

Fabrizio Paolucci

Una scultura di offerente nelle Gallerie degli Uffizi.
Alcune considerazioni su un modello iconografico femminile di età augustea

La statua¹ (figg. 1-4), realizzata in marmo pario², è attualmente acefala, ma due riproduzioni fotografiche su lastra di vetro (figg. 5-6), databili



Figg. 1-4: Statua acefala femminile un tempo a Villa Pianciani, Spoleto – Gallerie degli Uffizi, inv. 1914 n. 2015 (Cabinetto fotografico delle Gallerie degli Uffizi).



Figg. 5-6: La scultura ancora completa di parte delle integrazioni moderne in due immagini degli inizi del XX secolo (Gabinetto fotografico delle Gallerie degli Uffizi).

verosimilmente alla fine dell'Ottocento/inizi Novecento, mostrano la scultura integrata di una testa di restauro oggi perduta. Con sicurezza dovevano essere state restaurate anche le due mani, insieme a parte degli avambracci, originariamente inserite mediante perni metallici in parte conservati. Dell'avambraccio sinistro sopravvivono cinque frammenti non più coerenti, pertinenti all'integrazione ancora riconoscibile in opera nella fotografia d'epoca.

A essere raffigurata è una donna gravitante sulla gamba destra, mentre la sinistra è leggermente flessa. Il braccio destro era portato in avanti, mentre il sinistro era disteso lungo il corpo. La caduta dell'integrazione moderna ha messo in evidenza l'originaria superficie di attacco che risulta essere il risultato di una ampia regolarizzazione operata in età moderna. Il restauratore, infatti, ha eliminato quanto restava dell'avambraccio sinistro, in origine leggermente più proteso verso l'esterno, in modo da ottenere un piano regolare che consentisse l'applicazione dell'elemento di restauro. Questo lavoro di intervento risulta evidente anche dall'eliminazione di parte del panneggio che ricadeva sotto il braccio sinistro, in modo da consentirne un'impostazione rivolta maggiormente verso il basso. L'iconografia originaria fu ricondotta così dal restauratore a una più canonica figura rispettosa del chiasmo prassitelico. La presenza di più fori sulla superficie di distacco delle mani, oltre a quello

utilizzato per i perni più recenti (due sul lato sinistro e uno sul destro), provano l'originaria presenza di integrazioni diverse succedutesi nel tempo. La figura era dunque quella di una offerente che, con la destra protesa in avanti, richiamava da vicino il tipo iconografico dell'orante. La donna indossa un manto che ricade con una superficie compatta, appena segnata da alcune increspature arcuate, fino quasi ai piedi. Solo nella parte inferiore della figura emerge la tunica, segnata da una fitta cascata di pieghe che, sul piede sinistro, assumono un andamento semicircolare. Il manto scende all'altezza del braccio destro proteso e risale sul lato sinistro sino a coprire la testa. Questa, lavorata a parte, era inserita in un incasso posto al centro del collo, riutilizzato in età moderna per l'inserzione della testa di restauro. La lavorazione piatta dell'estremità del manto sul retro e ai lati del collo non lascia dubbi sul fatto che il ritratto originario fosse *velato capite*. Il manto, quindi, si abbassa dal lato destro, formando un ampio panneggio ad arco alla base del collo, per poi essere riportato sulla spalla sinistra, dalla quale ricade sul retro della figura, con un massiccio fascio di pieghe. In prossimità dell'avambraccio destro rimangono in opera due frammenti, molto probabilmente originali e pertinenti. Perdute, invece, sono le integrazioni in marmo di una lacuna di forma grosso modo circolare all'altezza della spalla sinistra e di un ampio lembo del manto, sulla parte anteriore della figura, in prossimità del ginocchio sinistro. Sopravvivono, invece, i completamenti in gesso dell'estremità del seno destro e del lembo del manto a sinistra del collo. I piedi sono quasi interamente perduti e rimane evidente la preparazione per delle integrazioni oggi mancanti. La statua è inserita in una base modanata, correttamente giudicata antica³, alta circa cm 9.

La scultura fece parte dell'arredo statuario di Villa Pianciani, nei pressi di Spoleto⁴. Questo complesso monumentale figura fra le opere giovanili del celebre architetto romano Giuseppe Valadier e fu ultimato non prima del 1792⁵. È possibile che proprio in occasione della costruzione dell'imponente edificio furono acquistate anche le statue antiche che, da fonti documentarie e fotografiche, sappiamo essere state destinate in buona parte all'ornamento del giardino⁶. Nel parco, alla statua in esame fu riservato un posto di particolare rilievo, dal momento che fu collocata al centro del cosiddetto "tempietto", un'agile struttura neoclassica ancor oggi esistente, dove la ritrae una foto databile verosimilmente alla fine del XIX secolo (fig. 7). La famiglia Pianciani, fra le più antiche e influenti di Spoleto, era proprietaria anche di una ricca collezione sistemata nel palazzo cittadino, della quale si è supposto potessero aver fatto parte le sculture un tempo appartenute al cardinale senese Giacomo Filippo Nini, i cui beni furono ereditati dai Pianciani nel 1680, alla morte dell'alto prelato⁷. Successive ricerche hanno, però, permesso di appurare che, nel 1698, i Pianciani vendettero a Roma, al contestabile Filippo II Colonna, l'intera collezione statuaria del Nini⁸, per cui è da escludere ogni possibile derivazione da quel nucleo collezionistico per il marmo in esame. Un dissesto economico subito dalla famiglia obbligò alla vendita della quadreria in un'asta organizzata a Roma nel 1884⁹. Allo stato attuale, non è possibile determinare esattamente in



Fig. 7: La scultura nella sua originaria sistemazione all'interno del cosiddetto Tempietto del parco di Villa Pianciani (per gentile concessione della professoressa Anna Muskardin).

quale anno anche le sculture e gli arredi della villa seguirono la stessa sorte, ma è probabile che non dovette passare molto tempo. Con certezza è possibile affermare che la scultura era entrata nella proprietà del pittore Emidio Vangelli (1871-1949) sin dagli inizi del Novecento, come prova una lettera a lui inviata dal Soprintendente alle Antichità Roberto Paribeni in data 13 ottobre 1926¹⁰. Acquistata nel 1927 dall'ingegnere romano Ugo Simonetti, fu poi alienata a un privato da una sua discendente nel 1970¹¹. Reimmessa sul mercato antiquario, la scultura fu infine messa all'asta dalla Casa Pandolfini di Firenze in data 18 dicembre 2019, venendo acquistata dalle Gallerie degli Uffizi delle cui collezioni ora è parte.

L'originaria posizione delle mani, atteggiate in un gesto di offerta e di adorazione, identifica la donna come un'officiante o un'orante¹². Vicine alla gestualità testimoniataci dalla statua fiorentina e dagli altri marmi a essa riconducibili, sono alcune sculture di fine III secolo a.C. dall'area egea¹³ raffiguranti delle sacerdotesse. Rispetto a questi modelli, sostanzialmente diversa è la descrizione della veste, per la quale si è invece ipotizzata una possibile derivazione da prototipi microasiatici. A. Linfert, avendo a modello la scultura rinvenuta all'interno della tomba di *Sulpicius Platorinus*¹⁴, avanzò la proposta di riconoscere in questo tipo di abbigliamento una variante romana di un modello scultoreo di probabile matrice efesina di cui aveva riconosciuto

l'archetipo in un torso proveniente dal Quirinale¹⁵. In effetti i rilievi funerari di area egea e microasiatica propongono schemi iconografici parzialmente assimilabili con quello testimoniato dalla statua degli Uffizi. In particolare, il cd. "Normaltypus", riconosciuto da E. Pfuhl e H. Möbius¹⁶, propone una disposizione del manto avvolto sulla testa e riportato sulla spalla sinistra, così da formare un ampio arco di pieghe sotto il collo¹⁷, che ritorna assai simile nel tipo in esame. A differire, però, è la disposizione delle braccia, perché una delle due è sempre portata in alto a trattenere un lembo del manto all'altezza del collo, mentre l'altra è piegata sul grembo. Le innegabili affinità fra il cd. "Normaltypus" e il modello iconografico offerto dalla Grande Ercolanese rendono, in realtà, estremamente verosimile riconoscere in quest'ultimo, fortunatissimo, prototipo tardo classico¹⁸, l'effettivo archetipo al quale ricondurre anche le numerose varianti iconografiche di epoca successiva. Nonostante si sia riproposto, anche di recente, una "filiazione" del modello attestato dalla scultura fiorentina dal cd. "Normaltypus"¹⁹, bisogna constatare che tale affinità non va oltre una generica disposizione del manto, caratteristica che, in effetti, il modello in esame condivide anche con il tipo della Grande Ercolanese. Un confronto più persuasivo è offerto dal cosiddetto rilievo di Eurisace e Atistia, databile a poco prima della metà del I secolo d.C.²⁰ La donna indossa un manto che, come nel nostro caso, nasconde quasi per intero la figura, lasciando libera solo l'estremità inferiore della tunica. Anche la mano sinistra, portata leggermente in avanti, richiama il modello in esame, dal quale, però, si discosta decisamente per l'assenza del *capite velato* e per la posizione della destra, portata lungo il corpo e interamente nascosta dal mantello. Come giustamente suggerito da V. Kockel²¹, la figura femminile così impostata costituisce un perfetto *pendant* a quella togata del marito. Si dovrà, dunque, riconoscere nel rilievo della cd. Atistia non una variante del tipo in esame, come proposto²², bensì solo un'eco adattato all'iconografia solitamente utilizzata per le donne nei rilievi funerari urbani del I secolo d.C.²³ e sostanzialmente mutato nel suo significato originario di orante.

Tornando alla scultura oggi nelle raccolte della Galleria degli Uffizi, il confronto più stringente per questo marmo è offerto da una statua femminile rinvenuta all'interno dell'*augustaeum* di Narona²⁴ (fig. 8).



Fig. 8: Statua acefala dall'*Augustaeum* di Narona (per gentile concessione del Museo Archeologico di Narona- inv. Oz 3151. Foto di Nikola Šiško).



Fig. 9: Statua con testa di Ottavia – Museo Archeologico Nazionale Napoli, inv. 6125 (per gentile concessione del Museo Archeologico Nazionale di Napoli).

La ponderazione inversa a quella del marmo in esame e un panneggio più mosso e ricco di pieghe costituiscono le principali differenze fra due statue altrimenti molto simili anche nelle dimensioni e nell'uso di un pregiato marmo greco (pentelico nel caso della statua croata). Leggermente diversa è anche la posizione del braccio sinistro, nella scultura croata decisamente portato in avanti come il destro, in un gesto che la identifica come un'orante²⁵. Analoga è, invece, la preparazione per l'inserzione a parte del ritratto che, in entrambi i casi, era *velato capite*. La perdita della testa anche nel caso del marmo croato rende difficile ogni tentativo di identificazione, anche se si è avanzato il nome di Ottavia²⁶, la sorella di Ottaviano, per l'originaria sistemazione di questa scultura in prossimità di due statue nelle quali si sono riconosciuti Agrippa e Giulia. Proprio per lo stesso motivo, però, sembra più convincente la proposta di identificare nella statua acefala un'effigie di Agrippina Maior²⁷, la figlia di Agrippa e Giulia, anche se l'ulteriore argomento addotto a sostegno di questa ipotesi, cioè

l'esegesi del tipo di veste come abito vedovile allusivo alla recente morte del marito Germanico, non è convincente²⁸. Riservandoci di tornare più oltre sulla funzione del tipo di veste indossato dalla donna, fra gli ulteriori confronti possibili di figure femminili oranti connotate da questo abbigliamento è interessante ricordare la statua con testa ritratto di Ottavia appartenuta alla collezione Farnese e oggi conservata presso il Museo Nazionale Archeologico di Napoli²⁹ (fig. 9). La scultura, maggiore del vero, raffigura la donna *velato capite*, con le mani protese in avanti, in gesto di adorazione, vestita di un manto che, in modo analogo a quanto accade nel caso della scultura fiorentina, ricade pesantemente sul corpo per scendere poi dalla spalla sinistra, formando, in questo modo, un ampio arco di pieghe alla base del collo. Pur non potendo certo parlare di una dipendenza da uno stesso prototipo statuaria³⁰, è indubbia la condivisione di un medesimo schema iconografico che, come nel caso del

marmo da Narona, troviamo adottato per la raffigurazione di una donna della dinastia giulio-claudia³¹. Questo modello figurativo conobbe degli echi anche in Spagna durante lo stesso periodo. Dall'antica Asido (Medina Sidonia, Cadice)³² e dal teatro di Segobriga (Saelices, Cuenca)³³ (fig. 10) provengono due sculture acefale che, pur non replicando esattamente il modello scultoreo attestato dal marmo croato e napoletano, ne condividono il soggetto (donna orante *velato capite*) e il tipo di abbigliamento (manto che copre la parte anteriore del corpo e ricade sulla spalla sinistra formando un arco di pieghe alla base del collo).



Fig. 11: Statua dalla tomba di Sulpicius Platorinus – Museo Nazionale Romano, inv. Tevere 1469 (per gentile concessione del Museo Nazionale Romano).



Fig. 10: Statua dal teatro di Segobriga al Museo Provincial de Cuenca, inv. AA74/1/9 (per gentile concessione del Museo Provincial de Cuenca).

In entrambi i casi, considerazioni di carattere stilistico e iconografico hanno fatto orientare gli editori a una datazione entro la prima metà del I secolo d.C.³⁴ Alla prima età flavia (60-70 d.C.), invece, è riferibile la già ricordata statua rinvenuta all'interno della tomba di C. Sulpicius Platorinus nel 1880 e oggi conservata presso il Museo Nazionale Romano³⁵ (fig. 11). Questa scultura può essere considerata solo parzialmente un confronto diretto per le statue citate

sinora, dal momento che solo il tipo di abbigliamento usato accomuna l'iconografia di questa donna alle precedenti. Il personaggio raffigurato, infatti, non è colto nell'atto di pregare, bensì con il braccio destro portato lungo il corpo e interamente avvolto dal manto e la sinistra portata in avanti all'altezza della vita. Proprio la posizione del braccio destro richiama da vicino uno degli schemi iconografici più frequentemente utilizzati nella statuaria funeraria urbana del I secolo d.C., di cui l'esemplare del Museo Nazionale Romano può quindi essere considerato soltanto una variante³⁶ parzialmente influenzato dal tipo figurativo incarnato dai marmi croato e fiorentino. Inoltre, la descrizione del panneggio del manto è ben lontana dalla volumetria chiusa delle sculture a Firenze e da



Fig. 12: Lato sud Ara Pacis con il particolare di Antonia Maior (foto Wikisource).

Naronà ed è, semmai, più vicino a quanto abbiamo visto sulla statua a Napoli, anche se il marmo romano si distingue per un manto assai più chiaroscurato e segnato da numerose pieghe dai sottosquadri ben marcati. Un abbigliamento simile a quello descritto sinora ritorna anche a connotare una delle esponenti della gens Iulia raffigurate sul lato meridionale dell'Ara Pacis. In questo caso la donna, nella quale è probabilmente da riconoscere *Antonia Maior*³⁷ (fig. 12), indossa un mantello riportato sulla spalla sinistra che arriva a velarle il capo. Nonostante

alcune differenze rispetto al tipo iconografico in esame³⁸, è indubbio che anche nel caso di questa scena dall'indiscussa connotazione religiosa, troviamo un personaggio femminile abbigliato in modo analogo a quello attestato dalle figure di oranti viste in precedenza. Ancora due echi di questo schema iconografico in contesto sacrale sono forniti dalle Nozze Aldobrandini (fig. 13).



Fig. 13: Nozze Aldobrandini – Musei Vaticani inv. 69631 (foto Wikisource).

In questo affresco, databile alla piena età augustea³⁹, la *Nova Nupta* e la matrona impegnata in un rito di accoglienza della sposa⁴⁰ sono entrambe raffigurate *velato capite* e sono caratterizzate da un manto che ricade pesantemente sulla parte anteriore del corpo per poi essere raccolto sulla spalla sinistra. Anche se in entrambi i casi la spalla destra rimane scoperta, come anche sul rilievo dell'Ara Pacis, è indubbio che le due figure ripropongano un vestiario vicino a quello in esame che, ancora una volta, è strettamente legato alla sfera del sacro. Le Nozze Aldobrandini offrono anche il più antico esempio del collegamento fra questo tipo di abbigliamento e la *Nova Nupta* destinato a divenire abituale sui sarcofagi di II e III secolo d.C. nelle scene di *dextrarum Iunctio*⁴¹ (fig. 14). In questi monumenti, infatti, la donna è sempre raffigurata *velato capite* e con il manto indossato secondo lo schema attestatoci dalla statua fiorentina e dagli altri esemplari a essa ricollegati. Differisce soltanto la posizione delle mani, dal momento che la destra è protesa in avanti a stringere quella dello sposo, mentre la sinistra è portata lungo il corpo a stringere un lembo della veste⁴².

Dalla rassegna fatta, certamente non esaustiva, sembra potersi concludere che questo modo di abbigliarsi, in letteratura archeologica classificato come esclusivo della *Nova Nupta*⁴³, abbia, in realtà, una genesi più complessa. Le sculture da Narona, Napoli e dalla Spagna dimostrano come, in età giulio-claudia, questo schema iconografico fosse adottato per connotare una donna orante. Inoltre, il fregio dell'Ara Pacis e l'affresco delle Nozze Aldobrandini confermano come questo modo di drappeggiare il mantello sul corpo torni a caratterizzare donne che partecipano o compiono riti sacri, come è anche il caso della donna raffigurata nella scultura degli Uffizi. Proprio le Nozze Aldobrandini offrono, a mia conoscenza, anche il più antico esempio dell'adozione di questo tipo di abbigliamento per la *Nova Nupta*, ancora una volta una donna che sta per partecipare a una cerimonia dalla forte connotazione sacrale⁴⁴. Si ha l'impressione, quindi, che questo schema iconografico, nato in età augustea per connotare genericamente un personaggio femminile in un contesto legato al divino, finisca per ridursi a connotare in modo stereotipato la promessa sposa solo in età medio imperiale.

In sintesi, allo stato attuale, sembra preferibile evitare di indicare un modello puntuale per il tipo iconografico attestatoci dalla statua oggi nelle Gallerie degli Uffizi. I dati in nostro possesso consentono solo di constatare una comparsa di questa peculiare iconografia in età augustea, senza che sia possibile identificare diretti prototipi. Ci troveremmo, dunque, dinanzi a una originale creazione del periodo che dà vita a una figura austera e compatta, connotata dalla solenne monumentalità delle coeve figure di togati. I temi della celebrazione della castità, della pudicizia e della morale, centrali nella legislazione e nella propaganda augustea della fine del I secolo a.C.⁴⁵, sembrano trovare una eco diretta in questo modello iconografico che sottomette ogni seduzione del corpo femminile a un'impostazione sobria e ieratica, perfetta espressione di una *pietas* ispirata dal *mos maiorum* degli avi.

NOTE

¹ Persano 2019, pp. 122-125, n. 156; Candilio 2020, pp. 120-122, Inv. 1914, n. 2015. Alt. complessiva cm 159.

² Analisi archeometriche condotte dal laboratorio di analisi dell'Istituto di Scienza del Patrimonio Culturale del CNR di Firenze. Si ringrazia la dottoressa Emma Cantisani per il preziosissimo supporto offerto per la realizzazione delle indagini.

³ Candilio 2020, p. 120.

⁴ Per la villa e le sue vicende storiche e costruttive si veda Benedetti 1997.

⁵ Benedetti 1997 pp. 30-31.

⁶ Ivi p. 37, fig. 18; pp. 42-43, fig. 32.

⁷ Saporì 2009, pp. 48-50.

⁸ Checchi 2013.

⁹ Saporì 2009 p. 48.

¹⁰ Con questa lettera (ASU f.) si certifica la legittima proprietà della statua, in quanto proveniente da un'antica collezione e non frutto di scavi recenti. La statua era stata vista da Roberto Paribeni in un deposito di proprietà del pittore a Piazza Cenci, a Roma.

¹¹ ASU f.

¹² Il gesto è attestato già in un rilievo da Tegea della metà IV secolo a.C. (Alexandridis 2004, p. 259 n. 119).

¹³ Eule 2001, p. 181; pp. 189-190, nn. 67-68, tav. VIII, figg. 43-44; n. 47. Per la figura dell'orante si veda p. 181, n. 47, tav. XV, fig. 85.

¹⁴ Vedi oltre.

¹⁵ Linfert 1976, p. 60 fig. 97. Il torso assunto a modello del prototipo fu ritenuto erroneamente dall'autore provenire dalla tomba dei Platorini. Per la sua corretta provenienza dal Quirinale si veda Taglietti 1985, p. 511.

¹⁶ Pfuhl-Möbius 1977, p. 61.

¹⁷ Cfr., ad esempio, Pfuhl-Möbius 1977 p. 170, n. 535 p. 163 (fine del II secolo a.C.), n. 540 p. 164 (metà del II secolo a.C.); n. 564 p. 170 (terzo quarto del II secolo a.C.); n. 567, p. 170 (fine del II secolo a.C.).

¹⁸ Vorster 2009, pp. 115-116.

¹⁹ Reinsberg 2006, p. 152 n. 1322

²⁰ Kockel 1993 pp. 88-90 n. A 8, tavv. 7-8.

²¹ Ivi, pp. 28-29.

²² Ivi, p. 28.

²³ *Ibidem*, tav. 132 a.

²⁴ Marin *et alii* 2006/2007, pp. 184-201; Loza Azuaga 2010, pp. 290-294.

²⁵ La gestualità dell'orante, nella scultura ufficiale di epoca tardo repubblicana e proto imperiale, è usata con una certa rarità (Alexandridis 2004, pp. 258-259) e in adesione a un tipo iconografico diverso, che è stato ritenuto frutto di una rielaborazione di età romana di prototipi tardo classici (Landwehr 1993, p. 85). La posizione della figura, con le braccia sollevate e distanziate dal corpo, è infatti diversa da quella testimoniata dalle opere accostabili alla statua da Narona. Anche la descrizione del mantello differisce chiaramente; questo, infatti, anziché coprire per intero il corpo ricade dal lato destro fino alla vita, creando un ampio arco fra le due braccia e lasciando visibile la parte superiore della tunica.

²⁶ Marin *et alii* 2006/2007, pp. 200-201.

²⁷ Loza Azuaga 2010, pp. 292-293.

²⁸ Ivi, pp. 289-293. Se non si accetta l'interpretazione della veste come allusiva allo status vedovile della donna, viene meno anche l'argomento a favore dell'identificazione con *Agrippina Maior*. Si potrebbe, quindi, anche ipotizzare che la scultura potesse essere effigie della figlia maggiore della coppia, *Iulia minor*, che, prima della sua caduta in disgrazia, era parte integrante della politica celebrativa della *gens Iulia* (cfr. Varner 2004, pp. 89-90).

²⁹ Capaldi 2009, pp. 201-203, n. 94, tav. LXXXVIII, 1-4.

³⁰ Si consideri la ben più ricca e chiaroscurata ricaduta del panneggio sulla parte anteriore e il fascio di pieghe che, all'altezza della vita si dirige in basso sotto l'avambraccio sinistro, rompendo la monotonia del sistema di pieghe che contraddistingue le sculture degli Uffizi e da Naronà.

³¹ Per l'identificazione del ritratto della scultura napoletana con un'effigie postuma di Ottavia si veda Capaldi 2009 p. 202.

³² Garriguet Mata 2006, pp. 214-215; Loza Azuaga 2010, pp. 287-288, fig. 6.

³³ Garriguet Mata 2006, pp. 214-215 fig. 9; Loza Azuaga 2010 pp. 287-288, fig. 5.

³⁴ Garriguet Mata 2006, p. 215; Loza Azuaga 2010, p. 294.

³⁵ Taglietti 1985, pp. 510-512, n. X, 3

³⁶ In questo senso già Linfert 1976, p. 60, fig. 97.

³⁷ Alexandridis 2004, p. 116, n. 3, tav. I, 1.

³⁸ La donna, infatti, non è in atteggiamento da orante e il manto lascia scoperta la spalla destra. Il tipo è descritto da A. Alexandridis come una variante non definita del *Schulterbausch Typus* (*Id.* 2006, p. 116).

³⁹ Si veda, da ultimo, Papini 2010, pp. 96-97.

⁴⁰ Papini 2010, pp. 73-75, 84, figg. 3-4.

⁴¹ Reinsberg 2006, pp. 152-153. La studiosa ipotizza una derivazione del "Normaltypus" elaborato in età ellenistica (vedi *ultra*).

⁴² Cfr., ad esempio, Reinsberg 2006, tavv. 22, 1; 32, 2; 65, 1. In alcuni casi, la sinistra può essere interamente nascosta dal manto (Reinsberg 2006, tav. 1, 2 e 4).

⁴³ L'ipotesi avanzata da Loza Azuaga (*Id.* 2010, pp. 292-293) che la veste indossata dalla statua di Naronà sia il *maforium* vedovile è viziata dal presupposto che a essere raffigurata sia Agrippina Maggiore durante il suo periodo di lutto per il marito Germanico. Come ammesso dalla stessa autrice, del resto, la descrizione del *maforium* nelle fonti latine è tutt'altro che chiara e univoca. Negli esempi presi in considerazione come confronti per il tipo di abbigliamento, nessuno viene da contesti iconografici che confermino un collegamento con il *tempus lugendi* previsto per le vedove. Al contrario, il collegamento di questo tipo di vestiario con la sposa novella, attestato sin da età augustea, sembra escludere del tutto una simile possibilità.

⁴⁴ Per il ruolo della figura femminile come metafora di *pietas* nei sarcofagi biografici o con *dextrarum iunctio* si veda Hollaender 2023, pp. 254-259

⁴⁵ Lapini 2020, pp. 14-15.

Bibliografia

- Alexandridis 2004: A. Alexandridis, *Die Frauen des römischen Kaiserhauses. Eine Untersuchung ihrer bildlichen Darstellung von Livia bis Iulia Domna*, Mainz am Rhein 2004.
- Benedetti 1997: A. Benedetti, *La "Delizia" dei Pianciani a Terraia. Contributo alla conoscenza di un'opera giovanile di Giuseppe Valadier*, *Spolegium*, 38, 1997, pp. 29-44.
- Candilio 2020: D. Candilio, *Attività di Tutela dei beni mobili archeologici di Roma*, *Bollettino di Archeologia On Line*, XI, 2020, pp. 109-130.
- Capaldi 2009: C. Capaldi, 94. *Statua femminile panneggiata con testa ritratto di Ottavia minore, c.d. Sibilla*, in *Le sculture Farnese. I. Le sculture ideali*, a cura di C. Gasparri, Napoli 2009, pp. 201-203.
- Checchi 2013: T. Checchi, *Il collezionismo antiquario del contestabile Filippo II Colonna (1663-1714): l'acquisto della raccolta del Cardinale Giacomo Filippo Nini, l'arredo della galleria grande e della fontana della cascata nel giardino sul Quirinale*, in *Collezioni romane dal Quattrocento al Settecento: protagonisti e comprimari*, Roma 2013, pp. 93-110.
- Eule 2001: *Hellenistische Bürgerinnen aus Kleinasien. Weibliche Gewandstatuen in ihrem antiken Kontext*, Istanbul 2001.
- Garriguet Mata 2006: J. A. Garriguet Mata, *Verba volant, statuae (nonnumquam) manent. Approximación a la problemática de las estatuas funerarias romanas de Corduba-Colonia Patricia*, *Anales de Arquelogia Cordobesa*, 17 (2006), pp. 195-224.
- Hollaender 2023: S. Hollaender, *The Clothes make the (Wo)man. Gender, Dress and Virtue in "heroic" female Portraiture of the roman imperial Period*, *JdI* 138 (2023), pp. 217-286.
- Kockel 1993: V. Kockel, *Porträtsreliefs stadtrömischer Grabbauten*, Mainz am Rhein 1993.
- Lapini 2020: N. Lapini, *Da Lanificae a Divae. I molteplici aspetti della rappresentazione femminile a Roma*, in *Imperatrici, Matrone, Liberte. Volti e segreti delle donne romane*, catalogo della mostra a cura di N. Lapini, Livorno 2020, pp. 13-21.
- Linfert 1976: A. Linfert, *Kunstzentren hellenistischer Zeit. Studien an weibliche Gewandfiguren*, Wiesbaden 1976.
- Loza Azuaga 2010: M. L. Loza Azuaga, *Vestido y estatus. Representaciones de luto en la estatuaria hispanorromana*, *Archivo Español de Arquelogia*, 2010, pp. 281-301.
- Marin et alii 2006/07: E. Main, A. Claridge, M. Kolega, I. Rodà, *Le due sculture inedite (nn. 3-4) dell'Augusteum di Narona: Ottavia e Antonia Minor?*, *RPAA* 79 (2006/07), pp. 177-203.
- Papini 2010: M. Papini, *Le nozze Aldobrandini: un matrimonio romano e il rito dell'aqua et igni accipi*, *Bollettino dei Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie*, XXVII (2010), pp. 66-103.
- Persano 2019: P. Persano, *Figura femminile con abito cerimoniale*, in *Catalogo asta Pandolfini*. (Firenze, 18 dicembre 2019), n. 156, pp. 153-156.
- Pfuhl – Möbius 1977: E. Pfuhl, H. Möbius, *Die ostgriechischen Grabreliefs*, Mainz am Rhein 1977.
- Reinsberg 2006: C. Reinsberg, *Die Sarkophag mit Darstellungen aus dem Menschenleben*, Berlin 2006.
- Sapori 2009: G. Sapori, *La decorazione pittorica settecentesca di Palazzo Pianciani a Spoleto e un primo resoconto sulle raccolte d'arte Pianciani e Nini*, *Spolegium* 2 (46), pp. 29-53.
- Taglietti 1985: F. Taglietti, X, 3. *Statua femminile iconica, c.d. Sulpicia Platorina*, in *MNR* I, 8, a cura di A. Giuliano, pp. 510-512.
- Varner 2004: E. Varner, *Mutilation and Transformation: Damnatio Memoriae and Roman Imperial Portraiture*, Leiden-Boston 2004.
- Vorster 2009: C. Vorster, *Greek Origins: the Herculaneum Women in the Pre-roman World*, in *The Herculaneum Women. History, Context, Identities*, a cura di J. Daehner, Los Angeles 2009, pp. 113-139.