

“Marmorei voltus” dal territorio della Tunisia: a proposito dello studio della scultura dell’Africa Proconsularis

Laura Buccino 

Dipartimento di Storia, Archeologia, Geografia, Arte e Spettacolo (SAGAS), Università degli Studi di Firenze, Italy > <laura.buccino@unifi.it>

F. BARATTE, F. BEJAOU, N. DE CHAISEMARTIN, et F. NAÏT-YGHIL, eds. 2023. *Institut national du Patrimoine: les sculptures romaines du musée national du Bardo. 1. Les portraits: empereurs et personnages masculins privés, statues cuirassés, personages en toge, impératrices et femmes privés, statues féminines drapées. L’atelier du sculpteur 2*. Bordeaux: Ausonius Éditions. Pp. 270. ISBN 9782356135230.

I cataloghi di scultura sono imprese scientifiche ed editoriali di controtendenza nell’archeologia classica degli ultimi anni, tenuto conto dell’impegno organizzativo, dei tempi lunghi e della dimensione interdisciplinare che richiedono. Infatti, il catalogo *Les sculptures romaines du musée national du Bardo* è il frutto di un progetto tuniso-francese di ampio respiro, sviluppato a partire dal 2010 e divenuto operativo dal 2014, nel quadro di una convenzione tra l’Institut national du Patrimoine e l’Université Paris-Sorbonne, che si avvale di numerose collaborazioni specialistiche. Come specificato nella *Préface* di Fawzi Mahfoudh e nell’*Introduction* a firma di François Baratte, Fathi Bejaoui, e Nathalie de Chaisemartin – i tre specialisti della scultura dell’Africa romana ideatori del progetto, che figurano come curatori del volume insieme alla direttrice del Bardo al momento della pubblicazione, Fatma Naït-Yghil – lo studio e l’edizione scientifica delle opere custodite nel museo sono anche una preziosa occasione di formazione per giovani ricercatori tunisini e francesi, oltre che una risorsa importantissima per tutti gli studiosi del Nord Africa, e della scultura romana in particolare.

Il catalogo dei ritratti e delle statue iconiche è il primo dei due volumi in programma – il secondo sarà dedicato alla statuaria ideale – e comprende 175 schede su una collezione complessiva di circa 800 pezzi, in vari stati di conservazione.¹ Si è scelto di organizzare il catalogo con un criterio tipologico, dividendo in nove sezioni le immagini imperiali da quelle dei privati e i ritratti maschili dai femminili: ritratti maschili ellenistici nn. 1–3; imperiali nn. 4–29; statue loriccate nn. 30–9; eroiche nn. 40–5; ritratti maschili privati nn. 46–90; statue togate nn. 91–117; ritratti femminili imperiali nn. 118–42; privati nn. 143–56; statue iconiche femminili panneggiate nn. 157–74; dubbi n. 175. Al catalogo segue un *Bilan critique*, costituito da un saggio breve dei tre curatori e un secondo a firma di Elisabetta Neri e collaboratori sulla policromia del campione di ritratti analizzati (25): per quanto preliminare, si tratta di un’indagine molto accurata che introduce un contributo innovativo alla conoscenza delle tecniche di applicazione dei colori, alla ricostruzione del significato

* Citazione rielaborata da CIL VIII 434, da Ammaedara.

¹ Autori delle schede sono Sarah Andrès (SA), François Baratte (FB), Sarah Berraho (SB), Chloé Damay (CD), Nathalie de Chaisemartin (NC), Khaoula Ferjani (KF), Noémie Kopczynski (NK), Nesrine Nasr (NN), Elisabetta Neri (EN), Afef Riahi (AR), Aurora Taiuti (AT).

del codice cromatico, dell'aspetto originale delle sculture, e della loro percezione nel contesto urbano e sociale antico.²

Molte opere schedate erano inedite, e varie altre poco note al mondo scientifico.³ Tra le acquisizioni importanti figurano ritratti imperiali, che si possono aggiungere alle liste di repliche recensite finora dagli specialisti (nn. 9, 11, 14, 17, 21, 24, 132). Le schede sono tutte fornite di foto, quasi sempre a colori, che documentano le quattro vedute principali delle opere e a volte alcuni dettagli. Una particolare attenzione è prestata, oltre che alla policromia, ai dati tecnici sull'esecuzione delle sculture, derivati da un'osservazione diretta e meditata. Tenuto conto del grande merito e della professionalità di questa impresa, si evidenzia come una delle criticità l'identificazione esclusivamente autoptica del marmo (senza l'ausilio di analisi archeometriche).

Le sculture con provenienza nota (107) – frutto in molti casi di un laborioso lavoro di recupero svolto tramite inventari e cataloghi del musée du Bardo (istituito nel 1888), confluito nei *Tableaux des correspondances* (265–70) – risultano rinvenute tutte nel territorio dell'attuale Tunisia, che da Augusto in poi faceva parte della provincia romana dell'*Africa Proconsularis*, a eccezione della testa di sacerdote palmireno (n. 72), com'è stato supposto portata da un viaggiatore o acquistata presso un antiquario, e del ritratto di Settimio Severo da Gouraya, in Algeria (n. 20). Le provenienze sono elencate in un indice (263), ma si segnala la mancanza di una carta geografica della Tunisia (o di un *link* a un atlante digitale) che avrebbe contribuito a orientarsi meglio sulla distribuzione delle opere pubblicate.

Nel catalogo la produzione ellenistica è rappresentata dalla testa di dinasta tolemaico n. 1, dalla collezione Marchant;⁴ due manufatti in calcare, il ritratto maschile realistico a rilievo n. 49 da Mornag e il torso togato n. 105 di provenienza ignota, sono forse databili ancora in età tardorepubblicana. Il numero di sculture si intensifica con l'avvio del principato, anche se il campione dei ritratti del Bardo conferma il *trend* constatato negli studi precedenti dell'incremento di sculture restituite dall'*Africa Proconsularis* a partire dall'età di Adriano. Come nella penisola italica, anche nelle città del Nord Africa la scultura, e le dediche onorarie in particolare, continuarono a mantenere un ruolo significativo negli spazi urbani almeno sino alla fine del IV secolo d.C. (223–24).⁵

Successivamente alla pubblicazione dei rinvenimenti e di sintetici cataloghi di musei, le messe a punto sul tema della scultura dell'Africa romana prendono avvio a partire dagli anni Settanta del Novecento.⁶ Nel genere del catalogo, limitatamente alle opere rinvenute in Tunisia, l'edizione dei ritratti del Bardo va ad aggiungersi dopo molti anni al volume di Nathalie de Chaisemartin *Les sculptures romaines de Sousse et des sites environnants*, uscito nel 1987 nella serie del *Corpus Signorum Imperii Romani*,⁷ dal quale è stato ripreso lo schema

² Da ultimo sul tema Neri, Baratte et al. 2024; Neri, Nars et al. 2024.

³ Nn. 2, 7, 21, 26, 31–34, 36–42, 44–48, 53, 55, 61, 69, 72, 75, 77, 79, 82, 85–90, 92, 96, 98, 100–17, 130–33, 136–37, 141, 148, 150, 152, 154, 156, 158–60, 165–66, 168–72, 174; poco noti nn. 1, 3, 9, 11, 14, 17, 24, 28, 29, 43, 49, 52, 59–60, 65, 68, 74, 83, 94–95, 97, 99, 140, 143, 149, 151, 155, 167, 173, 175.

⁴ La testa con alette di Hermes da Bulla Regia n. 2 pone molti dubbi sia per la datazione ellenistica proposta sia per l'interpretazione come ritratto.

⁵ Baratte e Chaisemartin 2015, 517; da ultimo de Bruyn 2020–24.

⁶ Baratte 2016, 834, nota 47, segnala giustamente la ricca sintesi di Picard 1982.

⁷ Chaisemartin 1987; più di recente Chaisemartin 2015.

seguito per le schede (11). È merito dei fondamentali contributi di François Braemer⁸ e di François Baratte⁹ aver posto l'attenzione sulle problematiche relative ai materiali e alla produzione delle sculture. Baratte, inoltre, con la sua esperienza e grande competenza, è autore di recenti sintesi aggiornate sulla scultura dell'Africa romana in generale, alcune firmate insieme a N. de Chaisemartin.¹⁰ Negli ultimi anni sono stati oggetto di studio, in particolare, il ruolo sociale e il contesto spaziale delle sculture¹¹ e il paesaggio statuario della tarda antichità, in linea con l'interesse della critica per questo orizzonte storico-cronologico.¹² Contributi recenti si sono soffermati su sculture relative a singoli siti: Cartagine;¹³ Utica;¹⁴ Thuburbo Maius;¹⁵ Bulla Regia;¹⁶ Thugga;¹⁷ Ammaedara;¹⁸ Thysdrus;¹⁹ Meninx.²⁰

Il catalogo dei ritratti del Bardo permette di formulare osservazioni generali sulla scultura dell'*Africa Proconsularis*, anche se – come affermato del resto nell'*Essai de bilan critique* (223) – non può essere esaustivo, tenuto conto del gran numero di sculture conservate in altri musei della Tunisia, della Libia e dell'Algeria o confluite all'estero.

Di seguito si presentano alcune considerazioni e si mettono in luce le linee-guida che emergono dalla lettura del catalogo e che potranno essere sviluppate in studi successivi dedicati a un quadro d'insieme della scultura dell'Africa romana o a singoli contesti/città/regioni o periodi con un approccio comparativo.

Contesti

Pur mancando un'analisi per contesti, l'apporto del volume costituisce un tassello importante ai fini della ricostruzione dell'arredo scultoreo delle città, che deve tenere conto degli studi urbanistici e architettonici, dei dossier epigrafici e delle sculture conservate in altri musei.

I nuclei più numerosi provengono da Cartagine (18), Bulla Regia (25), Thuburbo Maius (12), Thugga (10), seguiti da Utica (6), Thysdrus e Sicca Veneria e dintorni (4), Uthina (3), Ammaedara, Gightis, Mactaris, e Henchir Khanguet el-Kedim (Drusiliana?) (2); altri siti sono attestati da un solo esemplare.

I luoghi di esposizione documentati rientrano nella norma delle province dell'Occidente romano (228). I ritratti di provenienza nota appartenevano per lo più a spazi e monumenti

⁸ Braemer 1990.

⁹ Baratte 1983; Baratte 1995; Baratte 1999.

¹⁰ Baratte 2013; Baratte e Chaisemartin 2015; Baratte 2016; Baratte e Chaisemartin 2019.

¹¹ Murer 2017, 90–134.

¹² de Bruyn e Machado 2016; de Bruyn 2016b; Leone 2016; de Bruyn 2020–24.

¹³ Rubio González 2018; Ghardadou 2019; Laporte e Bricault 2020; Maligorne et al. 2021; Freed 2024; Salcedo Garcés et al. 2024. Sui ritratti in particolare Mora Bernaldo de Quirós 2018; Drissi 2024.

¹⁴ Russell 2019.

¹⁵ Drissi 2017; Calderón Sánchez e de Lucas Clemente 2018; Drissi 2019.

¹⁶ de Bruyn 2016a; Salcedo Garcés e Rubio González 2024.

¹⁷ Damay 2023; Damay 2024; Neri, Damay et al. 2024; Damay 2025.

¹⁸ Quadro di sintesi in Baratte 2003; Baratte 2009.

¹⁹ Naddari e Hassini Hamdi 2022.

²⁰ Gabler 2022 su un ritratto di Antonino Pio dal foro; si veda anche Kovacs e Lipps 2022; Schöpflin 2022.

pubblici: contribuivano alla costituzione del paesaggio urbano²¹ e lo adornavano, affollando i luoghi di incontro della comunità civica. Le statue onorarie dell'imperatore e degli esponenti della sua famiglia ne "materializzavano" la presenza, quelle dei notabili e degli evergeti locali mostravano l'adozione del sistema dei valori sociali e culturali romani e delle modalità di autorappresentazione, accrescevano il prestigio sociale e manifestavano la vicinanza alla casa imperiale e la lealtà all'ideologia del potere.²² I ritratti provengono dal foro (Thuburbo Maius nn. 10–1, 23, 123; Bulla Regia n. 9; Ammaedara, forse nn. 30, 32; Gightis, nn. 48, 97); dal teatro (Cartagine nn. 84, 162; Bulla Regia nn. 12, 15, 134–35; Thugga nn. 16, 77);²³ dalle terme (Thuburbo Maius nn. 122, 149 Terme d'Éstate; Uthina Grandi Terme nn. 43, 80, 140, senza che le schede rimandino l'una all'altra); forse dalla basilica (ipotesi di Ben Russell da verificare per i busti nn. 62 e 146 da Utica).²⁴

Le aree sacre sono documentate dal tempio di Saturno a Thugga (nn. 71, 93, 173); dal "capitolium" a Puppūt (n. 74 dal sottosuolo); dal tempio di Apollo a Bulla Regia, con la questione delle statue spostate qui in età tardoantica dal cosiddetto foro (nn. 5, 91, 95, 128, 129, 145, 156, 157, 164). Anche la "Maison de la cachette" di Cartagine, da cui proviene il ritratto di Marco Aurelio n. 13, e le Terme d'Éstate di Thuburbo Maius sono state interpretate come luoghi di deposito di statue considerate nel periodo tardoantico un patrimonio da salvaguardare o luoghi di occultamento volontario.²⁵

Altre sculture sono state rinvenute in contesti domestici, benché non sempre sia specificato se di reimpiego (n. 25 testa colossale di Caracalla, da Thugga; n. 139 statuetta di Musa con testa identificata con Giulia Domna, dalla "villa à péristyle avec mosaïque de banquet" a Cartagine, Douar ech Chott, che ha restituito altre sculture ideali,²⁶ per cui la destinazione funeraria suggerita nella scheda sembra da escludere). Da segnalare una serie di busti di dimensioni inferiori al naturale, sia imperiali (n. 24 Caracalla tipo Farnese dalla cosiddetta Maison de Basilica di Cartagine) sia di privati, senza provenienza precisa ma riconducibili verosimilmente ad arredi domestici (n. 51 dalla regione di Kairouan, per il quale l'esecuzione degli occhi, della capigliatura e della barba indica una cronologia nella prima età antonina rispetto a quella proposta a cavallo tra I e II secolo; n. 58 da Sicca Veneria, di tarda età adrianea). Le schede non fanno alcun accenno al contesto comune, ma dalla stessa casa di Thuburbo Maius sita tra le Terme d'Éstate e quelle d'Inverno, dove furono recuperati "morceaux de statues en marbre,"²⁷ provengono il ritratto di Caracalla o Geta n. 22, riutilizzato come materiale da costruzione,²⁸ e quello di Giulia Domna n. 138,

²¹ Baratte 2016, 827.

²² Sul tema da ultimo Biard et al. 2023.

²³ Le due cisterne dell'odeon di Cartagine contengono un deposito tardo di frammenti di sculture, la maggior parte di età antonina, anteriori alla costruzione del monumento agli inizi del III secolo, per le quali non si può escludere una differente provenienza: nn. 54, 57, 118–19, 124, 126–27.

²⁴ Russell 2019.

²⁵ Rispettivamente Baratte 2016, 830, fig. 6; Drissi 2019, 47, 51. Sul tema Lepelley 1994; de Bruyn 2020–24, 78, con bibliografia.

²⁶ Ennabli 2020, 303–4.

²⁷ Merlin 1918, 160.

²⁸ La presenza della corona nel ritratto databile tra il 205 e il 209 d.C. potrebbe forse aiutare a dirimere la discussa questione sull'identità del principe raffigurato, essendo Geta stato elevato al rango di *Augustus* solo negli ultimi mesi del 209.

entrambi in tipi ritrattistici anteriori al 210 d.C., per i quali non si può escludere anche un’originaria pertinenza al complesso delle vicine terme.²⁹

Forse in relazione alla modalità di costituzione delle collezioni del Bardo, che ha privilegiato i pezzi di migliore qualità, non sono compresi nel catalogo molti ritratti palesemente riconducibili a spazi funerari, che dovevano costituire in realtà una voce importante per l’utilizzo delle sculture.³⁰ Incerta la destinazione di due statue colossali nn. 35 e 144, una maschile e l’altra femminile, datate nel terzo quarto del II secolo e trovate insieme nel 1885 a Henchir Khanguet el-Kedim in un contesto allora interpretato da Henri Saladin come mausoleo, ma mai verificato (224–26). L’associazione delle due sculture a mio parere rimane dubbia: la tipologia della statua loricata è inusuale per un privato, mentre la statua femminile panneggiata non trova corrispondenza nell’iconografia ufficiale (anche se in questa scheda l’Autrice argomenta una cronologia agli inizi del II secolo e una identificazione con Ulpia, zia di Traiano, non convincenti); inoltre, i marmi impiegati sono giudicati differenti sulla base dell’osservazione autptica.³¹ Gli Autori attribuiscono alla sfera funeraria la celebre statua nota come Ercole di Massicault n. 76, un ritratto infantile da Utica n. 52 e, dubitativamente, la statuetta di togato (bambino?) accompagnato da un cane di provenienza ignota n. 106.

Ritratti imperiali

Non mancano nella provincia africana, benché numericamente minoritarie rispetto all’età successiva, attestazioni scultoree ed epigrafiche di immagini ufficiali e cicli dinastici risalenti al I secolo d.C.,³² rappresentate nel catalogo dalla testa colossale di Augusto tipo Prima Porta da Thysdrus, per la quale la dettagliata analisi del programma policromo pare confermare l’ipotesi di rilavorazione da una effigie di Caligola (non sono presenti il riferimento alle altre immagini imperiali augustee e giulio-claudie restituite dalla città antica e un approfondimento delle eventuali relazioni),³³ da due immagini di Livia in due differenti tipi ritrattistici, un busto e una statua completata da un lavoro particolare di doratura a foglia, di cui rimane traccia su labbra e capelli, entrambe rinvenute nelle cisterne dell’odeon di Cartagine ma che dovevano decorare un edificio giulio-claudio forse posto sulla collina di Byrsa;³⁴ da un Vespasiano ricavato da un ritratto di Nerone, pertinente a una statua monumentale dedicata in uno dei portici del tempio di Apollo a Bulla Regia, a meno che non facesse parte delle opere provenienti dal foro e ricoverate nel santuario nella tarda antichità (nn. 4, 118–19, 5).

Per l’età antonina rimane oggetto di discussione l’appartenenza delle due statue colossali sedute di Marco Aurelio e Lucio Vero nn. 12, 15 e delle due statue stanti di Lucilla e

²⁹ Drissi 2019, 48, fig. 6, attribuisce la testa maschile (identificata con Severo Alessandro) all’arredo scultoreo delle Terme d’Inverno, edificate nella prima metà del III secolo.

³⁰ Baratte 2013, 172; Baratte e Chaisemartin 2015, 512. Di recente scoperta e pubblicazione le tre statue del mausoleo di Lalla Messaouda tra Makthar e Ebba Ksour: Baratte e Bejaoui 2019.

³¹ Marmo a grana media tipo pentelico o egeo n. 35; a grana grande tipo delle Cicladi n. 144.

³² Hurlet 2000, 303–14; Baratte e Chaisemartin 2015, 511. Per il ciclo di Zitha (Ziane) si veda Queyrel 1993; Drine e Ben Younès 1997, 53–60; Boschung 2002, 55–56, nn. 11.1–18; Kolendo 2011.

³³ Stirling 2012; Ardeleanu et al. 2024, 378.

³⁴ Per il gruppo dinastico datato nell’ultimo decennio del I secolo a.C. localizzato sulla collina di Byrsa, si veda da ultimo Ardeleanu et al. 2024, 371–72. Per le sculture rinvenute nell’odeon di Cartagine si veda *supra*, nota 23.

Crispina nn. 134, 135 a un gruppo unitario che decorava la *scaenae frons* del teatro di Bulla Regia (le differenze riguardano modulo, qualità del marmo e fattura). La nuova replica del tipo ritrattistico identificato con M. Aurelius Fulvus Antoninus, uno dei due figli di Antonino Pio morto bambino prima dell'ascesa al potere nel 138 d.C., che si aggiunge alle sei repliche già riunite da Klaus Fittschen,³⁵ ha permesso di ipotizzare l'esistenza nel foro di Thuburbo Maius di un ciclo dinastico comprendente le immagini dell'imperatore e del figlio nn. 10, 11 (rinvenute entrambe in prossimità del Capitolium), anche se le teste sono realizzate in marmi apparentemente differenti, rispettivamente tipo Afrodisia e lunense, e vengono attribuite dall'Autore su base stilistica a due distinti ateliers africani. Inoltre, non viene messa in evidenza la provenienza dall'area del foro anche di una testa colossale di Sabina n. 123 e di un ritratto di Caracalla, o Geta, n. 23.

Le immagini imperiali si conformano ai tipi ritrattistici ufficiali recepiti in tutti i territori provinciali.³⁶ Nell'assunzione dei modelli in ambito locale/regionale a variare è la qualità di esecuzione,³⁷ condizionata dalle esigenze e dalle risorse economiche della committenza, dal contesto di esposizione e dalle maestranze, alcune delle quali rivelano scarsa familiarità con la grande scultura e le capacità tecniche degli ateliers dei centri principali dell'impero (come evidenziato per il ritratto di Lucio Vero da Thuburbo Maius n. 17), *si veda infra*.

Le schede dei ritratti femminili imperiali presentano alcune proposte di identificazione non convincenti. Non credo possa raffigurare Domizia il ritratto da Utica n. 120 (come specifica l'Autrice, non compare infatti nei contributi dedicati specificamente all'iconografia della moglie di Domiziano). L'elemento semicircolare che circonda tutto il *toupet* allude al velo, e non al diadema. I ricci a chiocciola molto regolarizzati indicano una datazione tardoflaviana o di prima età traianea,³⁸ come emerge dal confronto con il ritratto femminile flavio dagli "occhi immensi" analogamente proveniente da Utica n. 143, collocabile negli anni Ottanta del I secolo d.C. (che abbina un *toupet* semicircolare basso e bombato traforato dal trapano con le bande arrotolate sui lati e la treccia che scende sulla nuca di ascendenza claudio-neroniana), per cui – rispondendo alla domanda dell'Autrice – non ritengo verosimile i due ritratti potessero far parte di uno stesso gruppo.

Non può essere Matidia Maggiore la testa n. 124 rinvenuta nelle cisterne dell'odeon di Cartagine: l'acconciatura a bande sovrapposte di ciocchette semilunate che contornano la fronte, alle quali si sovrappone al centro una cascata di riccioli, si ritrova in ritratti privati di età traiano-adrianea.³⁹ Il busto-ritratto da Sicca Veneria n. 125 è databile in età adrianea e non antonina, sulla base degli occhi lisci, della conformazione delle palpebre, della tipica esecuzione "a spicchi" delle ciocche sulla calotta, della foggia del turbante e delle dimensioni della ciambella di trecce sull'occipite, e raffigura una giovane donna privata (non Matidia Minore idealizzata). L'idealizzazione dei tratti del volto, infatti, non può essere giudicata esclusiva delle immagini imperiali postume, ma compare anche in ritratti privati, in particolare nelle effigi onorarie o funerarie di donne giovani. Sembrerebbe, anzi,

³⁵ Fittschen 2021, 123–24, n. 75, tav. 77.

³⁶ Baratte 2013, 172. Sulla diffusione delle immagini imperiali nella provincia fondamentale Hurllet 2000, 325–64; si veda anche Balty 2006, 236–40.

³⁷ Come giustamente osservato in Baratte et al. 2023, 228, con riferimento al celebre passo di Arr. *Peripl. M. Eux.* 1. Si veda anche Fronto, *Ep.* 4.12.6 qui citato a p. 227.

³⁸ Sull'evoluzione di questo tipo di acconciatura Buccino 2017.

³⁹ Cfr. L. Buccino, in La Rocca e Parisi Presicce 2017, 452–55, n. 46 Salone.

in generale una tendenza distintiva di un filone della ritrattistica femminile nell’area nord-africana nel II secolo d.C., che merita di essere approfondita.⁴⁰

La discussione dell’iconografia di Domizia Lucilla, madre di Marco Aurelio, cui è collegato il ritratto n. 126 dalle cisterne dell’odeon di Cartagine, mette insieme tipologie in realtà differenti. La parte incavata e sbazzata sulla parte sommitale della testa davanti al turbante potrebbe aver ospitato una porzione dell’acconciatura, ad esempio un motivo decorativo, o – come scrive l’Autrice – anche un diadema, la cui presenza però non indicherebbe necessariamente l’appartenenza della donna raffigurata alla famiglia imperiale, come già da tempo chiarito dalla critica.⁴¹ Del tutto avulsa dalla ritrattistica femminile di epoca antonina è la testa giovanile con *Melonenfrisur* n. 127 anch’essa proveniente dall’odeon di Cartagine, qui arbitrariamente avvicinata ad Annia Cornificia Faustina, sorella di Marco Aurelio: occhi lisci, tratti, e acconciatura definiscono un ambito ideale. L’analisi del trattamento policromo documenta che l’aspetto originale doveva giocare sulla bicromia rosso e bianco, forse per imitare una statua in avorio e metallo (233–34).

Il ritratto da Thuburbo Maius n. 132 può essere attribuito al quinto (e non all’ottavo) tipo ritrattistico di Faustina Minore nella classificazione di Fittschen, sulla quale si è tornati in una monografia recente.⁴² Rimane dubbio a mio parere se la testa n. 130 possa essere considerata una variante provinciale semplificata del primo tipo di Faustina Minore, o se si tratti piuttosto di una privata raffigurata con l’acconciatura dell’imperatrice (bocca e mento appaiono distanti dalla sua iconografia).⁴³ L’andamento delle ondulazioni laterali dei capelli della testa frammentaria n. 131 non corrisponde al primo tipo di Faustina Minore, tanto più che l’Autrice attribuisce la scultura a un atelier urbano. Tenuto conto delle dimensioni superiori al naturale e della elevata qualità di esecuzione, essa potrebbe essere avvicinata piuttosto al primo tipo di Lucilla, anche se manca l’articolazione della calotta a *Melonenfrisur*. La testa attribuita a Faustina Minore “anziana” n. 133 raffigura una privata: benché non rifinita, risulta distante dall’iconografia dell’imperatrice nella fisionomia e nella capigliatura.

Le lunghe ciocche ondulate che scendono lungo il collo del ritratto n. 142 dalla regione di Porto Farina sono un attributo noto sin dall’età giulio-claudia allusivo ai valori di bellezza e fertilità,⁴⁴ e non vanno interpretate, come proposto, come segno di eroizzazione o divinizzazione e quindi di una possibile appartenenza del personaggio raffigurato alla famiglia imperiale.

Per l’assenza di corrispondenza con i tipi ritrattistici documentati dai profili monetali e dalle repliche scultoree non sono condivisibili quindi varie proposte di identificazione di ritratti femminili del II secolo d.C., che si conformano alla tendenza diffusa nella critica a identificare immagini di private con esponenti della famiglia imperiale.

Tipi statuari

Tra le immagini imperiali sono documentate statue sedute colossali in veste di Giove per la decorazione della *scaenae frons* teatrale, realizzate con tecnica acrolitica (nn. 12, 15 e

⁴⁰ Cfr. Buccino 2014, 30–32.

⁴¹ Cfr. tra i molti esempi Wrede 1981, 75.

⁴² Niederhuber 2022.

⁴³ Fittschen 1982, 47–48 per l’influenza del tipo sulla ritrattistica di giovani private.

⁴⁴ Buccino 2011, 369.

probabilmente 16); loricata, un'iconografia giudicata molto popolare in Nord Africa⁴⁵ (il tipo statuario cosiddetto "Hierapytna" rappresentato dalla statua di Adriano da Ammaedara n. 30 ha recentemente trovato una seconda attestazione in *Africa Proconsularis* in un frammento di loricato dall'anfiteatro di Cartagine con barbaro inginocchiato analogamente utilizzato come sostegno della gamba destra);⁴⁶ statue in nudità eroica in *Hüftmantel-Typus* (per l'esemplare n. 42 il sostegno a forma di palma, che evoca convenzionalmente l'idea di vittoria nelle statue atletiche,⁴⁷ non può essere inteso come un riferimento a una vittoria sull'Oriente e quindi indicare la raffigurazione di un imperatore flavio, affermazione tra l'altro non sostenuta da confronti e riferimenti bibliografici). Per le proporzioni imponenti e la qualità elevata è forse pertinente a una statua imperiale il togato acefalo da Sicca Veneria datato in età flavia n. 94.

Le statue onorarie dei privati utilizzano tipi "eroizzanti," come quello del "Diomede Cuma-Monaco" e varianti (n. 40 con sostegno a forma di loricata; n. 43 torso dalle Grandi Terme di Uthina datato in età antonina; n. 54 statua della tarda età adrianea rinvenuta nell'odeon di Cartagine, che modifica lo schema iconografico con l'aggiunta dell'elmo e della fibula rotonda sulla clamide, a sottolineare il valore militare; il raffinato trattamento policromo e la doratura a foglia evidenziata dalle analisi contribuiscono all'eroizzazione dell'illustre personaggio raffigurato).⁴⁸

Come di norma nella parte occidentale dell'impero, la statua togata rappresenta uno dei tipi più frequentemente attestati per onorare i privati. Si segnalano il togato colossale n. 91 da Bulla Regia, sul quale si veda *infra*, e la statua di un notevole di Thugga n. 93, tanto prestigioso da ottenere la dedica nella cella del tempio di Saturno, raffigurato con corona turrita che lo assimila al *genius civitatis*, o rinvia a funzioni sacerdotali, secondo una peculiare iconografia locale attestata anche dalla testa frammentaria n. 81. In Nord Africa risulta diffuso il tipo di togato cosiddetto "Cb" nella fondamentale classificazione di Hans Rupprecht Goette, documentato dalla fine del II alla metà del III secolo e caratterizzato da proporzioni allungate, *contabulatio* della toga di tipo morbido, pieghe arcuate sulla coscia destra, *sinus* molto ampio, pesante, e sporgente (nn. 93, 96, 99, 101, 103, 109). Il frammento n. 115 comprendente l'angolo anteriore destro di una base con piede, resti dell'orlo della veste sopra la caviglia e *capsa* non può essere attribuito come proposto a una statua togata, per il tipo di calzatura corrispondente alla versione "romanizzata" delle *trochades* con l'aggiunta di una *lingula*, che ricorre nelle rappresentazioni di intellettuali di origine greca.⁴⁹

Per quanto riguarda le statue femminili panneggiate, della Livia colossale da Cartagine n. 118 non sono specificati il tipo statuario ("Kore/Persephone-tipo Berlin/London"), né la presenza della *stola*. Appare problematico invece il riconoscimento della *stola* nelle due statue nn. 163 e 168, datate nella seconda metà del II secolo, dal momento che la raffigurazione di questo capo di abbigliamento distintivo delle matrone non si trova più nella statuaria iconica dopo la fine del I secolo d.C. Queste due sculture si attengono al tipo statuario femminile più attestato in Nord Africa a partire dalla fine del I secolo, cosiddetto "Cerere" per la frequente presenza dell'attributo della torcia (non è corretto definirlo "tipo

⁴⁵ Baratte e Chaisemartin 2015, 511.

⁴⁶ Ghardadou 2019.

⁴⁷ Anguissola 2018, 33.

⁴⁸ Baratte et al. 2023.

⁴⁹ Rodinò 2022, 481–82.

dell’iniziata traiana” o “iniziata ai misteri di Cerere”; nn. 121, 129, 134–35, 144, 145, 163, 168).⁵⁰ La statua da Cartagine n. 121 identificata con Sabina mostra la variante “chiusa” del pannello presente anche a Leptis Magna, con il braccio destro non aperto lateralmente ma portato verso il petto e la mano che fuoriesce dal mantello e trattiene l’orlo trasversale.⁵¹ Il mazzo di spighe e capsule di papavero (nn. 122, 129, 135, 162, 170) non va inteso come un riferimento all’iniziazione ai misteri eleusini, ma ricorre quale attributo di molte statue iconiche private e imperiali, probabilmente come simbolo di *fecunditas* (e felicità oltre la morte nelle immagini funerarie, cfr. n. 76).⁵²

Anche gli altri schemi iconografici presenti nelle sculture della collezione del Bardo corrispondono ai pochi replicati nelle statue iconiche femminili in tutto l’impero, idonei a rappresentare negli spazi pubblici, sacri e funerari le doti ritenute normative per una donna di stato elevato.⁵³ In generale, nel catalogo il ruolo delle sculture per la veicolazione in ambito civico del sistema dei valori di riferimento della società romana avrebbe meritato una trattazione più approfondita.

Caratteri tecnici

Nelle schede è prestata attenzione ai dati tecnici sull’esecuzione delle sculture, che permettono di sviluppare considerazioni su questioni cronologiche e ateliers produttivi. Il ritratto di dinasta tolemaico n. 1 attesta la tecnica di tradizione alessandrina della parte posteriore della calotta, a volte anche del collo, tagliata nettamente e con superficie picchiettata per essere completata in altro materiale, spesso stucco, che continua a essere impiegata sino alla prima età imperiale (testa di Traiano n. 6 da Thuburbo Maius; testa giovanile giulio-claudia n. 46 da Bulla Regia), come documentato anche in Tripolitania e in Cirenaica.⁵⁴ A questo proposito vanno forse riconsiderate la datazione proposta per la testa n. 92 da Bulla Regia che mostra una tecnica simile e la sua originaria connessione con la statua togata su cui è “rifissata,” ascrivibile tipologicamente al volgere tra II e III secolo d.C.⁵⁵

Molte statue risultano realizzate con l’aggiunta di una o più parti lavorate separatamente:⁵⁶ gambe subito dopo l’attacco delle cosce e braccia per le statue colossali dal teatro di Bulla Regia (nn. 12, 15); testa infissa nell’incavo del collo (nn. 30, 41, 52, 95, 97, 98, 139, 157, 159, 160, 161, 164, 165, 167); medaglione centrale inserito nella corona di foglie (n. 15); braccia, avambracci e polsi tramite superfici di raccordo picchiettate e perni metallici inseriti entro incassi (nn. 30, 41, 91, 94, 95, 97 anche con lembo del pannello, 103, 128, 159, 160, 164); attributi tenuti in mano (nn. 103, 129); spalla destra (n. 161); parte anteriore di piede calzato che fuoriusciva dalla toga (n. 113); sesso, cimiero, e braccio sinistro tramite perni metallici (n. 54). Alcuni esemplari sono realizzati in due parti (nn. 41, 104, 167 in

⁵⁰ Fejfer 2015 argomenta un possibile riferimento del tipo, oltre che alla fertilità, al ruolo attivo delle donne onorate nell’ambito religioso e sacerdotale.

⁵¹ Buccino 2021, 295–96, figg. 13–14.

⁵² Alexandridis 2004, 55–57; Fejfer 2015, 86, 99.

⁵³ Si veda Murer 2017, 131–34; Buccino 2021.

⁵⁴ Buccino 2014, 22–23, figg. 2–3; Musso et al. 2016, 107.

⁵⁵ Per una recente proposta di identificazione con Domiziano, Salcedo Garcés e Rubio González 2024, 465–66, fig. 6.

⁵⁶ Baratte e de Chaisemartin 2015, 506; Baratte e Chaisemartin 2019, 33.

calcare). È documentato anche l'inserimento della testa in un busto eseguito separatamente (n. 125). A volte l'aggiunta di elementi lavorati a parte si è resa necessaria a causa dello spessore ridotto del blocco di marmo originario (si veda *infra*) (parte della mano destra per n. 76; testa, avambraccio destro, e parti del panneggio per n. 164). A questa casistica vanno aggiunte le teste chiaramente destinate all'inserimento, alcune provviste di tenone e/o di un particolare bordino rialzato intorno ai margini del collo (nn. 5, 9, 14, 19, 23, 28, 47, 50, 52, 74, 77, 120, 123, 132, 143).

Nel catalogo sono presenti rilavorazioni di teste imperiali (nn. 4, 5, 28). Passando ai privati, la testa maschile giovanile n. 63 da Chul (Beni Khalled) a Cap Bon appare ricavata da un ritratto femminile velato molto più grande, che doveva essere rimasto non finito (per la forma del volto e degli occhi e il dettaglio delle orecchie parzialmente coperte dalle ondulazioni della capigliatura forse preferibilmente databile in età antonina invece che traianea). L'analisi della policromia ha fornito elementi a sostegno della rilavorazione, posta in età gallienica, di un ritratto giulio-claudio di dimensioni superiori al naturale dai pressi del teatro di Thugga n. 77 e di quella del togato colossale n. 91 rinvenuto ai piedi della sua base iscritta nella corte del tempio di Apollo a Bulla Regia, la cui testa appare rilavorata moderatamente, tanto da conferirle l'aria del tempo,⁵⁷ per rappresentare un proconsole della provincia africana della prima metà del IV secolo, rimasto anonimo. Secondo gli Autori, il togato n. 103 sembra ritagliato da una *peplochoros* di grandi dimensioni. Il bordo inferiore picchiettato dello scollo della tunica della statua n. 129 indicherebbe una rilavorazione della testa, identificata con Faustina Minore.

Sono propensa a ipotizzare una rilavorazione in età costantiniana del ritratto dalle Grandi Terme di Uthina n. 80, datato nel terzo quarto del III secolo, e della testa frammentaria di dimensioni maggiori del naturale e provenienza ignota n. 82, il cui volto presenta una barba di tipo tetrarchico picchiettata in maniera molto semplificata, delimitata da una linea incisa curvilinea all'altezza della bocca.

Le schede mettono in evidenza anche una serie di interventi interpretati come riparazioni antiche. Cito solo alcuni esempi significativi. La testa di Lucio Vero dal teatro di Thugga n. 16, di cui rimane solo la parte anteriore, ha tre profondi incassi dietro la corona, destinati al fissaggio di grappe metalliche, messi in relazione con una forma di riparazione antica e di ripresentazione della statua, dopo un eventuale incidente. Il ritratto di Antonino Pio dal foro di Thuburbo Maius n. 10 presenta tre fori con resti di perni di metallo⁵⁸ in corrispondenza del naso mancante. L'incasso visibile tra le sopracciglia della testa di donna anziana di età antonina n. 133, più che a indicare un naso intenzionalmente lavorato a parte, come suggerito nella scheda, potrebbe riferirsi a un intervento di manutenzione/restauro, tenuto conto anche della stratificazione della pittura messa in luce dall'analisi del trattamento policromo: in una prima fase la testa sarebbe stata colorata di giallo/bruno, in una seconda di rosso aranciato. Il contributo dell'analisi policroma è importante anche per la testa femminile con *Melonenfrisur* n. 127: uno strato di bianco di piombo rinvenuto sulle labbra segnalerebbe un restauro antico dopo una frattura (235). I tre piccoli perni in basso a destra della statua loricata da Ammaedara n. 30 erano destinati all'inserimento del sostegno a forma di prigioniero (si veda *supra* per il tipo statuario) – forse in occasione di una

⁵⁷ Baratte e Chaisemartin 2019, 40, fig. 9. Per il fenomeno della rilavorazione dei ritratti in Nord Africa da ultimo Damay 2025, 123–30, con bibliografia.

⁵⁸ Piombo in Drissi 2017, 162, fig. 16, 2.

riparazione. Si può pensare a un rimontaggio antico per la testa identificata ipoteticamente con Giulia Domna associata a una statua di Musa inferiore al naturale n. 139 discordante per proporzioni e marmo, dal momento che nel corso del restauro è stato messo in evidenza almeno un punto di contatto tra testa e corpo (in alternativa si dovrebbe ipotizzare una insufficiente disponibilità di materiale per la realizzazione della scultura). Le aggiunte laterali alla chioma nel ritratto femminile severiano n. 141 su superfici picchiettate con fori per perni indicano una modifica dell’acconciatura originaria o un restauro antico.

Osservazioni tecniche consentono anche di avanzare ipotesi sulla posizione originaria delle sculture e sul rapporto con il loro spazio espositivo. Viene registrata, infatti, una serie di accorgimenti attuati dalle maestranze – compreso il trattamento policromo – per economizzare i tempi di esecuzione e bilanciare gli effetti ottici di sculture visibili solo a distanza e dal basso: teste imperiali probabilmente appartenenti a statue acrolitiche (n. 6 fissata alla parete di fondo tramite incasso per grappa metallica; n. 123 con allungamento del volto e del collo; n. 136 fissata al muro in un santuario del culto imperiale?), o statue poste entro prospetti architettonici, molte di teatri (nn. 12, 15 con retro lasciato a lastra sbazzata da addossare al muro; nn. 40–1, 98, 103, 162 con incassi o fori per grappe metalliche di fissaggio sulla parte posteriore; nn. 129, 134–35 retro piattissimo, testa piccola rispetto alle proporzioni allungate del corpo che dovevano produrre un effetto di monumentalità in *trompe-l’oeil* entro un’alta parete architettonicamente articolata).

Molte statue hanno il retro non lavorato o poco rifinito e appiattito, come è normale per la realizzazione di sculture collocate in una nicchia o addossate a un muro, destinate a una prevalente veduta frontale (nn. 12, 15, 33–34, 37, 42, 44, 56, 91–106, 108, 109, 117, 120–2, 128–29, 134–35, 139, 144–45, 157–58, 160–5, 167–69, 171).⁵⁹ Analogamente, un numero elevato di teste si caratterizza per la calotta lasciata sbazzata sul retro e/o sulla sommità, per sculture *capite velato* o addossate a una parete di fondo (nn. 4–5, 9–10, 13–14, 17, 22, 23, 25, 27–29, 48, 50, 56, 63, 65, 66, 67, 68, 74–75, 78, 80–81, 83–89, 91, 93, 120, 122–24, 126, 130, 133–34, 137, 139, 142, 145, 148, 152–55, a volte con orecchie non distaccate nn. 22, 66–68, 148). Busti, o erme, con anche i lati sbazzati dovevano essere inseriti in una nicchia (nn. 86–87). Caratteristica della produzione di età tardoaderiana-antonina la lavorazione più sommaria della capigliatura sul retro rispetto a quella della parte anteriore (nn. 11, 18, 51, 57, 59, 62, 64, 132), attestata fino alla prima età severiana (nn. 71, 151).

Piani del blocco di marmo originario segato rimangono visibili in alcuni manufatti (sul retro delle teste nn. 25, 130, 142; sulla calotta, che doveva essere completata in altro materiale, della testa giovanile n. 92; sopra il bordo del diadema del ritratto femminile di età flaviana n. 120; sul retro liscio del frammento di statua togata n. 108).

Nella testa attribuita al primo tipo di Faustina Minore n. 130 solo il volto ha ricevuto la finitura. Lo stesso contrasto tra superficie del volto lisciata e dettagliata e capigliatura non lavorata è evidente nella testa femminile con *Scheitelzopffrisur* n. 154, per la quale gli occhi lasciati lisci accentuano l’impressione di non finito.

Per alcuni ritratti si può dubitare se si tratti di opere non compiute, a causa di un’interruzione o un ripensamento della lavorazione, o di una scelta intenzionale dovuta forse a fattori contingenti. La testa frammentaria di Lucio Vero n. 17, da Thuburbo Maius, di evidente fattura locale (si veda *infra*), presenta la parte sommitale e posteriore lasciata

⁵⁹ Sul tema di recente, Cadario 2019.

sbozzata, allo stato del blocco di cava, e un'esecuzione poco rifinita e schematica in generale; il frammento di ritratto di Settimio Severo n. 21 non è finito, almeno nella chioma con ciocche prive di dettagli; la testa colossale di Caracalla, o Geta, da Thuburbo Maius n. 22 mantiene ancora la forma del blocco appena sgrossato; le ciocche e la corona sono rese sommariamente, mentre la superficie del volto era polita. Anche il ritratto imperiale non identificato n. 29 presenta baffi e foglie della corona non finiti.

Sicuramente non finita è la statua togata originariamente *capite velato*, oggi acefala, n. 102 eseguita in un blocco di marmo pentelico di circa 1,5 piede di lunghezza per 2/3 di piede di larghezza, molto interessante per la conoscenza del procedimento di lavorazione: la zona corrispondente al braccio sinistro, che doveva essere aggiunto, non è scolpita per niente; la superficie anteriore presenta tracce dell'uso di vari strumenti e differenziati gradi di finitura; non era ancora stato rimosso un grande pezzo tra il ginocchio e la base a sinistra e la mano destra non era stata staccata dal blocco, mentre il retro appare già schematicamente scolpito. Le tracce degli strumenti sono molto visibili e discontinue anche sul frammento di statua togata con parte di base, *capsa* circolare e piede n. 117, probabile altro lavoro non finito. Il retro della statua femminile panneggiata acefala n. 166 non mostra i segni della sbozzatura in cava, come indicato dalla scheda, ma quelli di un reimpiego con i canali scavati dalle corde.

Marmi

A causa della ben nota assenza di cave di marmo bianco di qualità statuaria, le città dell'Africa romana per i loro fabbisogni scultorei si approvvigionavano di materiale, grezzo o semilavorato, o di opere finite importati da fuori.⁶⁰ Il campione dei ritratti del musée du Bardo, con tutte le riserve dell'identificazione autoptica, rivela un'abbondante presenza di marmo pentelico (30 casi nel catalogo, di cui però 10 dubbi) e proconnesio (29),⁶¹ quest'ultimo utilizzato nella statuaria romana non prima dell'età adrianea e in particolare dall'avanzato II secolo d.C. (pertanto sarebbe da rivedere la datazione entro il I secolo avanzata per i nn. 31, 47, 94, 98).

L'impiego limitato del marmo lunense (15 items) – che nel *Bilan critique* viene messo in relazione con ritratti attribuiti ad ateliers urbani, datati perlopiù nel I secolo, anche se l'unico esemplare del catalogo in questo marmo esplicitamente definito urbano è l'Adriano n. 8 –, già teorizzato dalle indagini preliminari di Braemer, merita di essere discusso, tenuto conto che questo marmo risulta ben attestato, ad esempio, su un campione di sculture analizzate di Leptis Magna.⁶²

Solo il piede colossale pertinente a un togato n. 112 è ascritto esplicitamente al marmo di Paros, senza specifica della qualità – da notare che la varietà *lychnites* nella prima età imperiale era ancora molto utilizzata almeno per i ritratti imperiali in ambito urbano – mentre 18 esemplari (di cui 5 dubbi) sono indicati genericamente come eseguiti in marmo delle Cicladi (secondo la definizione adottata da Braemer).⁶³ Dei 10 ritratti riferiti al marmo

⁶⁰ Per un sintetico quadro sulla provenienza dei marmi scultorei in Africa settentrionale si veda Musso et al. 2016, 101–15, con bibliografia.

⁶¹ I dati numerici ricavati dalle schede del catalogo non sempre corrispondono con quelli indicati nell'*Essai de bilan critique*, 224, 227.

⁶² Musso et al. 2016, 99–100, 102, 109–10.

⁶³ Braemer 1990.

di Afyon o docimio (di cui 3 dubbi) 7 sono datati tra la fine del II e il III secolo d.C. Nel gruppo dei marmi microasiatici, rientrano il tipo di Belevi, cui sono attribuite 2 sculture; 3 casi dubbi di Efeso e anche la categoria descritta genericamente come marmo egeo (15 esempi, di cui 6 dubbi). Poco rappresentati sulla base di questa caratterizzazione macroscopica i marmi carii – che nel quadro delineato dagli studi più recenti ottennero una larga diffusione a Roma e in vari territori dell’impero a partire dal II secolo: 5 esempi di Afrodisia (di cui 1 dubbio), 3 di Göktepe (di cui 2 dubbi).

L’identificazione di 11 ritratti di marmo di Thasos (di cui 5 dubbi) corrisponde a quanto confermato dalle analisi archeometriche per sculture rinvenute in più siti nordafricani datate tra il II e la prima metà del III secolo d.C., tra cui i celebri ritratti imperiali da Markouna.⁶⁴ In particolare, a Utica è stato proposto di riconoscere una scuola locale di scultura, attiva tra l’epoca di Traiano e la prima età antonina, che impiegava il marmo tasio dolomitico di Capo Vathy per statue ideali e iconiche.⁶⁵ Varrebbe la pena approfondire in questo contesto l’eventuale correlazione con il ritratto di Marco Aurelio n. 14, di fattura palesemente locale, proveniente da Utica.⁶⁶

Importazioni e produzione locale

Il dato dell’identificazione del materiale utilizzato viene tenuto in conto negli studi aggiornati, insieme a quelli derivati dal contesto, dai procedimenti tecnici e dall’analisi iconografica e stilistica, per la questione della produzione dei manufatti scultorei, delle rotte di approvvigionamento del marmo, del ruolo delle importazioni e del rapporto con gli ateliers urbani, greci, e microasiatici, del riconoscimento e della caratterizzazione dell’attività di officine locali, a cominciare dalla capitale Cartagine, nel quadro delle dinamiche degli scambi culturali e commerciali a dimensione mediterranea nell’impero romano. Ovviamente la trattazione dovrebbe tenere conto anche della statuaria ideale e dell’intero patrimonio scultoreo restituito dalla provincia africana e conservato in altre collezioni.

La casistica appare molto varia, anche a seconda delle differenti epoche, e spesso difficile da interpretare: venivano importati blocchi di marmo, a volte sbozzati in cava o semilavorati, ma anche sculture in uno stadio semirifinito o compiuto, come confermano alcuni documenti epigrafici (224); i manufatti semilavorati potevano essere terminati sul posto da scultori che accompagnavano il materiale, maestranze “itineranti” giunte appositamente per commissioni speciali, o in larga misura da officine locali, che mostrano caratteri eterogenei sia nella qualità di esecuzione sia nella recezione dei modelli.

Al trasporto di blocchi di marmo semilavorati in cava, che dovevano essere finiti di scolpire giunti a destinazione (da giudicare di volta in volta se da maestranze esterne o locali), si riferisce la presenza nelle teste-ritratto di un sostegno più o meno informe dietro il collo e la nuca, che in un numero molto elevato di casi non venne eliminato al momento della lavorazione – una peculiarità già messa in evidenza da Braemer e altri studi precedenti.⁶⁷ Questo rinforzo si ritrova in marmi identificati su base autoptica di differente

⁶⁴ Herrmann 1992, 96, tab. 3; Calligaro et al. 2013; Russell 2013, 179–80.

⁶⁵ Herrmann et al. 2002, 359–61, figg. 3, 5–6.

⁶⁶ p. 34: “Marbre blanc à veines grises, cristaux moyens très brillants peu translucides, de type Thasos.”

⁶⁷ Braemer 1990, 190–95; Baratte 2009, 432; Slavazzi 2009, 362; Baratte e Chaisemartin 2015, 506.

provenienza, rivelandosi evidentemente una prassi comune a molte cave greco-orientali del mondo romano (nn. 12, 15, 22, 51?, 67, 153 marmo pentelico; nn. 18, 68, 126, 147 marmo delle Cicladi; nn. 27, 57, 148, 154 marmo traslucido a cristalli fini; n. 29 marmo tipo Afrodisia; nn. 53, 59, 66, 80, 139 marmo proconnesio; nn. 127, 130, 133 marmo tipo Thasos; n. 142 marmo egeo?; n. 152 calcare). Sarebbe utile una classificazione più precisa di questi sostegni, che tenga conto di marmo, forma, e grado di lisciatura, anche per evidenziare pratiche di bottega. Non ritengo invece convincente giudicare l'inserimento del naso come indicativo di una scultura importata: nelle schede si fa riferimento a una tecnica adottata dagli ateliers di Afrodisia e dell'Asia Minore, senza portare i necessari confronti accompagnati da riferimenti bibliografici (nn. 126, 133).

Gli Autori riconoscono come prodotti raffinati di ateliers urbani i ritratti imperiali di Adriano, Settimio Severo, e Faustina Minore (nn. 8, 20, 131 per la cui problematica identificazione si veda *supra*), ma anche un ritratto giovanile privato della metà del III secolo d.C. (n. 78). Come già visto da Hugo Meyer, la bella testa di Antinoo dall'odeon di Cartagine n. 57 può rappresentare un manufatto importato da Roma.

In base al tipo statuario viene giudicato importato dalla Grecia (o l'Asia Minore, ma la scultura è in pentelico) il torso loricato n. 34, datato nel terzo quarto del II secolo d.C. Il tipo statuario ideale tardoclassico "Demetra Berlino-Spada-Boboli" e l'impiego del marmo pentelico inducono l'Autrice ad attribuire a un atelier greco, "un atelier provincial peu au fait des modes de la cour impériale," anche la statua identificata con Faustina Minore dalla cella del tempio di Apollo a Bulla Regia n. 128 (la questione se si tratti di una statua di imperatrice o ideale merita un approfondimento).

Una serie di sculture di età adrianeo-antonina è attribuita ad ateliers dell'Asia Minore sulla base del tipo statuario (n. 30 – il cui marmo però è definito pentelico), di caratteri tecnici e formali (nn. 92 e 133 in marmo di Thasos, 104 in marmo di Afrodisia), dell'interpretazione idealizzata e spersonalizzata delle immagini femminili imperiali, ritenuta tipica delle officine microasiatiche (n. 137 in proconnesio). Sono considerate esportate "en kit" per i santuari del culto imperiale le teste acrolitiche colossali femminili⁶⁸ (nn. 123 e 136, ascritte però anch'esse a marmi differenti, rispettivamente tipo Afrodisia per la Sabina dal foro di Thuburbo Maius e pentelico o egeo per la testa di imperatrice antonina con provenienza ignota).

Rimane da verificare l'ipotesi avanzata per alcuni ritratti femminili dell'esistenza di analogie tipologiche e tecniche con esemplari di Ostia – dove si sarebbe innestata la tradizione stilistica idealizzante degli ateliers di Afrodisia – e in generale di un legame privilegiato anche dal punto di vista commerciale tra Ostia e Cartagine (225, 228, cfr. nn. 126, 141).⁶⁹ Così come non appare sufficientemente fondata l'affermazione (227) che i ritratti in marmi microasiatici, come nn. 26, 28, 29, "se caractérisent par une certaine liberté d'exécution, due sans doute à l'éloignement des sculpteurs qui reproduisaient souvent les portraits d'empereurs d'après des monnaies."

Passando alla produzione africana, nella capitale Cartagine, ma anche in altri centri di una certa importanza almeno dal II secolo d.C. dovettero impiantarsi e svilupparsi officine di scultura che lavoravano con marmi importati per soddisfare una parte cospicua delle

⁶⁸ Si veda anche Baratte e Chaisemartin 2015, 506–7.

⁶⁹ Si veda anche Chaisemartin 2023, 211–12.

richieste del mercato locale.⁷⁰ La celebre epistola di s. Agostino datata nel 399 sull'*affaire* della statua di Ercole abbattuta dai cristiani nella *colonia Suffectana* documenta la disponibilità di marmi vari e di scultori attivi localmente ancora allo scorcio del IV secolo d.C. (226).⁷¹

Nel catalogo viene messo in evidenza come molti dei ritratti realizzati in Nord Africa risultino eseguiti in blocchi di marmo di dimensioni standard e spessore ridotto (inferiore o uguale a un piede romano), che dovevano essere stati importati originariamente per un impiego diverso, spesso architettonico, dei quali a volte rimangono conservate le superfici originarie nelle parti meno visibili (in corrispondenza della sommità della testa, sul retro, sui lati, sulla parte inferiore della base; 224, 227).⁷² I casi segnalati riguardano statue di varia provenienza, eseguite tra l'avanzato II e il III secolo (tranne la Sabina n. 122) in blocchi di pentelico (nn. 76, 102, 129, difficilmente in marmo dell'Imetto che non viene utilizzato per la scultura ma in ambito architettonico), e in altri marmi diversamente identificati (nn. 92, 134, 135 marmo tipo Cicladi o Thasos; n. 122 tipo Cicladi; n. 163 tipo Thasos o Afrodisia; nn. 93, 96 proconnesio; n. 99 marmo traslucido tipo Afyon o Göktepe; n. 164 marmo traslucido a grana fine non identificato). L'osservazione non implica necessariamente una produzione locale, che comunque era molto praticata in questo orizzonte cronologico. In casi specifici l'importazione del materiale poteva essere accompagnata – come su menzionato – da maestranze provenienti da fuori. La questione è ben presente agli Autori, che propongono l'attribuzione della statua della notevole Minia Procula n. 145, in marmo a cristalli medi, tipo pentelico o egeo, a scultori giunti appositamente a Bulla Regia per realizzare importanti commissioni (da Atene o da officine neoattiche di Roma, 224).

Se i due busti di Utica nn. 62 e 146 (databili intorno al 152–160 d.C., come giustamente argomentato nella scheda maschile, e non al 130 d.C., come sostenuto in quella femminile) rappresentavano una coppia di notabili risalente a una stessa commissione (secondo Russell – come detto – per la decorazione della basilica sotto forma di *imagines clipeatae*), l'utilizzo di marmi differenti⁷³ mostrerebbe che dovettero essere stati eseguiti con il materiale che si trovava disponibile sul posto (227).

Tra i ritratti imperiali, vari esemplari di II e III secolo sono accomunati da caratteri ritenuti distintivi della produzione locale/regionale, che contribuivano a veicolare l'“impressione di presenza” delle immagini:⁷⁴ impostazione frontale, struttura solida e massiccia della testa, esecuzione schematica e “legnosa” dei tratti, semplificazione della disposizione dell'acconciatura rispetto al prototipo, ciocche stilizzate che assumono la forma di ricci a chiocciola, impiego moderato del trapano (nn. 6, 9–11, 13–14, 17–19, 25). Alcuni dettagli appaiono trattati con gusto decorativo, come i ricci ad anellini del Marco Aurelio da Utica (n. 14), quelli a spirali forati dal trapano al centro della frangia della testa di

⁷⁰ Baratte 2013, 170; Baratte e Chaisemartin 2015, 506 (per i frammentari modelli di gesso di statue scoperti a Thysdrus); Buccino 2021 per Leptis Magna.

⁷¹ Baratte e Chaisemartin 2015, 517.

⁷² Si veda anche Drissi 2017 per il caso specifico delle sculture di Thuburbo Maius grandi un terzo al vero, che attestano l'importazione di blocchi di misura standard; Baratte e Chaisemartin 2015, 505–6; Baratte e Chaisemartin 2019, 38.

⁷³ L'uno in marmo bianco a cristalli medi molto brillanti e venature grigio-blu, l'altra in marmo bianco traslucido a cristalli medi e grandi e vacuolo di calcite, del tipo di Afrodisia.

⁷⁴ Come messo in luce già da Zanker 1983, 30–37.

Caracalla o Geta da Thuburbo Maius (n. 22), o le ciocche contrapposte al centro della fronte dell'Adriano dal foro di Bulla Regia n. 9. Sottolineo come questo motivo si ritrovi anche in ritratti privati di età tardoaderiana – prima età antonina (nn. 59 da Fondouk Jdid, 60 da Cartagine, Dar Saniat).

La straordinarietà del rango e l'imponenza che gli spettatori del tempo ricavano dalla percezione delle immagini imperiali erano accentuate dalle dimensioni sovente monumentali e dalla voluminosa corona di foglie di alloro disposte su più file e con medaglione centrale, chiusa da due nastri sul retro, particolarmente diffusa nei ritratti imperiali nordafricani di II e III secolo (225; nn. 9–10, 12, 15–18, 22, 26–29; anche le teste-ritratto delle statue loriccate colossali nn. 30, 34 portavano una corona, di cui rimangono visibili i nastri ricadenti sulle spalle).

L'assenza dell'indicazione dei particolari interni degli occhi in ritratti datati dopo il 130 d.C., messa in luce già da anni come una caratteristica degli esemplari nordafricani,⁷⁵ si ritrova in ritratti imperiali (nn. 10–11, 14, 17, 130?), ma anche privati (nn. 59, 69, 93, 137, 144). Rilevo che la testa (non finita di lavorare) n. 130 attribuita al primo tipo di Faustina Minore (si veda *supra*), priva di provenienza, per la resa delle sopracciglia, delle palpebre, degli occhi lisci, e delle labbra ricorda il ritratto maschile giovanile n. 59 da Fondouk Jdid.⁷⁶

La valenza chiaroscurale dell'impiego del trapano nella chioma e la potenza comunicativa dello sguardo e della bocca socchiusa sono evidenti nelle immagini colossali coronate di Lucio Vero e Marco Aurelio dai teatri di Bulla Regia (nn. 12, 15, attribuite dall'Autore a uno stesso atelier africano, ma a mani differenti) e di Thugga (n. 16, rimane la testa-ritratto di Lucio Vero giudicata di qualità eccezionale), che rientrano nel gusto particolare riscontrato nell'Africa romana per statue colossali di effetto spettacolare, sia imperiali⁷⁷ sia di culto.⁷⁸

È interessante per la trasmissione delle immagini ufficiali e il procedimento di replica dei tipi ritrattistici il punto di misura conservato sopra la metà sinistra della fronte del ritratto del secondo tipo di Caracalla, o Geta, da Thuburbo Maius n. 23, attribuito a un atelier africano di qualità, forse localizzato a Cartagine.

La tendenza locale a un'accentuazione espressiva del volto⁷⁹ viene riconosciuta in ritratti di alto livello qualitativo databili intorno alla metà del III secolo (227; nn. 27, 76, 93). Le due statue provenienti da Borj el-Amri e Thugga – eseguite in marmi differenti, rispettivamente pentelico e proconnesio, lavorati sul posto – appaiono accomunate dall'effetto deliberato di contrasto tra la resa sommaria del corpo e l'efficacia espressiva della testa-ritratto, che combina la geometrizzazione dei volumi e dei lineamenti con un realismo esasperato.

Per quanto riguarda i ritratti femminili imperiali, il tipo ritrattistico con diadema a ciocche sinusoidi è ben attestato in *Africa Proconsularis* – come noto – da sette repliche, tre

⁷⁵ Poinssot 1955, 53–56; Bergmann 1977, 155 nota 625; Baratte 1999, 291.

⁷⁶ L'Autore vi vede l'opera in marmo proconnesio di un artista formato in un atelier greco e forse installato in Africa nel secondo terzo del II secolo. La testa n. 130 è descritta in marmo tipo Thasos.

⁷⁷ Zanker 1983, 31–35; Buccino 2014, 29–30, con confronti.

⁷⁸ Baratte 2013, 172.

⁷⁹ Baratte e Chaisemartin 2015, 512.

delle quali conservate al musée du Bardo (nn. 121–23), da cui deriva la denominazione convenzionale di tipo “Bardo”. Nel catalogo è accolta l’identificazione con Sabina, mentre Fittschen vi riconosce la versione giovanile dell’immagine ufficiale della sorella dell’imperatrice, Matidia Minore.⁸⁰ L’atelier responsabile della creazione del modello è stato ipoteticamente localizzato a Cartagine (224, 227).

Sulla base di affinità di misura, tipo, e stile sono state attribuite a uno stesso atelier africano le statue di Faustina Minore, Crispina, e Lucilla rinvenute a Bulla Regia, benché l’Autrice esprima dubbi sulla loro vicinanza formale (nn. 129, 134–35; il marmo è giudicato pentelico per la Faustina dal portico del tempio di Apollo e di tipo delle Cicladi o Thasos per le due statue dal teatro, per le quali si ricorda la questione della pertinenza allo stesso gruppo dinastico dei nn. 12, 15, si veda *supra*). A un’officina locale è assegnato il ritratto di Plautilla in marmo lunense dalle Grandi Terme di Uthina n. 140.

Anche numerosi ritratti e statue iconiche di privati di varia provenienza sono attribuiti su base formale dagli Autori a un atelier locale/africano e mostrano la recezione delle correnti artistiche dominanti al tempo a vari livelli di aderenza e qualità esecutiva (a volte elevata, come n. 71 della prima età severiana). Il materiale pubblicato offre la stimolante opportunità di mettere in rapporto le officine locali, che appaiono ben rodiate a partire dal II secolo d.C., con il panorama produttivo urbano, sia direttamente sia attraverso l’intermediazione della capitale Cartagine, e con gli ateliers greci e quelli microasiatici, tenuto conto del fenomeno della crescente importazione dei marmi dalle regioni orientali dell’impero a partire dall’età adrianea.

Una serie di ritratti datati dall’età di Traiano al pieno III secolo (nn. 56, 67–68, 74, 142) è accomunata da esecuzione geometrica e forte stilizzazione del volto, espressività della fisionomia, lavorazione sommaria, impiego moderato o assenza del trapano, schematizzazione della capigliatura, elementi che si ritrovano anche in esemplari sicuramente di produzione locale, realizzati in vari tipi di calcare (nn. 64, 83, 85, 90).⁸¹ Tra i manufatti in calcare, una serie di teste maschili estremamente schematiche nn. 86, 88, 89 è attribuita a pilastri ermaici o decori di balaustra, ma non escludo che possa trattarsi di busti funerari. La statua femminile panneggiata acefala di probabile destinazione funeraria da Henchir Belda, vicino a Mustis, n. 167, che contamina i tipi statuari della “Grande Ercolanese” e “Cerere,” mostra una caratteristica lavorazione schematica delle pieghe curvilinee concentriche con creste sporgenti originate dal sollevamento del mantello, per la quale è richiamata a confronto la stilizzazione particolare delle vesti femminili sulle stele funerarie dell’*Africa Proconsularis* interna (226).

In conclusione, il significativo materiale edito nel volume si rivela uno strumento essenziale per contribuire allo sviluppo di filoni di ricerca relativi alla ricostruzione dei contesti e a vari aspetti della scultura dell’*Africa Proconsularis*, come l’approvvigionamento delle materie prime e delle opere, la localizzazione e i caratteri della produzione locale, l’esposizione negli spazi urbani e la veicolazione dei valori socio-culturali dell’impero affidata alle sculture che animavano le antiche città della Tunisia.

⁸⁰ Fittschen 2021, 146–50, n. 86, tavv. 91–93.

⁸¹ Di recente, è stata indagata una bottega scultorea che lavorava il calcare attiva a Thugga tra la metà del II e il III secolo d.C.: Damay 2023; Damay 2024; un togato di calcare è stato documentato in occasione della survey del sito archeologico di ed-Damous: Adili 2022, 10, figg. 12–13.

References

- Adili, Monia. 2022. "Données nouvelles sur le site archéologique d'ed Damous dans les amonts de Lansarine à Tébourba (La Manouba): rapport préliminaire." *Cartagine: Studi e Ricerche* 7. <https://www.doi.org/10.13125/caster/5107>.
- Alexandridis, Annetta. 2004. *Die Frauen des römischen Kaiserhauses: eine Untersuchung ihrer bildlichen Darstellung von Livia bis Iulia Domna*. Mainz am Rhein: Philipp von Zabern.
- Anguissola, Anna. 2018. *Supports in Roman Marble Sculpture: Workshop Practice and Modes of Viewing*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ardeleanu, Stefan, Pieter Houten, e Sabine Panzram. 2024. "L'émergence du culte imperial en Afrique Proconsulaire: matérialité, acteurs, contextes spatiaux." In *L'Africa antica dall'età repubblicana ai giulio-claudii. L'Africa Romana, XXII*, ed. Samir Aounallah, Frédéric Hurlet, e Paola Ruggeri, 368–83. Roma: Carocci Editore.
- Balty, Jean-Charles. 2006. "Ateliers de sculpture et diffusion de l'image imperial: l'exemple des provinces de la Méditerranée occidentale (Gaule, Péninsule Ibérique, Afrique du Nord)." In *La transmission de l'idéologie impériale dans l'Occident romain. Colloque CTHS – Bastia 2003*, ed. Milagros Navarro-Caballero e Jean-Michel Roddaz, 221–46. Études 13. Bordeaux-Paris: Ausonius Éditions.
- Baratte, François. 1983. "Les portraits impériaux de Markouna et la sculpture officielle dans l'Afrique romaine." *MÉFRA* 95, no. 2: 785–815.
- Baratte, François. 1995. "La trouvaille de Mahdia et la circulation des oeuvres d'art en Méditerranée." In *Carthage: l'histoire, sa trace et son écho: [exposition] les Musées de la ville de Paris, Musée du Petit Palais, 9 mars–2 juillet 1995*, 210–21. Tunis: Paris Musées.
- Baratte, François. 1999. "À propos du portrait privé dans l'Afrique romaine." In *Numismatique, langues, écritures et arts du livre, spécificité des arts figurés. Actes du VII^e colloque international réunis dans le cadre du 121^e congrès des Sociétés historiques et scientifiques, Nice, 21 au 31 octobre 1996*, ed. Serge Lancel, 281–300. Paris: Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques.
- Baratte, François. 2003. "La sculpture à Ammaedara: remarques préliminaires." In *Histoire des hautes steppes. Antiquité – Moyen âge. Actes du Colloque de Sbeitla, Session 2001*, ed. Fathi Bejaoui, 101–16. Tunis: Institut national du Patrimoine.
- Baratte, François. 2009. "La sculpture en Afrique proconsulaire: l'exemple d'Ammaedara." In *Les ateliers de sculpture régionaux: techniques, styles et iconographie. Actes du X^e Colloque international sur l'art provincial romain, Arles et Aix-en-Provence, 21–23 mai 2007*, ed. Vassiliki Gaggadis-Robin, Antoine Hermary, Michel Reddé, e Claude Sintès, 431–38. Arles: Musée départemental Arles antique; Aix-en-Provence: Centre Camille Jullian.
- Baratte, François. 2013. "La sculpture dans la Tunisie romaine." In *Regards sur le patrimoine archéologique de La Tunisie antique et islamique*, ed. Samir Guizani, Mohamed Ghodhbane, e Xavier Delestre, 168–73. Tunis: Nirvana.
- Baratte, François. 2016. "Sculpture romaine et patrimoine de l'Afrique antique." *CRAI* 160, no. 2: 821–35.
- Baratte, François, e Fathi Bejaoui. 2019. "Les trois statues du mausolée de 'Lalla Messaouda.'" In *Mélanges d'histoire et d'archéologie de l'Afrique antique offerts à Sadok Ben Baaziz*, ed. L. Maurin e Samira Sehili, 351–64. Tunis: Kalima Editions.
- Baratte, François, Fathi Bejaoui, e Elisabetta Neri. 2023. "Un militaire en Diomède: l'Hadrien controversé de l'odéon de Carthage." In *Les mille visages de l'honneur. Actes des III^{es} rencontres autour de la sculpture romaine 8–9 novembre 2019, Arles*, ed. Guillaume Biard, Vassiliki Gaggadis-Robin, e Nicolas de Larquier, 215–30. L'atelier du sculpteur 3. Bordeaux: Ausonius Éditions.
- Baratte, François, e Nathalie de Chaisemartin. 2015. "North Africa." In *The Oxford Handbook of Roman Sculpture*, ed. Elise A. Friedland, Melanie Grunow Sobocinski, e Elaine K. Gazda, 504–24. Oxford: Oxford University Press.
- Baratte, François, e Nathalie de Chaisemartin. 2019. "Reprises et emplois dans la sculpture de l'Afrique romaine." In *La sculpture et ses emplois. Actes des II^{es} rencontres autour de la sculpture romaine*, ed. Vassiliki Gaggadis-Robin e Nicolas de Larquier, 33–44. L'atelier du sculpteur 1. Bordeaux: Ausonius Éditions.
- Bergmann, Marianne. 1977. *Studien zum römischen Porträt des 3. Jahrhunderts nach Christus*. Bonn: r. Rudolf Habelt GmbH.

“Marmorei voltus” dal territorio della Tunisia

- Biard, Guillaume, Vassiliki Gaggadis-Robin, e Nicolas de Larquier, eds. 2023. *Les mille visages de l'honneur. Actes des III^{es} rencontres autour de la sculpture romaine 8–9 novembre 2019, Arles*. L'atelier du sculpteur 3. Bordeaux: Ausonius Éditions.
- Boschung, Dietrich. 2002. *Gens Augusta: Untersuchungen zu Aufstellung, Wirkung und Bedeutung der Statuengruppen des julisch-claudischen Kaiserhauses*. Monumenta Artis Romanae 32. Mainz am Rhein: Philipp von Zabern.
- Braemer, François. 1990. “Les relations commerciales et culturelles de Carthage avec l'Orient romain à partir de documents sculptés.” In *Histoire et archéologie de l'Afrique du Nord. Actes du IV^e Colloque international réuni dans le cadre du 113^e Congrès national des Sociétés savantes (Strasbourg, 5–9 avril 1988)*, 1. *Carthage et son territoire dans l'antiquité*, 175–98. Paris: Éditions du CTHS.
- Buccino, Laura. 2011. “‘Morbidi capelli e acconciature sempre diverse.’ Linee evolutive delle pettinature femminili nei ritratti scultorei dal secondo triumvirato all'età costantiniana.” In *I giorni di Roma: ritratti: le tante facce del potere, catalogo della mostra (Roma, 10 marzo – 25 settembre 2011)*, ed. Eugenio La Rocca, Claudio Parisi Presicce, e Annalisa Lo Monaco, 360–83. Roma: Roma Capitale, Musei Capitolini – MondoMostre.
- Buccino, Laura. 2014. “Ritratti di Leptis Magna: modelli, produzione, contesto tra la dinastia flavia e gli Antonini.” *LibSt* 45: 19–47.
- Buccino, Laura. 2017. “L'acconciatura a toupet di riccioli nei ritratti femminili scolpiti e dipinti: cronologia e valenze sociali.” *BullCom* 118: 7–38.
- Buccino, Laura. 2021. “Le statue iconiche femminili di Leptis Magna: contesti e funzione, produzione e recezione dei tipi statuari in ambito privato.” In *Appropriation Processes of Statue Schemata in the Roman Provinces | Aneignungsprozesse antiker Statuenschemata in den römischen Provinzen*, ed. Johannes Lipps, Martin Dorka Moreno, e Jochen Griesbach, 281–308. Material Appropriation Processes in Antiquity – MAPA 1. Wiesbaden: Dr. Ludwig Reichert Verlag.
- Cadario, Matteo. 2019. “Osservazioni sul ‘non-finito’ e/o ‘non-visibile’ nell'arredo scultoreo nel mondo romano: l'influenza di collocazione e tipologia sulla prassi degli scultori.” In *OPUS IMPERFECTUM: Monumenti e testi incompiuti del mondo greco e romano*, ed. Massimiliano Papini. *ScAnt* 25, no. 3: 131–47.
- Calderón Sánchez, Macarena, e Irene de Lucas Clemente. 2018. “El Relieve de las Ménades de Thuburbo Maius (Túnez).” In *Estudios sobre el África romana: culturas e Imaginarios en transformación*, ed. Fabiola Salcedo Garcés, Estefanía Benito Lázaro, e Sergio España-Chamorro, 245–64. Archaeopress Roman Archaeology 39. Oxford: Archaeopress.
- Calligaro, Thomas, Yvan Coquinot, Maria Guerra, John J. Herrmann, Ludovic Laugier, e Annewies van den Hoek. 2013. “Dolomitic marble from Thasos at the Louvre.” *Open Journal of Archaeometry* 1: 68–71.
- Chaisemartin, Nathalie de. 1987. *Corpus signorum imperii Romani. Corpus des sculptures de l'empire romain. Tunisie Proconsulaire, II (Byzacium), 2. Les sculptures romaines de Sousse et des sites environnants*. Collection de l'École française de Rome 102. Roma: École française de Rome.
- Chaisemartin, Nathalie de. 2015 (2018). “Hadrumetum (Sousse) et les empereurs romains: la faveur de Trajan.” *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*: 243–60.
- Chaisemartin, Nathalie de. 2023. “Portraits de dames de la famille trajano-antonine dans les collections du Bardo.” In *Les mille visages de l'honneur. Actes des III^{es} rencontres autour de la sculpture romaine 8–9 novembre 2019, Arles*, ed. Guillaume Biard, Vassiliki Gaggadis-Robin, e Nicolas de Larquier, 201–14. L'atelier du sculpteur 3. Bordeaux: Ausonius Éditions.
- Damay, Chloé. 2023. “Une série de togati à Dougga (Tunisie).” In *Les mille visages de l'honneur. Actes des III^{es} rencontres autour de la sculpture romaine 8–9 novembre 2019, Arles*, ed. Guillaume Biard, Vassiliki Gaggadis-Robin, e Nicolas de Larquier, 181–88. L'atelier du sculpteur 3. Bordeaux: Ausonius Éditions.
- Damay, Chloé. 2024. “Preliminary research on output from one or more limestone sculpture workshops in Thugga (Tunisia).” In *Zeit(en) des Umbruchs. Akten des 17. Internationalen Kolloquiums zum provinzialrömischen Kunstschaffen Wien – Carnuntum*, 16.–21. Mai 2022, ed. Gabrielle Kremer, Eduard Pollhammer, Julia Kopf, e Franziska Beutler, 355–62. Österreichisches Archäologisches Institut. Sonderschriften Band 64. Wien: Österreichisches Archäologisches Institut.
- Damay, Chloé. 2025. “La réutilisation, le réemploi et le recyclage des sculptures romaines et de leurs bases, durant l'Antiquité et à l'époque post-romaine à Thugga (Afrique Proconsulaire).” In

- Réemploi, réutilisation, référence dans les sociétés anciennes*, ed. Anastasia Paillard e Mitchka Shahryari, 123–42. Villeneuve-d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion.
- de Bruyn, Gabriel. 2016a. "À propos du groupe statuaire impérial du théâtre de Bulla Regia: l'apport de la documentation épigraphique à l'analyse iconographique." *Kentron. Revue pluridisciplinaire du monde antique* 32: 85–112.
- de Bruyn, Gabriel. 2016b. "Rhétorique dynastique ou mémoire des « bons empereurs » dans les cités africaines aux III^e–IV^e siècles." In *Une mémoire en actes: espaces, figures et discours dans le monde romain. Actes du colloque international de Lille, 26–28 septembre 2013*, ed. Stéphane Benoist, Anne Daguët-Gagey, e Christine Hoët-van Cauwenberghe, 265–82. Histoire et civilisations 1629. Villeneuve d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion.
- de Bruyn, Gabriel. 2020–24. "*Populus copiosissimus statuarum*: le paysage statuaire des cités d'Italie et d'Afrique dans l'antiquité tardive (IV^e–V^e siècles)." *Karthago* 32: 73–95.
- de Bruyn, Gabriel, e Carlos Machado. 2016. "Regions: North Africa." In *The Last Statues of Antiquity*, ed. R. R. R. Smith e Bryan Ward-Perkins, 56–68. Oxford: Oxford University Press.
- Drine, Ali, e Habib Ben Younès. 1997. "Statues de Zian et de Gigthi des jardins du Musée national du Bardo transférées au Musée de Zarzis." *Africa* 15: 53–61.
- Drissi, Hatem. 2017. "Un atelier de copistes à Thuburbo Maius au II^e siècle ap. J.-C." In *Iconographie du quotidien dans l'art provincial romain: modèles régionaux. Actes du XIV^{ème} Congrès international d'art provincial romain. Dijon, 1^{er} – 6 juin 2015*, ed. Sabine Lefebvre, 149–65. Dijon: Société archéologique de l'Est-Université de Bourgogne-Franche-Comté.
- Drissi, Hatem. 2019. "Les thermes de Thuburbo Majus: 'un asile des statues antiques.'" In *La sculpture et ses emplois. Actes des II^{es} rencontres autour de la sculpture romaine*, ed. Vassiliki Gaggadis-Robin e Nicolas de Larquier, 45–52. L'atelier du sculpteur 1. Bordeaux: Ausonius Éditions.
- Drissi, Hatem. 2024. "Portraits impériaux de Carthage." In *Roman Carthage: A Reappraisal*, ed. Jesper Carlsen e John Lund, 115–28. *Analecta Romana Instituti Danici Suppl.* 58. Roma: Edizioni Quasar.
- Ennabli, Abdelmajid. 2020. *Carthage "Les travaux et les jours": recherches et découvertes 1831–2016*. Études d'Antiquités africaines 43. Paris: CNRS Éditions.
- Fejfer, Jane. 2015. "Statues of Roman women and cultural transmission: Understanding the so-called Ceres Statue as a Roman portrait carrier." *Acta Hyperborea* 14: 85–116.
- Fittschen, Klaus. 1982. *Die Bildnistypen der Faustina Minor und die Fecunditas Augustae*. Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Philologisch-historische Klasse, Dritte Folge 126. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Fittschen, Klaus. 2021. *Privatporträts mit Repliken: Zur Sozialgeschichte römischer Bildnisse der mittleren Kaiserzeit*. Archäologische Forschungen 41. Wiesbaden: Reichert Verlag.
- Freed, Joann. 2024. "Clues for context in an assembly of Roman statues at Carthage." In *Roman Carthage: A Reappraisal*, ed. Jesper Carlsen e John Lund, 129–46. *Analecta Romana Instituti Danici Suppl.* 58. Roma: Edizioni Quasar.
- Gabler, Lena. 2022. "Ein Marmorkopf des Antoninus Pius aus Meninx." In *Studies on the Urban History of Meninx (Djerba): The Meninx Archaeological Project 2015–2019*, ed. Stefan Ritter e Sami Ben Tahar, 261–65. Archäologische Forschungen 43. Wiesbaden: Deutsches Archäologisches Institut.
- Ghardadou, Elyès. 2019. "Fragment d'un groupe statuaire représentant un empereur romain et un barbare agenouillé provenant de l'amphithéâtre de Carthage." In *Art et Pouvoir en Méditerranée antique et médiévale. 4^{ème} Colloque international, Institut Supérieur des Sciences Humaines de Tunis, Tunis, 20–22 avril 2017*, ed. Samir Guizani e Mohamed Ghodhbane, 143–55. Tunis: Latrach Edition.
- Herrmann, J. J. 1992. "Exportation of Dolomitic marble from Thasos: Evidence from European and North American collections." In *Ancient Stones: Quarrying, Trade and Provenance. Interdisciplinary Studies on Stones and Stone Technology in Europe and Near East from the Prehistoric to the Early Christian Period*, ed. Marc Waelkens, Norman Herz, e Luc Moens, 93–104. *Acta Archaeologica Lovaniensia* 4. Louvain: Leuven University Press.
- Herrmann, J. J., A. Van Den Hoek, e R. Newman. 2002. "New sculptures in Thasian Dolomite: Ukraine, Tunisia, and questions of style." In *Interdisciplinary Studies on Ancient Stone, Asmosia VI. Proceedings of the Sixth International Conference of the "Association for the Study of Marble and Other*

“Marmorei voltus” dal territorio della Tunisia

- Stones in Antiquity* (Venice, June 15–18, 2000), ed. Lorenzo Lazzarini, 357–62. Padova: Bottega d’Erasmus Aldo Ausilio Editore.
- Hurlet, Frédéric. 2000. “Pouvoir des images, images du pouvoir impérial: La province d’Afrique aux deux premiers siècles de notre ère.” *MÉFRA* 112, no. 1: 297–364.
- Kolendo, Jerzy. 2011. “Zita, une ville oubliée de Tripolitaine.” In *Classica Orientalia: Essays Presented to Wiktor Andrzej Daszewski on His 75th Birthday*, ed. Henryk Meyza e Iwona Zych, 267–75. Warsaw: Polish Centre of Mediterranean Archaeology, University of Warsaw.
- Kovacs, Martin, e Johannes Lipps. 2022. “Fragmentierte Skulptur: ein monumentaler Kopf des Serapis vom antiken Forum.” In *Studies on the Urban History of Meninx (Djerba): The Meninx Archaeological Project 2015–2019*, ed. Stefan Ritter e Sami Ben Tahar, 266–70. Archäologische Forschungen 43. Wiesbaden: Deutsches Archäologisches Institut.
- Laporte, Jean-Pierre, e Laurent Bricault. 2020. *Le Serapeum de Carthage*. Bibliotheca Isiaca Suppl. 1. Bordeaux: Ausonius Éditions.
- La Rocca, Eugenio, e Claudio Parisi Presicce, eds. 2017. *Musei Capitolini: le sculture del Palazzo Nuovo/2*. Roma: Roma Capitale – Campisano Editore.
- Leone, Anna. 2016. “Imperial statues in urban contexts in Late Antique North Africa.” In *De Africa Romaque: Merging Cultures across North Africa*, ed. Niccolò Mugnai, Julia Nikolaus, e Nick Ray, 249–56. London: British Institute for Libyan and Northern African Studies.
- Lepelley, Claude. 1994. “Le musée des statues divines: la volonté de sauvegarder le patrimoine artistique païen à l’époque théodosienne.” *CahArch* 42: 5–15.
- Maligorne, Yvan, Arnaud Vaillant, e Chloé Damay. 2021. “Note sur cinq éléments de marbre provenant de Carthage conservés au Musée d’art et d’histoire de Langres (Haute-Marne).” *AntAfr* 57: 155–62.
- Merlin, Alfred. 1918. “13 février 1917: séance de la Commission de l’Afrique du Nord.” *Bulletin Archéologique du Comité des Travaux Historiques et scientifiques* 152–60.
- Mora Bernaldo de Quirós, Paloma. 2018. “Retratos femeninos de Cartago.” In *Estudios sobre el África romana: culturas e Imaginarios en transformación*, ed. Fabiola Salcedo Garcés, Estefanía Benito Lázaro, e Sergio España-Chamorro, 219–43. Archaeopress Roman Archaeology 39. Oxford: Archaeopress.
- Murer, Cristina. 2017. *Stadtraum und Bürgerin: Aufstellungsorte kaiserzeitlicher Ehrenstatuen in Italien und Nordafrika*. Urban Spaces 5. Berlin e Boston: de Gruyter.
- Musso, Luisa, Laura Buccino, Donato Attanasio, Matthias Bruno, e Walter Prochaska. 2016. “Marmo e scultura a Leptis Magna: un’analisi alla luce di nuovi dati archeometrici.” *LibAnt* 9: 97–123.
- Naddari, Lotfi, e Olfa Hassini Hamdi. 2022. “L’édifice du culte impérial de Thysdrus: épigraphie et statuaire.” *Africa* 25: 135–57.
- Neri, Elisabetta, François Baratte, e Fathi Béjaoui. 2024. “Gilded Roman portraits from Carthage.” In *Polychroma: The Meaning of Colours in Roman Sculptures*, ed. Elisabetta Neri, 165–74. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Neri, Elisabetta, Chloé Damay, e Afef Riahi. 2024. “Lost colours on fragments of painted statuettes from Roman Dougga/Thugga: A preliminary analysis by video-microscopy.” In *Polychroma: The Meaning of Colours in Roman Sculptures*, ed. Elisabetta Neri, 177–87. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Neri, Elisabetta, Nesrine Nars, François Baratte, e Fathi Béjaoui. 2024. “La polychromie des sculptures du Musée national du Bardo: technique et aspect original: une étude en cours.” In *Polychroma: The Meaning of Colours in Roman Sculptures*, ed. Elisabetta Neri, 143–62. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Niederhuber, Christian. 2022. *Roman Imperial Portrait Practice in the Second Century AD: Marcus Aurelius and Faustina the Younger*. Oxford: Oxford University Press.
- Picard, Gilbert-Charles. 1982. “La sculpture dans l’Afrique romaine.” In *150-Jahr-Feier Deutsches Archäologisches Institut Rom. Ansprachen und Vorträge. 4.–7. Dezember 1977*, 180–95. MDAIR ErgH. 25. Mainz am Rhein: Philipp von Zabern.
- Poinssot, Claude. 1955. “Statues du temple de Saturne (Thugga).” *Karthago* 6: 31–76.
- Queyrel, F. 1993. “De Paris à Ziane: identification d’un groupe julio-claudien.” *AntAfr* 29: 71–119.
- Rodinò, Martina. 2022. “La calzatura come espressione di identità e gusto: una replica del monumento a Menandro agli Uffizi.” In *Espressioni e poetiche dell’identità*, ed. Alberto Casadei, Marina

- Foschi Albert, e Paolo Liverani, 470–89. *ILLA-Nuove ricerche umanistiche* 6. Pisa: Pisa University Press.
- Rubio González, Raquel. 2018. “Los relieves de Victorias del Museo Nacional de Cartago (Túnez).” In *Estudios sobre el África romana: culturas e Imaginarios en transformación*, ed. Fabiola Salcedo Garcés, Estefanía Benito Lázaro, e Sergio España-Chamorro, 193–217. Archaeopress Roman Archaeology 39. Oxford: Archaeopress.
- Russell, Ben. 2013. *The Economics of the Roman Stone Trade*. Oxford: Oxford University Press.
- Russell, Ben. 2019. “Sculpture new and old from the Antonine Basilica at Utica.” *AA* 2: 206–35.
- Salcedo Garcés, Fabiola, e Raquel Rubio González. 2024. “Su alcuni ritratti e sculture iconiche imperiali da Bulla Regia (Tunisia).” In *L’Africa antica dall’età repubblicana ai giulio-claudii. L’Africa Romana, XXII*, ed. Samir Aounallah, Frédéric Hurlet, e Paola Ruggeri, 449–67. Roma: Carocci Editore.
- Salcedo Garcés, Fabiola, Raquel Rubio González, e Estefanía Benito Lázaro. 2024. “Rome on display: Images of power and conquest in three Carthaginian Roman monuments.” In *Roman Carthage: A Reappraisal*, ed. Jesper Carlsen e John Lund, 147–76. *Analecta Romana Instituti Danici Suppl.* 58. Roma: Edizioni Quasar.
- Schöpflin, Bartlin. 2022. “Römische Statuetten aus den Thermen (Schnitt 3).” In *Studies on the Urban History of Meninx (Djerba): The Meninx Archaeological Project 2015–2019*, ed. Stefan Ritter e Sami Ben Tahar, 253–60. *Archäologische Forschungen* 43. Wiesbaden: Deutsches Archäologisches Institut.
- Slavazzi, Fabrizio. 2009. “Una officina di copisti in Pamphylia.” In *Les ateliers de sculpture régionaux: techniques, styles et iconographie. Actes du X^e Colloque international sur l’art provincial romain, Arles et Aix-en-Provence, 21–23 mai 2007*, ed. Vassiliki Gaggadis-Robin, Antoine Hermary, Michel Reddé, e Claude Sintès, 359–67. Arles: Musée départemental Arles antique; Aix-en-Provence: Centre Camille Jullian.
- Stirling, Lea M. 2012. “A new portrait of Livia from Thysdrus (El Jem, Tunisia).” *AJA* 116, no. 4: 625–47.
- Wrede, Henning. 1981. *Consecratio in formam deorum: vergöttlichte Privatpersonen in der römischen Kaiserzeit*. Mainz am Rhein: Philipp von Zabern.
- Zanker, Paul. 1983. *Provinzielle Kaiserporträts: Zur Rezeption der Selbstdarstellung des Princeps*. Bayerische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse Abhandlungen-Neue Folge 90. München (Baviera): Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften in Kommission bei der C. H. Beck’schen Verlagsbuchhandlung.