

STEFANO MAGGI

Sub specie dearum.

Su alcuni tipi statuari femminili nella Cisalpina romana

Come noto, durante il regno di Augusto si avvia un attento quanto intenso processo di standardizzazione di formule iconografiche per la rappresentazione del nuovo potere: le immagini concorrono a definire un vero e proprio 'sistema semantico'¹, che diventa un 'repertorio', cui da subito attingono anche le élites locali per la propria auto-rappresentazione.

La manipolazione dei paradigmi divini ed eroici da parte della propaganda² imperiale da un lato, dall'altro le condizioni generali di benessere portano a una diffusione 'ecumenica' di statue iconiche. Al di là delle differenze stilistiche all'interno di serie che – pur mantenendosi scrupolosamente nel tempo – sono via via reinterpretate nello *Zeitstil* del periodo in cui ad esse si fa ricorso, è proprio il 'tipo' che realizza l'evidenza del messaggio che si vuole proporre, così da parte del potere centrale come delle élites.

Ci si occuperà qui di tipi femminili che hanno una buona diffusione in Cisalpina durante la prima età imperiale e che traggono i propri modelli da creazioni

¹ HÖLSCHER 1993; POLITO 2012, 339-345.

² POLITO 2012, 339 mette in guardia dal rischio di trasporre all'antico categorie moderne come quella di propaganda, pur rendendo merito alle indagini degli anni '80 e seguenti di aver ricostruito «un sistema di creazione delle immagini e dei monumenti dalla forte connotazione ideologica, basata sul cosciente utilizzo di tipi architettonici e decorativi, iconografie e stili, con tutto il loro portato storico sostanzialmente intatto». Allo stesso modo egli nota (340) come un'ampia corrente di studi abbia posto in secondo piano l'aspetto politico-ideologico dell'arte romana, privilegiando la prospettiva della fruizione e della funzione delle immagini nei contesti di vita. Tonio Hölscher ha proposto recentemente (HÖLSCHER 2015) di interpretare l'universo figurativo di età augustea come una sorta di sistema chiuso, capace di esprimere pressoché esclusivamente valori etici basilari (*pietas, gravitas, dignitas, ...*) sfruttando un rigido repertorio di immagini dai significati 'pre-caricati'; nella scelta di modelli classici non vi sarebbe nessun concreto riferimento al periodo classico in quanto tale, ma solo al complesso di valori ormai stabilmente collegato alle varie forme e iconografie. Sul problema dell'interpretazione antica delle opere d'arte nella critica moderna si veda BRAVI 2012, in particolare là (18 ss.) dove si discute la teoria del *decorum* di Hölscher: le opere esposte negli spazi pubblici non sono 'oggetti museali', ma elementi che assumono significati propri della comunicazione sociale, che quotidianamente si realizzava nei luoghi e negli spazi più frequentati di Roma e delle città romane.

tardo-classiche, quali la Themis di Ramnunte³, la statua Agora S 2370⁴, l'Artemisia di Alicarnasso⁵, la cosiddetta Kore di Prassitele⁶.

Occorre una considerazione preliminare. La *pax augusta* aveva portato con sé l'idea di fecondità e pienezza della natura e dell'uomo, della sua vita in particolare. E le immagini che a questa idea si riferiscono sembrano rientrare tutte in una sorta di aura di sacralità (anche quando non si voglia esprimere un inequivocabile concetto di divinità, ma più semplicemente un 'valore', una virtù, una forza naturale): esse risultano creazioni eclettiche sul piano della forma, polivalenti sul piano dei contenuti. Diventa così difficile, spesso, riconoscere incontestabilmente una Venere da una Diana, una Pace da una Fortuna, una Italia da una Terra, ecc., se non per la presenza di un attributo preciso; ma a volte l'accumulo di segni e attributi arriva a complicare ancora l'identificazione, fuori da un contesto ben definito e – quello sì – chiarificante.

Come suggerisce Zanker⁷, il motivo mitologico ha ormai la funzione principale di sottolineare virtù e legami simbolici, non quella – propria dell'età ellenistica – di manifestare sensibilmente qualità divine (del sovrano). Sarebbe pertanto da rifiutare l'idea⁸ secondo cui le statue di Livia che riprendono tipi divini, ad esempio, esprimano *tout court* una posizione soprannaturale e sovrumana del sovrano e della sua famiglia (Livia tra l'altro diventa *diva* solo nel 42 d.C.). Per riprendere ancora Zanker, la stessa 'sigla di Giove' per Augusto rappresenterebbe una immagine allegorica del potere universale del *princeps*, un potere legittimo e definitivo, come quello del padre degli dei; Augusto vuole essere il rappresentante degli dei in terra, il garante dell'ordine.

Da tutto ciò deriva la possibilità che queste iconografie (tranne ovviamente lo *Jupiterkostüm*⁹ nelle sue declinazioni) siano utilizzate anche da personaggi non strettamente della famiglia imperiale né della corte, ma appunto appartenenti alle élites urbane e, progressivamente, provinciali, per le quali il *princeps* e la sua cerchia rappresentano il modello *par excellence*; l'imitazione fisionomica dei ritratti di corte addirittura arriva al punto di rendere in taluni casi impossibile riconoscere il rappresentato o la rappresentata, se non attraverso un'epigrafe, quando la si possessa.

Nel 'sistema semantico' di Hölscher si viene a creare una vera e propria de-storicizzazione delle forme stilistiche greche, dei modelli greci, a favore appunto di un sistema di

³ FUCHS 1982, 193-195; BECATTI 1987, 320-321; TODISCO 1993, 137-139; MORENO 1994, 169-172.

⁴ PALAGIA 1982, 100-113; SALETTI 2004, 5-13.

⁵ WAYWELL 1978, 21 ss., 70-72; *Künstlerlexicon* 2001, 131 ss.; LUCCHESI 2009, 32 ss.

⁶ KABUS-JAHN 1963; SALETTI 2002, 215-222.

⁷ ZANKER 1987, 248 ss.

⁸ MIKOCCI 1995, 18.

⁹ BALTU 2007, 49-73. Si veda anche MAGGI 2014, c.s. (oltre al precedente MAGGI 1990, 63-76).

tipi carichi di significati, comunque flessibile, incentrato su principi etici, in cui «i valori astratti sono la vera zona di contatto tra tema rappresentato e forma visiva»¹⁰.

Con tutto ciò, avendo come scopo la comunicazione di un messaggio, la standardizzazione, l'omologazione, l'assenza di creatività, la mancanza di diversificazione formale – anche quando sia effettivamente presente¹¹ – possono rivelarsi un punto di forza.

Così l'assimilazione di Livia a Demetra/Cerere, ben illustrata a livello epigrafico, numismatico, scultoreo¹², sembra avere un ruolo essenziale nella propaganda imperiale (come sarà per la maggioranza delle successive imperatrici). Più raramente Livia è assimilata a Artemide/Diana o a Afrodite/Venere; compare pure nelle vesti di Tyche/Fortuna; in funzione della posizione del suo sposo può essere Era/Giunone. E così sarà anche per Giulia, Antonia Minore, Livilla, Agrippina Maggiore, Agrippina Minore, ecc.

Un interessante caso di contaminazione – tra il tipo Kore 'Urania' Vaticano-Conservatori e il tipo Demetra Uffizi-Doria – è rappresentato dalla nota statua di Velleia, nella quale Cesare Saletti ha riconosciuto Livia, mentre (quasi) tutta la critica tedesca e anglosassone insiste nel vedervi Drusilla, sorella di Caligola¹³. In questo caso la raffigurazione nella doppia veste di Kore e Demetra trova una perfetta corrispondenza nell'epigrafe, che ricorda Livia come figlia adottiva di Augusto e madre di Tiberio e Druso Maggiore. Questa assimilazione godette di grande popolarità sia in Oriente sia in Occidente per tutta la dinastia giulio-claudia; in relazione all'aspetto funerario di Kore, ebbe grande successo anche nella ritrattistica privata¹⁴. La Cisalpina conferma il dato, mostrando – se ancora ce ne fosse bisogno – il grande aggiornamento delle nostre terre rispetto ai

¹⁰ HÖLSCHER 1993, 79.

Cf. POLITO 2012, 340: nella realtà, proprio un sistema così 'intellettualistico' di utilizzo delle immagini sembra garantire una competenza e dunque una piena comprensione degli strumenti usati da parte delle élites, ma anche dei ceti medi. Che l'obiettivo di un monumento come l'*Ara Pacis* o il Foro di Augusto (ma possiamo aggiungere la statua di Augusto di Prima Porta; e, prima ancora, il 'Generale di Tivoli') sia trasmettere contenuti romani a un pubblico romano (forse sarebbe meglio dire 'romanizzato', anche) è fuori di dubbio. Ma il modo con cui questi messaggi erano costruiti, il meccanismo evocativo innescato con l'utilizzo di forme e immagini ben precise, di ascendenza classica, dunque classicistiche, non poteva che essere ben chiaro in termini storici e ideologici a chi lo applicava (341).

E' chiaro (MANSUELLI 1984, I-11) che Augusto, quale committente di programmi ufficiali, sia stato mosso da una partecipazione culturale. Ma è altrettanto evidente che uno stile, il classicismo, non possa esser stato imposto solo da una scelta, da un gusto personale, bensì debba rientrare in una adesione più vasta, da parte di coloro che quei programmi dovevano attuare (gli artisti) come ricevere (in primis le classi senatoria e equestre): cf. MAGGI 2015 c.s.

¹¹ Si consideri l'aspetto dell'ecllettismo.

¹² MIKOCKI 1995, 18-21.

¹³ Si veda MAGGI 2008, 23-30.

¹⁴ MIKOCKI 1995, 94.

messaggi propagandistici che il potere centrale diffonde verso le ‘periferie’, anche nei cosiddetti centri minori.

La documentazione cisalpina presenta una dozzina di pezzi (più alcuni di collezione per i quali non sono disponibili dati di provenienza):

- quattro statue a Verona, rispettivamente da piazza del Duomo, datata genericamente agli inizi del periodo giulio-claudio (tipo Themis)¹⁵; sulla fontana di piazza delle Erbe, probabilmente dal teatro, tiberiana (tipo Themis)¹⁶; forse da piazza del Duomo, claudia (tipo Orante/Themis)¹⁷; da piazza del Duomo, epoca claudia (tipo Orante/Themis)¹⁸;
- una statua a Genova, forse da Verona¹⁹, giulio-claudia (tipo ‘Demetra-Kore’)²⁰;
- una statua a Aquileia, da Aquileia, età di Caligola (tipo Themis)²¹;
- una statua a Portogruaro, da Concordia, claudia (tipo Themis)²²;
- una statua a Trieste, dall’area della cattedrale di Trieste, epoca tiberiano-claudia (tipo Themis-Artemisia)²³;
- una statua a Vicenza, da Vicenza (teatro Berga?), età giulio-claudia²⁴;
- una statua a Pavia, da Pavia, limite est della città romana, età augustea²⁵;

¹⁵ DENTI 1991, 250-251 nr. 19, tav. LXXX, 1-2.

¹⁶ DENTI 1991, 251-253 nr. 20, tav. LXXX, 3. Secondo la tradizione dal tempio capitolino; oggi si preferisce lasciar aperta la possibilità di una provenienza dal teatro: cfr. CAFÀ 2014, 339.

¹⁷ DENTI 1991, 256-258 nr. 23, tav. LXXXIII, 1-2.

¹⁸ DENTI 1991, 258 nr. 24, tav. LXXXIII, 3-5.

¹⁹ Entrata nella collezione Varni, già di Negro; si veda BETTINI - GIANNATTASIO - PASTORINO - QUARTINO 1998, 56-57 nr. 12.

²⁰ SALETTI 2002, 219 n. 50; MAGGI 2008, 27.

²¹ DENTI 1991, 97-99 nr. 24, tav. XXXVI, 2; SALETTI 2004, 5 ss., fig. 1.

²² DENTI 1991, 134-137 nr. 2, tav. XLV, 1, Livia divinizzata; SALETTI 2004, 8 ss., fig. 5, propone un confronto con il pezzo aquileiese: in accordo con Denti per quanto riguarda la parentela tipologica, nega però la possibilità di riconoscerci Livia (ed evidenzia la diversità concettuale che sta alla base dei due pezzi, concordiese e aquileiese – nel primo vi è dinamismo di ascendenza lisippea, notevole gioco di chiaroscuro, trattamento delle vesti differenziato: esso si rifà con maggior fedeltà al tipo Agorà S 2370-Kallipolis, vero modello per la più modesta Themis, con il risultato di un ellenismo vibrante e ritmato).

²³ DENTI 1991, 41-43 nr. 5, tav. VIII, 1-2; VERZÁR-BASS 2003, 51-53 nr. 5, tav. III, 8.

²⁴ DENTI 1991, 216-218 nr. 8, tav. LXIX, 1-2.

²⁵ SALETTI 1984, 317, 320-321. Cf. MAGGI 2014, 59-65.

- una statua a Parma, da Velleia, età tiberiana (Livia)²⁶;
- una statua a Parma, dal teatro di Parma, epoca giulio-claudia²⁷;
- vi sono inoltre una statua a Udine, forse da Zara, collezione Cernazai²⁸, e una a Milano forse da Zara²⁹.

Se è vero che il contenuto della comunicazione per immagini era prioritario, certo la forma aveva un ruolo importante. Nel caso in esame un velo di classicismo avvolge le immagini. Ma perché il classicismo? Cos'è il classicismo? E' questo un tema tornato d'attualità con la mostra per il bimillenario augusteo³⁰. Può essere utile rileggere alcune posizioni della critica, che già alcuni decenni or sono avevano cercato – con successo – di fare chiarezza sul tema, partendo dal luogo comune secondo il quale v'è quasi un'e-quazione di causa/effetto tra il classicismo e la produzione artistica negli anni del principato augusteo³¹. Penso soprattutto alla lezione di Guido A. Mansuelli³².

Per comprendere il classicismo augusteo occorre precisare cosa fosse stato in realtà il classicismo nella sua area naturale di sviluppo, la Grecia, e poi cosa fosse diventato a Roma, dove, dalla fine del III secolo a.C. si verifica l'importazione – non solo per saccheggio, ma per committenza – di prodotti artistici attici e, sincronicamente o quasi, la presenza – sempre per committenza – di artisti attici, prevalentemente scultori.

Il carattere intellettualistico del classicismo è spiegabile fin dall'esame della lettera-

²⁶ SALETTI 1968, 23-26, tavv. I-II. Ancora recentemente BOSCHUNG 2002, 26, 28-34 nr. 2.8, vi riconosce Drusilla: la sua voce si inserisce dunque nella corrente critica che continua a credere nella identificazione con Livia del ritratto della statua di Drusilla (cfr. SMITH, 2006, 199). Tuttavia, anche a voler trascurare i dati del ritrovamento, le affinità tecniche e stilistiche della statua con l'Agrippina Maggiore (questa sì concordemente riconosciuta come tale!) e il Caligola/Claudio (anche questo pezzo fuori discussione!), l'incompatibilità dell'epigrafe di Livia con quelle di Agrippina Maggiore e di Drusilla, la collocazione della statua tra i familiari della *domus* e non tra gli Augusti, non sembrano comunque probanti i tentativi di riportare il ritratto nella serie di effigi di Livia: non vi è corrispondenza nelle serie numismatiche; la frangia non è mai documentata nel tipo 'Mittelscheitelfrisur' (solo nel tipo 'Nodusfrisur'); l'aspetto dell'effigiata è particolarmente giovanile; la presenza del diadema è problematica per un personaggio che all'epoca di Caligola non è ancora *diva* (mentre lo è Drusilla). Cf. SALETTI 2002.

²⁷ SALETTI 1968, 128 n. 10; FUCHS 1987, 105, dw12.

²⁸ DENTI 1991, 94 n. 185.

²⁹ CAMPORINI 1979, 53-54 nr. 42. In FILGES 1997, sono riportate altre statue conservate in musei del nord Italia, di provenienza sconosciuta: a Venezia (nr. 40, 197), a Milano (nr. 169), a Trieste (nr. 171).

³⁰ *Augusto* 2013.

³¹ Si veda MAGGI 2015 c.s.

³² MANSUELLI 1984, 1-11.

tura artistica: assai indicativa è la testimonianza di Plinio, *nat.* XXXIV 52, il cui consuntivo, che indica per l'arte un parametro valutativo evolucionistico, porta fino alle estreme conseguenze della morte dell'arte (*cessavit ars*) e della sua resurrezione (*revixit*) in coincidenza appunto con l'affermarsi del classicismo attico.

Con ciò di fatto si esclude il barocco, che ebbe in Asia nel regno di Pergamo il suo epicentro³³. Ma il barocco è 'ingombrante'³⁴.... Il barocco può restar fuori da un piano teorico, in nome di un integralismo dottrinario, non dalla pratica artistica: per restare nel tema in questione, basta l'esempio della statua piacentina di Cleomene III – più tardi, in età cesariano-augustea – per documentare cosa fosse per gli operatori artistici attici classicistici la recezione del barocco. «E, se ben osserviamo, nemmeno la specie più sterilmente riproduttrice (almeno in teoria), quella dei copisti, si è poi veramente mossa sempre sui binari di una dipendenza pedissequa, senza concedersi qualche libertà di aggiornamento o di interpretazione, per la disperazione dei filologi delle copie» concludeva Mansuelli³⁵. E ancora: «Sicchè dovremmo mettere in conto del classicismo attico una suscettibilità di aperture che consentissero all'arte di esso di vivere e non di annullarsi in una pura ripetizione delle forme e delle iconografie del passato»³⁶. Insomma, così come il classicismo attico era stato suscettibile di aperture e novità 'barocche' a livello strutturale, anche a Roma il barocco aveva stabilito radici così profonde che il doppio versante, dottrinario e politico, classicista non era sufficiente a estirparlo. Nonostante il rigore e la freddezza formale classicistica, la stessa *Ara Pacis* partecipa di concetti barocchi, è indiscutibile, e barocca è la statua di Prima Porta con la sua enfatica lorica, carica di simboli.

E' innegabile che questo eclettismo, pieno di interne contraddizioni, rifletta l'eclettismo e le contraddizioni del momento augusteo in generale, che sotto etichette 'formali' cercava di coprire fermenti non recepiti, contrasti solo attutiti, problemi irrisolti, nato com'era da una serie di equivoci e compromessi.

Certo l'età di Augusto non ebbe grandi figurativi, uomini che per sensibilità fossero in grado di interpretazioni immediate³⁷.

³³ MANSUELLI 1984, 3, il quale pure dichiarava che questo 'barocco' non fu creato senza il concorso di operatori artistici attici, ciò è a dire che la tradizione attica – attiva presso la corte pergamena – poteva ben generare forme barocche; e, in fondo, già Prassitele e Scopas si potevano definire (con estrapolazione di termini) 'pre-barocchi' (nota 18).

³⁴ La definizione è ancora di MANSUELLI 1984, 3.

³⁵ MANSUELLI 1984, 3.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ POLITO 2012, 342 si chiede se – accanto al fecondo filone di studi sulla funzione e fruizione delle immagini, sui *Lebenswelten*, ecc. – non possano ancora aver legittimità i più tradizionali tentativi di comprendere la concezione delle immagini come fatto intenzionale, prodotto di interazione tra artisti e committenti (e pubblico): la nostra risposta – come la sua – è affermativa.

E il panorama offerto dalle statue iconiche femminili cisalpine – almeno per quel che riguarda gli esempi qui presentati – sembra mostrare una decisa prevalenza di un classicismo freddo e accademico, abbastanza lontano da contaminazioni barocche.

Ciò avviene anche ad Aquileia – e in generale nella *Venetia et Histria* –, là dove nel II secolo a.C. pure erano in uso stilemi dell'ellenismo orientale e nel I secolo a.C. accanto a elaborazioni artistiche 'plebee' (per usare un'espressione di Bianchi Bandinelli), peculiari dei municipi centro-italici, si sviluppano tendenze più raffinate, ispirate alle varie correnti artistiche ellenistiche, non solo classicistiche, ma anche pergamene, rodie, alessandrine. Se però si guarda ai due esempi concordiese e aquileiese precedentemente ricordati, si noterà come – seppur derivate dallo stesso modello, la Themis, a sua volta dipendente da tipi di IV secolo (più la seconda della prima) – nella statua di Aquileia il rendimento delle pieghe del chitone si uniforma nel movimento e nella corposità a quello dello himation, perdendosi il contrasto di tono e di volume che tra i due indumenti è determinato nel modello; ma nello himation stesso è molto chiaro l'influsso del pesante modellato, ricco di volumi e chiaroscuri, che l'elettismo ha ripreso dal barocco e che nel Nord è rappresentato dalla statua piacentina di Kleomenes e non solo, come sottolineava Mansuelli. Gli esempi di Concordia e Aquileia ripetono del modello solo le linee fondamentali; in pratica sono prodotti eclettici, modificati attraverso varie acquisizioni di diversa tradizione culturale. In alcuni esiti di questo generale eclettismo si rileva una più riuscita coerenza, ad esempio nella Livia veleiate, statua iconica non necessariamente predisposta per un ritratto imperiale.

Vorrei chiudere ancora su una nota hölscheriana: le statue (degli dei, degli eroi, dei defunti, di uomini viventi da onorare) conferiscono una presenza corporea a personaggi rappresentati (ri-presentati) come partner sociali, nella comunità concettuale, per la prassi sociale. E come tali svolgono la loro funzione negli spazi della vita sociale come elementi (quasi) viventi, con-cittadini. Si 'viveva' con le immagini, nei santuari, nelle necropoli, nei fori³⁸.

³⁸ HÖLSCHER 2015.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

AUGUSTO 2013

E. LaRocca - C. Parisi Presicce - A. LoMonaco - C. Giroire - D. Roger (cur.), *Augusto. Catalogo della Mostra, Roma 2013-2014*, Milano 2013.

BALTY 2007

J.-Ch. Balty, *Culte imperial et image du pouvoir: les statues d'empereurs en "Hüft-mantel" et en "Jupiter-Kostüm"; de la representation du genius à celle du diuus*, in T. NOGALES - J. GONZÁLES (cur.), *Culto imperial: politica y poder*. «Actas Congreso Internacional, Mérida 2006», Roma 2007, 49-73.

BETTINI - GIANNATTASIO - PASTORINO - QUARTINO 1998

A. Bettini - B. M. Giannattasio - A. M. Pastorino - L. Quartino, *Marmi antichi delle raccolte civiche genovesi*, Ospedaletto 1998.

BOSCHUNG 2002

D. Boschung, *Gens Augusta. Untersuchungen zu Aufstellung, Wirkung und Bedeutung der Statuengruppen des julisch-claudischen Kaiserhauses*, Mainz am Rhein 2002.

BRAVI 2012

A. Bravi, *Ornamenta Urbis. Opere d'arte greche negli spazi romani*, Bari 2012.

BECATTI 1987

G. Becatti, *Kosmos. Studi sul mondo classico*, Roma 1987.

CAFÁ 2014

V. Cafá, *Verona seconda Roma. Frammenti di un'identità collettiva*, in H. Burns - M. Mussolin (cur.), *Architettura e identità locali. II*, Firenze 2014, 333-343.

CAMPORINI 1979

E. Camporini, *Sculture a tutto tondo del Civico Museo Archeologico di Milano, CSIR, Mediolanum-Comum, I*, Milano 1979.

DENTI 1991

M. Denti, *Ellenismo e romanizzazione nella X Regio. La scultura delle élites locali dall'età repubblicana ai giulio-claudi*, Roma 1991.

FILGES 1997

A. Filges, *Standbilder jugendlicher Göttingen. Klassische und frühhellenistische Gewandstatuen mit Brustwulst und ihre kaiserzeitliche Rezeption*, Köln 1997.

FUCHS 1982

W. Fuchs, *Scultura greca*, Milano 1982.

HÖLSCHER 1993

T. Hölscher, *Il linguaggio dell'arte romana: un sistema semantico*, Torino 1993.

HÖLSCHER 2015

T. Hölscher, *Immagini della storia - storia delle immagini: un'interpretazione com-*

- plessa* (lezione tenuta alla International Winter School “*Il racconto della storia: narrative, spiegazioni, lessici*” Università di Pavia, Dipartimento di Studi Umanistici, 2-7 febbraio 2015).
- KÜNSTLERLEXIKON 2001
Künstlerlexikon der Antike, I, Berlin 2001.
- KABUS-JAHN 1963
 R. Kabus-jahn, *Studien zu Frauenfiguren des vierten Jahrhunderts von Christus*, Darmstadt 1963.
- LUCCHESI 2009
 C. Lucchese, *Il Mausoleo di Alicarnasso e i suoi maestri*, Roma 2009.
- MAGGI 1990
 S. Maggi, *Augusto e la politica delle immagini: lo Hüftmanteltypus*, «Rivista di Archeologia» XIV (1990), 63-76.
- MAGGI 2008
 S. Maggi, *Cesare Saletti e lo studio della scultura romana della Cisalpina*, in F. Slavazzi - S. Maggi (cur.), *La scultura dell'Italia settentrionale (quarant'anni dopo la Mostra di Bologna)*. «Atti del Convegno, Pavia, 22-23 settembre 2005», Firenze 2008, 23-30.
- MAGGI 2014
 S. Maggi, *Images of the imperial power in context: Julio-Claudian propaganda in the capitals and main urban centers of the western Provinces*, in *Centro y periferia en el mundo clásico*. «Actas AIAC, Merida 2012», c.s.
- MAGGI 2015
 S. Maggi, *Non solo classico nell'arte di Augusto. Guido Achille Mansuelli e l'“eterodossia barocca”*, in «Tutta l'Italia giurò sulle mie parole. Seminario nel bimillenario della morte dell'imperatore Augusto, 2014» c.s.
- MANSUELLI 1981
 G. A. Mansuelli, *Roma e il mondo Romano, I-II*, Torino 1981.
- MANSUELLI 1984
 G. A. Mansuelli, *Osservazioni sul classicismo romano*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Roberto Salvini*, Firenze 1984, 1-11.
- MIKOCKI 1995
 T. Mikocki, *Sub specie deae. Les impératrices et princesses romaines assimilées à des déesses. Étude iconologique*, (Rivista di Archeologia, Supplemento 14), Roma 1995.
- MORENO 1994
 P. Moreno, *Scultura ellenistica, I-II*, Roma 1994.
- PALAGIA 1982
 O. Palagia, *A Colossal Statue of a Personification from the Agora at Athens*, «Hesperia» LI (1982), 100-113.

POLITO 2012

E. Polito, *L'arte augustea negli studi attuali, una nota*, in *Arte-Potere. Forme artistiche, istituzioni, paradigmi interpretativi*. «Atti del Convegno, Pisa, 25-27 novembre 2010», Milano 2012, 339-345.

SALETTI 2002

C. Saletti, *Di una statua veleiata: ancora sul tipo cd "Kore di Prassitele"*, «Ostraka» XI (2002), 215-222.

SALETTI 2004

C. Saletti, *Aquileia e la Dalmazia. Spunti da una statua femminile aquileiese*, «Athenaeum» XCII (2004), 5-14.

SMITH 2006

R. R. R. SMITH (ed.), *Roman Portrait Statuary from Aphrodisias. Aphrodisias II, Mainz am Rhein*, 2006.

TODISCO 1993

L. Todisco, *Scultura greca del IV secolo: maestri e scuole di statuaria tra classicità e ellenismo*, Milano 1993.

VERZÁR-BASS 2003

M. VERZÁR-BASS, *Trieste, Raccolte dei Civici Musei di Storia ed Arte e rilievi del pro-pileo, CSIR, Italia, Regio X Friuli-Venezia Giulia, II, Trieste I*, Roma 2003.

WAYWELL 1978

G. B. Waywell, *The free-standing Sculptures of the Mausoleum at Halicarnassus*, London 1978.

ZANKER 1987

P. Zanker, *Augustus und die Macht der Bilder*, München 1987.