

FRANCESCA GHEDINI, *Testimonianze di scultura "colta" in Val di Non*, in «Studi trentini di scienze storiche. Sezione seconda» (ISSN: 0392-0704), 61/1 (1982), pp. 17-52.

Url: <https://heyjoe.fbk.eu/index.php/sttrar>

Questo articolo è stato digitalizzato dal progetto ASTRA - *Archivio della storiografia trentina*, grazie al finanziamento della Fondazione Caritro (Bando Archivi 2021). ASTRA è un progetto della Biblioteca Fondazione Bruno Kessler, in collaborazione con Accademia Roveretana degli Agiati, Fondazione Museo storico del Trentino, FBK-Istituto Storico Italo-Germanico, Museo Storico Italiano della Guerra (Rovereto), e Società di Studi Trentini di Scienze Storiche. ASTRA rende disponibili le versioni elettroniche delle maggiori riviste storiche del Trentino, all'interno del portale [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access*.

This article has been digitised within the project ASTRA - *Archivio della storiografia trentina* through the generous support of Fondazione Caritro (Bando Archivi 2021). ASTRA is a Bruno Kessler Foundation Library project, run jointly with Accademia Roveretana degli Agiati, Fondazione Museo storico del Trentino, FBK-Italian-German Historical Institute, the Italian War History Museum (Rovereto), and Società di Studi Trentini di Scienze Storiche. ASTRA aims to make the most important journals of (and on) the Trentino area available in a free-to-access online space on the [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access* platform.

## Nota copyright

Tutto il materiale contenuto nel sito [HeyJoe](#), compreso il presente PDF, è rilasciato sotto licenza [Creative Commons](#) Attribuzione–Non commerciale–Non opere derivate 4.0 Internazionale. Pertanto è possibile liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire questo articolo e gli altri presenti nel sito, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell’opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

## Copyright notice

All materials on the [HeyJoe](#) website, including the present PDF file, are made available under a [Creative Commons](#) Attribution–NonCommercial–NoDerivatives 4.0 International License. You are free to download, print, copy, and share this file and any other on this website, as long as you give appropriate credit. You may not use this material for commercial purposes. If you remix, transform, or build upon the material, you may not distribute the modified material.



---

## TESTIMONIANZE DI SCULTURA «COLTA» IN VAL DI NON

di FRANCESCA GHEDINI

Nell'agosto del 1982, nel corso di scavi occasionali fra la chiesa di S. Maria Assunta e il municipio di Smarano, furono rinvenute due statue frammentarie<sup>1)</sup>, che costituiscono la prima testimonianza di plastica monumentale, e per di più in marmo anatolico<sup>2)</sup>, proveniente da un'area di intensa e profonda romanizzazione; esse appaiono pertanto di estremo interesse, in quanto confermano la situazione di elevato grado di cultura raggiunta dalle popolazioni della Val di Non in epoca imperiale.

Della prima statua<sup>3)</sup>, gravemente frammentaria, ci è conservata unicamente la parte inferiore, da poco sotto le anche ai piedi (fig. 1); si tratta di una figura, verisimilmente femminile, come sembra potersi dedurre dall'esame della frattura all'inguine, gravitante sulla gamba destra, con la sinistra, nuda fino al ginocchio, appoggiata sopra un glo-

### ABBREVIAZIONI

HÖLSCHER = HÖLSCHER, T. *Victoria romana*. - Mainz am Rhein, 1968

R.I.C. = MATTINGLY, H., SYDENHAM, E.A., SUTHERLAND, C.V.H., CARSON, R.A.G. *The roman imperial coinage*. - London, 1923 ss.

---

<sup>1)</sup> La segnalazione del ritrovamento delle due statue e la proposta del loro studio mi è pervenuta dal dr. G. Ciurletti nel Servizio Beni Culturali - Ufficio Tutela Archeologica della Provincia Autonoma di Trento, cui vanno i miei più vivi ringraziamenti.

<sup>2)</sup> Alcuni frammenti delle due statue sono stati sottoposti ad esami petrografici e geo-chimici, mediante i quali si è potuto accertare che si tratta di marmo frigio (il c.d. docimio), proveniente probabilmente dalle cave di Göynük Ören, località a circa 15 km. dall'antica *Aizanoi*, sita presso l'attuale villaggio di Çavdarhisar (per la metodologia e una bibliografia aggiornata si veda LAZZARINI, L., MOSCHINI, G., STIEVANO, B.M. In: *Quaderni della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Venezia*. - Venezia 1980). Ringrazio vivamente il dr. Lorenzo Lazzarini del Laboratorio Scientifico della Soprintendenza Bb. Aa. Ss. di Venezia e il prof. Giuliano Moschini dell'Istituto di Fisica Nucleare, Laboratorio di Legnaro, per la cortese collaborazione.

<sup>3)</sup> Misure: altezza massima del frammento m. 0,62; plinto: altezza m. 0,09-0,12; diametro m. 0,40. Stato di conservazione: la statua è fratturata *ab antiquo* poco sotto le anche, per il resto la superficie si presenta ben conservata, eccezion fatta per qualche sbrecciatura al piede sinistro e al bordo del manto.



Fig. 1 - Smarano. Statua di Vittoria.



Fig. 2 - Smarano. Statua di Vittoria (retro).

bo. I piedi sono calzati da sandali infradito dalla suola sottile<sup>4</sup>). Intorno ai fianchi è drappeggiato un ampio mantello, che lascia scoperta la parte superiore della coscia destra e, verisimilmente, l'inguine, per risalire poi verso il fianco sinistro; la disposizione della stoffa appare ispirata da un certo gusto per il manierismo decorativo, che traspare sia nell'elegante — ma rigidamente stilizzato — motivo a doppia S, formato dai due lembi del mantello, che ricadono dal ginocchio sinistro, sia nella serie di pieghe a festone in corrispondenza della gamba destra, da cui traspare tuttavia, con naturalistica sensibilità il netto rigonfio del ginocchio. Del tutto innaturale è invece la rigida disposizione dei solchi verticali, che si dipartono dall'arco di pieghe in corrispondenza del fianco destro e che sembrano le scanalature di una colonna piuttosto che il ricasco di una morbida stoffa.

Posteriormente (fig. 2) la statua è lavorata con cura dettagliata, anche se con una tecnica piuttosto corriva, che appiattisce e irrigidisce i volumi, come risulta ben evidente dalla netta incisione in forma di V, che chiude inferiormente il gruppo di pieghe ad arco.

Lo schema iconografico della figura stante con piede sollevato sopra un oggetto<sup>5</sup>), la presenza di un attributo, probabilmente uno scudo, di cui resta l'attacco sopra la coscia sinistra, e il modo con cui è drappeggiato il mantello suggeriscono senz'altro di riconoscere nel frammento in esame la parte inferiore di una Vittoria del tipo della Vittoria di Brescia (fig. 3)<sup>6</sup>), la quale è comunemente considerata un adattamento di un'Afrodite della seconda metà del IV sec. a.C., creata forse per il santuario dell'Acrocorinto<sup>7</sup>). Quest'ultima, che ci è nota da al-

---

<sup>4</sup>) Si tratta di un sandalo di origine greca, la *κηπίς*, ampiamente diffuso in ambito romano: POTTIER, E. s.v. *Crepida*. - In *D.S.* - I, 2 (1887), p. 1557 ss.; v. da ultimo DERUYT, F. *Alba Fucens*. - Bruxelles-Roma, 1982, p. 46, n. 33, ivi ulteriore bibl.

<sup>5</sup>) L'origine della iconografia della figura stante in riposo con piede sollevato va ricercato nell'ambito della pittura e del rilievo greco del VI-V sec. a.C.; la traduzione nel tutto tondo, che per lungo tempo è stata attribuita a Lisippo (si veda la vecchia monografia di LANGE, K. *Das Motiv des aufgestützten Fusses in der antiken Kunst*. - Leipzig, 1879), viene ora comunemente ritenuta di parecchi decenni anteriore e riportata nell'ambito del pieno classicismo, fra la fine del V e gli inizi del IV sec. a.C.; sul problema si veda da ultimo GHEDINI F., «Il gruppo di Atena e Poseidon sull'Acropoli di Atene». - In: *Rivista di Archeologia*. - 7 (1983), in corso di stampa.

<sup>6</sup>) Sulla Vittoria di Brescia si vedano HÖLSCHER, T. «Die Victoria von Brescia». - In: *Antike Plastik*, 10. - Berlin, 1970, p. 67 ss., tt. 54-58; STELLA, C. «I grandi bronzi». - In: *Materiali per un Museo, II: Brescia romana, I*, Brescia, 1979, p. 69 s., III 32; FROVA, A. «La produzione artistica in età romana». - In: *Archeologia in Lombardia*. - Milano, 1982, p. 167, f. 203.

<sup>7</sup>) PAUS., II, 5, 1; DI FILIPPO, E. «Una replica dell'Eros con l'arco di Lisippo nel Museo del Liviano». - In: *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*. - 123 (1964-65), p. 557 ss.

cune monete imperiali di Corinto e da numerose copie di età ellenistica e romana, fra le quali particolarmente significativa è la statua di Capua<sup>8)</sup>, era appunto raffigurata semidrappeggiata in un ampio mantello, da cui fuoriusciva il busto nudo; un piede della dea appariva appoggiato sopra un rialzo del terreno, o sopra l'elmo di Ares, mentre le braccia erano disposte obliquamente rispetto alla verticale del corpo, nell'atto di reggere, come uno specchio, un grande scudo<sup>10)</sup>, sul cui significato hanno a lungo dibattuto gli studiosi<sup>11)</sup>.

Il passaggio di tale iconografia da Afrodite a *Nike* avvenne verisimilmente già in età greca<sup>12)</sup> ma si generalizzò in ambito romano<sup>13)</sup>, ove fu ampiamente usata soprattutto in epoca imperiale. Questo sche-

---

<sup>8)</sup> IMHOOF BLUMER, F. GARDNER, P. *Ancient coins illustrating lost masterpieces of greek art: a numismatic commentary to Pausanias*. - Chicago, 1964, p. 25 s., tt. G, CXXI ss.; FF, XVI; v. anche LACROIX, L. *Les reproductions de statues sur les monnaies grecques*. - Paris, 1949, p. 234, t. XIX, 12

<sup>9)</sup> Sull'Afrodite di Capua si vedano, oltre al citato articolo della Di Filippo, con bibliografia precedente, SUHR, E.G. «The spinning Aphrodite in sculpture». - In: *A.J.A.* - 64 (1960), p. 254ss.; e, da ultimo BRINKERHOFF, D.M. *Hellenistic Statues of Aphrodite*. - New York-London, 1978, p. 28. Lo schema dell'Afrodite di Capua fu riutilizzato in epoca romana anche per gruppi onorari di personaggi di alto rango in veste di Venere e Marte: BONANNO, M. In: *Palazzo Mattei di Giove: le antichità*. - Roma, 1982, p. 216 s., nr. 62, ivi ampia e aggiornata bibl.

<sup>10)</sup> Questo schema iconografico, tutto giocato su piani obliqui intersecantisi, fu variamente ripreso in età ellenistica e diede origine a una ricca serie di rielaborazioni e varianti, le quali ispirarono ampiamente gli artisti rinascimentali: sul problema v. da ultimo GHEDINI, F. «Un Torsetto femminile della collezione Mantova Benavides e l'iconografia di Leda». - In: *Atti del Convegno Marco Mantova Benavides*. - Padova, 1983. In corso di stampa.

<sup>11)</sup> Sul duplice significato dello scudo, come semplice oggetto da toeletta, oppure, in più pregnante accezione, come simbolo religioso si veda LAURENZI, L. «Le Afroditi di Capua e Milo». - In: *Arte antica e moderna*. - 20 (1962), p. 385 s.; DI FILIPPO, «Una replica», cit., p. 559 ss.

<sup>12)</sup> È tale l'opinione di HÖLSCHER, p. 123, che cita a conforto della sua tesi una gemma del Metropolitan Museum of Art di New York, datata al III sec. a.C. (v. da ultimo RICHTER, G.M.A. *Engraved gems of the Greeks and the Etruscans*: - London, 1968, p. 144, nr. 554, f. 554). A tale documento possiamo anche affiancare un'altra interessante testimonianza, che ci viene sempre dall'ambito della glittica, e cioè una gemma degli Staatliche Museen di Berlino, dove è effigiata una Nike nell'atto di coronare una donna velata (ZWIERLEIN-DIEHL, E. *Antike Gemmen in deutschen Sammlungen, II, Berlin, Staatliche Museen*. - München, 1969, p. 71, nr. 150). Se si accetta la datazione, proposta dalla Zwierlein-Diehl per tale gemma, alla fine del V sec. a.C., sembrerebbe potersi senz'altro dedurre che lo schema iconografico della figura stante con piede appoggiato a un supporto e braccia in posizione obliqua sia prima servito per Nike (con corona oppure scudo) e poi per Afrodite. Sul problema delle riprese tardo-classiche di schemi e modelli precedenti si veda GHEDINI, «Il gruppo», cit., *passim*.

<sup>13)</sup> Il tipo appare documentato già nella prima metà del I sec. a.C.: HÖLSCHER, p. 124.



Fig. 3 - Brescia. Statua di Vittoria.



Fig. 4 - Sabratha. Statua loricata (particolare).

ma permetteva infatti di utilizzare lo scudo, che è uno degli attributi tipici della Vittoria<sup>14</sup>), nella sua duplice funzione, simbolica e pratica. Da un lato infatti esso poteva riconnettersi al *clipeus virtutis*<sup>15</sup>), allusivo all'aspetto morale del *charisma* dell'imperatore<sup>16</sup>), dall'altro serviva invece a scopi propagandistici, poiché la sua liscia superficie bombata si offriva ottimamente per ricevere le formule classiche del buon governo e dei trionfi in guerra; non sembra invece inerente ad esso il significato militare in senso stretto — cioè lo scudo come arma di difesa —, dal momento che la Vittoria, pur presupponendo lo scontro armato, non si presenta mai, a sua volta, armata.

La versatilità di tale attributo, che affianca ad una pregnanza simbolica una chiara funzione pratica, è probabilmente alla base del largo

<sup>14</sup>) HÖLSCHER, p. 98 ss.

<sup>15</sup>) Il primo esempio di *clipeus virtutis* è il *clipeus aureus* dedicato ad Augusto nella *Curia Julia* nel 27 a.C., a testimonianza della gratitudine del Senato per la *virtus*, la *clementia*, la *iustitia* e la *pietas* dell'imperatore: *Res gestae divi Augusti*, 34,2; cfr. da ultimo FLORIANI SQUARCIAPINO, M. «Corona civica e 'clipeus virtutis' da Ostia». - In *Miscellanea archeologica Tobias Dohrn dedicata*. - Roma, 1982, p. 45 ss.

<sup>16</sup>) PICARD, G. CH. *Les trophées romains*. - Paris, 1957, pp. 265 s., 386 s., 441 e *passim*; HÖLSCHER, p. 102 ss.

uso che di esso si fece in associazione alla Vittoria; la dea infatti ora lo regge avanti a sé, in posizione frontale oppure di profilo, ora lo corona o lo fissa ad un trofeo, con automatico riferimento alle battaglie vinte, ora infine lo usa come *tabula scriptoria*, con funzione invece prevalentemente propagandistica. A quest'ultima iconografia si riconnette anche la statuetta di Trento.

Sembra però opportuno sottolineare che il tipo non si presenta univocamente fissato ma, secondo la ben documentata tradizione romana delle rielaborazioni e contaminazioni di schemi e modelli desunti dall'arte greca, si offre in diverse redazioni, che rispettano soltanto nelle linee generali il lontano prototipo classico. Una delle varianti più fortunate dello schema è quella che presenta la Vittoria vestita di una sottile tunica manicata, come nella già citata statua di Brescia e nella colonna di Traiano<sup>17)</sup>, in accordo forse con la più sobria concezione romana delle personificazioni di entità astratte<sup>18)</sup>. Sempre nell'ambito dell'abbigliamento possiamo ricordare la diversa disposizione del mantello sopra la gamba sinistra, il quale, nella maggior parte dei casi scende a coprire il polpaccio e la caviglia, fino al colmo del piede, lasciandone sporgere solamente la punta; talvolta, anche se più raramente, appare, come nella nostra statuetta, ripiegato sopra il ginocchio<sup>19)</sup>. Tale disposizione, piuttosto infrequente, si ritrova tuttavia,

---

<sup>17)</sup> WEGNER, M. «Die Kunstgeschichtliche Stellung der Marcussäule». - In: *J.d.I.* - 46 (1931), p. 64 ss., f. 1; PELIKAN, O. «Römische Kunst und Manierismus». - In: *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, II, 12,1. - Berlin-New York, 1982, p. 42, t. VII, f. 7; sulla colonna traiana v. da ultimo BECATTI, G. «La colonna traiana, espressione somma del rilievo storico romano». - In: *Aufstieg*, cit., p. 536 ss.; MALISSARD, A. «Une nouvelle approche de la colonne trajane». - *Ibidem*, p. 579 ss.

<sup>18)</sup> Sul problema si veda FEARS, J.R. «The cult of Virtues and roman imperial ideology». - In: *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, II, 17,2. - Berlin - New York, 1981, in particolare p. 841 ss., n. 67, ivi ampia e aggiornata bibl.

<sup>19)</sup> Cfr. anche la Vittoria di un modesto rilievo alla biblioteca di Tirana (SESTIERI, P.C. s.v. *Durazzo*. - In: *E.A.A.* - III (1960), p. 194, f. 243) e la Vittoria su un altare da Carlsruhe (REINACH, S. *Répertoire de reliefs grecs et Romains*, II. - Paris, 1912, p. 57,6), le quali, nonostante la diversità dell'abbigliamento, conservano però il particolare della gamba nuda. Una disposizione del panneggio simile a quella della statuetta di Trento caratterizza anche l'Alessandro della Wilton House (POULSEN, F. *Greek and roman portraits in english country houses*. - Oxford, 1923, p. 37 s., f. 9), che si riallaccia alla tipologia dell'Apollo citaredo di *Timarchides* (v. da ultimo HUSKINSON, J. *Roman sculpture from Cyrenaica in the British Museum*. - In: *C.S.I.R. - Great Britain*, II, 1. - London, 1975, p. 6 s., nr. 12, t. 5; LA ROCCA, E. «L'Apollo 'qui citharam tenet' di Timarchides: un frammento dal tempio di Apollo in circo». - In: *Bollettino dei Musei Comunali di Roma*. - 23 (1977), p. 16 ss.)

con una significativa identità fin nel particolare del lembo, che ricasca formando una doppia S, nella Vittoria scolpita sulla corazza di una statua di Vespasiano, rinvenuta nel foro di Sabratha (fig. 4)<sup>20)</sup>.

La lontananza areale delle due testimonianze (Tripolitania - Val di Non) non sminuisce la validità del confronto: nell'un caso e nell'altro infatti si tratta di documenti ufficiali (per la statua africana tale destinazione è confermata dal contesto, per la statuetta trentina è invece soltanto ipotizzabile), i quali si riferivano sicuramente a un comune modello, che dal potere centrale veniva trasmesso nelle province. A tale proposito appare opportuno ricordare che questo schema si diffuse poi, soprattutto, in ambito funerario, come appare testimoniato dal sarcofago del Vaticano, nella descrizione del quale opportunamente l'Amelung<sup>21)</sup> sottolinea proprio la singolare disposizione del mantello; il medesimo tipo ritroviamo anche sui sarcofagi del Camposanto di Pisa e della Ny Carlsberg Glyptotek<sup>22)</sup>. Negli esempi citati il simbolismo della Vittoria da politico diventa escatologico e il suo significato si assimila a quello, ovvio e intuitivo, della vittoria del defunto sulla morte<sup>23)</sup>, mentre lo scudo mantiene la sua funzione di *tabula scriptoria* e su di esso viene iscritto il nome del defunto.

Un'altra significativa differenza nei vari adattamenti di questa iconografia riguarda la posizione dello scudo, il quale può appoggiare sulla coscia della dea, oppure essere retto da un supporto (albero, colonna, trofeo oppure un piccolo Eros)<sup>24)</sup>. L'aggiunta di un elemento esterno rompe, da un punto di vista strettamente compositivo, l'armonica unità della figura e tuttavia presenta una non trascurabile utilità in quanto, facilitando la disposizione frontale dello scudo, rende anche più agevole la lettura delle iscrizioni in esso riportate. Tale modifica suggerisce che la funzione pratica dello scudo poteva essere talvolta

---

<sup>20)</sup> STEMMER, K. *Untersuchungen zur Typologie, Chronologie und Ikonographie der Panzerstatuen*. - Berlin, 1978, p. 62, t. 38, 1-2.

<sup>21)</sup> AMELUNG, W. *Die Sculpturen des vaticanischen Museums, I*. - Berlin, 1903, p. 282, nr. 159, t. 29; KOCH, G., SICHTERMANN, H. *Römische Sarkophage*. - München, 1982, p. 168.

<sup>22)</sup> Sarcofago di Pisa: REINACH, S. *Répertoire de reliefs grecs et romains*, III. - Paris, 1912, p. 120,2; ARIAS, P. E., CRISTIANI, E., GABBA, E. *Camposanto monumentale di Pisa: le antichità*. - Pisa, 1977, p. 68 s., t. 19, 37-38; sarcofago di Copenhagen: POULSEN, V. *Catalogue of ancient sculpture in the Ny Carlsberg Glyptotek*. - Copenhagen, 1951, p. 554, nr. 784 b.

<sup>23)</sup> CUMONT, F. *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*. - Paris, 1942, pp. 101, 165, 488 s.

<sup>24)</sup> HÖLSCHER, pp. 123, 124 s., n. 785

privilegiata su quella simbolica: e non a caso è questa l'iconografia adottata nelle colonne di Traiano e di Marco Aurelio<sup>25</sup>), dove la Vittoria, più che simboleggiare le virtù civiche degli imperatori ha la funzione di esaltarne le gloriose — e specifiche — imprese militari.

Un'ultima differenza fra le varie Vittorie intente a scrivere sugli scudi che l'antichità ci ha tramandato, riguarda non tanto l'iconografia, quanto il rialzo su cui la dea si appoggia. Accanto alla semplice roccia, la cui funzione è, ovviamente, solo pratica, dal momento che fornisce un sostegno al piede della dea, troviamo oggetti diversi, che diversamente qualificano il simbolismo della raffigurazione: fra questi ricordiamo l'elmo, che privilegia l'aspetto militare dell'immagine, in quanto legata a una situazione specifica, e il globo, uno dei più diffusi e persistenti simboli della propaganda imperiale<sup>26</sup>).

La sfera infatti, a causa della perfezione insita nella sua forma immutabile ed eterna, era per sua stessa natura predisposta ad assumere pregnanti valenze simboliche, come è ampiamente dimostrato dal fatto che essa fu il simbolo di Dio per i filosofi greci e romani<sup>27</sup>) e che in tale accezione fu recepita anche dal Cristianesimo<sup>28</sup>). Naturalmente questa astratta interpretazione religiosa era del tutto estranea al concreto e finalizzato uso, che di essa fece la propaganda imperiale<sup>29</sup>), in tale am-

---

<sup>25</sup>) Per la colonna di Traiano v. *supra* n. 17; per quella di Marco Aurelio; WEGNER, «Die kunstgeschichtliche», cit., p. 64 ss., f. 2; BECATTI, G. *La colonna coelide istoriata*. - Roma, 1960, p. 75, t. 44 b; PELIKAN, *Römische Kunst*, cit., p. 42, t. VIII, f. 8.

<sup>26</sup>) Si vedano anche le due Vittorie dell'arco di Costantino, che poggiano il piede sulla gamba del barbaro sconfitto: L'ORANGE, H.P., VON GERKAN, A. *Der spätantike Bildschmuck des Konstantinsbogens*. - Berlin, 1939, pp. 125-126, tt. 29-30.

<sup>27</sup>) PARMENIDE, Fr. 8,41 (DIELS); ulteriore bibliografia in BRENDDEL, O. «Symbolik der Kugel». - In: *R.M.* - 51 (1936), pp. 1 ss., 28 ss.; LEVI, D. «Aion». - In: *Hesperia*. - 13 (1944), p. 304 ss.

<sup>28</sup>) *Deus est sphaera cuius centrum ubique, circumferentia nusquam: Liber XXIV philosophorum* (a cura di CL. BÄUMKER). - In: *Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters*. - (1928), pp. 207-214; ulteriore bibl. in POULET, G. *Le metamorfosi del cerchio*. - Milano, 1971 (edizione originale: Paris, 1961), p. 11 ss., il Poulet indaga accuratamente la sopravvivenza del simbolismo della sfera nella filosofia medievale e moderna.

<sup>29</sup>) Sulla sfera come simbolo di potere si veda: SCHRAMM, P.E. *Sphaira, Globus, Reichsapfel. Wanderung und Wandlung eines Herrschaftszeichens*. - Stuttgart, 1958, p. 12 ss.; ulteriore bibl. in HÖLSCHER, p. 22, n. 116; v. anche GHEDINI, F. In CAPUTO, G., GHEDINI, F. *Il tempio d'Ercole di Sabratha*. - In: *M.A.Lib.*, XIX. - Roma, 1984 p. 69. Sulla gravidanza simbolica della sfera in età tardo-romana e bizantina si veda tra gli altri DEER, J. «Der Globus des spätromischen und des byzantinischen Kaisers». - In: *B.Z.* - 54 (1961) p. 53 ss.

bito infatti il globo, sia che compaia nella mano o sotto il piede dell'imperatore, come è ampiamente documentato nei conî monetali<sup>30)</sup>, sia che sia posto in connessione con la Vittoria, è il simbolo tutto terreno dell'ecumenicità dell'Impero.

La trasposizione in chiave politica del simbolismo della sfera mantenne dunque intatto il suo primitivo — e verisimilmente automatico<sup>31)</sup> — riferimento all'assoluto, il quale non era più un assoluto trascendente — la divinità — oppure temporale — l'eternità —, ma piuttosto un assoluto tutto immanente e concreto: il mondo. In quest'ottica sembra dunque perdere di significato e diventare oziosa anche la questione se la sfera alluda all'*orbis terrarum* oppure all'universo stellare<sup>32)</sup>, poichè nell'un caso e nell'altro, essa presuppone e sottintende l'assoluto totalizzante del dominio di Roma.

Non desta dunque meraviglia che un oggetto, così ricco di un plurivalente simbolismo, si presenti in frequente associazione alla Vittoria, a partire dal ben noto tipo della dea che scende in volo e si posa sulla sfera, il cui prototipo fu verisimilmente la statua dedicata nella *Curia Julia* per la vittoria di Ottaviano ad Azio<sup>33)</sup>, ampiamente riprodotta dai conî monetali e dalla bronzistica minore.

Meno frequenti — e attestati per lo più dalla testimonianza numismatica — sono i tipi della Vittoria seduta sulla sfera<sup>34)</sup> e della Vittoria con il piede sul globo; quest'ultimo, che non sembra comparire nelle monete prima dell'epoca neroniana<sup>35)</sup>, si può forse porre in relazione con una tipologia tardo-repubblicana, che mostra in tale posizione la

---

<sup>30)</sup> R.I.C., I-II, *passim*; HÖLSCHER, p. 23 s.

<sup>31)</sup> Sul simbolismo automatico di talune immagini si veda: BEICBEDER, O. *La symbolique*. - Paris, 1957; BRILLIANT, R. s.v. *Simboli e attributi, III: Grecia e Roma*. - In: *E.A.A.* - VII (1966), pp. 303-311; BENOIST, L. *Segni, simboli e miti*. - Milano, 1976, *passim*.

<sup>32)</sup> Il dibattito è riassunto da HÖLSCHER, p. 41 s.

<sup>33)</sup> HÖLSCHER, p. 6 ss.; POHLSANDER, H. «Victory, the story of a statue». - In: *Historia*. - 18 (1969), p. 588 ss.

<sup>34)</sup> Augusto: R.I.C., I, p. 89 s.; HÖLSCHER, p. 180, t. 1,7; Tiberio: R.I.C., I, p. 103, t. V, 77; Caligola: R.I.C., I, p. 115; Claudio: R.I.C., I, p. 127; Nerone: R.I.C., I, p. 147.

<sup>35)</sup> R.I.C., I, p. 147; cfr. inoltre R.I.C., I, p. 208, t. XIV, 233 (Galba) e la statua di Ostia: VERMEULE, C.C. *The goddess Roma in the art of the roman Empire*. - Cambridge Mass., 1959, t. IX.

personificazione di Roma oppure il *Genius populi romani*<sup>36</sup>). È verisimile pertanto che questo schema, per il riferimento automatico che inerisce al gesto di calcare con il piede un oggetto quasi per sottolinearne il possesso, fosse utilizzato in accezione pregnantemente simbolica al fine di palesare che la Vittoria, che è per definizione l'artefice della pace e del benessere dell'Impero, è nel contempo condizione necessaria e sufficiente per il mantenimento della pace stessa<sup>37</sup>).

La scelta di tale iconografia, non altrimenti documentata in area veneta, se non nella significativa testimonianza di Brescia<sup>38</sup>), ribadisce dunque il pregnante simbolismo politico di un'immagine, che assomma l'allusione al potere (la posizione con piede sollevato), ai simboli del potere stesso (globo e scudo); il frammento di statua di Vittoria si pone pertanto come la preziosa testimonianza del rispettoso omaggio di una popolazione — quella della Val di Non — orgogliosa di potersi chiamare romana *de iure* oltre che *de facto* (v. *infra*).

Ma se l'interpretazione iconografica e simbolica del frammento non ha dato adito a soverchie difficoltà, di non facile soluzione appare invece, come di consueto, il problema della datazione: indicazioni cronologiche di massima ci sono fornite solo dallo schema iconografico, che presenta alcune peculiarità, che lo differenziano dalle tipologie più consuete. La più significativa, in senso cronologico, di queste caratteristiche è costituita dal modo di reggere lo scudo, appoggiandolo alla coscia, anziché ad un supporto esterno: tale iconografia, che appare documentata dalla tradizione numismatica fino all'epoca neroniana, ri-

---

<sup>36</sup>) CRAWFORD, M.H. *Roman republican coinage*. - Cambridge, 1974, p. 409, nr. 397, t. XLIX (*Genius populi romani* seduto con il piede sul globo); p. 413, nr. 403, 1, t. L (Roma con il piede sul globo); p. 503, nr. 494,5, t. LIX (figura maschile alata con il piede sul globo); cfr. inoltre HÖLSCHER, p. 23.

<sup>37</sup>) Sulla teologia della Vittoria imperiale sono sempre preziose le annotazioni di GAGÈ, J. «La théologie de la Victoire impériale». - In: *Revue Historique*. - 171 (1933), p. 1 ss.; cfr. inoltre BIANCHI, A. «La Vittoria nella propaganda monetaria dell'età di Marco Aurelio (161-180)». - In: *Annali dell'Istituto Italiano di Numismatica*. - 18-19 (1971-72), p. 153, n. 1 e *passim*; e, da ultimo: FEARS, J.R. «The theology of Victory at Rome: approaches and problems». - In: *Aufstieg und Niedergang*, II, 17,2. - Berlin - New York, 1981, p. 736 ss.

<sup>38</sup>) Cfr. anche alcune gemme aquileiesi: SENA CHIESA, G. *Gemme del Museo Nazionale di Aquileia*. - Padova, 1966, p. 257 s., nr. 678 ss. t. XXXIV. Non sembra tuttavia privo di significato il fatto che in area trentina siano state rinvenute alcune epigrafi con dedica alla Vittoria: CHISTÈ, P. *Epigrafi trentine dell'età romana*. - Rovereto, 1971, p. 82, nr. 59, f. 47; p. 83, nr. 60; p. 195, nr. 144.

compare poi solamente nella monetazione severiana<sup>39</sup>). Oltre a ciò la nudità della gamba poggiata al supporto trova puntuale riscontro in un documento di epoca flavia, la già citata statua di Vespasiano da Sabratha, mentre il globo sotto il piede della dea sembra generalizzarsi in epoca neroniana<sup>40</sup>). Tutte le caratteristiche salienti dello schema adottato dall'artefice della nostra statuetta trovano dunque riscontro nell'ambito di documenti databili intorno al terzo quarto del I secolo d.C.<sup>41</sup>), periodo cui ben conviene anche il robusto plasticismo, sottolineato dalle corpose pieghe, che aggettano nettamente sulla liscia superficie del manto. Anche le carni nude, rese peraltro con scarsa perizia, come appare evidente soprattutto dal tozzo e «nodoso» polpaccio, rientrano in questo gusto per la pienezza un po' ridondante delle forme. Le modeste qualità stilistiche dell'esecutore si manifestano invece, oltre che nelle assurde pieghe colonnari che cadono dal fianco destro, nell'esecuzione dei piedi, dalle dita troppo snelle e allungate<sup>42</sup>).

Sembra dunque di poter concludere, sulla base dei dati antiquari e stilistici, gli unici cioè di cui possiamo disporre, che il frammento di statuetta di Vittoria può trovare una convincente collocazione cronologica in epoca claudia o, al più tardi, in epoca flavia.

La seconda statua (fig. 5)<sup>43</sup>), che rappresenta una figura femminile, stante sulla gamba sinistra, con la destra un poco flessa e retratta<sup>44</sup>), insiste su un plinto rettangolare, che mostra chiaramente leggi-

<sup>39</sup>) HÖLSCHER, p. 124 s., nn. 784, 793; ID., «Die Victoria», cit. a n. 6, p. 78.

<sup>40</sup>) V. *supra* n. 35.

<sup>41</sup>) Ricordiamo che all'incirca in questo periodo è comunemente datata anche la Vittoria di Brescia, per cui gli studiosi oscillano fra l'epoca claudia (HÖLSCHER, «Die Victoria», cit. a n. 6, p. 78) e quella flavia (FROVA, «La produzione», cit. a n. 6, p. 167).

<sup>42</sup>) Significativo appare il confronto con un frammento di piede su globo da *Virunum*: PICCOTTINI, G. *Die Rundskulpturen der Stadtgebietes von Virunum*. - In: *C.S.I.R. Österreich*, II, 1. - Wien, 1968, p. 45, nr. 94, t. 52.

<sup>43</sup>) Per il materiale v. *supra* n. 2; misure: altezza massima del frammento m. 0,85; plinto: altezza m. 0,075-0,083; larghezza m. 0,385; spessore m. 0,33. Stato di conservazione: mancano *ab antiquo* la testa e l'avambraccio sinistro, lavorati a parte e connessi al corpo mediante perni metallici (a sezione circolare per la testa e rettangolare per il braccio sinistro); mancano inoltre il braccio destro, da poco sotto il gomito, e l'attributo, tenuto dalla mano destra, di cui resta sul plinto, poco innanzi al piede destro, l'attacco di forma ovale (largh. cm. 6; lunghezza cm. 7,5). Gli angoli posteriori del plinto sono spezzati. Fratture moderne interessano la parte superiore del braccio sinistro e la caduta di pieghe dalla spalla sinistra. Moderna è anche la frattura orizzontale all'altezza delle anche, che separa la statua in due tronconi, e le lunghe scheggiature visibili posteriormente sulle spalle e sopra i glutei.

<sup>44</sup>) Il piede destro poggia a terra con la sola punta, ma al di sotto della pianta il marmo non è scavato, sì che l'effetto è quello di un'alta zeppa.



Fig. 5 - Smarano. Statua di figura femminile.

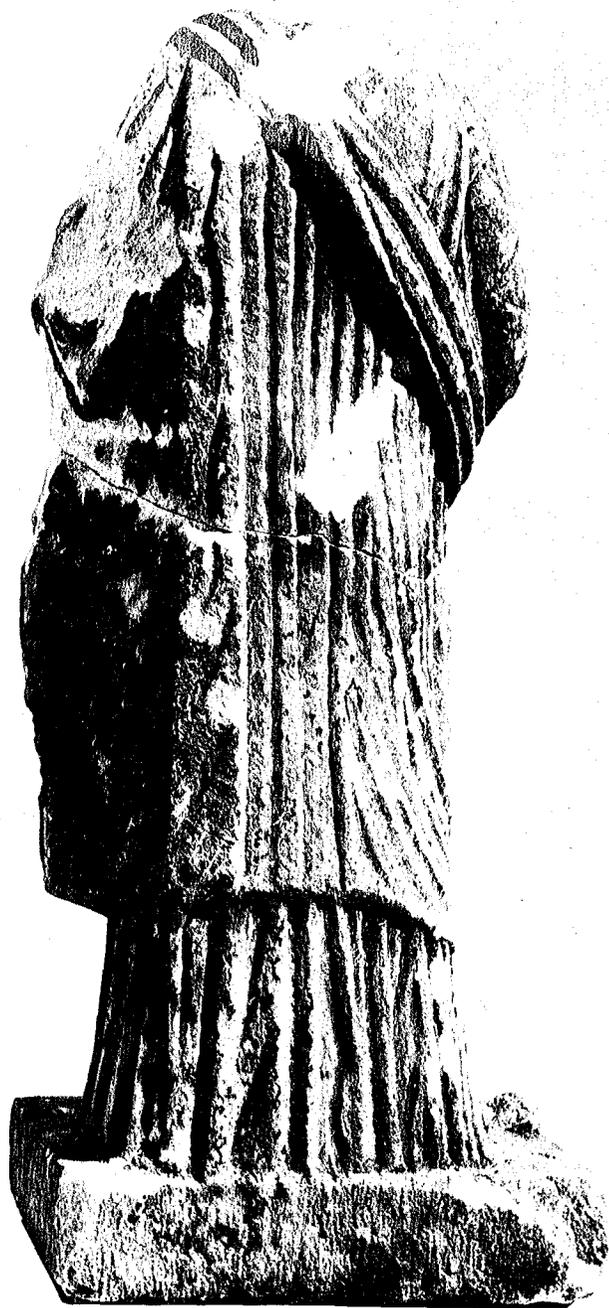


Fig. 6 - Smarano. Statua di figura femminile (retro).

bili sui lati gli incassi per l'alloggiamento delle grappe, che servivano a collegarlo a una più complessa struttura<sup>45</sup>).

La donna indossa una tunica a maniche lunghe, come risulta chiaramente dal braccio destro, ove si conservano con evidenza, nonostante le sbrecciature, i segni dell'abbottonatura; sopra la tunica è allacciata la stola<sup>46</sup>), veste tipica della matrona romana di irreprensibili costumi, come ci tramandano le fonti<sup>47</sup>). Non è sempre facile riconoscere questo indumento, che veniva indossato sopra la tunica manicata e fissato alle spalle mediante fettucce, poichè esso si confonde spesso con la veste sottostante, a meno che, come nel nostro caso, non sia chiaramente indicato lo stacco netto dei due abiti<sup>48</sup>). La stola è cinta sotto il seno da una sottile cintura, nascosta dal lieve ricasco di pieghe, che sembra simulare un *apoptygma* di classica tradizione<sup>49</sup>).

Completa l'abbigliamento un ampio mantello, la *palla*, che appoggia sulla spalla sinistra, da cui ricade sul davanti con un gruppo di pieghe verticali, attraversa obliquamente la schiena e forma all'altezza dei fianchi un molle arco, che viene raccolto dal braccio sinistro proteso.

Ai piedi la donna calza le *alutae*<sup>50</sup>), le morbide e aderenti calzature di cuoio leggerissimo, che lasciano chiaramente trasparire il modellato sottostante; esse erano, come la stola, un tipico «status-symbol» delle classi più abbienti<sup>51</sup>).

---

<sup>45</sup>) Incasso accanto al piede destro: lunghezza cm. 4; larghezza cm. 2; profondità cm. 0,02-0,06; incasso accanto al piede sinistro: lunghezza cm. 4,5; larghezza cm. 2; profondità cm. 0,02-0,08.

<sup>46</sup>) BIEBER, M. s.v. *Stola*. - In: *P.W.* - IV A (1931), c. 56 ss.; WILSON, L.M. *The clothing of the ancient romans*. - Baltimore, 1938, p. 155 s.; BIEBER, M. *Ancient copies. Contributions to the history of greek and roman art*. - New York, 1977, p. 23, ivi messa a punto del problema.

<sup>47</sup>) Accanto al generico significato di abito, mediato dal lessico greco e ampiamente attestato dalle fonti (BIEBER, *Stola*, cit., cc. 57-58, ivi bibl.), il termine *stola* può indicare, in senso più specifico, la veste che distingueva le matrone romane dalle plebee, dalle liberte, dalle etere e dalle schiave (ULP., *Dig.*, XLVII, 10, 15, par. 15; PAUL. FEST., *Ep. Sent.*, 125, 15; ulteriore bibl. in BIEBER, *Stola*, cit., cc. 58-59).

<sup>48</sup>) Si veda in particolare la veduta posteriore, dove è chiaramente indicato un ricasco di pieghe, che si diparte verticalmente dalla spalla destra e che appare nettamente staccato dalla manica della tunica.

<sup>49</sup>) L'*apoptygma* è infatti caratteristico del peplo dorico e non della tunica.

<sup>50</sup>) MAU, A. s.v. *Aluta*. - In: *P.W.* - Stuttgart, 1 (1894), c. 1706 s.; SALETTI, C. *Il ciclo statuario della Basilica di Velleia*. - Milano, 1968, p. 24.

<sup>51</sup>) SALETTI, *loc. cit.*

Posteriormente (fig. 6) la statua si presenta — come la precedente — abbastanza ben lavorata e rifinita negli elementi essenziali: è infatti accuratamente resa la disposizione del panneggio (si osservi ad esempio il grosso rotolo obliquo che dalla spalla sinistra raggiunge il fianco destro), ma l'esecuzione è assai meno curata rispetto alla fronte e le pieghe si presentano appiattite, in una monotona serie di solchi paralleli, anche se non sono trascurati particolari quali l'incisione a zig-zag sul lembo che cade verticalmente dalla spalla sinistra, che vuol forse alludere all'ornamento di una frangia.

La disposizione del mantello, caratterizzato dal festone di pieghe, che taglia orizzontalmente il corpo all'altezza dei fianchi, la ponderazione e il particolare della tunica altocinta ci permettono senz'altro di stabilire un parallelo quanto mai puntuale e stringente con un originale greco del primo ellenismo, la *Themis* (fig. 7), che *Chairestratos* di *Chairedemos* scolpì per l'omonimo tempio di Ramnunte<sup>52</sup>). L'elemento più caratteristico del panneggio della *Themis* è infatti proprio quell'ampio rotolo di pieghe, che si dispone a festone sotto la vita, il quale può ben essere considerato l'esito di una lunga ricerca iniziata con l'Afrodite Urania di Fidia<sup>53</sup>). Nella seconda metà del V sec. a.C. e poi nel IV questo gusto per la contrapposizione fra il ritmo verticale del chitone e l'andamento orizzontale del mantello caratterizza numerosi archetipi, quali un tipo di *Kore*, a noi nota soprattutto dalla bella statuetta Grimani<sup>54</sup>), la cosiddetta *Hera Borghese*<sup>55</sup>), l'*Agathe-Tyche* di Ate-

---

<sup>52</sup>) HORN, R. *Stehende weibliche Gewandstatuen in der hellenistischen Plastik*. - In: *R.M. - II Erg.* (1931), p. 19, t. 6, f. 3; KABUS JAHN, R. *Studien zu Frauenfiguren des IVten Jahrhunderts v. Chr.* - Darmstadt, 1963, p. 48 ss. e *passim*; FUCHS, W. *Die Skulptur der Griechn.* - München, 1969, p. 223 s., f. 242. Su *Chairestratos* si veda da ultimo STEWART, A. *Attiká. Studies in Athenian sculpture of the hellenistic age.* - London, 1979, pp. 107, 3; 158.

<sup>53</sup>) SETTIS, S. *Chelone. Saggio sull'Afrodite Urania di Fidia*. - Pisa, 1966.

<sup>54</sup>) KABUS JAHN, R. «Die grimanische Figurengruppe in Venedig». - In: *Antike Plastik*. - Berlin, 11 (1972), p. 83 ss.; TRAVERSARI G. *Sculture del V-IV sec. a.C. del Museo Archeologico di Venezia*. - Venezia, 1973, p. 60 ss.; sul tipo v. anche BORBEIN, A.H. «Die griechische Statue des 4. Jahrhunderts v. Chr.». - In: *J.d.I.* - 88 (1973), p. 126 ss.; DELIVORRIAS, A. *Attische Giebelskulpturen des Vten Jahrhunderts*. - Tübingen, 1974, p. 168 ss., nr. 6, t. 60.

<sup>55</sup>) G. DESPINIS, *Συμβολή στη μελέτη τοῦ ἔργου τοῦ Ἀγορακρίτου*, Atene, 1971, p. 256, n. 251; HILLER, F. *Formgeschichtliche Untersuchungen zur griechischen Statuen des späten 5. Jhts v. Chr.* - Mainz am Rhein, 1971, p. 64; ulteriore bibl. in CANDILIO, D. In: *Museo Nazionale Romano: le sculture*, I, 1. - Roma, 1979, p. 222., nr. 139.



Fig. 7 - Atene. Museo Nazionale. *Themis* di Ramnunte.

ne<sup>56</sup>), per non citare che alcuni esempi, desunti soltanto da iconografie femminili<sup>57</sup>).

La lunga serie di varianti su un tema, che godette di un singolare successo, è verisimilmente all'origine della difficoltà, che si incontra talvolta, nell'identificare il prototipo da cui dipendono le varie copie romane. Tuttavia sembra opportuno sottolineare che nei modelli citati il mantello, che si dispone ora all'altezza della vita ora, con più molle andamenti, intorno ai fianchi, aderisce da entrambe le parti al corpo, spesso raccogliendosi sulla sinistra con un caratteristico viluppo di pieghe, nella *Themis* invece esso in parte si fissa al fianco sinistro, in parte si appoggia al braccio sinistro proteso. Questo particolare modo di tenere il mantello fu certo influenzato da un altro famoso tipo, creato intorno alla metà del IV sec., la cosiddetta Artemisia di Alicarnasso<sup>58</sup>), in cui il fascio di pieghe, verisimilmente per suggestione delle complicate creazioni prassiteliche, si divide appunto in due lembi. Questa invenzione compositiva viene dunque ripresa dalla *Themis* ma il festone, chiaramente influenzato dai più antichi modelli classici, torna a scendere dalla vita ai fianchi. Tale disposizione, con l'unica semplificazione del ripristino del fascio unitario anziché sdoppiato in due lembi, è fedelmente riproposta dalla statuetta della Val di Non, che denuncia in tal modo la sua fedele adesione al lontano modello greco. Della *Themis* viene conservata anche quella caratteristica posizione in equilibrio, ti-

---

<sup>56</sup>) GUERRINI, L. «Problemi statuari: originali e copie». - In: *Studi miscellanei*. - Roma, 22 (1974-75), p. 109 ss., t. XXIV; EAD. In: *Palazzo Mattei di Giove: le antichità*. - Roma, 1982, p. 117 ss., nr. 8, t. XXXIV.

<sup>57</sup>) Ricordiamo che un'analogha disposizione del mantello caratterizza anche vari tipi di Atena (Giustiniani, Velletri: ZIMMERMANN, K. «Wandlungen des griechischen Götterbildes in der bildenden Kunst». - In: *Hellenische Poleis*. - Berlin, III (1974), p. 1216 s., nn. 87, 89, ivi bibl.; si veda inoltre l'Atena del decreto fra Atene e Samo: HILLER, *Untersuchungen*, cit., t. 11, 39); fra le iconografie maschili ci limitiamo a citare lo Zeus di Dresda (LIPPOLD, G. *Die griechische Plastik*. - In: *Handbuch der Archäologie*. - München, 5 (1950), p. 190, t. 66,3; si confrontino inoltre lo Zeus *Stratios* su un rilievo del British Museum (SMITH, A.H. «Some recently acquired reliefs in the British Museum». - In: *J.H.S.* - 27 (1916), p. 65 ss., f. 1) e l'Apollo su un rilievo votivo da Brauron (HILLER, *Untersuchungen*, cit., t. 11, 37).

<sup>58</sup>) KABUS JAHN, *Studien*, cit., pp. 23 ss., 70 ss.; FUCHS, *Skulptur*, cit., p. 213 s., f. 230; WAYWELL, G.B. *The free-standing sculptures of the Mausoleum at Halicarnassus*. - London, 1978, p. 103 ss., nr. 27, v. anche pp. 70-71; sul tipo si veda inoltre RICHTER, G.M.A. *Catalogue of greek sculpture: Metropolitan Museum of Art*. - Cambridge, 1954, p. 75, nr. 126, t. XCVI.

pica delle figure del primo ellenismo<sup>59</sup>), eredità di ritmi lisippeï<sup>60</sup>). E sembra significativo sottolineare che nella copia romana l'equilibrio è ottenuto, nonostante la gamba destra libera sia portata leggermente indietro anzichè semplicemente spostata di lato in posizione bilanciata<sup>61</sup>), mediante l'espedito di far cadere l'estremità dell'attributo retto dalla mano destra a una distanza identica (cm. 6) a quella che separa la punta del piede sinistro dal bordo anteriore del plinto. È evidente che in tal modo l'accento di torsione dovuto allo sfasamento dei piedi è controbilanciato e del tutto annullato dalla presenza dell'attributo. Del tutto perduto appare invece — ma ciò certo è da ascrivere alle modeste qualità espressive del copista — l'originario contrasto fra la diversa consistenza delle stoffe, particolarmente evidenziata dall'originale greco, dove il chitone sottile si frantuma in una miriade di sottili piegoline e impercettibili increspature.

Ma se l'identificazione del lontano prototipo da cui deriva la nostra statuetta non ha destato soverchie difficoltà, meno agevole ed immediato appare invece, mancando la testa e gli attributi qualificanti, il riconoscimento dell'originaria destinazione del pezzo. Questo tipo iconografico infatti, con varianti più o meno cospicue, che ne rendono talvolta assai difficile il riconoscimento<sup>62</sup>), generiche rielaborazioni o interpretazioni personali ad opera del copista, fu variamente riprodotto dagli artigiani romani per i più diversi utilizzi in ambito religioso (si-

---

<sup>59</sup>) BECATTI, G. «Attiká: saggio sulla scultura attica dell'ellenismo». - In: *R.I.A.S.A.* - 7 (1938), p. 22 ss. e *passim*.

<sup>60</sup>) Si pensi ad esempio all'*Agias* di Lisippo: FUCHS, *Skulptur*, cit., p. 105 s., f. 1.

<sup>61</sup>) Come nel Demostene di *Polieuktos*: FUCHS, *Skulptur*, cit., p. 127 s., f. 117.

<sup>62</sup>) I confronti che addurremo in seguito si baseranno per lo più sulla disposizione del mantello, che abbiamo ritenuto elemento qualificante il tipo; l'inversione della ponderazione o l'eventuale soppressione della cintura sotto i seni (per questo tipo si veda FUHRMANN, H. «Archäologische Grabungen und Funde in Italien, Albanien und Lybien». - In: *J.d.I.* - 56 (1941), c. 456 ss.) non sembrano infatti sufficienti per ipotizzare un diverso prototipo, cui riportare le copie romane, ma sono verisimilmente da ritenere varianti apportate dal copista, per suggestione con i tipi consimili del V-IV sec. (di diverso avviso BESCHI, L. «Verona romana: I monumenti». - In: *Verona e il suo territorio*, I. - Verona, 1960, p. 528; v. anche REBECCHI, F. «Recensione a ZOVATTO P.L. *Portogruaro. Museo Nazionale concordiese*». - In: *Aquileia Nostra*. - 47 (1976), c. 238 s.). Tuttavia anche assumendo come discriminante la disposizione del mantello è spesso difficile individuare con sicurezza il modello, dal momento che il *sinus* spesso si alza fino ad assimilarsi allo schema dell'Artemisia; il criterio che si è seguito è stato pertanto quello di aggregare quelle copie in cui il festone è nettamente disposto al di sotto della vita.

mulacri cultuali o votivi), pubblico (statue onorarie) e privato (statue decorative e funerarie)<sup>63</sup>).

Alla prima classe appartengono le numerose effigie di Fortuna<sup>64</sup>), con il timone nella mano destra e la cornucopia nella sinistra, spesso difficilmente distinguibili dalle consimili raffigurazioni della *Tyche* cittadina<sup>65</sup>). Il medesimo schema caratterizza anche un tipo di Cere-re-Demetra<sup>66</sup>), influenzato però dalla già ricordata iconografia di *Kore, Iuno Regina*<sup>65</sup>), più spesso assimilata al lontano prototipo dell'*Hera*, matronale e possente<sup>68</sup>), e poi Minerva<sup>69</sup>), facilmente riconoscibile per la costante e caratterizzante presenza dell'egida, e ancora Selene<sup>70</sup>), ed Igea, spesso in coppia con Asclepio<sup>71</sup>). Confronti punta-

---

<sup>63</sup>) Sul problema della trasformazione di statue ideali in sculture iconiche si veda: GIULIANO, A. *La cultura artistica delle province della Grecia*. - Roma, 1965, p. 52 ss.; WREDE, H. «Das Mausoleum der Claudia Semne und die bürgerliche Plastik der Kaiserzeit». - In: *R.M.* - 78 (1971), p. 159; ZANKER, P. *Klassizistische Statuen*. - Mainz am Rhein, 1974, *passim*.

<sup>64</sup>) TRAVERSARI, G. In: CAPUTO, G. TRAVERSARI, G., *Le sculture del teatro di Leptis Magna*. - In: *M.A. Lib.*, XIII. - Roma, 1976, p. 49 s., ivi confronti e bibl.; PALMA, B. In: *Le antichità di Villa Doria Pamphilj*. - Roma, 1977, p. 41 s., nr. 6, t. VII; p. 42 s., nr. 9, t. VIII; p. 67 s., nrr. 61-62, tt. XXXIX-XL; CALZA, R. *Ibidem*, p. 287, nr. 356, t. CXIV; BALIL, A. *Esculturas romanas de la península iberica*, II. - In: *Studia Archaeologica*, 54. - Valladolid, 1979, p. 6 s., nr. 15, f. 15; IDEM, *Esculturas romanas de la península iberica*, III. - In: *Studia Archaeologica*, 60. - Valladolid, 1980, p. 8, nr. 40. Il tipo è ampiamente documentato anche nell'ambito della piccola bronzistica: GALLIAZZO, V. *Bronzi romani del Museo Civico di Treviso*. - Roma 1979, p. 86 ss., nr. 14. Si veda inoltre la classica variante per cui Fortuna diventa Isis-Fortuna: JONES, H.S. *The sculptures of the Palazzo dei Conservatori*. - Oxford, 196, p. 94, nr. 31, t. 33; *Arte e civiltà romana nell'Italia settentrionale dalla Repubblica alla Tetrarchia*, I. - Bologna, 1964, t. XXVII, 60; BOUCHER, ST. *Bronzes romains figurés du Musée des Beaux-Arts de Lyon*. - Lyon, 1973, p. 24 ss., nr. 42 ss.; v. anche *infra* n. 90

<sup>65</sup>) FLORIANI SQUARCIAPINO, M. «Fortuna o Astarte - *Genius coloniae?*» - In: *Q.A.L.* - 5 (1967), p. 82 s.

<sup>66</sup>) POULSEN, F. *Catalogue*, cit. a n. 22, p. 116, nr. 143, t. XI.

<sup>67</sup>) KÜNZL, E. *Germania superior: Alzey und Umgebung*. - In: *C.S.I.R. - Deutschland*, II, 1. - Bonn, 1975, p. 18 ss., t. 7.

<sup>68</sup>) *V. supra* n. 55.

<sup>69</sup>) LEBEL, P. *Catalogue des collections archéologiques de Lons-Le-Saunier, III, Les bronzes figurés*. - Paris, 1963, p. 13, nr. 5, t. V; BOUCHER, *Bronzes*, cit., p. 98, nr. 157; *Arte e civiltà*, cit., p. 281, nr. 385, t. XXVII, 61; KOCH, SICHTERMANN, *Sarkophage*, cit. a n. 21, p. 158, f. 177.

<sup>70</sup>) NOGARA, B. *Sculture del Magazzino del Museo Vaticano*. - Città del Vaticano, 1937, p. 58, nr. 101, t. 27.

<sup>71</sup>) AMELUNG, *Sculpturen*, cit. a n. 21, p. 861, nr. 151, t. 106; MUSTILLI, D. *Il Museo Mussolini*. - Roma, 1939, p. 68 s., nr. 10, t. XLIII, 174; PARIBENI, E. *Catalogo delle sculture di Cirene*. - Roma, 1959, p. 189, nr. 228, t. 118; KARAGEORGHIS, V. *Sculture from Salamis*. - Nicosia, 1964, p. 16 s., nr. 16, t. XIV; VERMEULE, C., NEUERBURG, N. *Catalogue of the ancient art in the J. Paul Getty Museum*. - 1973, p. 23, nr. 46; DIEBNER, S. *Aesernia-Venafrum. Untersuchungen zu den römischen Steindenkmäler zweier Landstädte Mittelitaliens*. - Roma, 1979, p. 226 s., Vf. 18.

li sono ravvisabili anche nelle innumerevoli personificazioni di entità astratte, diffuse dalla propaganda imperiale, allusive alla prosperità dell'Impero (*Abundantia, Annona, Salus*), alla pace (*Pax, Felicitas, Securitas*) o al buon governo (*Aequitas, Clementia, Concordia, Liberalitas*) ecc.<sup>72</sup>), a noi note soprattutto dai conî monetali, dove la genericità dell'immagine è riscattata dalla puntualizzazione della leggenda.

A tale ricca documentazione della proliferazione del tipo, cui certo si potrebbero aggiungere numerose altre testimonianze<sup>73</sup>), possiamo affiancare il folto gruppo delle statue di Auguste in veste di divinità, le quali, per l'ambivalenza del loro significato, possono essere annoverate fra le immagini culturali, se dedicate dopo la morte e la conseguita apoteosi, oppure fra le statue onorarie, se erette invece durante la vita dell'Augusta stessa<sup>74</sup>). Le testimonianze più numerose dell'uso di tale schema, cui spesso viene aggiunto il velo, simbolo di sacralità, ci vengono dall'iconografia di Livia<sup>75</sup>), che fu frequentemente effigiata secondo questo modello, che ben si prestava per la monumentalità del-

<sup>72</sup>) Cfr. le relative voci in *E.A.A.*; v. inoltre numerosi esempi in GIACOSA, G., *Ritratti di Auguste*. - Milano, 1974; ulteriore bibl. in GALLIAZZO, *Bronzi*, cit. a n. 64, p. 87; sul problema delle personificazioni di entità astratte v. *supra* nr. 18.

<sup>73</sup>) Ricordiamo ad esempio la *Kourotrophos* (Isis) di Cirene: PARIBENI, *Sculture*, cit., p. 144, nr. 418, t. 182; la Baccante del Museo Vaticano: AMELUNG, *Sculpturen*, cit., p. 819 s., nr. 11, t. 90; una divinità della natura al Paul Getty Museum: VERMEULE, NEUERBURG, *Catalogue*, cit., p. 23, nr. 47; un tipo di Vittoria: PELIKAN, *Römische Kunst*, cit. a n. 17, p. 45 s., t. XI s.; v. anche t. XIII.

<sup>74</sup>) Sul problema del culto imperiale si veda: *Le culte des souverains dans l'empire romain*. - Vandoeuvres-Genève, 1973, *passim*; ulteriore bibl. in GHEDINI, F. In: CAPUTO, G., GHEDINI, F. *Il tempio d'Ercole di Sabratha*. - In: *M.A.Lib.*, XIX. - Roma, 1984, p. 50 ss. Per la difficile distinzione fra immagini di culto e immagini onorarie cfr. POLACCO, L. *Il volto di Tiberio*. - Roma, 1955, p. 41.

<sup>75</sup>) Statua del Louvre: CHARBONNEAUX, J. *La sculpture grecque et romaine au Musée du Louvre*. - Paris, 1963, p. 142 s., nr. 1242; BIEBER, *Ancient copies*, cit. a n. 46, p. 23, f. 16; statua della Ny Carlsberg Glyptotek: POULSEN, *Catalogue*, cit. a n. 22, p. 368, nr. 351, t. 40; POULSEN, V. *Les portraits romains*, I. - Copenhagen, 1962, p. 73 s., nr. 38, t. LXII s.; statua di Madrid (?): GARCÍA Y BELLIDO, A. *Esculturas romanas de España y Portugal*. - Madrid, 1949, p. 159, nr. 171, f. 129; statua da Falerone: VIERNEISEL, K., ZANKER, P. *Die Bildnisse des Augustus*. - München, 1979, p. 97, 10, 10; cfr. inoltre Livia come *Venus genatrix* sull'altare dei *magistri vici Sandaliari* (influenzata però dal tipo dell'*Hera*): POLACCO, L. *Il volto di Tiberio*. - Roma, 1955, p. 74 ss., t. I; MANSUELLI, G.A. *Galleria degli Uffizi. Le sculture*, I. - Roma, 1958, p. 203 ss., f. 198 a; GROSS, W.H. *Julia Augusta*. - Göttingen, 1962, p. 76 ss., t. 14; e sul rilievo di Ravenna: HAFNER, G. «Zum Augustusrelief in Ravenna». - In: *R.M.* - 62 (1955), p. 160 ss.; VIERNEISEL, ZANKER, *Bildnisse*, cit., p. 43; REBECCHI, F. «La scultura colta in Emilia Romagna». - In: *Studi sulla città antica*. - Roma, 1982, p. 516, n. 123.

l'impostazione a sottolineare la maestà del soggetto; esso fu poi ampiamente ripreso dalle dame della famiglia giulio-claudia<sup>76</sup>) e flavia<sup>77</sup>), da Plotina<sup>78</sup>) e da *Julia Domna* in veste di Vittoria<sup>79</sup>).

Il tipo fu usato anche da private di alto rango<sup>80</sup>) e da sacerdotesse: particolarmente significativo appare il confronto con la ben nota Vestale Massima del Museo Nazionale Romano<sup>81</sup>), in cui lo schema consueto è arricchito dagli elementi caratterizzanti le funzioni sacerdotali del ministero religioso.

L'ultima grande classe, in cui questa iconografia compare, è quella funeraria, secondo un utilizzo ampiamente attestato già in ambito greco<sup>82</sup>).

---

<sup>76</sup>) Statua di Berlino (Antonia (?) in veste di Fortuna, molto influenzata dal tipo dell'*Hera*): BLÜMEL, K. *Römische Bildnisse*. - Berlin, 1933, p. 12, t. 18; sesterzio di Caligola con Agrippina in veste di *Securitas*, Drusilla in veste di *Concordia*, *Julia* in veste di Fortuna: TRILLMICH, W. *Familienpropaganda der Kaiser Caligula und Claudius*. - Berlin, 1978, p. 110 s., t. 13, 12; moneta di Claudio con Messalina in veste forse di Cerere, che tiene i due figli nella mano destra protesa: *ibidem*, p. 157 s., t. 15,15; statuetta bronzea, forse Agrippina: BOUCHER, *Bronzes*, cit. a n. 64, p. 120, nr. 186.

<sup>77</sup>) Domizia del Museo Laterano (senza cintura): MAGI, F. *Catalogo dei ritratti del Museo Profano Lateranense*. - Città del Vaticano, 1957, p. 45, nr. 49, t. 32; BIEBER, *Ancient copies*, cit., p. 178, f. 775; Flavia Domitilla dal foro di Sabratha: CAPUTO, G. «Sculture dallo scavo a sud del foro di Sabratha». - In: *Q.A.L.* - 1 (1950), p. 19 s., t. VIII a.

<sup>78</sup>) Plotina del Museo del Louvre (senza cintura): BIEBER, *Ancient copies*, cit., p. 206, f. 845; v. anche Plotina (o Marciana) da Benevento: ROTILI, M. *L'arco di Traiano a Benevento*. - Roma, 1972, p. 112 ss., f. 83.

<sup>79</sup>) Rilievo di Varsavia (fortemente influenzato dal prototipo dell'*Hera*): SADURSKA, A. *Les portraits romains dans les collections polonaises*. - In: *C.S.I.R., Pologne*, I. - Warszawa, 1972, p. 55 s., nr. 571, t. 45. V. anche la statua di Claudia Antonia Tatiana (?) da Afrodisia: INAN, J. ALFÖLDI ROSENBAUM, E. *Römische und frühbyzantinische Porträtplastik aus der Türkei*. - Mainz am Rhein, 1979, p. 213 s., nr. 187, t. 138.

<sup>80</sup>) JONES, *Conservatori*, cit. a n. 64, p. 90, nr. 27, t. 33; WREDE, *Das Mausoleum*, cit. a n. 63, p. 164; v. da ultimo WREDE, H. *Consecratio in formam deorum: vergöttlichte Privatpersonen in der römischen Kaiserzeit*. - Mainz am Rhein 1981, p. 232 ss.

<sup>81</sup>) TALAMO, E. In: *Museo Nazionale Romano. Le sculture*, I, 1. - Roma, 1979, p. 269 s., nr. 165; v. anche DIEBNER, *Aesernia-Venafrum*, cit. a n. 71, p. 106 ss., Is. 5-6, che ipotizza una destinazione onoraria anche per due statue di Isernia, tuttavia la mancanza di un sicuro contesto rende assai dubbia tale interpretazione.

<sup>82</sup>) MUSTILLI, *Museo Mussolini*, cit. a n. 71, p. 177, nr. 61, t. CIX, 417 (proveniente dal sepolcro della Via Ostiense); v. anche PICCOTTINI, G. *Die Rundmedaillons und Nischenporträts des Stadtgebietes von Virunum*. - In: *C.S.I.R., Österreich*, II, 2. - Wien, 1972, p. 44, nr. 165, t. 39; per la bibliografia relativa alla tradizione greca si veda: GHEDINI, F. *Sculture greche e romane del Museo Civico di Padova*. - Roma, 1980, p. 32 s., nr. 9.

Per quanto riguarda la statuetta di Trento le gravi fratture che ci privano della testa e degli arti, unitamente alla mancanza di un sicuro contesto ambientale, limitano non poco la possibilità di un sicuro riconoscimento del personaggio raffigurato; tuttavia la presenza della stola, la quale, insieme alle *alutae*, sembra indicativa dello *status* sociale dell'effigiata, rende assai dubbia l'ipotesi della divinità in senso specifico. Una dea infatti avrebbe verisimilmente indossato soltanto la tunica e non la stola, mentre i piedi sarebbero stati nudi o, al più, calzati dai consueti sandali dall'alta suola e dalle sottili strisce incrociate. La statuetta di Trento invece, caratterizzata dall'abbigliamento tipico della matrona romana, deve piuttosto essere considerata il simulacro di una dama di alto rango, forse una privata o, più verosimilmente, un'Augusta in veste di divinità.

Il riferimento allo stato soprannaturale dell'effigiata è infatti suggerito dalla presenza degli attributi, perduti ma integrabili sulla base delle fratture: il già ricordato rialzo di forma grosso modo ovale, ben visibile sul plinto, si attaglia infatti alla presenza del timone, attributo classico della Fortuna, mentre le sbrecciature sulle pieghe del mantello a destra sono probabilmente dovute al lungo corno della cornucopia, allusiva anch'essa alla dea Fortuna.

Restano ora da definire i consistenti problemi riguardanti la datazione del pezzo e il suo significato storico-artistico nell'ambito dei ritrovamenti archeologici delle valli trentine.

Per quanto riguarda la classificazione cronologica della nostra statuetta dobbiamo purtroppo affidarci, come nel caso precedente, solo a quei dati, spesso poco sicuri, di carattere tecnico-stilistico ed antiquario, che si possono desumere da un'attenta lettura del documento plastico. Val qui la pena però di accennare all'irrisolto problema della valutazione delle copie romane da originali classici ed ellenistici e della seriazione cronologica di esse in assenza di sicuri dati di scavo, che permettano di situare l'opera in un contesto altrimenti databile<sup>83</sup>). È

---

<sup>83</sup>) Spesso tuttavia, come ben rileva il Carinci (CARINCI, F. «In margine al problema delle copie romane da originali classici». - In: *Studi Miscellanei*. - Roma, 22 (1974-75), p. 57 ss.), anche la datazione delle statue ritrovate *in situ* non è poi così sicura, a causa del ben noto costume dei Romani di riutilizzare — con o senza rimaneggiamenti — simulacri desunti da precedenti monumenti. Sul problema delle copie interessanti spunti in SETTIS, S. ««Ineguaglianze» e continuità: un'immagine dell'arte romana». - In BRENDDEL, O.J. *Introduzione all'arte romana*. - Torino, 1982, p. 161 ss., in particolare p. 186 s.

questo purtroppo il caso della nostra statuetta, la quale fu rinvenuta, come si è detto, nel corso di scavi occasionali, unitamente al frammento di statua di Vittoria, sopra esaminato, in un terreno privo di altre testimonianze archeologiche. Ciò farebbe supporre, e lo conferma l'assenza dei frammenti di completamento delle due statue (testa, braccia ed attributi della prima e tutta la metà superiore dalle anche in su della seconda), che non fosse quella la loro collocazione originaria. Pertanto, anche se è plausibile ipotizzare che esse provenissero da una zona circostante, tale considerazione — densa di implicazioni per quanto riguarda il significato storico del ritrovamento — non ci soccorre invece ai fini di una precisazione cronologica.

Generici e non dirimenti appaiono anche i dati antiquari: non presenta caratteri specifici il plinto, dalla forma rettangolare, non profilata<sup>84</sup>), nè offre elementi di datazione l'abbigliamento, tipico delle matrone romane. Del tutto consueto, e quindi scarsamente indicativo, è anche lo schema iconografico, il quale si ripropone, come abbiamo avuto modo di sottolineare in precedenza, con ripetitività pedissequa nel corso dei primi secoli dell'Impero, a sicura testimonianza di una decisa preferenza ad esso accordata dai copisti (ma forse sarebbe più corretto dire dai committenti<sup>84</sup>). A tale proposito sembra significativo sottolineare che proprio nella *Venetia* questo schema iconografico godette di una singolare fortuna, come attestano le testimonianze di Aquileia (fig. 8)<sup>86</sup>) e di Concordia (fig. 9)<sup>87</sup>) (quest'ultima meno aderente, almeno per quanto riguarda la forma del festone al modello della *Themis*), cui si può aggiungere il rilievo con Fortuna su un cippo ottagonale concordiese<sup>88</sup>) (fig. 10), un bronsetto da Oderzo, ora al Museo Civico di Tre-

---

<sup>84</sup>) LIPPOLD, G. *Kopien und Umbildungen griechischer Statuen*. - München, 1923, p. 95 ss., in particolare p. 98; v. anche MUTHMANN, F. *Statuenstützen und dekoratives Beiwerk an griechischen und römischen Bildwerken*. - Heidelberg, 1951, p. 120.

<sup>85</sup>) Sul problema v. da ultimo SETTIS, *loc. cit.*

<sup>86</sup>) SANTAMARIA SCRINARI, V. *Museo Archeologico di Aquileia: catalogo delle sculture romane*. - Roma, 1972, p. 31 s., nr. 87; BESCHI, L. «Le arti plastiche». - In: *Da Aquileia a Venezia*, Milano, 1980, p. 357 s..

<sup>87</sup>) ZOVATTO, P.L. *Portogruaro. Museo Nazionale concordiese*. - Bologna, 1971, p. 5, ff. 4-6; REBECCHI, art. cit. a n. 62, c. 238 s.; SCARPA BONAZZA, B. «Concordia romana». - In: *Julia Concordia dall'età romana all'età moderna*. - Treviso, 1978, p. 81 ss., f. 41; BESCHI, *loc. cit.*

<sup>88</sup>) ZOVATTO, *Portogruaro*, cit., p. 29, f. 104, BROILO F.M. *Iscrizioni lapidarie latine del Museo Nazionale Concordiese di Portogruaro (I A.C. - III d.C.)*. - Treviso, 1981, p. 89, nr. 38.



Fig. 8 - Aquileia. Museo Nazionale. Statua femminile acefala.



Fig. 9 - Concordia. Museo Nazionale. Statua femminile.

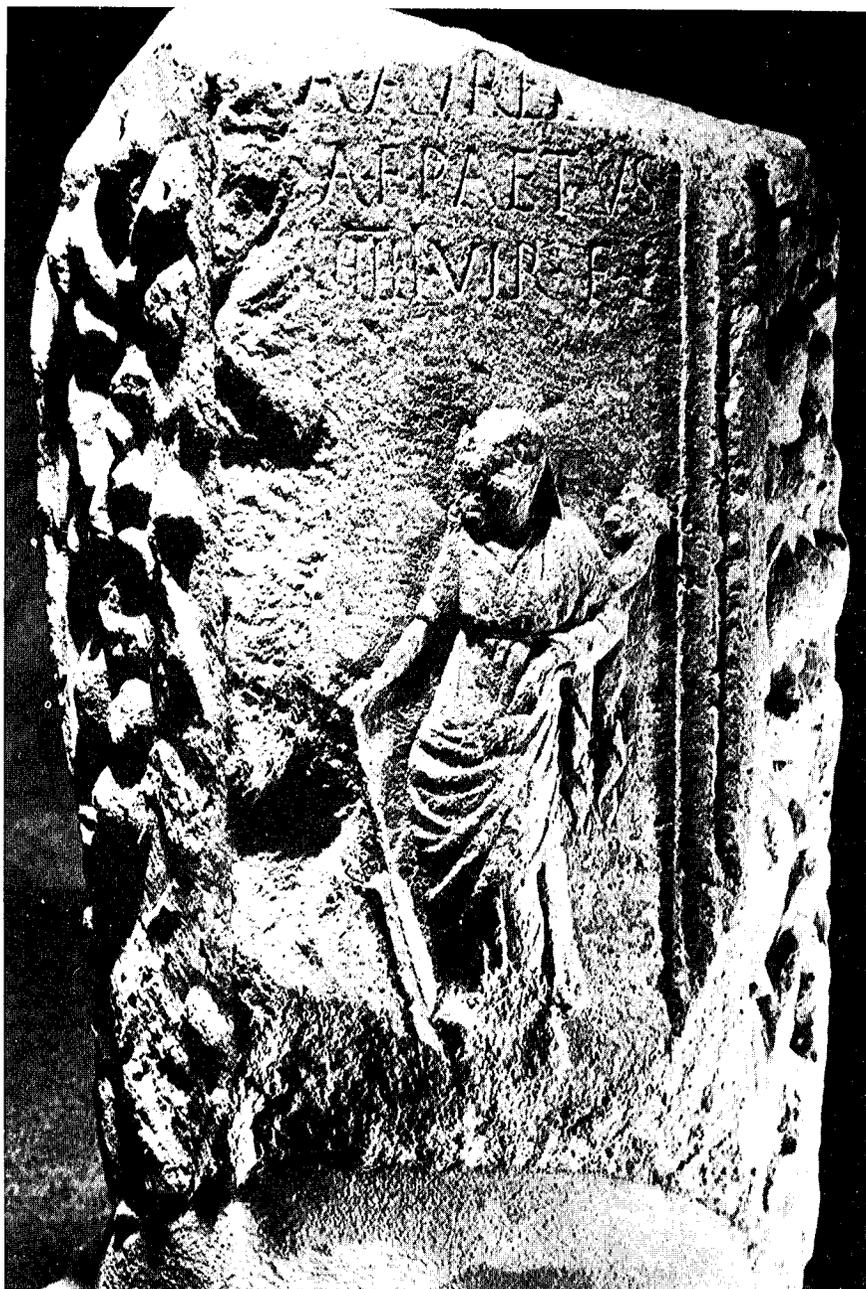


Fig. 10 - Portogruaro. Museo Nazionale. Rilievo di Fortuna su cippo ottagonale.



Fig. 11 - Treviso. Museo Civico. Fortuna (bronzetto).



Fig. 12 - Trento, Museo Provinciale d'Arte. Iside - Fortuna (bronzetto).

viso<sup>89)</sup> (fig. 11) e un bronzetto di Iside - Fortuna da Civezzano (Trento)<sup>90)</sup> (fig. 12). Più discutibile è invece il riferimento alla serie dei documenti della *Venetia* della statua della collezione Cernazai di Udine, ricordata dal Mansuelli<sup>91)</sup>, poiché essa proviene più verisimilmente dalla Dalmazia<sup>92)</sup>. Tuttavia questa ricca serie di testimonianze, risalenti per lo più all'avanzato I sec. d.C., testimonia unicamente la diffusione del tipo dall'area costiera orientale fin nelle lontane Valli Trentine, ma non consente ulteriori illusioni circa il problema della datazione della statuetta della Val di Non.

Scarse indicazioni ci offre anche l'esame strettamente tecnico del manufatto, in base al quale possiamo soltanto osservare che la testa e il braccio sinistro erano lavorati a parte e connessi al corpo mediante i consueti perni metallici (a sezione circolare per la testa e rettangolare per il braccio).

Maggiori indicazioni ci sono fornite dalla tecnica di esecuzione caratterizzata dall'uso abbondante del trapano corrente, che crea quei profondi, caratteristici solchi d'ombra, in netto contrasto con i dorsi luminosi delle pieghe; tale particolare tuttavia sembra riguardare piuttosto il dato stilistico, il quale soltanto sembra in grado di fornire elementi utili per un'ipotesi di inquadramento cronologico.

Nella statuetta di Trento colpisce immediatamente la monumentalità della figura, ottenuta — nonostante le ridotte dimensioni — mediante l'accentuazione della larghezza delle spalle e dei fianchi (siamo ben lontani dalle snelle, svettanti figure di Concordia e Aquileia), cui s'aggiunge la solida plasticità delle vesti.

La corposa architettura del mantello è sottolineata dai solchi profondi delle pieghe, ora parallele, come nel bordo inferiore della stola, ora arcuate, come nel festone appoggiato alle anche e nella curva a semiellisse intorno al ginocchio sinistro, ora verticali, come nei lembi del

---

<sup>89)</sup> CALLIAZZO, *Bronzi*, cit. a n. 64, p. 86 ss., nr. 14.

<sup>90)</sup> WALDE PSENNER, E. *I bronzetti figurati antichi del Trentino*. - Trento, 1983, p. 63 s., nr. 36.

<sup>91)</sup> REINACH, S. *Répertoire de la statuaire grecque et romaine*, III. - Paris, 1904, p. 198, 7; MANSUELLI, G.A. «Studi sull'arte romana dell'Italia settentrionale. La scultura colta». - In: *R.I.A.S.A.* - 7 (1958), p. 119, n. 66.

<sup>92)</sup> La maggior parte dei reperti archeologici della collezione Cernazai proviene dalla zona intorno a Zara. Ringrazio il dott. Gilberto Ganzer, Direttore del Museo di Pordenone, per le indicazioni che mi ha gentilmente fornito.

mantello, che dalla spalla sinistra ricadono verso il basso. Questo gusto per una piena e vibrante plasticità, che si impone nonostante la modestia dell'esecuzione, si richiama alla tradizione naturalistica greca e sembra trovare una logica collocazione cronologica fra la seconda metà del I e il II sec. d.C. Il confronto con il *Genius Augusti* di Aquileia, datato recentemente dal Beschi<sup>93</sup>) ad epoca claudia, sembra evidenziare, nonostante il divario stilistico che separa le due opere, lo stesso gusto per i vivaci contrasti cromatici che ritroviamo nella statuetta della Val di Non. Si potrebbero anche citare, pur tenendo in debita considerazione la difficoltà di operare accostamenti stilistici fra materiale di così diversa qualità artistica, i rilievi flavii del Palazzo della Cancelleria<sup>94</sup>), dove sono espressi con ben altra maestria quei caratteristici «sbattimenti» della luce, che si annida nei cavi profondi delle pieghe<sup>95</sup>). Ma plasticità e colorismo caratterizzano anche la produzione tardo-adrianea e antoniniana, in cui ritroviamo quei corpi colonnari accentuati dal pesante panneggio, come nell'Atena Medici del Louvre<sup>96</sup>), e il gusto per le pieghe scavate e per la solida architettura delle vesti<sup>97</sup>).

Dai confronti sopra addotti, che vanno dall'epoca claudia a quella antoniniana, risulta evidente che non siamo in grado di proporre per la nostra statuetta una più precisa definizione cronologica, dal momento che essa non presenta delle caratteristiche stilistiche così peculiari da consentire una collocazione in un ristretto ambito di tempo; non si può dimenticare infatti che ci troviamo di fronte a un'opera di modesto artigianato, in cui le correnti artistiche della capitale agirono verisimilmente soltanto come cifre stilistiche latamente indicative. La durezza dei solchi paralleli nella parte inferiore della veste, l'assurdo festone attorno al ginocchio destro e l'incongrua disposizione orizzontale delle pieghe sulla coscia destra ben evidenziano infatti i limiti artistici dell'esecutore della statuetta, il quale tratta il bel marmo greco come un ru-

<sup>93</sup>) BESCHI, *loc. cit.*

<sup>94</sup>) MAGI, F. *I rilievi flavii del Palazzo della Cancelleria*. - Roma, 1945, p. 27, t. VII e *passim*; E. KELLER, «Studien zu den Cancelleria-Reliefs». - In: *Klio*. - 49 (1967), p. 193 ss.

<sup>95</sup>) Cfr. anche una statua femminile panneggiata al Museo Civico di Padova. GHEDINI, *Sculture*, cit. a n. 82, p. 60 s., nr. 23.

<sup>96</sup>) TRAVERSARI, G. *Aspetti formali della scultura neo-classica a Roma dal I al III sec. d.C.* - Roma, 1968, p. 54, f. 33.

<sup>97</sup>) TRAVERSARI, *op. cit.*, p. 51 ss. e *passim*; significativo appare anche il confronto con una statua da Ovilava: ECKHART, L. *Die Skulpturen des Stadtgebietes von Ovilava*. - In: *C.S.I.R., Österreich*, III, 3. - Wien, 1981, p. 53 s., nr. 68, t. 39.

de calcare locale, affondando il trapano senza risparmio, con l'illusione di ottenere un vivido effetto coloristico.

Tuttavia un più preciso inquadramento cronologico si potrebbe tentare sulla base del confronto con il frammento precedente, per cui abbiamo proposto una collocazione fra l'epoca claudia e quella flavia; una simile datazione non appare improbabile anche per la statuetta femminile, soprattutto se si tien conto che l'identità del materiale (marmo anatolico) e delle proporzioni (inferiori alla grandezza naturale), nonché una certa coerenza stilistica (si veda, ancor più che la trattazione della fronte, la tecnica con cui è resa la parte posteriore) sembrano senz'altro suggerire l'ipotesi che i due simulacri siano state eseguite per lo stesso monumento e siano, di conseguenza, contemporanei.

Resta da ultimo da valutare il problema del significato storico delle due statuette nell'ambito delle testimonianze archeologiche della Val di Non: dai frammentari spunti di analisi emersi durante l'esame di ciascuna di esse appare infatti evidente che l'importante ritrovamento di Smarano, il primo di tale genere in un'area peraltro assai generosa di iscrizioni pubbliche e private, funerarie e votive<sup>98</sup>), non si esaurisce certo in un'indagine puramente iconografica o stilistica, ma, consentendo di guardare alla consistenza archeologica della Val di Non in una prospettiva anche monumentale, suggerisce al contempo interessanti considerazioni di ordine storico, topografico o più latamente culturale.

La presenza nella lontana valle trentina del bel marmo frigio ripropone infatti anzitutto il più volte dibattuto problema degli intensi traffici fra l'area costiera della *Venetia* e l'Oriente e della successiva penetrazione commerciale verso l'interno, lungo le consuete vie di comunicazione marittima e fluviale. Una prima ipotesi suggerisce come percorso preferenziale la Via Claudia Augusta e propone di conseguenza la possibilità che il punto di riferimento delle valli trentine sul mare fosse il porto di Altino, da cui le merci proseguivano facilmente attra-

---

<sup>98</sup>) CHISTÈ, P. *Epigrafi*, cit. a n. 38; TIBILETTI, G.F. «Le iscrizioni trentine latine e problemi generali di aggiornamento epigrafico». - In: *Epigraphica*. - XXXV (1973), p. 156 ss.; DONATI, A. «Una dedica ad Ercole e problemi dell'epigrafia latina della Val di Non». - In: *Rivista storica di antichità. Scritti in memoria di G.F. Tibiletti*. - VI-VII (1976-77), p. 215 ss.

verso Feltre<sup>99</sup>) ed *Ausucum* fino appunto a *Tridentum*<sup>100</sup>); la seconda presuppone invece l'arrivo delle navi al porto di Brondolo, un inoltramento del materiale lungo la via fluviale dell'Adige fino a Verona e poi, via terra, attraverso la grande strada della Valle dell'Adige<sup>101</sup>) fino a *Tridentum*; da qui la prosecuzione delle merci verso la Val di Non avveniva necessariamente per un tratto ancora lungo la via della Valle dell'Adige, successivamente attraverso un'ipotizzabile strada che costeggiava verisimilmente il fiume Noce.

Una più precisa definizione del percorso seguito dalle merci per arrivare in Val di Non, non è ovviamente possibile, nè d'altronde sarebbe significativa per la presente indagine; basti qui sottolineare che entrambe le possibilità formulate presuppongono un trasporto altamente costoso e permettono di conseguenza di ipotizzare un discreto grado di prosperità economica, unito ad una sensibilità educata ad apprezzare materiali esotici e raffinati. Ciò non desta d'altronde meraviglia poichè sono ben noti dalla preziosa testimonianza epigrafica di Cles<sup>102</sup>) gli stretti rapporti intercorrenti fra la capitale e gli abitanti della Val di Non, alcuni dei quali militarono nelle coorti pretorie, raggiungendo alti gradi di comando<sup>103</sup>), mentre altri, sempre a Roma, si occuparono di giustizia<sup>104</sup>). È verisimile pertanto, ed anche tale ipotesi è confortata dalle testimonianze epigrafiche<sup>105</sup>), che molti tornassero poi alla terra d'origine, portando con sé un bagaglio di nozioni, di cultura, di educazione al bello, maturati negli anni di vita al «centro del potere», in stretto contatto con il fasto imperiale<sup>106</sup>).

---

<sup>99</sup>) Per le testimonianze di arte colta a Feltre si veda da ultimo: GALLIAZZO, V. «Significato e funzione della fontanella «a scalette d'acqua» nella casa romana e un singolare frammento al Museo Civico di Feltre». - In: *Atti della Accademia Roveretana degli Agiati. Congresso: Romanità del Trentino e delle zone limitrofe*, II. - Rovereto, 1979, p. 49 ss.

<sup>100</sup>) Sulla Claudia Augusta si veda BOSIO, L. *Itinerari e strade della Venetia romana*. - Padova, 1970, p. 127 ss. Ringrazio vivamente il prof. L. Bosio e il prof. G. Rosada dell'Istituto di Archeologia dell'Università di Padova per i preziosi suggerimenti circa i problemi della percorribilità delle strade e dei fiumi della *Venetia*.

<sup>101</sup>) BOSIO, *Itinerari*, cit., p. 69 ss.

<sup>102</sup>) C.I.L., V, 5050 = I.L.S., 206 = CHISTÈ, *Epigrafi*, cit., p. 174 ss., n. 128; ulteriore bibl. in TIBILETTI, «Le iscrizioni», cit., p. 157, n. 5.

<sup>103</sup>) ... *etiam militare in praetorio meo dicuntur, quidam vero ordines duxisse...*

<sup>104</sup>) ... *collecti in decurias Romae res iudicare...*

<sup>105</sup>) C.I.L., V, 5071 = CHISTÈ, *Epigrafi*, cit., p. 128 ss., nr. 92; C.I.L., V, 5072 = CHISTÈ, *Epigrafi*, cit., p. 135 s., nr. 98.

<sup>106</sup>) V. da ultimo PAVAN, M. «Il romanesimo nel Trentino fra centro e periferia: l'apporto dei militari». - In: *Atti della Accademia*, cit. a n. 99, I, 1978, p. 25 ss., in particolare p. 37 s.; alcuni accenni anche in SARTORI, F. «Riepilogo conclusivo». - In: *Atti della Accademia*, cit., II, 1979, p. 410 e *passim*.

Tale fitto scambio fra la periferia e il centro e viceversa sembrerebbe giustificare sia la scelta del marmo frigio, sia la adozione di schemi di classica tradizione, le cosiddette iconografie «colte»<sup>107</sup>), ampiamente diffuse, come abbiamo visto, in ambito romano. Resta invece aperto e, allo stato attuale delle nostre conoscenze, insolubile, il problema dell'esecuzione materiale dei due simulacri: l'ipotesi di una bottega locale è altamente improbabile a causa della carenza di testimonianze plastiche dall'area trentina<sup>108</sup>), mentre appare più plausibile supporre o la presenza occasionale di scarpellini provenienti da qualche «atelier» specializzato della pianura, oppure l'importazione del prodotto finito<sup>109</sup>).

Inquadrato a grandi linee il problema della provenienza del materiale e del centro di produzione, resta da definire la spinosa questione dell'ubicazione del monumento, cui forse appartennero i due simulacri. La lettura «politica» che abbiamo proposto sembra escludere l'ipotesi di un utilizzo in funzione meramente decorativa e indirizza la ricerca nell'ambito dei complessi onorari o votivi, dedicati alla casa imperiale<sup>110</sup>). Tuttavia le ridotte dimensioni delle statue non consentono un loro eventuale inserimento entro qualche monumento pubblico (foro, basilica, curia ecc.) e limitano di conseguenza l'ambito delle possibilità all'ipotesi di una più modesta struttura a carattere culturale o votivo, quale ad esempio un piccolo santuario, se non addirittura un sa-

---

<sup>107</sup>) Sull'arte colta nell'Italia settentrionale restano ancora fondamentali le ricerche del Mansuelli («Studi sull'arte romana dell'Italia settentrionale. La scultura colta». - In: *R.I.A.S.A.* - n. VII (1958), p. 45 ss.; «Problemi dell'arte romana nell'Italia settentrionale». - In: *Cisalpinia*. - Milano, 1959, p. 315 ss.; «L'arte colta». - In: *Arte e civiltà romana dell'Italia settentrionale*, cit. a n. 64, p. 460 ss.; *Roma e il mondo romano*. - Torino, 1981, I, pp. 79, 255 ss.; II, p. 197 ss.); v. da ultimo anche REBECCHI, *art. cit.* a n. 75, p. 544 ss. e *passim*.

<sup>108</sup>) Dai Campi Neri proviene una testa di Saturno in marmo saccaroide (CAMPI, L. «Ripostiglio di aghi crinali nei Campi Neri di Cles». - In: *Atti della Accademia di Scienze, Lettere ed Arti degli Agiati in Rovereto*. - XV (1909), p. 310); da Mechel un bassorilievo mitriaco (CHISTÈ, *Epigrafi*, cit., p. 60 s.); da Sanzeno due bassorilievi mitriaci (*ibidem*, p. 57 ss., nr. 42 s., f. 32); da Flavon il sarcofago di *Maximinus* (*ibidem*, p. 112, nr. 83, f. 64); da Cortaccia (TN) una statua di Mercurio (*Arte e civiltà*, cit. a n. 64, p. 496, nr. 715); da Trento la base e i piedi di una statuetta della dea Concordia (CHISTÈ, *Epigrafi*, cit., p. 19, nr. 3, f. 3).

<sup>109</sup>) D'importazione è anche la ben nota base neo-attica del Museo di Trento: BERMOND MONTANARI, G. «Arte neo-attica in Trentino». - In: *Arte antica e moderna*. - 6 (1959), p. 164 ss.; *Arte e civiltà*, cit., p. 495 s., nr. 714.

<sup>110</sup>) Cfr. SALETTI, *Il ciclo*, cit. a n. 50, *passim*; BESCHI, *Arti plastiche*, cit. a n. 86, p. 357 s.; REBECCHI, *Scultura colta*, cit. a n. 75, p. 552 e *passim*.

cello privato, sorto per iniziativa di un cittadino particolarmente devoto alla casa imperiale.

La individuazione sul terreno di tale supposto complesso monumentale appare oggi del tutto irrecuperabile, a causa delle scarse testimonianze archeologiche venute alla luce nel paese di Smarano<sup>111</sup>). Vorremmo tuttavia che fosse tenuta presente, anche se con le dovute cautele, la segnalazione riportata nella Carta Archeologica di Bolzano<sup>112</sup>) di fondazioni architettoniche di una certa consistenza negli immediati pressi della chiesa di Smarano, non lontano dunque dalla zona dove sono state rinvenute anche le due statuette. Trarre da questa notizia conclusioni concrete, o anche solo concrete ipotesi di lavoro, non è ovviamente possibile anche perchè il materiale di cui si fa cenno è oggi perduto e di conseguenza non è possibile affermare con certezza nemmeno che la struttura architettonica fosse realmente di epoca romana e non, piuttosto, una torre medievale<sup>113</sup>). Sarebbe tuttavia auspicabile una verifica sul terreno per confermare o respingere l'eventuale presenza di una consistenza archeologica di età romana nel paese di Smarano. Per il momento, in attesa di nuovi dati, ci limitiamo a segnalare il ritrovamento della Val di Non come la significativa, incontestabile testimonianza dell'alto livello di vita raggiunto dalle popolazioni della valle trentina nel primo secolo dell'Impero.

---

<sup>111</sup>) LAVIOSA ZAMBOTTI, P. *Carta archeologica d'Italia, Foglio XV (Bolzano)*, Firenze, 1934, p. 37, nrr. 29, 31, ricorda a Smarano una tomba a tegoloni, contenente tre fibule romane e due monete di Costantino e Costanzo, affiorata nel 1883, e gli ipotetici resti di una strada romana in una cantina della casa attigua alla canonica (v. anche n. seguente).

<sup>112</sup>) *Ibidem*, p. 37, nr. 30.

<sup>113</sup>) Non si dimentichi inoltre che Smarano è toponimo prediale dal nome barbarico *Ismarus*: MASTRELLI ANZILOTTI, G. «Romanità in Val di Non». - In: *Atti della Accademia* cit. a n. 99, I, 1978, p. 84; EAD. «Un bilancio consuntivo sulla toponomastica della Val di Non». - In: *Toponomastica trentina. Atti del Convegno, Trento 28-29 maggio 1981*. - Trento, 1982, p. 192.