

GEMMA SENA CHIESA

Imago Caesaris argentea Il busto di Lucio Vero del Tesoro di Marengo

1. Il Tesoro di Marengo

Il celebre ritratto argenteo di Lucio Vero facente parte del tesoro di argenterie rinvenuto nei pressi di Marengo, è stato negli ultimi anni ripreso più volte in considerazione¹, sia per le caratteristiche del manufatto che lo inseriscono in una particolare classe di monumenti di età medio e tardo imperiale, che per la sua appartenenza ad uno di quei "tesori" di argenti sepolti nel corso del III secolo d.C. e di cui oggi si conoscono meglio le circostanze e le ragioni dell'occultamento².

Riassumo brevemente le notizie sul tesoro di cui il ritratto argenteo fa parte³: il complesso di argenterie fu rinvenuto fortuitamente nel 1928 lungo la odierna strada Alessandria-Tortona nelle vicinanze di Marengo presso il fiume Bormida. Era sepolto a circa un metro di profondità dal piano di campagna vicino al greto del fiume⁴. Una fotografia, scattata subito dopo il sequestro indica lo stato e il numero dei pezzi consegnati alle autorità, forse qualcuno di meno di quelli originariamente rinvenuti⁵ (fig. 1).

Tutti i pezzi, salvo il cosiddetto vaso di acanto⁶, presentavano schiacciamenti e deformazioni dovuti all'impatto con un oggetto pesante, tagli intenzionali ed in qualche caso resti di bruciature. Dopo essere stato sottoposto nel 1936 ad un attento restauro, il tesoro venne depositato presso il Museo di Antichità di Torino, ove è tuttora esposto dopo una ripulitura ed una revisione effettuate nel 1989⁷.

I tre problemi principali connessi al rinvenimento di Marengo sono: le circostanze che hanno portato al seppellimento del tesoro, la congruenza dei diversi oggetti che lo compongono e la collocazione primaria degli oggetti stessi. Ancora oggi non poche sono le incertezze su tali punti.

¹ Sviluppo qui alcune delle considerazioni già espresse in SENA CHIESA 1998; il ritratto è stato poi esposto alla mostra *Argenti. Pompei, Napoli, Torino*, a cura di P. Guzzo (*Argenti* 2006) e discusso nel relativo catalogo da Luisa Brecciaroli Taborelli (BRECCIAROLI TABORELLI 2006a).

² BARATTE 1997; BARATTE 1997a, pp. 59-70.

³ Da ultimo sul tesoro nel suo complesso vd. BARATTE 1998; SENA CHIESA 1998, BRECCIAROLI TABORELLI 2006a.

⁴ BENDINELLI 1937.

⁵ Ripubblicata in RONCHETTA 1983, fig. 1.

⁶ L. Ferrero in *Argenti* 2006, p. 258, n. 428.

⁷ MERCANDO 1989, p. 17.

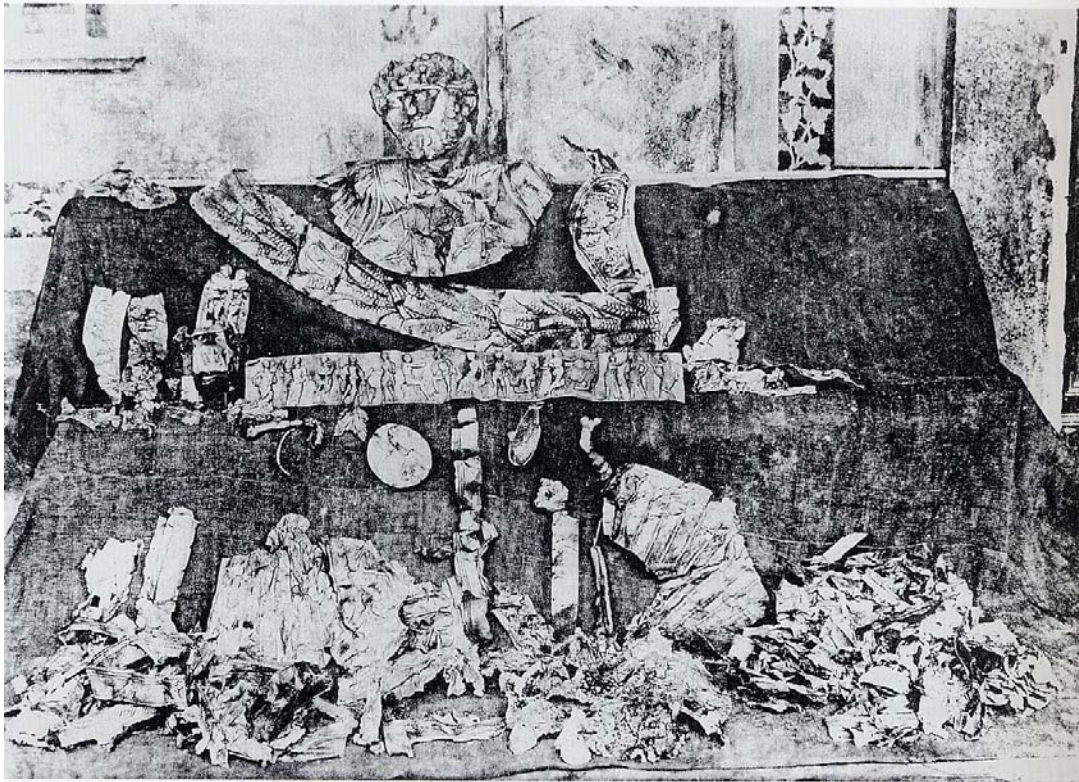


Fig. 1. Il Tesoro di Marengo al momento del ritrovamento

Il rinvenimento di Marengo fa parte di quei complessi preziosi seppelliti in circostanze calamitose e non più recuperati, di cui non conosciamo quasi mai le circostanze. I manufatti appaiono occultati con cura in modo da non danneggiarli, nel caso che gli oggetti fossero stati nascosti dal legittimo possessore, un privato, un addetto agli oggetti sacri di un tempio o un collegio pubblico nei pressi dell'edificio in cui essi erano generalmente custoditi.

Nei seppellimenti in punti casuali⁸ o lungo una strada, invece, i materiali si presentano spesso sotto forma di rottami. In questi casi gli argenti rappresentano dunque il frutto di raccolte di oggetti non più in uso per destinarli alla rifusione, oppure provengono da saccheggi o furti poi a loro volta abbandonati.

È quindi da escludersi per lo stato di completa distruzione in cui i pezzi sono stati ritrovati⁹ che, per il tesoro di Marengo, si tratti di un occultamento volontario del proprietario dei preziosi come aveva sostenuto a suo tempo il primo editore Goffredo Bendinelli¹⁰. Evidenti sono le tracce di azioni violente di

⁸ *Milano capitale* 1990, pp. 274-276, 4e.2d; 4e.2d.1-2.

⁹ Come afferma anche Baratte: BARATTE 1998, p. 369.

¹⁰ BENDINELLI 1937.

compressione degli argenti allo scopo di poter meglio trasportare un carico che interessava solo per la quantità di metallo prezioso (*materia*) e non per l'*opus* (la lavorazione artistica).

Si può quindi verosimilmente pensare al seppellimento di una refurtiva o di un bottino (se si vuole ipotizzare un'azione bellica), seppellimento avvenuto lungo una strada percorsa dall'individuo o dagli individui che avevano effettuato il furto o raccolto il bottino e che dovevano essersi trovati a loro volta in pericolo.

Resta peraltro valida, anche se a mio avviso poco probabile, l'ipotesi che il tesoro seppellito in un punto dell'itinerario stradale rappresentasse una raccolta commerciale di oggetti scartati e pronti per essere rifusi (come si ipotizza ad esempio per il rinvenimento di Brescia comprendente la celebre Vittoria e i ritratti in bronzo dorato¹¹) secondo un procedimento di raccolta "itinerante" di resti di materiali preziosi riutilizzabili mediante fusione. Si tratta di un uso che era certamente parte importante dell'economia artigianale romana.

Tuttavia, come si è detto, l'impressione di azioni volontarie di danneggiamento (schiacciamento, bruciature, tagli) sui diversi pezzi da un lato e il buono stato dei singoli frammenti argentei dall'altro inducono a preferire l'ipotesi che il tesoro rappresenti l'esito di azioni di guerra o di saccheggio. Si tratterebbe dunque di "*argentum dilaceratum*" bottino di una rapina, come conosciamo da moltissimi esempi databili tra il III ed il IV secolo d.C.¹².

I pezzi più recenti del complesso sembrano scendere almeno alla prima metà del III secolo d.C. (in particolare la dedica di M. Vindio Veriano di tarda età severiana¹³); si può dunque pensare alle invasioni alamanniche della metà del secolo come scenario per l'occultamento del tesoro. Si tratta, come è noto, per le popolazioni galliche e dell'Italia Settentrionale di un periodo segnato da catastrofiche scorrerie¹⁴. In tali frangenti la pratica del seppellimento di gruzzoli monetali e di argenterie, da parte di proprietari legittimi e anche di saccheggiatori, dovette essere particolarmente frequente.

I diversi oggetti del tesoro sono caratterizzati, come ha messo definitivamente in luce François Baratte, non solo da una grande diversità di gusto e di stile, ma anche da una non piccola differenza cronologica. Il busto di Lucio Vero può collocarsi, come vedremo, ai primi anni di regno del principe e comunque non posteriore al 169 d.C., mentre la iscrizione di Vindio Veriano è comunemente datata in

¹¹ ROSSI 2002; MORANDINI 2008, pp. 182-183 ove bibliografia precedente.

¹² Molti sono i rinvenimenti di bottini di *argentum dilaceratum* databili al IV secolo d.C. Fra di essi ad esempio il Tesoro di Cesena (*Milano capitale* 1990, p. 3485, b.2b-c.) ed il Missorio di Madrid (*ibid.*, 1c.3d, pp. 44-45).

¹³ DEGRASSI 1939, RONCHETTA 1983.

¹⁴ BARATTE 1989, pp. 77-79; *Milano capitale* 1990, 1f.2, pp. 67-71.

base a criteri epigrafico-storici all'inizio del III secolo d.C.¹⁵ (fig. 2). Per gli altri oggetti, la datazione può essere determinata solo in base a considerazioni tecnico-stilistiche spesso meno sicure, ma indicanti certamente una non contemporaneità di tutti gli oggetti. Il più antico, da datarsi alla metà del I secolo a.C., è il fulcro di letto decorato con motivi vegetali animati da una figurina femminile sdraiata, che può agevolmente essere accostata al gusto del *calathus* con apoteosi di Omero del Museo Archeologico Nazionale di Napoli¹⁶ e più genericamente, alla decorazione a racemi vegetali e figure femminili del notissimo tempio del Divo Giulio a Roma. La fascia con divinità e il medaglione con busto maschile possono invece essere riportati alla seconda metà del II secolo d.C., non troppo lontani quindi dalla datazione del busto di Lucio Vero¹⁷.



Fig. 2. Tesoro di Marengo. L'iscrizione di Vindio Veriano.

Busto e iscrizione dovevano dunque aver fatto parte di una "raccolta" di preziosi, formata da oggetti di diversa antichità ma tutti pregevoli per fattura artistica. È evidente che, data la diversità anche notevole di datazione dei diversi manufatti, benché quelli riportabili al II secolo d.C. sembrano in maggioranza, si sarà trattato di un insieme formato da pezzi collezionati nel tempo e ai più lontani nel tempo dei quali proprio l'antichità dava maggior valore.

Se oggetti di diversa epoca e fattura potevano aver fatto parte in origine di un solo complesso, diviene meno probabile l'ipotesi di un bottino di argenti raccolti qua e là e seppelliti poi insieme dal suo ultimo possessore ed è invece legittimo pensare ad un unico furto di un solo complesso trasformato in *argentum dilaceratum* per rendere più agevoli il trasporto e il riuso.

¹⁵ DEGRASSI 1939.

¹⁶ PANNUTI 1984, pp. 13-61; T. Rocco in *Argenti* 2006, p. 84 n. 18.

¹⁷ BARATTE 1998 pp. 372-374 e p. 375-376 ; L. Ferrero in *Argenti* 2006, p. 261, nn. 434 e 436.

Esso poteva difficilmente essere appartenuto ad un privato per la mancanza di qualsiasi oggetto riferibile al servizio da tavola, alla forma cioè consueta dell'argenteria domestica, come la conosciamo dagli argenti delle città vesuviane¹⁸ in avanti fino a quelli tardoantichi come il servizio di Kaiseraugst¹⁹. È invece possibile che si tratti del tesoro di un santuario, ipotesi già affacciata dall'Albizzati e dal Degrassi²⁰ per la presenza della dedica alla *Fortuna Melior*, e resa probabile anche dal carattere dei diversi oggetti, tutti potenziali doni votivi, come si ritrovano spesso in altri tesori certamente appartenenti a santuari. Cito ad esempio i tesori gallici di Berthouville²¹ e ipoteticamente quello di Vaise²², nonché il tesoro del Santuario di Giove (Dolicheno?) al Piccolo San Bernardo.

2. Il busto di Lucio Vero

Il ritratto, di grandi dimensioni, fu trovato in cattive condizioni, completamente schiacciato e deformato specialmente nel volto. Fu restaurato nel 1936 assieme al resto del tesoro²³. È possibile che alcune scelte operate durante il restauro (come l'inclinazione della testa rispetto al busto) possano aver modificato anche se in modo modesto, l'aspetto originale dell'opera (Figg. 3-5).

Il busto è lavorato a sbalzo in lamina d'argento di circa 1 mm di spessore e rifinito a bulino e a cesello. Dopo il restauro misura cm 55 x 51 ed appare quindi leggermente inferiore al vero. Il peso è di 2850 grammi, corrispondenti a circa 8,5 libbre²⁴, un peso certamente notevole di metallo prezioso. Lo stato di conservazione dopo il restauro appare ottimo; mancano alcuni pezzi della lamina solo sul margine sinistro del busto e su quello della spalla destra, dove la lamina appare molto assottigliata.

Il volto del principe appare completamente incorniciato da una ricca capigliatura ornata in una serie di riccioli e da un grosso ciuffo sulla fronte, bene evidenziati dalla elaborata rifinitura ad onde incise a bulino e a cesello. Nella parte posteriore la capigliatura appare più piatta con la tradizionale rosa di capelli al centro della testa. La corta e folta barba, divisa in tre grosse ciocche per lato, si estende sulle guance fino a toccare i capelli. I baffi, che coprono il labbro superiore, e il piccolo pizzico sul mento sono lavorati finemente a bulino. Gli occhi, rivolti verso l'alto, sono descritti attentamente con l'iride incisa e la pupilla

¹⁸ GUZZO 2006.

¹⁹ BARATTE 1998.

²⁰ ALBIZZATI 1937; DEGRASSI 1939, pp. 229-232.

²¹ BARATTE 1989a.

²² BARATTE 1994.

²³ Il processo di restauro è descritto attentamente in BENDINELLI 1937.

²⁴ BENDINELLI 1937.

resa con un foro rotondo, sotto le sopracciglia diritte rese con il bulino a fini tratti rettilinei. Le pupille, le palpebre, il naso e le guance sono fittamente picchiettati con la martellina in modo da ottenere un raffinato effetto coloristico, ombreggiando e scurendo la superficie. Le asimmetrie del volto, leggermente inclinato e con il naso non diritto, potrebbero derivare dal restauro, ma non si può escludere che siano attribuibili ad una intenzionale ricerca espressiva per rendere meno statico il ritratto che doveva essere visto frontalmente.

Il principe è rappresentato con la corazza, senza *paludamentum*, particolare molto raro nei busti loricati di imperatori. Lo scollo della tunica e le *pteryges* sulle spalle sono rese con un sobrio rilievo plastico.

La corazza, sostenuta da spallacci non decorati, è ornata da un motivo a *gorgoneion* con una disposizione a raggiera delle squame intorno ad una testa di Medusa stilizzata ornata da una ricca capigliatura e da due alette.

L'attributo dell'egida con il *gorgoneion*, utilizzato nei ritratti regali ellenistici come rappresentazione del legame del dinasta con Giove egioico²⁵, giunge al repertorio figurativo romano in età augustea. Fino ad età claudia l'egida è raffigurata, come nel mondo ellenistico, in forma di mantello (ad esempio nel Cammeo Gonzaga, nel Cammeo Marlborough del Metropolitan Museum, nel Grand Camée de France ove il mantello egioico copre le ginocchia di Augusto-Giove²⁶).

Solo nella seconda metà del I secolo d.C., l'attributo del *gorgoneion*, più semplificato, si fissa sulla lorica²⁷ e questa, così decorata, diviene esclusiva degli imperatori armati.

Uno dei primi esempi è quello del busto argenteo di Galba rinvenuto a Ercolano ed ora al Museo Nazionale di Napoli²⁸, che si presenta come il più antico manufatto della tipologia in metallo lavorato a sbalzo a cui appartiene il busto di Marengo. Nel busto di Galba gli spallacci decorati con il fulmine di Giove accentuano il legame della dignità imperiale con la divinità.

²⁵ L'esempio più significativo è quello testimoniato dalla statuetta di Alessandro egioico da Alessandria, ora al Fitzwilliam Museum di Oxford dell'inizio del III secolo a.C.: *Alessandro Magno* 1995, p. 317, n. 112; *La gloire d'Alexandrie* 1998, n. 19 p. 55. L'egida rimase uno dei simboli regali dei Tolomei: ad esempio sulle monete auree di Tolomeo III della seconda metà del III secolo: *La gloire d'Alexandrie* 1998, p. 202 e n. 172.

²⁶ MEGOW 1987, A85, pp. 202-207, tavv. 32.5-10, 33, 34; *ibid.*, A29, pp. 170-171, tav. 28.3. Il tipo a mantello rimarrà nelle raffigurazioni auliche di imperatori come Giove, ad esempio nel cammeo ora a Nancy riferito all'apoteosi di Caracalla da molti studiosi, fra cui BIANCHI BANDINELLI 1970, p. 27 ARCE 2000, p. 551 da ultimo A. Markiewicz in *Roma e i barbari* 2008, p. 84, cat. I.21.

²⁷ Sulle corazze con egida si veda CADARIO 2004, p. 314 ss. che cita il passo di Servio, *ad Aen.* 8.435: «aegis monumentum pectoris aereum habens in medio Gorgonis caput ... sicut in antiquis imperatorum statuis videmus».

²⁸ HEINZE 1968, tav. 51,2.; GEOMINY - FRANCHI 1995; *A l'ombre du Vesuve* 1995, p. 172, n. 59.



Figg. 3-4. Busto di Lucio Vero. Visione frontale e laterale.

Il riferimento del busto all'iconografia di Lucio Vero non è mai stata messa in dubbio a partire dal primo editore del tesoro, G. Bendinelli, ad oggi, attraverso una copiosa bibliografia²⁹. In generale il ritratto è riferito all'*Haupttypus* del Wegner³⁰ con alcune varianti per lo più attribuite ad una asserita "provincialità" del lavoro. Tale impostazione, che risale al Mansuelli, è stata accolta dal Braemer, al quale si deve finora la più ampia trattazione su tale categoria di ritratti³¹.

²⁹ CARDUCCI 1962, p. 56, fig. 57; BRAEMER 1968, p. 329; SENA CHIESA 1998; BRECCAROLI TABORELLI 2006, p. 12; BRECCAROLI TABORELLI 2006a, p. 255; L. Ferrero in *Argenti* 2006, p. 257 n. 427.

³⁰ WEGNER 1939, p. 60, tav. 44.

³¹ MANSUELLI 1958, p. 85; BRAEMER 1968, p. 330.



Fig. 5. Busto di Lucio Vero. Visione posteriore.

In realtà la difficoltà di un corretto inserimento del pezzo di Marengo nella non copiosissima ma molto qualificata serie di ritratti di Lucio Vero, nasce dal fatto che è necessario paragonare opere scultoree in marmo con un ritratto in metallo prezioso, lavorato secondo una tecnica a sbalzo che non ci è nota se non da pochi esemplari (solo alcuni elementi tecnici di confronto per le parti incise a bulino si possono avere ad esempio, per restare nell'ambito della ritrattistica antonina, con la testa fusa del Marco Aurelio bronzeo a cavallo del Campidoglio³² o con il ritratto di Marco Aurelio di Pecs³³).

Il Lucio Vero di Marengo ha comunque riferimenti stretti con una variante dell'*Haupttypus* ben individuata dal Saletti³⁴. Essa si evidenzia in un sottotipo (in cui il principe è raffigurato con volto affilato ed allungato e baffi brevi), che dovrebbe riferirsi ad un primo ritratto imperiale (precedente il trionfo del 166 d.C.) di tradizione occidentale. Questo gruppo, che fa capo al busto del Louvre 1101, comprende anche il busto loricato di Oxford³⁵, in cui ritornano il grande ciuffo arrotondato di capelli sulla fronte e la lavorazione a tre file di riccioli ben delineate della barba sulle guance. Vicini al gruppo sono anche il busto

³² Oggi datato tra il 161 e il 169 d.C.: SALETTI 1998.

³³ FITTSCHEN - ZANKER 1983-1985, p. 72 ss.; FITTSCHEN 1989; *Bronze et Or* 1996.

³⁴ SALETTI 1974, pp. 43-44.

³⁵ ALBERTSON 1983.

colossale di Atene 350³⁶ paragonabile al Lucio Vero di Marengo anche per alcuni particolari come il rendimento della barba (che tradisce forse la copia da un originale metallico?), della capigliatura sulla fronte e dei baffi, per il volto allungato e l'alto collo, e il busto di Modena³⁷. Sono ritratti che dovrebbero riferirsi ad un prototipo giovanile nel quale doveva essere accentuato il contenuto "eroico" dell'immagine imperiale, parallelamente a quanto appare nei ritratti di Marco Aurelio dell'inizio degli anni Sessanta del II secolo (come ad esempio il bel ritratto di Dresda già Chigi³⁸).

Il viso affilato dalla fronte scoperta e il lungo collo che caratterizzano il busto di Marengo sono elementi che ritornano in un ritratto glittico del principe giovane (forse del 159 d.C.?) riconosciuto da M. Louise Vollenweider su di un berillo del Cabinet des Médailles³⁹ (fig. 6) e in tre sarde del British Museum⁴⁰.



Fig. 6. Paris, Cabinet des Médailles. Calco di un berillo con ritratto di Lucio Vero.

Le raffigurazioni glittiche sono di notevole importanza perché riproducono un tipo con corazza e *paludamentum*, che sembra essere il prototipo a cui sono ispirati anche alcuni ritratti marmorei fra cui il busto di Oxford già citato e il dubbio ritratto 8628 del Museo Nazionale Romano⁴¹.

Nel busto di Marengo, pur non essendo raffigurato il *paludamentum*, sono presenti tutti i contenuti di "allusione simbolica"⁴² che caratterizzano la serie di ritratti di principi raffigurati armati con l'egida ma

³⁶ WEGNER 1939, tav. 45; FITTSCHEN 1971, figg. 9-10.

³⁷ FITTSCHEN 1971, fig. 2.

³⁸ WEGNER 1939, tav. 19.

³⁹ VOLLENWEIDER 1988, p. 92, fig. 6.

⁴⁰ WALTERS 1926, nn. 2013, 2014, 2015.

⁴¹ FELLETTI MAJ 1953, n. 221.

⁴² MCCANN 1981, p. 626 ss.

anche con il mantello. Un riferimento interessante per la raffigurazione del principe loricato senza mantello è in un sesterzio del 164⁴³, nel quale il ritratto del principe sembra ispirato allo stesso tipo "eroico" del ritratto argenteo.

Malgrado la difficoltà di comparare opere lavorate in diversi materiali, il ritratto di Marengo, che pur presenta molte particolarità che lo distinguono dall'immagine più divulgata, come la capigliatura con il ciuffo sulla fronte ed il collo molto allungato, può dunque considerarsi ispirato ad un ritratto giovanile loricato dell'imperatore, ritratto precedente a quello di tradizione orientale di poco anteriore alla sua morte. Esso deve dunque datarsi nei primi anni Sessanta del II secolo d.C.

Le irregolarità del volto e una certa durezza del rendimento dei piani hanno, come si è detto, fatto considerare il pezzo come opera di un *atelier* provinciale. Ad ambiente provinciale si riferirebbero anche tutti i busti in metallo prezioso a sbalzo, databili fra II e III secolo d.C., rinvenuti appunto in ambito alpino e provinciale.

In realtà, il numero di ritratti in lamina metallica a sbalzo che conosciamo è estremamente ridotto, e quindi non tale da permetterci un'analisi stilistica comparativa sufficientemente documentata. Fra di essi il ritratto di Lucio Vero appare, oltre che quello di maggiori dimensioni, anche come il più libero ed espressivo della serie e quello certamente di più alto livello artistico.

A sé va ovviamente considerato il già citato e più antico ritratto di Galba al Museo Nazionale di Napoli, opera di eccellente fattura rivelata dal recente restauro, il quale ha evidenziato che il busto è composto da ben sedici pezzi di lamina argentea⁴⁴. Tuttavia le condizioni di conservazione del pezzo non ne consentono un giudizio complessivo. Le grandi dimensioni del busto campano (a grandezza naturale) e la sapiente ricerca fisionomica ci rivelano peraltro che il tema del ritratto imperiale in lamina argentea doveva essere trattato con grande impegno dagli artisti specializzati nella creazione di "*imagines principum*".

Il ritratto di Marengo, di un secolo più recente, si muove nel solco della stessa tradizione. Nel busto la vivacità del rendimento fisionomico non è affatto mortificata dal forma plastica appena un po' irrigidita.

La lavorazione dei capelli e della barba, a solchi di bulino morbidi e mossi, è abbastanza fine e trova confronto nel pastoso modo di rendere la capigliatura a ciocche plastiche e gonfie così caratteristico dei ritratti marmorei più espressivi dei principi antonini. Cito ad esempio l'inquietante testa di Lucio Vero

⁴³ WEGNER 1939, tav. 61 k.

⁴⁴ Il ritratto è pubblicato da Helga von Heinze (HEINZE 1968) come un ritratto bronzo argentato; ora esso è stato riconosciuto come lavorato in lamina d'argento: GEOMINY 1995, pp. 220-226 e cat. n. 59; interessanti osservazioni tecniche di C. Franchi (FRANCHI 1995, p. 227).

della Ny Carlsberg Glyptothek⁴⁵ o il più tardo ritratto di Pitti⁴⁶ con l'effetto rigonfio della capigliatura ottenuto con l'uso del trapano.

L'effetto complessivo del ritratto argenteo è forse meno elaborato di quello dei ritratti in marmo ma esprime un efficace plasticismo e chiarezza di volumi ottenuti attraverso una semplificazione, sempre coerente, del modellato a cui il materiale metallico aggiunge vibrazioni di luce. È tuttavia sempre ancora presente la solida forma plastica dei più antichi ritratti antonini senza quell'enfasi e quel senso illusionistico che saranno proprie del ritratto di fine secolo.

Le tecniche della toreutica, lo sbalzo, il lavoro a cesello e a bulino e quello a martellina, sono tutte utilizzate con buona capacità. In particolare il lavoro a martellina, che enfatizza gli effetti chiaroscurali del modellato, apparenta il busto ad altri pezzi del tesoro, ad esempio alla fascia con divinità, il cui fondo, completamente martellinato, conferisce risalto, come ben ha messo in evidenza François Baratte, alle figure a sbalzo⁴⁷.

L'espressione del volto energica ed assorta rivela la ricerca di un'intonazione psicologica forse volutamente meno "introspettiva" e più volitiva di quella dei ritratti antonini più tardi ed in qualche modo ancora ispirata alla ritrattistica di Antonino Pio, come ci appare ad esempio nel bel ritratto loricato 1219 delle Terme⁴⁸. Una notevole parentela stilistica può essere notata anche con il bel ritratto del Louvre da Lambaesis⁴⁹ che viene riportato al tipo IV dei ritratti del Principe, quello della *Samtherrschaft* (del periodo dell'impero condiviso).

L'opera argentea, pur nella diversità della materia e della tecnica impiegata, rende assai bene le caratteristiche di giovanile e ispirata bellezza che, secondo le fonti, si volevano riferire al personaggio.

L'opera non mi pare dunque lavoro di un artigiano poco capace o "provinciale", del resto nella seconda metà del II secolo d.C. appare difficile parlare di espressioni artistiche "provinciali" per quanto riguarda i ritratti imperiali sempre carichi di un significato "ufficiale". Il nostro toreuta appare certamente condizionato dalla difficile tecnica dello sbalzo ad esempio nel semplificato rendimento della testa di Medusa, ma non certo inesperto o non aggiornato nei modelli a cui ispirarsi. L'impianto "eroico" del ritratto è sicuramente voluto e faceva coerentemente parte del programma celebrativo del giovane

⁴⁵ BALTY 1993, tav. 9, 1.

⁴⁶ SALETTI 1974, tavv. XVII-XVIII.

⁴⁷ BARATTE 1998, pp. 372-374; L. Ferrero in *Argenti* 2006, p. 261, n. 434.

⁴⁸ *Museo Nazionale Romano* 1979, n. 177, pp. 284-285.

⁴⁹ KERSAUSON 1996, pp. 268-269, n. 120.

principe: esso porta all'evidenziazione di una precisa individualità, documentando un gusto formale del tutto coerente con quello rilevabile a Roma nei primi ritratti imperiali di Marco Aurelio e Lucio Vero⁵⁰.

3. *Imagines Caesarorum argenteae*

Come è noto, i busti di età romana lavorati a sbalzo formano una classe esigua ma di grande interesse. Essa è stata ampiamente studiata, partendo dal lavoro del Braemer, che per primo raccolse le testimonianze di questa singolare categoria di ritrattistica "preziosa"⁵¹.

A parte il busto argenteo di Galba da Ercolano di cui si è detto, si pongono tradizionalmente, accanto al Lucio Vero di Marengo (che si stacca dalla serie per la maggiore altezza che ha in comune con il più antico busto di Galba), alcuni altri pezzi per lo più dall'età antonina in avanti.

Oltre al busto di Galba, un altro esemplare di I secolo d.C. è rappresentato dal piccolo busto loricato di Domiziano conservato a Karlsruhe: la tradizione di raffigurazioni loriccate dell'imperatore in metallo prezioso era dunque già diffusa nella seconda metà del I secolo d.C. ed aveva un suo posto fra le immagini imperiali usate per particolari motivi propagandistici probabilmente, come vedremo, in ambito militare. È una tradizione che, dal punto di vista della tecnica (la lamina a sbalzo) anche se non della funzione, si ricollega a sua volta ai piccoli ritratti a tutto tondo a sbalzo che ornavano i grandi piatti da esposizione dei servizi da tavola di età augusteo-tiberiana: la coppia di ritratti del Tesoro di Boscoreale al Louvre⁵² e i volti di divinità del Tesoro di Hildesheim⁵³.

Il confronto più diretto per il ritratto di Lucio Vero è tradizionalmente considerato quello con il busto di Marco Aurelio rinvenuto ad Avenches, di dimensioni decisamente più piccole (circa 34 cm) ma lavorato in preziosa lamina d'oro purissimo⁵⁴ (fig. 7). Esso è stato ed è tenacemente considerato un ritratto di Marco Aurelio, anche se, per molti elementi fisionomici (in particolare l'acconciatura con barba e capigliatura rese a ciocche lisce, in contrasto con il tradizionale rendimento a riccioli plastici) la proposta del Balty di riconoscervi un ritratto di Giuliano l'Apostata appare di qualche interesse⁵⁵. Tuttavia lo spostamento della datazione del busto alla metà del IV secolo d.C. implicherebbe l'ipotesi di un

⁵⁰ Sulla ritrattistica antonina e sulle varianti dei tipi iconografici dei due imperatori cfr. SALETTI 1974 e SALETTI 1998.

⁵¹ BRAEMER 1968; VERMEULE 1974; KÜNZL 1983; BARATTE 1994; RICCARDI 2002; HOCHULI-GYSEL 2008, p. 82 ss., cat. I 20.

⁵² BARATTE 1986, pp. 16-17.

⁵³ GEHRIG 1980, p. 14.

⁵⁴ BRAEMER 1968, pp. 330-333; BALTY 1980; JUCKER 1981; *Ori degli Elvezzi* 1990, n. 275, p. 163.

⁵⁵ BALTY 1980; *Ornamenta Ecclesiae* 1985, p. 14.

prolungamento fino a quel momento di una produzione che appare già alla fine del III secolo sostituita da quella di busti più piccoli e di fattura dichiaratamente più modesta, come i ritratti di tetrarchi a Mainz⁵⁶.

D'altra parte il ritratto di Avenches porta non la frangia, che caratterizza i ritratti di Giuliano⁵⁷, ma capelli poco rigonfi e rialzati sulla fronte che possono accostarsi all'acconciatura più liscia del consueto, presente in ritratti del tipo "imperiale" di Marco Aurelio (come il già citato ritratto del Museo delle Terme 688 e i ritratti dei Capitolini nn. 69 e 73⁵⁸) tutti caratterizzati da una lavorazione della capigliatura a colpi di scalpello con minor uso del trapano. Anche l'attribuzione del ritratto ad Antonino Pio o l'ipotesi di una rilavorazione da un ritratto più antico, suggerita in particolare dalla capigliatura liscia sulla nuca veramente inusuale per i ritratti di Marco Aurelio, non appaiono convincenti. Sarebbe dunque che «Marco Aurelio debba, dopo tutto, restare Marco Aurelio»⁵⁹.

Il busto di Avenches (che presenta anch'esso il particolare della martellinatura di parte dell'epidermide) rappresenta indubbiamente l'opera di un artista meno attento ai valori plastici ma legato ad una visione più secca e linearistica, che si collega alle caratteristiche stilistiche di introspezione e di idealizzazione proprie della ritrattistica degli ultimi anni di Marco Aurelio.

Rappresentano la continuità del tipo nel III secolo d.C. il busto in oro di Settimio Severo ritrovato a *Didymoteichon*⁶⁰, alcuni busti di dimensioni minori e di fattura più corrente rappresentanti imperatori loricati, come il busto coronato della metà del III secolo del Tesoro di Vaise in corazza a scaglie e *paludamentum* a frange⁶¹, il ritratto coronato e con sola corazza di Magnenzio trovato nella Saône⁶² ed i due bustini di tetrarchi, in corazza e pesante *paludamentum* a frange, di provenienza orientale, ora al Römisch-Germanisches Zentralmuseum di Mainz⁶³.

⁵⁶ KÜNZL 1983; *Spätantike* 1983, pp. 410-412, n. 29.

⁵⁷ Ad esempio nel grande calcedonio con busto a rilievo del Cabinet des Medailles a Parigi: *Milano capitale* 1990, p. 43, 1c.3a.

⁵⁸ WEGNER 1939, tavv. 28-29.

⁵⁹ HOCHULI-GYSEL 2008.

⁶⁰ VRAVITSAS 1968; LETTA 1978, p. 14.

⁶¹ BARATTE 1994.

⁶² BRAEMER 1968, pp. 341-344; *Spätantike* 1983, pp. 440-441, n. 51.

⁶³ *Spätantike* 1983, pp. 410-412, n. 29.



Fig. 7. Avenches, Musée Romain. Busto di Marco Aurelio in lamina d'oro.

Un contenuto diverso, religioso, presenta invece il busto di Giove (Dolicheno?) del Piccolo San Bernardo, alto 27 centimetri, ora al Museo Archeologico di Aosta, datato ad età severiana⁶⁴ (figg. 8-9). Le caratteristiche formali sembrano in qualche modo le stesse dei busti imperiali. Ancora più evidente è il processo di semplificazione dell'apparato decorativo (la corazza appare appena suggerita e l'uso linearistico del bulino accentua il bloccarsi dell'immagine in una concezione plastica poco articolata e sostanzialmente decorativa). Ma si mantiene inalterato il senso di "forza maestosa"⁶⁵ che è propria delle immagini dei busti di Marengo e di Avenches. In un certo senso, come gli ultimi ritratti antonini propongono

⁶⁴ CARDUCCI 1937; BRAEMER 1968, pp. 333-335; MOLLO MEZZENA 1991, p. 245, n. 1.

⁶⁵ BARATTE 1989.

propagandisticamente un aspetto "jupiterizing" del principe⁶⁶, il dio assume una forma "imperiale guerriera", con la corazza decorata dal fulmine come avviene nei busti loricati degli imperatori.



Figg. 8-9. Aosta, Museo Archeologico. Busto di Giove (Dolicheno?).

(fonte iconografica: Archivi della Soprintendenza per i beni e le attività culturali; foto di R. Monjoie. Su concessione della Regione Autonoma Valle d'Aosta).

⁶⁶ MCCANN 1981, p. 629.

Il busto del Piccolo San Bernardo ha diversi aspetti che ricordano lo *Juppiter Dolichenus* legionario⁶⁷ ma è più prudente pensare, come Rosanna Mezzena Mollo, ad un'iconografia adattata a tipologie culturali occidentali⁶⁸, forse un aspetto del Giove *Poeninus* che poteva presiedere anche al valico dell'Alpe Graia.

Alla divinità erano attribuite caratteristiche militari e alla sua immagine venivano conferiti elementi propri delle *imagines* argentee degli imperatori.

Fra i busti in lamina a sbalzo raccolti dal Braemer e successivamente presi in considerazione dal Künzl, sono compresi anche busti di privati in argento (l'oro era sicuramente riservato alle rappresentazioni imperiali⁶⁹). Fra di essi il notissimo busto di Vacluse⁷⁰ ritraente forse un magistrato, di grandi proporzioni (alto circa 30 cm).

Molti altri piccoli busti in argento, come il bel bustino di Velleia di grande intensità espressiva⁷¹, potrebbero appartenere alla serie degli *emblemata* argentei in altorilievo che ornavano, come si è detto, i grandi bacili argentei d'apparato, ben testimoniati dall'età augustea in avanti.

Non si può escludere anche che esistessero piccoli ritratti clipeati lavorati in metallo prezioso ad imitazione di quelli marmorei o bronzei di più grandi dimensioni. Ma si tratta di una serie di monumenti di carattere privato o di rappresentanza, ben diversi per funzione, utilizzo e significato dai grandi ritratti in lamina.

La serie di busti loricati (imperiali o divini), pur di misure diverse, di cui fa parte il Lucio Vero di Marengo, rappresenta, infatti una categoria a sé. Il gruppo si caratterizza per la veste militare che rappresenta l'"*ornamentum*" di un tipo specifico di ritratto imperiale, avente probabilmente una destinazione altrettanto peculiare.

La differenza di misure fra i vari esemplari pervenutici rende difficile ipotizzare per tutti una funzione unica. Tutti dovrebbero comunque avere attinenza con un atto di omaggio (o di devozione) ufficiale all'imperatore. Esso doveva avvenire in particolare nell'ambito militare, come appare dalla costante raffigurazione della corazza nelle immagini dei principi.

Il riferimento al mondo militare appare ben testimoniato dall'utilizzo di una tipologia (quella del busto loricato) scarsamente presente in generale nelle immagini "ufficiali" della propaganda imperiale. Il principe loricato appare invece spesso raffigurato, già da età giulio-claudia, nei *dona militaria* come le falere

⁶⁷ MERLAT 1960; NOLL 1980.

⁶⁸ MOLLO MEZZENA 1991, p. 245, n. 1.

⁶⁹ PEKÁRY 1968, p. 144; LAHUSEN 1978, p. 386; LETTA 1978, p. 15.

⁷⁰ BRAEMER 1968, pp. 337-339; KÜNZL 1983, p. 398; BARATTE 1989b.

⁷¹ D'ANDRIA 1967-68; BRAEMER 1968, pp. 335-337; *Milano capitale* 1990, p. 350, 5b.2f.

o i foderi di spada⁷². Dall'età adrianea in poi il ritratto con corazza e *paludamentum* diviene comunque più diffuso anche nei ritratti marmorei, indizio di una maggior importanza data, non solo nelle sedi legionarie periferiche ma anche negli ambienti di corte, all'immagine militare dell'imperatore. Ciò è confermato anche dalla diffusione del tipo loricato nel repertorio iconografico glittico di età antonina. Ricordo, oltre alle gemme citate più sopra, un altro ritratto di Lucio Vero su un berillo dell'Ermitage, visto di fronte, loricato con *paludamentum*⁷³. Per i ritratti argenti, poi, come si è visto, la presenza della lorica appare una costante.

Notevoli sono le indicazioni epigrafiche relative ad *imagines* auree e argentee imperiali, che sembrano riferirsi proprio a busti come quello di Marengo e non a vere e proprie statue in metallo prezioso, indicate piuttosto come *signa* o *statuae*⁷⁴. Le *imagines* potrebbero riferirsi specificatamente proprio a busti in lamina d'argento o aurea più facilmente trasportabili ma di grande effetto visivo.

Da un *vicus* marsicano viene una significativa indicazione epigrafica⁷⁵: un importante comandante militare, *praefectus castrorum* in Egitto in età tiberiana, dedica, ritornato nel suo paese natale, *imagines Caesarum argentias quinque*, forse proprio a ricordo della devozione tributata negli accampamenti militari alle immagini imperiali.

Inoltre già il Degrassi nel 1939 aveva richiamato un documento epigrafico assai interessante in relazione al Lucio Vero di Marengo: l'inventario dell'arredo di una *statio* (sede di un collegio forse a carattere militare) di Ostia, in cui venivano elencati quattro busti argentei di Antonino Pio, due busti argentei di Marco Aurelio e Lucio Vero, oltre a statuette di Vittoria e Fortuna⁷⁶. Ricordo che fra il materiale del Tesoro di Marengo vi sono due elementi - una testina femminile ed un braccio con corona - che sono ora attribuiti entrambi ad una statua di Vittoria⁷⁷.

La presenza di vere e proprie statue auree di imperatori in ambiti militari è segnalata anche da Tacito (*statua aurea in castris* riferito ad una statua di Galba⁷⁸), anche se in questo caso si sarà trattato di una vera e propria statua, (appunto *statua* e non *imago*) forse in bronzo dorato⁷⁹.

⁷² Vd. ad esempio E. Künzl in *Augustus* 1988, pp. 558-565. Un principe loricato è raffigurato nella falera in argento di I secolo d.C. da Kastell Niederbieber: *Trionfi romani* 2008, p. 226, II, 5.1 (ove bibliografia precedente).

⁷³ VOLLENWEIDER 1988, pp. 95-96, fig. 10.

⁷⁴ Sulla differenza tra *statuae*, *signa* e *imagines*, si veda, con numerosissimi riferimenti bibliografici, LETTA 1978; sulla differenza tra *imago*, *statua* e *signum*, *ibid.*, nt. 53.

⁷⁵ LETTA 1978.

⁷⁶ DEGRASSI 1939, p. 230 ss.

⁷⁷ BARATTE 1998, pp. 377-378, figg. 383-384; BRECCIAROLI TABORELLI 2006a.

⁷⁸ Tac., *Hist.* 1.36; cfr. LAHUSEN 1978, p. 387.

Una caratteristica comune ai busti imperiali loricati, pur variando grandemente la loro misura, è la relativa leggerezza ottenuta con la lavorazione in lamina metallica, leggerezza che doveva rendere i pezzi, oltre che meno preziosi per l'uso limitato di metallo, anche più facilmente trasportabili.

Non è quindi difficile pensare a oggetti che potevano essere montati su anime o piedistalli lignei, inseriti su clipei così da formare vere e proprie *imagines clipeatae*, o collocati su elementi ad erma, tutte forme che ben si adattano ad immagini pubbliche da onorarsi in modo particolare e che potevano essere trasportate facilmente assieme ad altri oggetti d'apparato, a seconda delle circostanze.

Nei busti di Marengo, di Avenches e di Aosta sono visibili fori per chiodi atti a fissare i busti su di un supporto. I busti potevano essere posti all'interno di sedi di *collegia* legati al culto imperiale o in ambiti "ufficiali" sia pubblici che privati, o ancora conservati in larari accanto alle statuette di divinità⁸⁰ (per esempio nelle sedi dei *cultores Larum et imaginum Augustorum* ricordati in molte epigrafi⁸¹), ma anche utilizzati in particolari cerimonie per essere trasportati su *fercula*. Forse di questo tipo dovevano essere le *imagines aureae* del giovane figlio di Marco Aurelio, Vero Cesare, che, proprio su *fercula*, erano portate in processione in occasione dei *ludi circenses*⁸².

La presenza di una "*imago principis*" in argento o oro non doveva certo riferirsi ad una forma di culto tipicamente divina dell'immagine imperiale, culto impensabile per l'età di Marco Aurelio, ma piuttosto ad un *honor* speciale, tributato all'imperatore vivo o defunto, e ad una sua ideale, simbolica partecipazione, attraverso la presenza dell'effigie, a cerimonie o attività che si volevano rivestire di carattere ufficiale⁸³.

Già dall'età tardoaugustea le effigi imperiali, come è noto, si diffusero in tutti gli spazi abitativi sia privati che pubblici. In questi ultimi l'effigie del *princeps* dovette in qualche modo "rappresentarlo" e garantire con la sua presenza la corretta attività di funzionari e magistrati. Nel modo militare questa funzione di sostituzione della presenza imperiale era probabilmente affidata proprio a ritratti mobili ma nello stesso tempo preziosi per la "materia" in cui erano lavorati. Proprio la materia preziosa alludeva direttamente alla maestà imperiale e al significato simbolico dell'effigie.

⁷⁹ Sull'importanza dei segni della lealtà all'imperatore nell'ambiente militare, in particolare nei *castra* e negli accampamenti legionari, si veda da ultimo *Culto imperial* 2007, in particolare BALTU 2007, pp. 49-74. Sulla importanza ed il culto delle insegne militari, che potevano spesso comprendere anche ritratti imperiali (come il labaro esibito da una Vittoria nel cammeo del Cabinet des Médailles con il c.d. Trionfo di Licinio: BABELON 1930, n. 308, tav. XXV), abbiamo notizie molto più precise dopo il clamoroso rinvenimento delle insegne del Palatino (da ultimo PANELLA 2008, ove bibliografia specifica).

⁸⁰ *SHA, Aurel.* 3.5.

⁸¹ Per queste ed altre attestazioni epigrafiche di *imagines* in metallo prezioso di imperatori defunti o in vita cfr. LETTA 1978, in particolare pp. 17-19.

⁸² *SHA, Aurel.* 51; sull'uso dei *fercula* vd. LAHUSEN 1978, p. 39.

⁸³ TORELLI 1989.

Se conosciamo così pochi busti imperiali in materiale prezioso è perché la lamina aurea e argentea di ritratti non più "attuali" poteva facilmente essere spezzata e fusa. L'esempio del ritratto di Marengo, ritrovato *dilaceratum* è in questo senso molto significativo.

L'esposizione di un busto imperiale in metallo prezioso doveva dunque sottintendere un atto di omaggio al principe, omaggio spesso legato ad una cerimonia o ad un luogo pubblico. Lo testimonia, ad esempio, il racconto di Plinio il Giovane relativo all'*imago* (di Traiano) davanti a cui coloro che erano sospettati di essere cristiani erano invitati a prestare omaggio⁸⁴. Vorrei infine ricordare, per il IV secolo d.C., la testimonianza delle vignette della *Notitia Dignitatum*⁸⁵ in cui sono spesso raffigurati, nell'ambiente in cui il magistrato operava ufficialmente ed accanto al suo scranno, i busti ritratto degli imperatori. Le effigi dovevano aver assunto il significato di *insignia*, elementi simbolici distintivi della specifica funzione pubblica a cui il magistrato era delegato.

Resta da domandarsi perché una *imago* argentea di Lucio Vero, un principe le cui funzioni ufficiali durarono un tempo molto breve, fosse stata conservata per un periodo così lungo, probabilmente fino alla metà del III secolo d.C., sino cioè alla disastrosa invasione alamannica che possiamo ipotizzare fosse stata la causa, diretta o remota, del seppellimento. L'ipotesi più probabile è che l'effigie preziosa fosse stata deposta in una casa privata ovvero in un tempio (oppure eventualmente in un *collegium* come quello ostiense sopra citato) ed ivi custodita per lungo tempo assieme ad altri preziosi ex voto o donativi.

Gemma Sena Chiesa

archeologia.classica@unimi.it

⁸⁴ Per il significato di celebrazione imperiale proprio delle statue, per un'esaustiva raccolta di fonti storiche ed epigrafiche sulle *imagines* auree, talvolta poste, per celebrare processi od altro, in templi o in luoghi di particolare significato politico, come nel caso del giudizio sui cristiani (Plin., *Ep.* 10.96), si veda ancora LETTA 1978, *passim*.

⁸⁵ SEECK 1876.

Abbreviazioni bibliografiche

A l'ombre du Vesuve 1995

A l'ombre du Vesuve. Collections du Musée National d'Archéologie de Naples au Musée du Petit Palais, catalogo della mostra (Paris 1995-1996), Paris 1995.

ALBERTSON 1983

F.C. Albertson, *A Bust of Lucius Verus in the Ashmolean Museum Oxford and its Artist*, "American Journal of Archaeology" 87 (1983), pp. 153-163.

ALBIZZATI 1937

C. Albizzati, *Qualche osservazione sul Tesoro di Marengo*, "Athenaeum" 16 (1937), pp. 199-205.

Alessandro Magno 1995

Alessandro Magno. Storia e mito, catalogo della mostra (Roma 1995-1996), Milano 1995.

ARCE 2000

X. Arce, *Cammeo con l'apoteosi dell'imperatore Caracalla (217 d.C.)*, in S. Ensoli - E. La Rocca (a cura di), *Aurea Roma, dalla città pagana alla città cristiana*, Roma 2000, p. 551.

Archeologia in Piemonte 1998

L. Mercado (a cura di), *Archeologia in Piemonte, II. L'età romana*, Torino 1998.

Argenti 2006

P.G. Guzzo (a cura di), *Argenti. Pompei, Napoli, Torino*, catalogo della mostra (Torino 2006-2007), Milano 2006.

Augustus 1988

Kaiser Augustus in die verlorene Republik, catalogo della mostra (Berlin 1988), Mainz 1988.

BABELON 1930

E. Babelon, *Cabinet des Médailles et antiques Les pierres gravées*, Paris 1930.

BALTY 1980

J.-C. Balty, *Le prétendu Marc-Aurèle d'Avenches*, in *Eikones. Studien zum griechischen und römischen Bildnis*, Bern 1980, pp. 57-63.

BALTY 1993

J.-C. Balty, *Porträt und Gesellschaft in der römischen Welt*, Mainz 1993.

BALTY 2007

J.-C. Balty, *Culte impérial et image du pouvoir: les statues d'empereurs en "Hüftmantel" et en "Jupiter-Kostüm"; de la représentation du genius à celle du diuus*, in *Culto imperial 2007*, pp. 49-74.

BARATTE 1986

F. BARATTE, *Le trésor d'orfèvrerie romaine de Boscoreale*, Paris 1986.

BARATTE 1989

F. BARATTE, *Buste de Jupiter*, in *Trésors* 1989, p. 230, n. 188.

BARATTE 1989a

F. Baratte, *Le trésor de Berthouville*, in *Trésors* 1989, pp. 79-89.

BARATTE 1989b

F. Baratte, *Buste masculin*, in *Trésors* 1989, pp. 230-231, n. 189.

BARATTE 1989c

F. Baratte, *II^e-III^e siècles après J.C.*, in *Trésors* 1989, pp. 77-79.

BARATTE 1994

F. Baratte, *Le buste en métal*, in *Le Trésor de Vaise a Lyon*, Lyon 1994, pp. 17-18.

BARATTE 1997

F. Baratte, *Silbergeschirr, Kultur und Luxus in der römischen Gesellschaft*, "Trierer Winckelmannsprogramme" 15 (1997), pp. 3-26.

BARATTE 1997a

F. Baratte, *Silbergeschirr in Gallien und den benachbarten Provinzen*, in *Das Haus lacht vor Silber*, Bonn 1997, pp. 59-70.

BARATTE 1998

F. Baratte, *Il Tesoro di Marengo* in *Archeologia in Piemonte* 1998, pp. 369-379.

BENDINELLI 1937.

G. Bendinelli, *Il tesoro di argenteria di Marengo*, Torino 1937.

BIANCHI BANDINELLI 1970

R. Bianchi Bandinelli, *Roma. La fine dell'arte antica*, Milano 1970.

BRAEMER 1968

F. Braemer, *Sculptures en métal battu et repoussées de la Gaule romaine et des régions limitrophes I*, "Revue Archéologique" (1968), pp. 327-354.

BRECCIAROLI TABORELLI 2006

L. Brecciaroli Taborelli, *Il Museo di Antichità di Torino, Guida breve*, Torino 2006.

BRECCIAROLI TABORELLI 2006a

L. Brecciaroli Taborelli, *Il Tesoro di Marengo*, in *Argenti* 2006, pp. 253-256.

Bronze et Or 1996

Bronze et Or. Visages de Marc Aurèle empereur, capitain, moraliste, catalogo della mostra (Genève 1996), Genève 1996.

CADARIO 2004

M. Cadario, *La corazza di Alessandro. Loricati di tipo ellenistico dal IV secolo a.C. al II d.C.*, Milano 2004.

CARDUCCI 1937

C. Carducci, *Un busto argenteo di Giove nel Museo di Aosta*, "Bollettino d'arte" 31 (1937), pp. 73-80.

CARDUCCI 1962

C. Carducci, *Ori e argenti dell'Italia antica*, catalogo della mostra, Milano 1962.

Culto imperial 2007

T. Nogales - J. Gonzales (a cura di), *Culto imperial: política y poder*, Roma 2007.

D'ANDRIA 1967-68

F. D'Andria, *Un bustino d'argento da Veleia*, "Rendiconti. Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia" 40 (1967-1968), pp. 103-111.

DEGRASSI 1939

A. Degrassi, *La dedica alla Fortuna Melior del Tesoro di Marengo*, "Athenaeum" 17 (1939), pp. 227-232.

FELLETTI MAJ 1953

B.M. Felletti Maj, *Museo Nazionale Romano. I ritratti*, Roma 1953.

FITTSCHEN 1971

K. Fittschen, *Lucius Verus*, "Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts" 86 (1971), pp. 214-252.

FITTSCHEN 1989

K. Fittschen, *Il ritratto del Marco Aurelio: considerazioni critiche dopo il restauro*, in *Marco Aurelio* 1989, pp. 75-82.

FITTSCHEN - ZANKER 1983-1985

K. Fittschen - P. Zanker, *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom*, I-III, Mainz 1983-1985.

FRANCHI 1995

C. Franchi, *Hypothèses sur la réalisation du buste de Galba*, in *A l'ombre du Vésuve* 1995, p. 227.

GEHRIG 1980

U. Gehrig, *Hildesheimer Silberschatz im Antikenmuseum, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz*, Berlin 1980.

GEOMINY 1995

W. Geominy, *Le buste d'argent de l'empereur Galba* in *À l'ombre du Vésuve* 1995, pp. 220-226.

GEOMINY - FRANCHI 1995

W. Geominy - C. Franchi, *Die Silberbuste des Kaisers Galba*, Bonn 1995.

GUZZO 2006

P.G. Guzzo, *Ministerium in Argenti* 2006, pp. 78-96.

HEINZE 1968

H. von Heinze, *Galba*, "Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Römische Abteilung" 75 (1968), pp. 149-153.

HOCHULI-GYSEL 2008

A. Hochuli-Gysel, *Il busto di Marco Aurelio*, in *Roma e i barbari* 2008, p. 82, cat. I, 20.

JUCKER 1981

H. Jucker, *Marc Aurel bleibt Marc Aurel*, "Bulletin de l'Association Pro Aventico" 26 (1981), pp. 5-36.

KERSAUSON 1996

K. de Kersauson, *Musée du Louvre. Catalogue des portraits romains. II*, Paris 1996.

KÜNZL 1983

E. KÜNZL, *Zwei silberne Tetrarchenportäts in RGZM un die römischen Kaiserbildnisse aus Gold und Silber*, "Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums Mainz", 30 (1983), pp. 381-402.

La gloire d'Alexandrie 1998

La gloire d'Alexandrie, catalogo della mostra (Paris 1998), Paris 1998.

LAHUSEN 1978

G. Lahusen, *Goldene und vergoldete römischen Ebnstatuen und Bildnisse*, "Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Römische Abteilung" 85 (1978), pp. 385-395.

LETTA 1978

C. LETTA, *Les imagines Caesarum di un praefectus castrorum Aegypti e l'XI coorte pretoria*, "Athenaeum" 56 (1978), pp. 3-19.

MANSUELLI 1958

G.A. Mansuelli, *Il ritratto romano nell'Italia settentrionale. Formazioni e correnti artistiche*, "Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Römische Abteilung" 65 (1958), pp. 67-99.

Marco Aurelio 1989

A. Melucco Vaccaro - A. Mura Sommella (a cura di), *Marco Aurelio. Storie di un monumento e del suo restauro*, Milano 1989.

MCCANN 1981

A.M. McCann, *Beyond the Classical in Third Century Portraiture*, in *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, II, 12, 2, Berlin-New York 1981, pp. 623-645.

MEGOW 1987

W.R. Megow, *Kameen von Augustus bis Alexander Severus*, Berlin 1987.

MERCANDO 1989

L. Mercado, *Museo di Antichità di Torino. Le Collezioni*, Roma 1989.

MERLAT 1960

P. Merlat, *Jupiter Dolichenus*, Paris 1960.

Milano capitale 1990

G. Sena Chiesa (a cura di), *Milano capitale dell'impero romano (286-402 d.C.)*, catalogo della mostra (Milano 1990), Milano 1990.

MOLLO MEZZENA 1991

R. Mollo Mezzena, *Viabilità romana in Valle d'Aosta: il ruolo dei valichi alpini, aspetti storico-archeologici*, in *Viae publicae romanae*, catalogo della mostra, Roma 1991, pp. 235-249.

MORANDINI 2008

F. Morandini, *I bronzi tardoantichi di Brescia*, in *Roma e i barbari* 2008, pp. 182-183.

Museo Nazionale Romano 1979

A. Giuliano (a cura di), *Museo Nazionale Romano. Le Sculture, voll. I/1*, Roma 1979.

NOLL 1980

R. Noll, *Das Inventar des Dolichenusheiligtums vom Mauer an der Url*, Wien 1980.

Ori degli Elvezi 1991

Gli ori degli Elvezi. Tesori celtici della Svizzera, catalogo della mostra (Lugano 1991), Lugano 1991.

Ornamenta Ecclesiae 1985

A. Legner (a cura di), *Ornamenta Ecclesiae: Kunst und Künstler der Romanik*, catalogo della mostra, Köln 1985.

PANELLA 2008

C. Panella, *Le insegne imperiali del Palatino*, in *Roma e i barbari* 2008, pp. 86-91.

PANNUTI 1984

U. Pannuti, *L'apoteosi di Omero. Vaso argenteo del Museo Nazionale di Napoli*, "Monumenti Antichi" 3, 2 (1984), pp. 43-61.

PEKÀRY 1968

T. Pekàry, *Goldene Statuen der Kaiserzeit*, "Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung" 75 (1968), pp. 144-148.

RICCARDI 2002

L.A. Riccardi, *Military Standards, Images and the Gold and Silver Imperial portraits from Aventicum, Plotinopolis and the Marengo treasure*, "Antike Kunst" 45 (2002), pp. 86-99.

Roma e i barbari 2008

A. Jean-Jacques (a cura di), *Roma e i barbari. La nascita di un nuovo mondo*, catalogo della mostra (Venezia 2008), Milano 2008.

RONCHETTA 1983

D. Ronchetta, *Il tesoro di Marengo*, Alessandria 1983.

ROSSI 2002

F. Rossi, *Considerazioni sull'abbandono del Capitolium di Brescia e sulla vita del santuario in età medio e tardoimperiale* in F. Rossi (a cura di), *Nuove ricerche sul Capitolium di Brescia scavi, studi e restauri*, Milano 2002, pp. 217-226.

SALETTI 1974

C. Saletti, *I ritratti antoniniani di Palazzo Pitti*, Firenze 1974.

SALETTI 1998

C. Saletti, *Una vexata quaestio. La datazione della statua capitolina di Marco Aurelio*, "Athenaeum" 86 (1998), pp. 487-496 (poi in S. Maggi [a cura di], *Imagines variis artibus effigatae. Cesare Saletti. Scritti di ritrattistica romana*, Firenze 2004, pp. 339-348).

SEECK 1876

O. Seeck, *Notitia dignitatum accedunt notitia urbis Constantinopolitanae et laterculi provinciarum*, Berlin 1876.

SENA CHIESA 1998

G. Sena Chiesa, *Un pezzo eccezionale del tesoro di Marengo: il ritratto di Lucio Vero*, in *Archeologia in Piemonte* 1998, pp. 359-368.

Spätantike 1983

Spätantike und frühes Christentum, catalogo della mostra (Frankfurt am Main 1983-1984), Frankfurt am Main 1983.

TORELLI 1989

M. Torelli, *Statua equestris inaurata Caesaris, mos et ius nella statua di Marco Aurelio*, in *Marco Aurelio* 1989, pp. 83-102.

Trésors 1989

Trésors d'orfèvrerie gallo-romains, catalogo della mostra (Paris-Lyon 1989), Paris 1989.

Trionfi romani 2008

E. La Rocca - S. Tortorella (a cura di), *Trionfi romani*, catalogo della mostra (Roma 2008), Milano 2008.

VERMEULE 1974

C. VERMEULE, *Greek and Roman Sculpture in Gold and Silver*, Boston 1974.

VOLLENWEIDER 1988

M.L. Vollenweider, *Le développement du portrait glyptique à l'époque des Antoninis et des Sévères*, in *Ritratto ufficiale e ritratto privato*, Atti della II conferenza Internazionale sul ritratto romano (Roma 1984), Roma 1988, pp. 87-104.

VRAVITSAS 1968

A.K. Vravitsas, *Gold bust from Didymoteichon*, "Athens Annals of Archeology" 1 (1968), pp. 194-197.

WALTERS 1926

H.B. Walters, *Catalogue of the Engraved Gems and Cameos, Greek Etruscan and Roman in the British Museum*, London 1926.

WEGNER 1939

M. Wegner, *Die Herrscherbildnisse in antoninischer Zeit*, Berlin 1939.