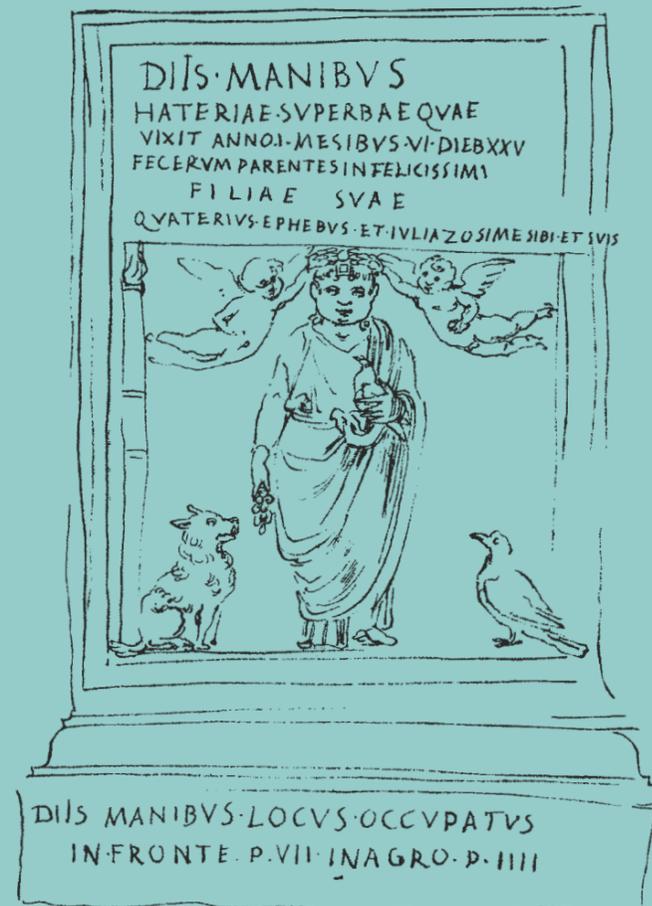




IMPERATRICE LIBERTATIS
MATRONE ENOBLI
LIBERTICIDIAE



11 *DUX FEMINA FACTI*

Eike D. Schmidt

13 *Da lanificae a divae.*

I molteplici aspetti della rappresentazione femminile a Roma
Novella Lapini

23 *L'intraprendenza di vedove Augustae e congiunte di rango imperiale nel secolo del principato adottivo*

Ida Gilda Mastroso

29 *Dono al femminile nelle città dell'Occidente romano*

Giovanni Alberto Cecconi

37 *Il bello delle donne: imperatrici e private nei ritratti femminili delle Gallerie degli Uffizi da Antonia Minore a Faustina Maggiore*

Laura Buccino

51 *Collezionismo epigrafico agli Uffizi: il Ricetto delle Iscrizioni*

Alessandro Muscillo

CATALOGO

61 *EXEMPLA NEGATIVI*

91 *MODELLI POSITIVI*

115 *UN RUOLO PUBBLICO AL FEMMINILE*

143 *Bibliografia*



DUX FEMINA FACTI

Dux femina facti (*Aen.* 1.364) “una donna fu l’autore dell’impresa”. Con queste lapidarie parole Virgilio sintetizza l’originalità di una figura come quella di Didone, una delle prime donne forti della letteratura occidentale. Una donna che guidò il suo popolo da un capo all’altro del Mediterraneo (è questo il *factus* cui il poeta si riferisce), divenne la regina rispettata di un potente regno creato dal nulla e fu così intraprendente e libera in amore che Dante nella Divina Commedia la confinò fra i lussuriosi (*Inferno*, Canto V, vv. 61-62). Per secoli Didone incarnò l’anomalo modello di una leadership femminile di successo, apparentemente inconciliabile con il ruolo femminile – appartato e silente – nella società antica e moderna. Ancora nel 1588, per celebrare il trionfo di Elisabetta I sulla *Invencible Armada*, i panegiristi dell’epoca non ebbero altro modello che quello di Didone a cui paragonarla: e fu proprio con le parole di Virgilio ricordate all’inizio che la regina fu acclamata dalla corte nel giorno della vittoria.

Gli anni in cui Virgilio immaginò il personaggio della regina cartaginese coincisero, certo non casualmente, anche con la piena presa di coscienza, da parte delle donne dell’alta società romana, della posizione centrale che esse occupavano nella gestione degli affari pubblici e privati. Espressione diretta e incontestabile di questa affermazione fu la nascita di una splendida ritrattistica al femminile, una delle manifestazioni più originali dell’arte scultorea romana. Queste effigi marmoree, pensate al fine di preservare nel volto precise personalità per le generazioni future, sono infatti la prova tangibile del peso che queste esponenti dell’aristocrazia e della ricca borghesia giocavano nei complessi meccanismi politici ed economici della società in cui vivevano.

La storia dell’affermazione della donna nel mondo e nella cultura romana della tarda repubblica e dell’alto impero è il tema di questa mostra originale, progettata e curata da Novella Lapini. Il racconto si svolge, infatti, mettendo a confronto splendidi ritratti di imperatrici e ignote private con testi epigrafici coevi, in cui le donne sono i principali soggetti. È proprio grazie a queste iscrizioni, oggetti solitamente esclusi con cura da ogni mostra perché ritenuti terribilmente noiosi, che questa esposizione restituisce voce e carattere ai volti di marmo. Grazie al loro racconto di vicende pubbliche e personali il visitatore entrerà nel vivo di quella che fu la complessa società di Roma antica e scoprirà che non furono pochi i casi di *dux femina* che condizionarono in modo radicale il corso della storia antica.

I contributi presenti in questo catalogo, affidati ad alcuni dei massimi esperti della figura femminile nell’arte e nella società romana, garantiscono dell’elevatissimo livello scientifico dell’esposizione, realizzata (e lo dico con orgoglio) quasi interamente con opere provenienti dalle collezioni delle Gallerie. Sono certo che molti visitatori, anche fra i più assidui ospiti del nostro museo, scopriranno per la prima volta l’importanza e la bellezza di alcuni ritratti o di alcune are, opere che, pur essendo in molti casi esposte e visibili a tutti, finiscono con l’essere completamente ignorate da un turismo sempre più condizionato dai grandi nomi. È proprio grazie ad iniziative come queste che è possibile restituire ad alcuni tesori delle nostre collezioni il ruolo da protagonisti che meritano, offrendo, allo stesso tempo, un’occasione preziosa per approfondire la conoscenza dell’arte e del mondo antico.



Da *lanificae* a *divae*. I molteplici aspetti della rappresentazione femminile a Roma

Novella Lapini

Quae non faciet quod principis uxor? (Giov., Sat. VI, v. 617)

Questo verso di Giovenale, che sottolinea come ogni donna avesse il suo punto di riferimento nella moglie del *princeps* – potremmo dire, più in generale, nelle donne della sua casa – esprime uno degli assunti propri della Roma imperiale, anche se in questo caso declinato al negativo. Il contesto è infatti quello della famosa Satira VI, la cosiddetta “satira contro le donne” (o “contro le mogli”?) e l’imperatrice presa a modello dalle sue contemporanee è Milonia Cesonia, quarta e ultima moglie di Gaio Caligola, cui è imputata da Giovenale nei versi che precedono la follia del marito², che si immagina causata dai filtri d’amore utilizzati per irretirlo³, altro tema sul quale torneremo in questo *excursus* sulla rappresentazione femminile nel mondo romano.

Al di là delle illazioni del poeta satirico, il ruolo iconico attribuito alle esponenti della casa imperiale è infatti evidente già all’inizio del principato, quando Ottaviano Augusto, ben consapevole della necessità che dalla sua *domus* uscisse il nuovo, o più precisamente i nuovi modelli di comportamento femminile, operò una precisa scelta propagandistica nella presentazione pubblica delle congiunte, funzionale alla sua costruzione politica⁴. Infatti, allo stesso modo in cui, una volta pacificata Roma, dopo la definitiva sconfitta di Cleopatra e Marco Antonio, aveva dichiarato di voler restaurare l’antica *res publica* – impresa che realizzò creandosi un ruolo formalmente in linea con la tradizione, ma nella pratica sovversivo – così nel dipingere le donne della sua casa si ispirò all’antico modello matronale, sintetizzato al meglio dalla mitica Lucrezia, che è significativamente oggetto in età augustea di un ampio ritratto dedicatole da Tito Livio nel suo compendio di storia romana⁵.

Il modello matronale ed i suoi limiti

Virtuosa ed illustre moglie del nobile Collatino, imparentato con la famiglia reale dei Tarquini, sull’esempio di Lucrezia si fondava l’origine stessa della repubblica, dato che proprio la violenza fattale da uno dei figli di Tarquinio il Superbo avrebbe condotto, nel racconto tradizionale, alla cacciata

dell’ultimo sovrano etrusco dall’Urbe. Nel ritratto liviano ella viene descritta innanzitutto come devota alla casa e dedita alle occupazioni femminili, dato che in assenza del marito, impegnato nell’assedio di Ardea, Lucrezia appare sulla scena intenta, ancora a tarda sera, alla filatura della lana in compagnia delle sole ancelle. Allo stesso tempo tuttavia lo storico ne ricorda il coraggio e la capacità, che ci si aspettava da ogni matrona, di difendere il proprio ruolo, ruolo che – benché essenzialmente connesso con la vita domestica – comportava un coinvolgimento nella cura della stessa e nell’educazione dei figli agli ideali gentilizi e patrii, motivo per cui in epoca storica era previsto che le fanciulle avessero una formazione che nella prima fase procedeva di fatto in parallelo con quella dei fratelli. Così anche Lucrezia può essere dipinta come capace di parlare ad un pubblico ristretto, ma non composto di soli familiari, per difendere il proprio onore e per chiedere pubblica vendetta per l’oltraggio subito, un oltraggio che la spinge comunque, nonostante i tentativi dei familiari di dissuaderla, a darsi la morte per la volontà – espressa in un vibrante discorso attribuitole da Livio – di non violare, nemmeno passivamente, il dovere matronale della pudicizia⁶, quel valore così pregnante da consentirle di superare – in questo caso senza biasimo – la tradizione che valutava tanto più degna di stima la donna tacita e il cui nome mai veniva pronunciato in pubblico⁷. La stessa *Pudicitia* che le *matronae univirae* d’età repubblicana avrebbero poi onorato come dea e che, a riprova del suo valore fondante, Giovenale avrebbe dichiarato in apertura della Satira VI aver ormai abbandonato da tempo la terra a simboleggiare la decadenza dei valori matronali⁸ – *Pudicitia* il cui culto lo stesso Livio lamentava disatteso già in età augustea e che si voleva rivitalizzare proprio sull’esempio di Lucrezia⁹.

A questo modello di matrona *domiseda*, *lanifica* e *pudica*, ma anche coraggiosa nel difendere gli spazi che le erano concessi, si era sempre ispirato il racconto – naturalmente affidato alla voce maschile – delle donne romane, immutato

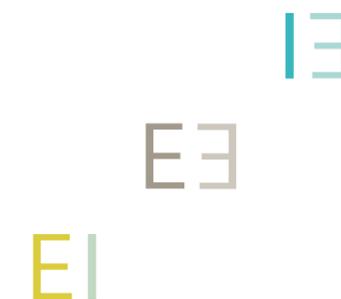
LIBERTEICIATREPMI
MATRONEENONOTAM
IMPERATRICEITREBIL

catalogo



exempla negativi

In questa sezione sono riunite figure femminili contrastanti col modello matronale, in molti casi toccate dalle accuse tradizionalmente rivolte alle donne nel mondo romano, l'adulterio e il veneficio. Gli esempi sono tratti da strati sociali differenti, dal caso della liberta Giunia Atte, incolpata di ogni mancanza, fino a meritare una forma privata di *damnatio memoriae*, a quello di imperatrici di dubbia fama, quali Agrippina Minore o Giulia, figlia di Tito, presente in un tipo ritrattistico erroneamente attribuite.



1.

Ara in onore di Giunia Procula, con maledizione per Giunia Atte

età flavia (69-96 d.C.)
marmo lunense; alt. cm 99; largh. cm 63; spess. cm 51; alt. lett. cm 0,7-1,5
Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria delle Statue e delle Pitture, inv. 1914, 950

La decorazione del monumento funebre è ricchissima, tanto da coprirne completamente tre lati, anche a spese dell'iscrizione, relegata nello zoccolo del pannello centrale, che viene diviso a metà da un festone di fiori e frutta, agganciato da entrambi i lati con bende svolazzanti alle corna ricurve di un Giove Ammone, che sovrasta, nei due angoli, una maestosa aquila ad ali spiegate, poggiata su base aggettante. Sotto il festone una scena di caccia, con un grifone che azzanna un toro, mentre sopra si trova una scena di genere, con un cane che rovescia il cesto di frutta retto da un erote, un elemento più leggero che si adatta alla giovane età di Giunia Procula. Il suo busto è ritratto appena sopra, all'interno della cornice rettangolare normalmente destinata al campo epigrafico, ed ella domina così lo spazio col suo sguardo rivolto direttamente al viandante. I due pannelli laterali dell'ara sono poi definiti da altrettanti festoni, retti ad una estremità dal Giove Ammone frontale e dall'altra da un ariete, in corrispondenza del quale, in basso, siede una sfinge. Sul lato sinistro una scena bucolica – una coppia di uccelli che nutrono i loro piccoli nel nido – sovrasta il tradizionale *urceus*, sotto cui si trova un grifone seduto, mentre a destra sotto la *paterna* si svolge la lotta per la preda tra due uccelli e, più in basso, siede un grosso roditore, di non facile identificazione (un ghiro?), che sembra rosicchiare una ghianda. L'iscrizione, collocata – eccetto l'*adprecatio* agli dei Mani – nello zoccolo frontale dell'ara, ricorda l'affetto dei due genitori per la giovane figlia, Giunia Procula, morta poco prima di compiere i nove anni, ma rende palese anche una forma privata di *damnatio memoriae*. Infatti, accanto alla menzione del padre – Marco Giunio Eufrosino, probabilmente un liberto, dato il *cognomen* grecanico – c'è uno spazio vuoto dove il nome della madre di Procula era stato prima scritto e poi eraso con attenzione ed è integrabile soltanto grazie alle informazioni presenti sul retro dell'ara, lasciata grezza all'inizio perché non visibile, ma che in seguito fu destinata ad ospitare – proprio per il suo carattere di luogo nascosto e al contempo legato al mondo dell'oltretomba – una forma anomala di *defixio* che coinvolgeva proprio la madre di Procula, Giunia Atte.

Sotto la scena di caccia si legge l'*adprecatio*: *Dis Manibus*, mentre nello zoccolo è iscritta la parte principale del testo (CIL VI 20905 = EDR123124, G. Crimi):

Iuniae M(arci) f(iliae) Proculae, vix(it) ann(os) VIII m(enses) XI d(ies) V. Miseros / patrem et matrem in luctu reliquid(:reliquit). Fecit M(arcus) Iuniu[s] M(arci)? l(ibertus)? / Euphrosynus sibi et [[[Iuniae Act]]] *tu sine filiae et parentium in u[no ossa] / requ(i)escant. Quidquid nobis feceris, idem tibi speres. Mihi crede tu tibi testif[is] eris*

“Agli dei Mani di Giunia Procula, figlia di Marco, (che) visse 8 anni, 11 mesi e 5 giorni, lasciando nel lutto gli sventurati genitori. Marco Giunio Eufrosino, [liberto di Marco?], fece (questo monumento) per sé stesso e per [[[Giunia Atte]]]. Lascia che le ossa della figlia e dei genitori riposino insieme. Quello che hai fatto a noi spera che sia fatto anche a te. Credimi, ne [sarai] tu stesso testimone”.

Sul retro, in un testo redatto in modo irregolare, con alcuni errori e in una forma metrica varia, ma per lo più giambica, tipica dell'invettiva, vengono elencate le molte colpe della donna accusata di aver abbandonato Eufrosino dopo averne ottenuto non soltanto il beneficio della libertà, ma anche quello delle *iustae nuptiae*, mentre lui, ormai anziano, era ammalato. Ella è inoltre incolpata di aver portato con sé nella fuga anche un'ancella e un giovane schiavo che avevano il compito di accudire Eufrosino, coinvolti per questo nella maledizione insieme ad un altro schiavo, Zosimo, il cui nome troneggia in chiusa di *defixio*, isolato, in caratteri maggiori, probabilmente ad indicare un suo coinvolgimento diretto nel tradimento di Giunia Atte:

Hic stigmata aeterna Acte libertae scripta sunt vene=/nariae et perfidae dolosae duri pectoris: clavom(:clavos) et restem / sparteam, ut sibi collum alliget, et picem candentem / pectus malum commurat(:comburat) suum. Manumissa gratis / secuta adulterum, patronum circumscrispsit et / ministros, ancillam et puerum, lecto iacenti / patrono abduxit, ut animo(s) desponderet solus / relictus spoliatus senex. E(t) Hymno ffa-de(:eadem) sti(g)m(a)ta / secutis / Zosimum.

“Quanto è scritto valga a perenne infamia della liberta Atte, avvelenatrice ed ingannatrice perfida e senza cuore: dei chiodi e una fune di sparto le leghino il collo e pece bollente le bruci il petto malvagio. Fu manomessa gratis e se ne andò con l'amante; raggiò il padrone e mentre questi giaceva a letto, malato, gli portò via l'ancella e il giovane schiavo che l'assistevano, tanto da far perder d'animo il vecchio rimasto solo, abbandonato e derubato. La medesima infamia ricada anche su Imno e su coloro che hanno seguito Zosimo”.

La lettura del testo collocato sul retro dell'ara, in cui l'accusa verso la moglie fedifraga è affidata al monumento funebre della figlia comune, che in tal modo diventava latrice di questa particolare *defixio* verso il mondo degli Inferi (per il ruolo dei morti prematuri come latori di maledizioni in contesto tradizionale si veda Stanco 2003, pp. 141-143), permette di ipotizzare un'integrazione per la *damnatio memoriae* presente nel testo principale. Questa è probabilmente da completarsi con le parole [[[Iuniae Act]]]*e* piuttosto che con quelle suggerite da Durry – [[[Acte liberta]]]*e* – che avrebbero posto l'accento sullo *status* di liberta di Atte piuttosto che su quello di moglie legittima, più funzionale a qualificare la donna al momento della morte della figlia, anche per confronto con quello che avviene nel caso di *Iulia Trophime*, la quale, benché liberta e madre di uno schiavo, viene definita semplicemente *mater*, senza menzione alcuna della condizione servile, nella dedica funeraria del figlio, un *verna*, ricordato dal padrone che ne era probabilmente il padre (cat. 20).





modelli positivi

L'ideale matronale è qui presentato in tutte le sue possibili sfumature. Le donne della casa imperiale, quali Antonia Minore o Vibia Sabina, colte e ricche evergeti, ma anche esempi di virtù tradizionali, ne rappresentano la più alta incarnazione. A questo esempio si ispirano le altre classi sociali, fino alle liberte che nell'unica occasione pubblica loro concessa, l'epigrafe funeraria, si mostrano o vengono ritratte seguendo i canoni del medesimo modello, come *domisedae*, *pudicae*, *lanificae*.



15.

Ritratto di Vibia Sabina

130 d.C. circa
marmo di Göktepe (testa); marmo lunense (busto); alt. del busto cm 53; alt. della parte antica cm 29
Firenze, Gallerie degli Uffizi, *Antiquarium* di Villa Corsini a Castello, inv. 1914, 161

Attestato negli inventari di Galleria dal 1704, e passato in origine nel Ricetto delle Iscrizioni, il busto, di provenienza ignota, trova infine collocazione nel Primo Corridoio. Attualmente è in deposito presso l'*Antiquarium* di Villa Corsini, a Castello.

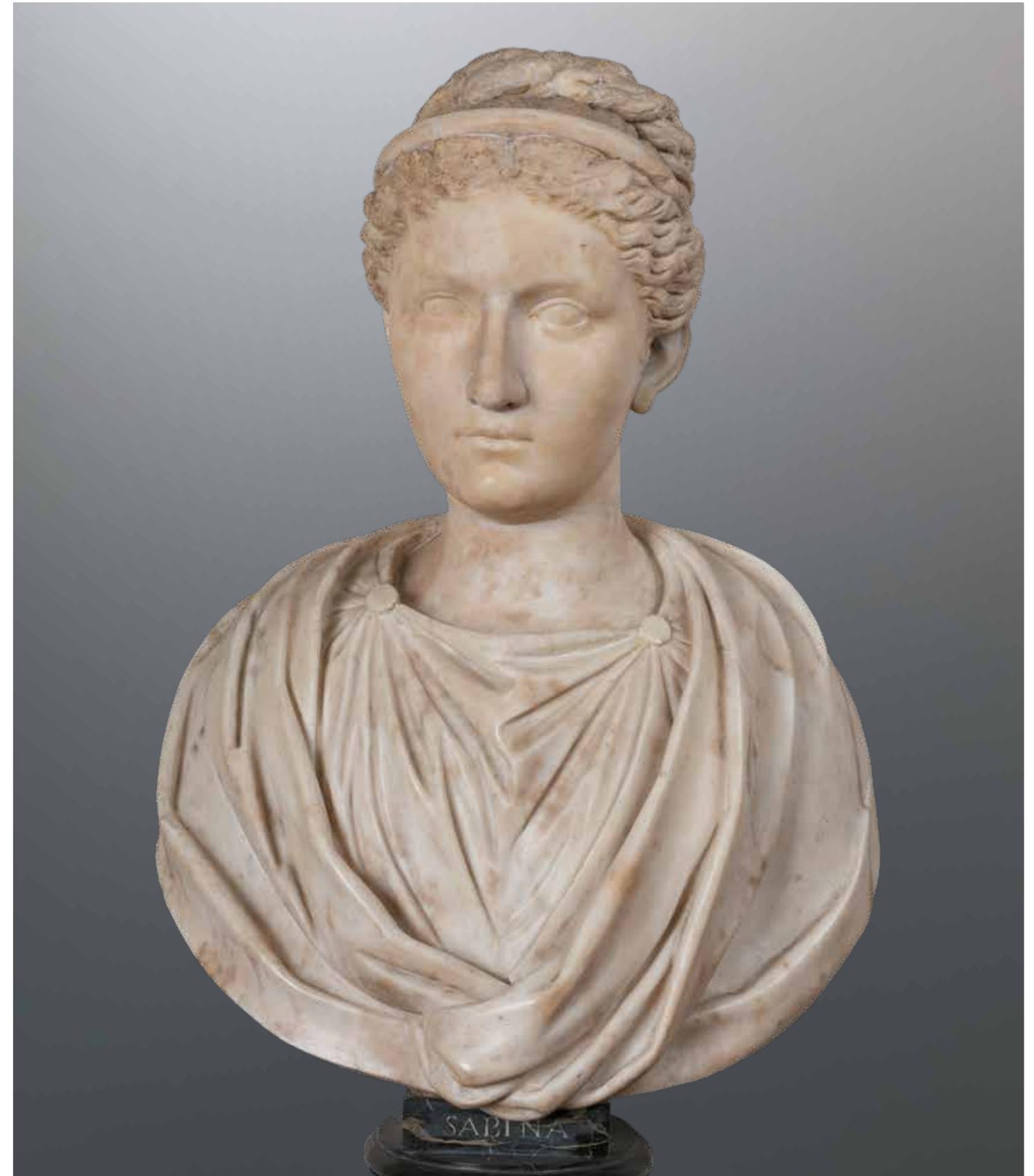
Il volto di Sabina non è più quello di una donna ma di una dea, i tratti idealizzati di un'eterna giovinezza, un ovale pieno dai lineamenti morbidi e ingentiliti, gli occhi piccoli dall'espressione severa e distante, la bocca piccola e carnosa. La capigliatura, raffinata nella sua semplicità, è ripartita da una scriminatura centrale in morbide ciocche ondulate, trattenute da un cercine liscio, tirate indietro a scoprire la fronte e in parte le orecchie, con un ricciolo libero sugli zigomi, e raccolte poi sulla nuca a formare, in alto, una sorta di morbida ciambella. La testa è inserita in un busto moderno, drappeggiato, con manto e tunica fermata sulle spalle da bottoni. Il ruolo marginale a cui la storiografia antica relega Sabina, vissuta a fianco di Adriano per quasi quaranta anni, fino alla morte avvenuta nel 136 o 137 d.C., è smentito, sul piano della documentazione archeologica, dalla ripetizione quasi ossessiva della sua immagine pubblica, a testimonianza del riconoscimento della sua posizione di garante del potere imperiale.

L'adozione di un nuovo tipo ritrattistico, il cosiddetto tipo principale, forse creato intorno al 130 d.C. ispirandosi alle immagini di divinità femminili del IV secolo a.C., aderisce, sul piano figurativo, al nuovo indirizzo politico e culturale dell'età adrianea.

I due ritratti di Sabina vanno ad integrare la galleria dei ritratti femminili della famiglia Ulpia, nota nelle collezioni degli Uffizi attraverso le monumentali statue della Loggia dei Lanzi, dal Foro di Traiano, con i volti delle antenate, Marciana, Matidia e probabilmente Marcia.

Manola Giachi

Bibliografia: E. Diacchiati, in *Volti Svelati* 2011, pp. 88-89, n. II.18, con bibliografia precedente; L. Buccino, in *L'età dell'equilibrio* 2012, p. 271, n. I.18, con bibliografia precedente sul tipo principale.





un ruolo pubblico al femminile

Le prime matrone a rivestire tale ruolo furono certamente le appartenenti alla casa del *princeps*: a loro si aprirono nuove prospettive di azione pubblica, compresi atti di evergetismo in spazi tradizionalmente maschili, e infine un riconoscimento formale dello *status* raggiunto, con la concessione del titolo di *Augusta* in vita e la *consecratio* dopo la morte. Sul loro esempio le donne dell'élite poterono inserirsi in spazi prima esclusivamente maschili, quali benefattrici locali e flaminiche delle nuove *divae*, accrescendo così la propria fama insieme a quella familiare e meritando riconoscimenti ufficiali.



Testa-ritratto femminile di età adrianea su busto moderno

128-130 d.C. circa
 marmo lunense; alt. totale cm 72; alt. busto cm 41,90; alt. testa cm 32; alt. volto cm 17; distanza angoli occhi interni 3,5; esterni cm 9,5; largh. cm 4,7
 Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gallerie delle Statue e delle Pitture, inv. 1914, 109

Il ritratto faceva parte di un lotto di quindici sculture di Villa Ludovisi a Roma, che furono acquistate nel maggio 1669 dal cardinale Leopoldo de' Medici. La provenienza collezionistica è confermata dalla scritta "20 · I · B" incisa sul sostegno retrostante del busto, che riporta le iniziali del proprietario precedente, Iacobus (Giacomo) Boncompagni (1548-1612), figlio di papa Gregorio XIII, la cui raccolta di antichità fu ereditata dal principe Ludovisi, dal quale passò poi ai Medici. L'identificazione tradizionale con Giulia di Tito giustifica la collocazione del ritratto nella serie degli imperatori flavii nel Primo Corridoio, sopra una colonna, almeno dal 1704, come documentano inventari e riproduzioni grafiche.

Sono antiche la testa con il collo e una breve sezione della veste sul retro, raccordata con il busto moderno. La punta del naso e buona parte del padiglione auricolare sinistro sono di restauro; il margine del padiglione auricolare destro è rotto, con inserito un piccolo tassello di restauro. Le macchie visibili sono probabilmente dovute ai depositi di polvere cementati da uno strato ceroso, come evidenziato dall'ultimo intervento di restauro (2009). Sul busto è rotto il bordo del mantello, in alto a destra. Sul retro sono riportati vari numeri di inventario, alcuni dei quali cancellati. Le dimensioni della testa, rivolta verso sinistra e inclinata sul lato, sono appena superiori al naturale. Il volto pieno e giovanile è individualizzato e si caratterizza per un'espressione assorta. La fronte è ampia e liscia. Le sopracciglia diritte e sottili, appena incurvate alle estremità, sono rese a fini tratteggi (il sinistro è stato rilavorato). Gli occhi lisci hanno un taglio allungato. Il naso è diritto. La bocca è socchiusa, con le labbra armoniosamente modellate. Nel profilo si nota un leggero doppio mento. Il collo è lungo ed elegante. Fronte e tempie sono delimitate da una fascia di ciocchette a falce, distinte da fini incisioni e uniformemente incurvate verso destra. In corrispondenza dell'occhio destro le ciocche formano un raffinato motivo a mandorla. Al di sopra è sistemato un alto toupet con una massa vivace di ricci serpentiformi. Le orecchie sono scoperte. La calotta è articolata in ciocche ondulate, da cui sfuggono alcuni ciuffi leziosi sul collo e sulla nuca. Sul retro i capelli sono raccolti in una crocchia ad anello morbida e voluminosa, delimitata da ciocche che ne sottolineano il contorno all'interno. Il busto, eseguito intorno al 1570, rappresenta una creazione di grande virtuosismo, caratterizzata da una resa mosca e differenziata delle vesti, con pieghe bagnate e increspate, i seni turgidi dai capezzoli evidenti sotto la tunica e il rimbocco vivace nel mantello avvolto intorno alla vita.

Vari elementi indicano una datazione del ritratto in età adrianea: la superficie levigata dell'incarnato, pur se accentuata dalla rilavorazione moderna; i sapienti passaggi sfumati che rendono vivido e sensibile il modellato; le sopracciglia rese a fini incisioni; il taglio degli occhi, che richiamano quelli di Vibia Sabina, moglie dell'imperatore Adriano; la resa metallica del contorno delle labbra; il tipo di acconciatura elaborata; l'alto grado di naturalismo e le incisioni che rifiniscono le ciocche, rivelando l'abilità nella resa materica dei capelli, caratteristica degli scultori adrianei di più alto livello. I particolari interni dei globi oculari non sono resi plasticamente, il che sembra condurre a una datazione non oltre il 130 d.C., dal momento che questa data segna un discrimine nella tecnica di realizzazione degli occhi, prima esclusivamente dipinti. La foggia della crocchia presume la diffusione del cosiddetto 'tipo principale' di Sabina, databile al 128 d.C. (si veda il saggio Buccino in questo volume per la bibliografia, p. 45, nota 45), anche se qui manca la chiusura a bande incrociate sul retro.

Del ritratto è nota almeno una replica antica, inserita su una statua panneggiata non pertinente conservata a Palazzo Barberini a Roma, a partire dal 1644 (Arachne n. 28709; Hausmann 1959, pp. 181, 187, figg. 3, 6; Buccino 2017b, pp. 247-248, figg. 32-33). L'esistenza di almeno due repliche dello stesso tipo ritrattistico, che possiamo chiamare 'Uffizi-Barberini', e l'elevata qualità del ritratto fiorentino inducono a identificare nella donna raffigurata una personalità di rango, cui non sappiamo però dare un nome. Data la scelta di delimitare la fronte con la fascia di ciocchette incise, che richiama i ritratti delle Auguste della famiglia Ulpia, non si può escludere che sia un ritratto 'di ricostruzione' di una donna influente vissuta durante il principato di Traiano, e ancora importante per ragioni dinastiche al tempo del suo successore. Altrimenti potrebbe trattarsi dell'immagine di una giovane dama dell'età di Adriano, appartenente a una famiglia importante se non alla sua corte, che imita la versione più aggiornata del modello imperiale, riconoscibile nella sistemazione della ciambella sul retro ispirata a Sabina, abbinandola a un'acconciatura frontale di grande ricercatezza e impatto visivo e alla fascia frontale, con la quale intende forse evidenziare un legame particolare con le donne della famiglia Ulpia.

Non è noto il contesto antico di nessuna delle due repliche, ma in base all'originaria provenienza collezionistica è verosimile che siano state rinvenute a Roma. Propenderei a ritenere entrambi i ritratti pertinenti a una dedica onoraria, singola o entro una galleria di ritratti celebrativi, a ornamento di un'area pubblica o di una residenza di prestigio.

Laura Buccino

Bibliografia: Hausmann 1959, pp. 180-181, 187, figg. 2, 5; Mansuelli 1961, pp. 82-83, n. 84, figg. 84a-b; Pizzorusso 2013, pp. 76-81, tavv. 25a-b, 26b, 30a-b; Ostrow 2014, pp. 533, 541, n. 21; Buccino 2017b, *passim*, con bibliografia precedente; Taiuti 2020, con fig. 6 sulla storia collezionistica.

