro successo sociale.

L'immagine della donna nella scultura funeraria della Cisalpina tra tarda età repubblicana e prima età imperiale è una immagine abbastanza standardizzata; come è standardizzato il sepolcro stesso, poiché, con l'ovvia eccezione delle statue a tutto tondo, i tipi monumentali che presentano il ritratto del defunto o del dedicante sono per la maggior parte dei casi stele e altari. Le stele dominano la prima fase della produzione, dalla metà del I a.C. alla metà del successivo. L'immagine femminile, come quella maschile, si presenta di norma in epitome come busto o semplice testa, e in visione frontale. Raramente emerge una caratterizzazione fisionomica: sono molto spesso dei tipi, donne senza età che si differenziano più che altro per il genere di acconciatura di moda nei ritratti imperiali coevi. Incomparabilmente più rara è la presenza di personaggi rappresentati a figura intera, nel solco della tradizione del monumento funerario greco: Hermann Pflug, cui si deve lo studio di riferimento sulle stele con ritratti dell'Italia Settentrionale, calcola che rappresentano meno del 5% del totale¹. Anche nel caso della figura intera l'immagine della donna esce raramente dallo stereotipo. Si tratta quasi sempre di palliate avvolte in panneggi pesanti e accompagnate da familiari di sesso maschile, di cui talora imitano perfino posa e gesto: è il caso ad es. della liberta *Cornelia Prisca* raffigurata nella stele dei *Cornelii* al Museo Civico di Bologna, di età augustea². Questo rigido codice autorappresentativo viene infranto molto di rado. Nella stele di *Egnatia Chila*, databile negli stessi anni della precedente³, la defunta, una liberta di origine greca, fa una scelta controcorrente e si presenta con vesti leggere e trasparenti ispirandosi al modello della cosiddetta Grande Ercolanese, un tipo di origine tardoclassica utilizzato in età romana soprattutto

¹ PFLUG 1989, 79; da ultimo VERZAR BASS 2013.

² La stele è notevole anche per le dimensioni inconsuete (alt. cm 263): cf. GABELMANN 1979, 240-241, fig. 22; PFLUG 1989, 170-171 nr. cat. 45, tav. 10.1.

³ FRENZ 1985, 71 n. 381, nr. 23, con precedente bibl.; DI FILIPPO BALESTRAZZI 1989a, 31; PFLUG 1989, 79, 100, 163-164 nr. 30, tav. 7.1; VERZAR BASS 2013, 161-162, fig. 5. Sulla veste aderente con effetto di pannello 'bagnato' come allusione a Venere cf. PFLUG 1989, 100.

per statue funerarie. In confronto con le pudibonde figure coeve, *Egnatia* sembra quasi nuda: ma è una opzione che nel panorama delle stele, e non solo norditaliche, troverà scarsissimo seguito.



Fig. 1 - Altare di *Q. Cerrinius Cordus*, Aquileia, Museo Archeologico (SCRINARI 1972, n. 365,b)

Dall'età tiberiana, e più decisamente dalla metà circa del I secolo d.C., alle stele si affiancano gli altari funerari, che possono raggiungere in qualche caso dimensioni tali da gareggiare con quelle di piccoli mausolei. Il repertorio figurativo degli altari rispetto a quello delle stele è più vario, combinando rappresentazioni iconiche, scene o singoli personaggi mitologici, decorazioni vegetali, rappresentazioni di oggetti tratti di solito dalla sfera religiosa o trionfale. La figura umana è rappresentata di rado: scompare il busto, che era il tema dominante nel repertorio delle stele, sostituito da figure intere, i cui volti presentano tratti fisionomici, abbastanza caratterizzati da permettere una datazione relativamente puntuale del monumento.

La grande maggioranza degli altari monumentali con figure intere dell'Italia Settentrionale proviene dalle necropoli aquileiesi⁴: sono noti circa una decina di esemplari, tutti in calcare, dunque di produzione locale; nella maggior parte dei casi si è conservato solo l'elemento parallelepipedo centrale, che va integrato con una base e una cuspide. Contrariamente all'altare urbano, che era concepito per essere posto in ambienti chiusi, quello aquileiese era utilizzato all'aperto in recinti funerari, e dunque aveva un carattere più apertamente pubblico⁵. Si tratta di una produzione destinata, come indicano i dati epigrafici, quasi esclusivamente a liberti; la maggior parte dei pezzi risale all'età tiberiana, qualche esemplare arriva sino all'età flavia. Lo schema compositivo è costante: nel lato principale l'iscrizione, nel lato destro un togato stante, in quello opposto una figura femminile in *pallium*, anch'essa in piedi, entrambi posti sopra una sorta di base svasata, quasi fossero statue. Le immagini dei togati riproducono un tipo-base con poche variazioni: la toga è quella molto panneggiata tipica dell'epoca augustea, ma un po' più corta rispetto a quella delle statue coeve; il *volumen* che il defunto o dedicante ostenta più che reggere sottolinea educazione e cultura, e ne enfatizza lo *status sociale*⁶.

Alla controparte femminile è concessa maggiore libertà, ma sempre nei limiti di un codice visivo elaborato per ribadire tramite veste, contegno e gesti le virtù dell'effigiata. Nell'altare di *Cerrinius Cordus* la liberta *Julia Donacina* (fig. 1) regge un *flabellum*, un attributo abbastanza usuale nel repertorio funerario romano⁷; del monumentale altare di *Lucius Arrius Macer*⁸, *Arria Trophime* (fig. 2) tiene con la mano sinistra sollevata sino

⁴ SCRINARI 1972, 127-142; DEXHEIMER 1998, 24-27, 85-88; DEXHEIMER 2000. Uniche due eccezioni l'altare di *Onesimus* a Udine (DEXHEIMER 1998, 125-126 nr. 128) e un altare a Modena, peraltro databile in un'epoca di circa un secolo posteriore a quella degli esemplari aquileiesi: vd. REBECCHI 1986, 897, fig. 7 (solo lato con iscrizione); REBECCHI 1988, 383, fig. 308; DEXHEIMER 1998, 76-77 nr. 13.

⁵ BOSCHUNG 1987, 37; DEXHEIMER 2000, 78.

⁶ In generale sulle figure di togato nelle stele aquileiesi cf. DEXHEIMER 1998, 25; sulla rappresentazione di *volumina* in statue funerarie vd. STARAC 2008.

⁷ SCRINARI 1972, 128 nr. 365; DEXHEIMER 1998, 86 nr. 34; DEXHEIMER 2000, 79 fig. 8.1a.

⁸ SCRINARI 1972, 130 nr. 371; DEXHEIMER 1998, 87-88, nr. 36; DEXHEIMER 2000, 79, 83.

all'altezza della spalla un lembo della stola, un gesto al quale non so dare spiegazione, ma che ricorre in qualche altro monumento funerario della *regio X*, come ad esempio la stele ad arco altinate con busto di defunta colta nello stesso atteggiamento ma con ritmo speculare⁹; altre due dame aquileiesi (fig. 3) si propongono esattamente nella stessa posa e tipologia di *Arria Trophime*, ma sorreggono nella mano sinistra una *pila*¹⁰. Pur diversificate nell'attributo o nel gesto, queste figure femminili ripropongono un tipo costante, una figura femminile stante, in visione frontale, avvolta in palla e stola.



Fig. 2 - Altare di *L. Arrius Macer*, Aquileia, Museo Archeologico (SCRINARI 1972, n. 371)

nr. 1.

⁹ CRESCI MARRONE - TIRELLI 2010, 136, fig. 13: che l'atteggiamento richiami pure alla lontana immagini di *Pudicitia* mi sembra ipotesi problematica.

¹⁰ SCRINARI 1972, 129 nr. 367; DEXHEIMER 1998, 85 nr. 32; DEXHEIMER 2000, 80, 83 nr. 4 (altare di *Tiberius Claudius Germanus*); SCRINARI 1972, 128 nr. 366; DEXHEIMER 1998, 87 nr. 35; DEXHEIMER 2000, 83 nr. 3 (altare di *Sextus Caesernius Libanus*).



Fig. 3 - Altare di *T. Claudius Germanus*, Aquileia, Museo Archeologico (SCRINARI 1972, n. 367,b)

Ma non tutte intendono adeguarsi al modello corrente. Tanto più generalizzata è l'adesione ad una norma, tanto più significativo sarà lo scarto. L'altare di *Maia Severa* (fig. 4), nel gruppo dei grandi esemplari aquileiesi di età tiberiana, è forse quello meno conservato¹¹. L'iscrizione sul lato principale, di difficile lettura, ricorda il liberto *Quintus Albius Auctus*, seviro, e *Maia Severa*, di anni 22, che *...viva fecit*. La parte destra è mancante, ma probabilmente vi era raffigurato un togato, come negli altri altari del gruppo. Sul lato sinistro *Maia Severa* si presenta seduta di profilo su una sedia con alto schienale, con i piedi appoggiati su uno sgabello; la mano destra poggia su un uccello di identificazione

¹¹ SCRINARI 1972, 129 nr. 368; DEXHEIMER 1998, 85-86 nr. 33; DEXHEIMER 2000, 83 nr. 6, fig. 8.3; da ultimo SPERTI 2012, 516-517, fig. 10, con ulteriore bibl.

discussa: la sinistra regge uno specchio. Nonostante la tipologia della sedia e la forma del poggiapiedi siano tipiche del repertorio romano, la scena rimanda immediatamente alle immagini di donne che compaiono nelle stele funerarie attiche di V e IV secolo. Nella stele di *Mika e Dion* al Museo Nazionale di Atene (fig. 5), proveniente dal *Dipylon*¹², *Mika* sembra indecisa nel momento del commiato se rimirarsi riflessa per l'ultima volta nel suo specchio o guardare il compagno cui si unisce nella *dexiosis*. Lo specchio - più ostentato che utilizzato, come si vede anche nella stele ateniese - è un oggetto di uso quotidiano rappresentato di frequente in mano alle defunte greche.



Fig. 4 - Altare di *Maia Severa* e *Q. Albius Auctus*, Aquileia, Museo Archeologico (SCRINARI 1972, n. 368)

¹² JOHANSEN 1951, 37-40, fig. 19; CLAIRMONT 1993-95, II, 147-148 nr. 2210; BERGEMANN 1997, 45; SPERTI 2012, 518, fig. 11.

Nel monumento di *Maia Severa* si accompagna ad un uccello che è stato identificato in una colomba, ma che potrebbe essere anche una gallina, come proposto di recente¹³ (e le dimensioni sono forse più a favore di questa ipotesi). La gallina non è certo un attributo particolarmente adatto a celebrare le virtù femminili, ma in questo caso andrebbe interpretato probabilmente come l'animale cui *Maia Severa* era affezionata: il corrispettivo di cani gatti uccellini e persino oche¹⁴ che animano le stele funerarie classiche. Qualunque sia l'oggetto delle attenzioni della donna, uccello e specchio non sono un binomio casuale: essi rimandano, attraverso il simbolismo dell'acqua e del riflesso, al mondo di *Afrodite/Venere*, alla sfera della seduzione e dei sensi, come dimostrano una serie di testimonianze figurative in cui i due motivi compaiono sia come simboli isolati, sia inseriti in più complesse scene di toletta¹⁵.



Fig. 5 - Stele di *Mika e Dion*, Atene, Museo Nazionale (da JOHANSEN 1951, fig. 19)

¹³ TAYLOR 2008, 48.

¹⁴ Vd. ad es. BERGEMANN 1997, 171 n. 509, tav. 63,2 (stele a *naiskos* a Malibù, J.P. Getty Museum, 360 a.C.).

¹⁵ Vari esempi di epoche diverse in TAYLOR 2008, 47-55.

Dal punto di vista iconografico l'altare di Maia Severa è un *unicum*. Ma qualche altro esemplare all'incirca coevo, riferibile alla stessa area geografica, mostra che il ricorso a schemi figurativi ispirati a monumenti funerari greci non è un episodio isolato. Nella chiesa di S. Giorgio a Comeglians, un centro della Carnia, è conservato un altare funerario (fig. 6) noto sin dal Settecento, utilizzato un tempo come pietra d'angolo, e collocato in seguito all'interno della chiesa¹⁴.



Fig. 6 - Altare di *Virtius Albinus* e *Regia Ommonta*, Comeglians (Ud), chiesa di San Giorgio (da SPERTI 2012, fig. 3)

L'altare riprende lo schema degli esemplari parallelepipedi aquileiesi, con iscrizione nella faccia principale e figure ai lati. L'epigrafe nomina *Virtius Albinus* e *Regia Ommonta*, che eressero da vivi il monumento per sé, per i loro cari, per i liberti, le liberte e i loro discendenti. Il lato destro non riserva sorprese. Secondo lo schema usuale compare un

¹⁴ SPERTI 2012, con la poca bibl. precedente.

togato: *Virtius Albinus*, stante e con *volumen* bene in vista nella mano sinistra, sembra il fratello del *Tiberius Claudius Germanus* dell'omonimo altare aquileiese¹⁷. Meno scontato il lato opposto, dove *Regia Ommonta*, seduta sulla stessa sedia ad alto schienale usata da Maia Severa, è rappresentata nel gesto della filatura con fuso sospeso.

Nel repertorio funerario romano il tema della filatura ha un'importanza difficilmente sopravvalutabile, sia per la quantità di monumenti che mostrano fuso e conocchia, sia per le implicazioni di ordine etico legate a tali rappresentazioni, che costituiscono il corrispettivo visivo dello stereotipo della *lanifica*, quel modello ideale femminile di cui innumerevoli testi e iscrizioni celebrano in una dimensione del tutto sociale fedeltà e riservatezza, e che può assumere significati più profondi in rapporto a dee e ad altre figure mitologiche filanti che, avendo la funzione di presiedere al destino individuale, hanno ovvia e immediata relazione con il mondo funerario¹⁸.

Ma se si passano in rassegna i numerosissimi monumenti funerari in cui la lana e le attività domestiche ad essa connesse trovano spazio nell'apparato figurativo, ci si sorprende del fatto che non esiste quasi una sola testimonianza in cui la donna sia rappresentata nell'atto di filare. In età imperiale il tema della filatura, a prescindere dalle aree geografiche, ha regole ferree: o sono raffigurati semplicemente i singoli strumenti (fuso, rocca, cesto da lana) oppure è rappresentata la defunta che regge in mano gli attrezzi inutilizzati¹⁹: non oggetti di uso quotidiano ma attributi, simboli astratti di uno *status* morale.

Non so dire per quale ragione la *lanifica* non fila la lana. D'altronde ciò che conta nel mondo delle immagini è come sempre l'immediatezza del messaggio, ed evidentemente una figura femminile che si limita a reggere fuso e rocca comunica in modo efficace e comprensibile quei valori di cui abbiamo detto. *Regia Ommonta* sceglie per sé una immagine inconsueta, e lo fa riproponendo un modello tratto dalla tradizione figurativa classica. Infatti anch'essa, come *Maia Severa*, ha qualche antenata ateniese: nella stele funeraria di una *Mynnò*, della fine del V secolo a.C., la defunta (fig. 7) si presenta seduta su uno sgabello mentre fila la lana tenendo con la destra il fuso e con la sinistra una conocchia che in origine era dipinta²⁰.

Su una scelta così particolare influiscono sicuramente fattori specifici, legati alla cultura figurativa dell'*atelier* che ha prodotto l'altare. Della provenienza del monumento non sappiamo nulla. Poiché Comeglians si trova a circa 20 km. da *Iulium Carnicum*, che è il centro romano più importante dell'odierno Friuli settentrionale, l'altare è stato

¹⁷ DEXHEIMER 1998, 195 in basso a destra.

¹⁸ Bibl. in SPERTI 2012, 515.

¹⁹ SPERTI 2012, 515-517.

²⁰ Berlino, Pergamon Museum, da Atene o dal Pireo: CLAIRMONT 1993-95, I, 244-245 nr. 1176; SPERTI 2012, 518, fig. 12. Sulle scene di filatura nell'arte attica del V secolo vd. KOSMOPOULOU 2001, 300-304.

attribuito ad una delle sue necropoli²¹. Tuttavia il Friuli è pieno di *pierres errantes* di origine aquileiese; e tra queste, manufatti di forma quadrata erano particolarmente apprezzati in quanto riutilizzabili in costruzioni post-antiche come pietre angolari, come è il caso in questione. Mi pare dunque più probabile che la nostra coppia abbia scelto come ultima dimora Aquileia, anche perché il monumento che hanno deciso di erigere costituisce, per scelta formale e per spirito, il confronto più vicino all'altare di *Misia Severa*: entrambe le donne siedono di profilo sulla stessa sedia, entrambe si distinguono dalla massa delle rappresentazioni analoghe per il gesto. Un gesto che è stato definito con bella espressione "tenue"²², che fissa il quotidiano in un momento senza tempo, e che richiama appunto l'atmosfera rarefatta delle stele attiche di età classica.



Fig. 7 - Stele di *Mynnò*, Berlino, Pergamon Museum (da CLAIRMONT 1993-1995, n. 1176)

²¹ Vd. bibl. in SPERTI 2012, n. 1.

²² MANSUELLI 1958, 95.

I due altari riaprono un tema storiografico su cui si discute almeno dagli inizi degli anni '60, quello dei rapporti, che le testimonianze archeologiche ci dicono particolarmente intensi, tra le manifestazioni artistiche dell'area nord-adriatica e il mondo greco²³. Abbandonata l'ipotesi di un rapporto privilegiato e quasi esclusivo dei centri della *Venetia* con quelli del Mediterraneo orientale, e l'ipotesi di segno opposto ma altrettanto semplificatoria di una mediazione da parte di Roma, ciò che gli studi hanno messo sempre più in evidenza è una rete di influenze assai più articolata e complessa, in cui entrano in gioco rapporti instauratisi in varie epoche, substrati locali, forme di espansione da parte di culture figurative dominanti e di assimilazione da parte di altre meno evolute, fattori legati alla predilezione da parte di specifici gruppi etnici di specifici temi, stili e monumenti, e altro ancora.

In questo senso si spiega, nella *Venetia* e in centri adriatici come Ancona, la presenza di stele funerarie con iscrizione in greco, databili tra la metà del II secolo a.C. e la prima metà del successivo (cioè nelle primissime fasi della romanizzazione) che ripropongono modelli in uso in Attica e nel Mediterraneo orientale con tale fedeltà che si ritenevano un tempo manufatti greci trasportati in Italia in età medievale e moderna, e che invece sono esempi di produzione locale destinati a Greci stanziatisi in epoca tardoellenistica per motivi commerciali nei più importanti centri della costa adriatica²⁴; o vanno intesi i confronti puntuali che alcuni tipi presenti nella scultura aquileiese trovano con la produzione cicladica di età ellenistica²⁵; o si comprende la diffusione nella costa adriatica dell'Italia Settentrionale di grandi stele che elaborando in forme autoctone la tradizione classica presentano il defunto a figura intera: abbiamo già visto la stele di *Egnatia Chila*, che pur avendo qualche parallelo in area campana e nella costa dalmata²⁶, rimane un *unicum* per la scelta del tipo e lo stile classicistico.

Questi e altri esempi che tralasciamo dimostrano che nei principali centri italici, al Nord come al Sud, erano attivi *atelier* gestiti da artisti greci che si erano trasferiti in cerca di commesse²⁷. Aquileia era certamente uno di questi centri, perché la presenza *in loco* di maestranze provenienti dal Mediterraneo orientale è testimoniata da manufatti non finiti²⁸. Alcune officine erano specializzate nella produzione di scultura funeraria²⁹, un ambito in cui i rapporti con la tradizione greca sono particolarmente frequenti ed evi-

²³ Si vedano almeno DI FILIPPO BALESTRAZZI 1989a, 30-32 e *passim*; GHEDINI 1990; VERZAR BASS 2013, 158-159. Per un quadro più generale sui rapporti tra la scultura a tutto tondo del Norditalia e la tradizione ellenistica tra II sec. a.C. e metà del I sec. d.C. vd. DENTI 1991.

²⁴ DI FILIPPO BALESTRAZZI 1989a; DI FILIPPO BALESTRAZZI 1989b; COLIVICCHI 2000.

²⁵ GHEDINI 1990.

²⁶ VERZAR 2013, 162-163.

²⁷ DENTI 1989, 11-12.

²⁸ DENTI 1991, 328.

²⁹ DENTI 1991, 111 (Aquileia), 174 (Altino).

denti sia dal punto di vista tipologico che iconografico. Va chiarito però che il confronto tra i due altari aquileiesi e le stele attiche non implica necessariamente che il modello per queste signore filellene vada ricercato nella scultura funeraria ateniese di V-IV secolo. L'influsso dell'arte greca nei centri adriatici è un fenomeno molto precoce, e la diffusione di schemi iconografici di derivazione classica non inizia certo in età imperiale. Per rimanere sul tema della filatura, immagini di defunte somiglianti a *Regia Ommonta* circolavano in aree contermini già in epoca ellenistica. Un rilievo funerario a Traù, in Dalmazia (fig. 8), di mediocre fattura e di datazione non scontata³⁰, ripropone con alcune incomprensioni lo schema iconografico classico: il dettaglio della matassa di lana e il gesto hanno poco a che fare con la realtà della filatura, ma l'impianto generale, lo sgabello, il poggiatesta e il *kalathos* in cui si ripone la lana trovano confronti puntuali nel repertorio attico³¹.



Fig. 8 - Rilievo funerario, Traù (Trogir), Museo (da CAMBI 2002, fig. 29)

Soluzioni analoghe sono testimoniate ovunque nel mondo provinciale vi sia da un lato una committenza sensibile a istanze di autorappresentazione che implicano l'uso di forme colte e retrospettive, e dall'altro maestranze in grado di soddisfarle. Il tema della toletta quotidiana si presta bene ad inscenare scorci domestici in cui la protagonista è

³⁰ CAMBI 2002, 36, fig. 29; la datazione nel III o II secolo a.C. non è giustificata.

³¹ Per il *kalathos* vari esempi in CLAIRMONT 1993-95, I, ad es. nr. 1176, 1220, 1691, etc.; per sgabello e poggiatesta sagomato vd. CLAIRMONT 1993-95, I nr. 1708, 1819; II nr. 2051, etc.; STRÖMBERG 2003, 33-34, tavv. V, IX.

immersa in una elegante atmosfera classica. Il rilievo di un mausoleo monumentale di età severiana da Neumagen³² (fig. 9) presenta la defunta seduta nella solita sedia di vimini, con il poggiatesta posto di scorcio, circondata da ancelle, di cui una regge uno specchio. Le scene di toletta con la padrona di profilo accudita da ancelle rimanda alla pittura vascolare ateniese a figure rosse, dove il tema è testimoniato con una certa frequenza³³. L'aspetto classicistico è accentuato dalla veste e dall'atteggiamento della defunta, che si stringe al seno il braccio sinistro avvolto dalla stoffa in un gesto che richiama la cd. *Pudicitia*, un tipo statuaria di origine medioellenistica molto utilizzato in età romana sia per statue iconiche che in rilievi funerari, anche di produzione nord-italica³⁴. Con forme e modi diversi, ma sempre con un esplicito rimando al mondo greco, il monumento di Treviri e il più modesto rilievo atestino celebrano la castità matronale.



Fig. 9 - Rilievo dal cd. *Elternpaarfeiler* di Neumagen, Treviri, Rheinisches Landesmuseum (da TAYLOR 2008, fig. 16)

³² Treviri, Rheinisches Landesmuseum; BALTZER 1983, 104 nr. 71, fig. 100; BARTMAN 2001, 6; TAYLOR 2008, 36 fig. 16; ROYHE 2009, 129-130, T56, con ulteriore bibl.; CESA 2011, 41, fig. III.1; da ultimo MANDER 2013, 89, 239-240, fig. 71. Scene simili in altri monumenti a pilastro senari: vd. BALTZER 1983, 104 nr. 72, fig. 101; ROYHE 2009, 130-131, T60, tav. XI. Per un catalogo di scene con *ornatrices* cf. KAMPEN 1981, 149-152 nr. 30-38.

³³ Vd. ad es. una *hydria* a figure rosse a Providence (USA), in BLEECKER LUCE 1933, 29, tav. 22, e a Bruxelles, in MAYENCE, VERHOOGEN 1949, 9, tav. 15.

³⁴ Vd. ad es. una anomala stele architettonica al Museo Civico di Treviso ma proveniente da Este, dove la defunta appare due volte, secondo alcuni a due diverse età: PFLUG 1989, 248-249 nr. cat. 232, tav. 34; COMPOSTELLA 1996, 287, figg. 129 a, b. Su origini e diffusione del tipo della cd. *Pudicitia* vd. DILLON 2010, 87-92; per l'utilizzo in ambito funerario KLEINER 1977, 162-164; da ultimo DAVIES 2013, 171-172.

Se dalla Renania ci spostiamo nell'Africa proconsolare, il tema della toletta compare con una formulazione molto simile. Una coppia di rilievi in stucco di età adrianea dalla necropoli di La Marsa presso Cartagine (fig. 10) descrive in due atti un giorno nella vita della defunta³⁵: a sinistra, seduta nella consueta sedia con schienale, è oggetto della cura di un'ancella vestita come una *peplophoros* che le acconcia i capelli in una pettinatura molto elaborata; a destra, finita la toletta, riprende la lettura. Seduzione ed educazione sono ambiti di valori in cui, più che altrove, funziona il ricorso a forme classicistiche.



Fig. 10 - Rilievi in stucco dalla necropoli di La Marsa, Cartagine, Museo (da FITTSCHEN 1993, tav. 25)

Analoghe strategie autorappresentative le troviamo anche nel centro del potere. L'altare della liberta di origine greca *Maena Mellusa* (fig. 11), di età claudia, la presenta seduta, in compagnia come ci informa l'iscrizione dei due figli, *Dexter* di 11 mesi e *Sacerdus* di 3 mesi³⁶. Nel repertorio dei rilievi funerari romani le scene familiari con madre (o padre, o entrambi i genitori) insieme ai figli prevedono di solito pochissimi schemi ricorrenti: quello con i busti frontali rappresentati in modo paratattico, come fossero personaggi affacciati ad una finestra, oppure lo schema con genitori e figli stanti, in visione frontale, e a figura intera³⁷. *Maena Mellusa* opta per una soluzione più ricercata. Madre e figli sono rappresentati di profilo: la posa della madre, leggermente reclinata all'indietro, la veste aderente al corpo, la sedia su cui è seduta, il gesto con cui sembra accomiarsi dal figlio più grande ricordano da vicino le tante stele attiche di età classica

³⁵ FITTSCHEN 1993, 203 n. 6, e tav. 25; BARTMAN 2001, 6, fig. 2; CESA 2011, 103, fig. V.31; SANTUCCI 2011, 103, fig. V.31.

³⁶ Roma, Musei Vaticani: ALTMANN 1905, 220 nr. 286; SIMON 1963; BOSCHUNG 1987, 114 nr. 964; RAWSON 2003, 42-43, fig. L8; MANDER 2013, 111-112, 164 nr. 25, fig. 97.

³⁷ In generale MANDER 2012; vd. anche BACKE-DAHMEN 2006, 85-96, 146-164.

con scene di commiato tra madre e figlio o figlia³⁸. Il figlio grande, che è l'oggetto principale delle attenzioni della madre, e che dimostra sicuramente ben più degli 11 mesi attestati dall'epigrafe, si presenta vestito solamente di una corta clamide, quasi un eroe in miniatura³⁹.



Fig. 11 - Altare di *Maena Mellusa*, Roma, Musei Vaticani (da RAWSON 2003, fig. L8)

La posa rimanda a sua volta a modelli di origine ellenistica: appoggiato alle ginocchia della madre, con il gomito puntato sul mento e le gambe incrociate, ripropone uno schema ritmico comunissimo nell'iconografia romana di ambito funerario⁴⁰. La scena è volutamente staccata dalla quotidianità, come dimostra la grande base modanata su cui insistono madre e figli, che dà l'impressione di avere a che fare con un gruppo sta-

³⁸ Vd. ad es. CLAIRMONT 1993-95, I, 408 nr. 1670 (San Pietroburgo, Hermitage). Molto più rare sono le immagini della defunta che tiene in braccio il figlio infante: tra le eccezioni la stele di *Ampharete*, ad Atene, Museo del Ceramico, del 420-400 a.C. (CLAIRMONT 1993-95, I, 404-405 nr. 1660; STRÖMBERG 2003, 33, 164, tav. VIII).

³⁹ Nella scultura funeraria romana immagini di fanciulli defunti rappresentati in nudità eroica con un corto mantello non sono frequenti: un bellissimo esempio è la anomala lastra di copertura di loculo di età antoniniana al Museo Archeologico di Venezia, dove la coppia di bambini defunti è assimilata a *Kleobis e Biton*: vd. SPERTI 1988, 142-151 nr. 43.

⁴⁰ Sull'iconografia dell'eroe funerario e le sue origini vd. BLANC - GURY 1986, 974-977; SPILIOPOULOU-DONDERER 2002, 39-43; DEXHEIMER 1998, 20.

tuario. Negli altari funerari figurati, urbani e non, le immagini dei defunti e degli altri personaggi poggiano spesso su una sorta di listello aggettante, che serve a dare un punto d'appoggio visivo alle figure, siano esse reali o ideali⁴¹. Ma in questo caso abbiamo a che fare con qualcosa di diverso: una base di statua, del genere rappresentato anche nel rilievo ufficiale, di cui uno degli esempi più noti è il rilievo dei cosiddetti *anaglypha Traiani*, o *anaglypha Hadriani*, con un'adlocutio dell'imperatore ambientata nel Foro romano di fronte al popolo e nei pressi di un gruppo statuaria, testimoniato anche nella numismatica traianea, che rappresentava la personificazione dell'Italia grata davanti al *princeps*⁴². L'altare dei Musei Vaticani non è certamente inteso come riproduzione di un gruppo statuaria, ma la base contribuisce, al pari della forma ispirata a modelli classici, a collocare la scena nella dimensione atemporale della sfera monumentale. A tal proposito, non è da escludere un riferimento al pannello dell'Ara Pacis raffigurante 'Tellus' (o *Venus genetrix*, o *Pax augusta*)⁴³, di alcuni decenni antecedente. Da esso l'altare riprende non solo lo schema generale, ma anche qualche dettaglio come il velo che copre la testa della defunta, o la posizione e la posa del figlio minore, con la mano protesa ad attirare l'attenzione della madre. Il messaggio mi pare chiaro: come il rilievo augusteo celebra l'abbondanza che porta la nuova era, così qualche decennio dopo il dedicante *Caius Oenucius Delos* ricorda, tra le virtù che la consorte ebbe in vita, la *fecunditas*.

Quale significato bisogna dare al classicismo di questi monumenti funerari? La scelta di una iconografia inattuale, che rimanda al contempo ad un livello autorappresentativo 'alto', dipende da fattori molto eterogenei, e non facilmente individuabili. Un indizio immediato, quando presente, proviene dal dato epigrafico. Committenti di origine greca possono richiedere sepolcri che richiamino tipi e forme dell'arte classica: come abbiamo visto, *Egnatia Chila* sceglie di apparire nei panni (veramente trasparenti) della Grande Ercolanese; *Maena Mellusa* di una ateniese di V secolo. Non si tratta certo di casi isolati: per rimanere nell'ambito della Cisalpina, i liberti greci *Pettia Ge* e suo marito *Pylades*, di mestiere *marmorarius*, si presentano in una stele monumentale a Reggio Emilia con figura intera e in posizione di tre quarti, il che ricorda più la *dextiosis* delle coppie greche che la *dextrarum iunctio* dei romani⁴⁴.

Certo non sempre dietro un monumento funerario ellenizzante c'è un committente

⁴¹ Per gli altari urbani vd. BOSCHUNG 1987, nrr. 974, 975, 976, 977 etc. Nella produzione aquileiese della prima età imperiale va di moda una sorta di podio svasato: cf. SCRENARI 1972, nrr. 365-367, 370, 372.

⁴² RÜDIGER 1973, 167, tav. 68 b.

⁴³ Della immensa bibl. sull'*Ara Pacis*, e in particolare sul rilievo della *Tellus*, mi limito a citare GHISELLINI 1994, 885 nr. 70; CASTRIOTA 1995, 55, 70-71 e *passim*; bibl. aggiornata sul monumento in PARISI PRÉSICCE 2013.

⁴⁴ ZIMMER 1982, 167-168 nr. 91; PFLUG 1989, 80, 177 nr. 56, tav. 13.1; VERZAR BASS 2013, 172-173, fig. 17.

greco, come mostrano ad esempio gli altari di *Regia Ommonta* (che peraltro ha un nome venetico) e di *Maia Severa*. In questi casi avrà giocato un ruolo importante il *milieu* artistico aquileiese e i rapporti con il Mediterraneo orientale di cui si è già accennato⁴⁵. Rapporti che non significano solamente recupero retrospettivo di modelli di V secolo, ma attiva interazione con la cultura artistica greca coeva. Per rimanere nell'ambito della scultura funeraria, non bisogna dimenticare che dopo il lungo iato dell'età ellenistica dovuto alle leggi suntuarie di Demetrio Falereo, ad Atene ed altrove la produzione di età romana si sviluppò fondamentalmente secondo i canoni formali del V e IV secolo⁴⁶: i modelli adottati da *Maia Severa* e *Regia Ommonta* potevano risalire all'età di Pericle, ma probabilmente erano disponibili anche nella scultura funeraria attica contemporanea.



Fig. 12 - Rilievo con scena di bottega, Roma, Museo Torlonia (da KAMPEN 1981, fig. 84)

Tra le motivazioni che entrano in gioco vi è naturalmente la moda, che è scelta estetica e al contempo politica, in quanto accettazione di valori condivisi. Le donne della casa imperiale che si presentano *sub specie deorum* (vedi in questo volume il contributo di Stefano Maggi), e che appaiono in forme classiche⁴⁷, offrono un modello adattabile a contesti diversi, in qualche caso con risultati che saremmo tentati di definire, abusando

⁴⁵ Vd. *supra*, 10-11 e nr. 23.

⁴⁶ VON MOOCK 1998, 55-83; BERGEMANN 2003, 560-561.

⁴⁷ Sulle imperatrici assimilate a divinità fondamentale MIKOČKI 1995; WOOD 1999, 15-16, 46-49 e *passim*.

di categorie moderne, kitsch. Un rilievo adrianeo a Roma con scena di macelleria (fig. 12) mostra titolare e cliente che trattano l'acquisto di un'oca vestite in peplo come dee greche⁴⁴. Qualunque sia la funzione, il senso del messaggio non è molto lontano da quello dei monumenti che abbiamo visto. L'uso di una forma classica può significare adesione al linguaggio visivo del potere; opzione dettata da appartenenza etnica; risposta a sollecitazioni locali; dichiarazione di gusto personale (anche se questo rimane per definizione un campo impermeabile a ogni indagine). La sua versatilità è la dimostrazione della straordinaria unitarietà delle manifestazioni artistiche romane, e della loro capacità di rispecchiare istanze e desideri di tutto il corpo sociale.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALTMANN 1905
W. ALTMANN, *Die römische Grabaltäre der Kaiserzeit*, Berlin 1905.
- BACKE-DAHMEN 2006
A. BACKE-DAHMEN, *Innocentissima aetas. Römische Kindheit im Spiegel literarischer, Rechtlicher und archäologischer Quellen des 1. Bis 4. Jahrhundert n. Chr.*, Mainz 2006.
- BALTZER 1983
M. BALTZER, *Die Alltagsdarstellungen der treverischen Grabdenkmäler*, «TrZ» XLVI (1983), 7-151.
- BARTMAN 2001
E. BARTMAN, *Hair and the Artifice in Female Adornment*, «AJA» CV (2001), 1-25.
- BERGEMANN 1997
J. BERGEMANN, *Demos und Thanatos. Untersuchungen zur Wertesystem der Polis im Spiegel der attischen Grabreliefs des 4. Jahrhunderts v. Chr. und zur Funktion der gleichzeitigen Grabbauten*, München 1997.
- BERGEMANN 2003
J. BERGEMANN, *Klassizismus in kaiserzeitlichen Griechenland: klassische Kunst zwischen Romanisierung, Resistenz und vorbildhaftem Geschmack*, in P. Noelke et alii (cur.), *Romanisation und Resistenz in Plastik, Architektur und Inschriften der Provinzen des Imperium Romanum. Neue Funde und Forschungen*. «Akten des VII. Intern. Kolloquium über Probleme des provincialrömischen Kunstschaffens», Mainz 2003, 559-562.
- BLANC - GURY 1986
N. BLANC - F. GURY, s. v. *Eros/Amor, Cupido*, in LIMC III, Zürich-München 1986, 952-1049.
- BLEECKER LUCE 1933
S. BLEECKER LUCE, *CVA United States of America, Providence, Museum of the Rhode Island School of Design*, 1, Cambridge (Mass.) 1933.
- BOSCHUNG 1987
D. BOSCHUNG, *Antike Grabaltäre aus den Nekropolen Roms*, Bern 1987.
- CAMBI 2002
N. CAMBI, *Antika*, Zagreb 2002.
- CASTRIOTA 1995
D. CASTRIOTA, *The Ara Pacis Augustae and the imagery of abundance in later Greek and early Roman Imperial Art*, Princeton 1995.
- CESA 2011
M. CESA, *Le artigiane del capello*, in *Comac. Identità femminile nelle acconciature di età romana*, Pisa 2011, 41-48.

⁴⁴ KAMPEN 1981, 99-100, fig. 84 (autenticità dubbia); ZIMMER 1982, 99 nr. 7; ZANKER 1989, 106, tav. 34. Per i capitelli figurati con cornucopie vd. VON MERCKLIN 1962, 274 nr. 648, fig. 1263.

CLAIRMONT 1993-95

C. W. CLAIRMONT, *Classical Attic Tombstones*, Kilchberg 1993-95.

COLIVICCHI 2000

F. COLIVICCHI, *Dal pallium alla toga: Ancona fra Ellenismo e romanizzazione*, «Ostraka» IX (2000), 135-142.

COMPOSTELLA 1996

C. COMPOSTELLA, *Omnata sepulcra: le borghesie municipali e la memoria di sé nell'arte funeraria del Veneto romano*, Firenze 1996.

CRESCI MARRONE - TIRELLI 2010

G. CRESCI MARRONE - M. TIRELLI, *Gli altinati e la memoria di sé scripta e imagines*, «Ostraka» XIX (2010), 127-146.

DAVIES 2013

G. DAVIES, *Honorifics, funerary statues of women: essentially the same or fundamentally different?* in *Women and the Roman City in the Latin West* (Mnemosyne suppl. 360) Leiden-Boston 2013, 171-199.

DENTI 1989

M. DENTI, *La scultura ellenistica delle regioni transpadane nel I secolo a.C. Problemi e prospettive di ricerca*, «DdA» s. III, VII (1989), 9-26.

DENTI 1991

M. DENTI, *Ellenismo e romanizzazione nella X regio. La scultura delle élites locali dall'età repubblicana ai Giulio-Claudi*, Roma 1991.

DEXHEIMER 1998

D. DEXHEIMER, *Oberitalische Grabaltäre. Ein Beitrag zur Sepulkralkunst der römischen Kaiserzeit* (Bar Intern. Series, 741) Oxford 1998.

DEXHEIMER 2000

D. DEXHEIMER, *Portrait figures on funerary altars of Roman liberti in Northern Italy: Romanization or the assimilation of attributes characterizing higher social strata?* in J. PEARCE - M. MILLETT - M. STRUCK (cur.), *Burial, Society and Context in the Roman World*, Oxford 2000, 78-84.

DI FILIPPO BALESTRAZZI 1989a

E. DI FILIPPO BALESTRAZZI, *Due rilievi greci di provenienza veneta e il problema della scultura veneta in Adriatico*, «ArchVen» XII (1989), 27-64.

DI FILIPPO BALESTRAZZI 1989b

E. DI FILIPPO BALESTRAZZI, *Ancora su Argenidas e su due rilievi greci provenienti dal Veneto*, «AN» LX (1989), 173-190.

DILLON 2010

S. DILLON, *The Female Portrait statue in the Greek World*, Cambridge 2010.

FITTSCHEN 1993

K. FITTSCHEN, *Bildnis eine Frau trajanischer Zeit aus Milreu*, «MM» XXXIV (1993), 202-209.

FRENZ 1985

H. G. FRENZ, *Römische Grabreliefs in Mittel- und Südtalien*, Roma 1985.

GABELMANN 1979

H. GABELMANN, *Die Frauenstatuen aus Aachen-Burtscheid*, «BJb» CLXXIX (1979), 209-250.

GHEDINI 1990

E. GHEDINI, *La tradizione ellenistica nella scultura aquileiese: rapporti con l'Egeo orientale*, in *Aquileia e l'arco adriatico*, «Antichità Altoadriatiche» XXXVI (1990), 255-267.

GHISELLINI 1994

E. GHISELLINI, s. v. *Tellus*, in *LIMC VII*, Zürich-München 1994, 879-889.

JOHANSEN 1951

K. E. JOHANSEN, *The Attic Grave-Reliefs*, Copenhagen 1951.

KAMPEN 1981

N. KAMPEN, *Image and Status: Roman working women in Ostia*, Berlin 1981.

KLEINER 1977

D. E. E. KLEINER, *Roman Group Portraiture. The Funerary Reliefs of the Late Republic and Early Empire*, New York-London 1977.

KOSMOPOULOU 2001

A. KOSMOPOULOU, *„Working Women“: Female Professional on Classical Attic Gravestones*, «BSA» CVI (2001), 281-319.

MANDER 2013

J. MANDER, *Portraits of children on Roman funerary monuments*, Cambridge 2013.

MANSUELLI 1958

G. A. MANSUELLI, *Il ritratto romano nell'Italia Settentrionale*, «RM» LXV (1958), 67-99.

MAYENCE - VERHOOGEN 1949

F. MAYENCE - V. VERHOOGEN, *CVA Belgique, Bruxelles, Musée Royaux d'art et d'histoire*, III Paris 1949.

VON MERCKLIN 1962

E. VON MERCKLIN, *Antike Figuralkapitelle*, Berlin 1962.

MIKOCCI 1995

T. MIKOCCI, *Sub Specie Deae. Les impératrices et princesses romaines assimilées à des déesses. Étude iconologique* (14 Suppl RdA), Roma 1995.

VON MOOCK 1998

D. W. VON MOOCK, *Die figürlichen Grabstelen Attikas in der Kaiserzeit*, Mainz 1998.

PARISI PRESICCE 2013

C. PARISI PRESICCE, *L'avvento di una nuova età dell'oro*, in E. LA ROCCA (cur.), *Augusto*, Cat. Mostra Roma 2013-2014, Milano 2013, 230-241.

PELUG 1989

H. PFLUG, *Römische Porträtstelen in Oberitalien. Untersuchungen zur Chronologie, Typologie und Ikonographie*, Mainz 1989.

RAWSON 2003

B. RAWSON, *Children and childhood in Roman Italy*, Oxford 2003.

REBECCHI 1986

F. REBECCHI, *Appunti per una storia di Modena nel tardo-impero: monumenti e contesto sociale*, «MEFRA» XCVIII (1986), 881-930.

REBECCHI 1988

F. REBECCHI, *I monumenti funerari*, in *Modena dalle origini all'anno mille, studi di archeologia e storia*, I, Modena 1988, 377-387.

ROTHE 2009

U. ROTHE, *Dress and Cultural Identity in the Rhine-Moselle Region of the Roman Empire* (BAR Intern. Series, 2038) Oxford 2009.

RÜDIGER 1973

U. RÜDIGER, *Die anaglypha Hadriani*, in *Antike Plastik XII*, Berlin 1973, 161-173.

SANTUCCI 2011

A. SANTUCCI, *Comac versus comac: i capelli delle "altre"*, in *Comac. Identità femminile nelle acconciature di età romana*, Pisa 2011, 79-126.

SCRINARI 1972

S. M. V. SCRINARI, *Museo Archeologico di Aquileia. Catalogo delle sculture romane*, Roma 1972.

SIMON 1963

E. SIMON, *Grabaltar der Maena Mellusa mit ihren Kindern*, in W. Helbig, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, I, Tübingen 1963, 233-234, nr. 299.

SPERTI 1988

L. SPERTI, *Rilievi greci e romani nel Museo Archeologico di Venezia*, Roma 1988.

SPERTI 2012

L. SPERTI, *Un altare funerario con scena di filatura dal territorio friulano*, in S. BUSANA - P. BASSO (cur.), *La lana nella Cisalpina romana, economia e società. Studi in onore di Stefania Pesavento Mattioli*, Padova 2012, 513-522.

SPILIOPOULOU-DONDERER 2002

I. SPILIOPOULOU-DONDERER, *Kaiserzeitliche Grabaltäre Niedermakedoniens*, Mannheim-Möhnsee 2002.

STARAC 2008

A. STARAC, *Volumen, stilus, codex ansatus. Examples from Istria*, in *Thiasos. Festschrift für Erwin Pochmarski zum 65. Geburtstag*, Wien 2008, 933-943.

STRÖMBERG 2003

A. STRÖMBERG, *Private in life – public in death: the presence of Women on Attic Classical funerary monuments*, in L. LARSSON LOVÉN - A. STRÖMBERG (cur.), *Gender, Cult and Culture in the ancient world from Mycenae to Byzantium*, Sävedalen, 28-37.

TAYLOR 2008

R. TAYLOR, *The Moral Mirror of Roman Art*, New York 2008.

VERZAR BASS 2013

M. VERZAR BASS, *Stele funerarie con rappresentazione di figure intere*, in N. CAMBI - G. KOCH (cur.), *Sepulkralna skulptura zapadnog Ilirika i susjednih oblasti u doba Rimskog Carstva. Funerary sculpture of the Western Illyricum and neighbouring regions of the Roman Empire*, «Intern. Conference, Spalato 2009», Spalato 2013, 147-178.

WOOD 1999

S. E. WOOD, *Imperial Women: A Study in Public Images, 40 BC - 68 AD* (Mnemosyne Suppl. 194), Leiden Boston Cologne 1999.

ZANKER 1989

P. ZANKER, *Statuenrepräsentation und Mode*, in S. WALKER - A. CAMERON (cur.), *The Greek Renaissance in the Roman Empire*, «Colloquium London 1986» (BICS Suppl. 55) London 1989, 102-107.

ZIMMER 1982

G. ZIMMER, *Römische Berufsdarstellungen*, Berlin 1982.