Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
in Scienze dell'Antichità:
letterature, storia e
archeologia

Tesi di Laurea

Sullo Pseudo - Vitellio

Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Relatore
Ch. Prof. Luigi Sperti

Correlatori
Ch. Prof.ssa Cottica Daniela
Ch. Prof. Maggiani Adriano

Laureanda
Daniela D'Amico
Matricola 845211

Anno Accademico
2012 / 2013

INDICE

Introduzione	p. 2
Le due Collezioni Grimani	p. 4
L'Imperatore Vitellio	p. 14
L'identificazione cinquecentesca - *Aulus Germanicus Vitellius*	p. 22
Ipotesi moderne 1: una testa antica - *T. Caesernius Macedo Quinctianus*	p. 29
Ipotesi moderne 2: Un capolavoro rinascimentale	p. 38
Conclusioni	p. 45
Bibliografia	p. 51
Tavole	p. 58

Introduzione

Nel Museo Archeologico di Venezia è conservato un busto in marmo che ha acceso la fantasia e l'estro di numerosi artisti, dal Rinascimento in poi. Il busto, che per secoli è stato identificato come un ritratto dell'imperatore Vitellio, faceva parte della Collezione appartenuta alla famiglia Grimani e donata alla Serenissima nel XVI secolo, come nucleo fondante dello Statuario Pubblico.

Il busto in marmo greco (figg. 1- 3, p. 61) ha un'altezza totale di m 0,48, dal mento all'apice del capo misura m 0,24. La punta del naso è stata restaurata. Sul sopracciglio destro, sulla guancia destra e sulla capigliatura si notano lievi scheggiature. Il busto si presenta largamente squarciato ai lati. Il piede d'appoggio è di bardiglio. Sul retro, in basso, è incisa la frase *Felix Vibas*, sicuramente aggiunta in epoca moderna. [1]

Questo piccolo capolavoro è stato da subito oggetto di una profonda ammirazione da parte di artisti, cultori dell'arte o semplici viaggiatori. Il suo volto si trova nelle gallerie e nei musei non solo d'Europa ma del mondo. È stato riprodotto in copie fedeli o riprodotto e adattato a innumerevoli circostanze sia come scultura che su tela.

La sua straordinaria fama ha attirato l'attenzione degli archeologi e degli storici dell'arte che hanno tentato di penetrare attraverso il sorriso distaccato di quel volto pensoso per carpirne i segreti.

Molteplici sono i problemi che lo Pseudo – Vitellio pone, dubbi che hanno permesso il fiorire di ipotesi anche molto diverse l'una dall'altra.

In primo luogo si è cercato di dare un nome a questo personaggio, quando è definitivamente crollata l'ipotesi che si trattasse davvero di un ritratto di Vitellio.

[1] TRAVERSARI 1968, p. 63 n. 43.

Poi c'è la questione della datazione dell'opera. Da un lato essa è ritenuta antica, ritrovata a Roma agli inizi del XVI secolo in una vigna sul Monte Cavallo. D'altra parte la sua perfezione e l'incredibile fortuna che ebbe nel Rinascimento, le copie che prestissimo vennero create di esso, portano a credere alcuni studiosi che si tratti un *falso* rinascimentale. O per meglio dire, un capolavoro di cui si è perso il nome dell'autore.

Questo saggio si pone l'obiettivo di considerare la storia del busto in tutti i suoi aspetti. Verrà presa in considerazione la storia del ritrovamento e delle due Collezioni Grimani a cui la testa apparteneva. Si vedrà come questo doppio legato rivestì un ruolo fondamentale per la storia artistica di Venezia.

I protagonisti di questa vicenda intricata furono non solo i due prelati Grimani ma anche artisti e uomini politici che animarono la Venezia del XVI secolo e che contribuirono a renderla un punto di riferimento dell'arte italiana insieme a Roma e a Firenze.

Si cercherà di trovare le motivazioni che portarono gli studiosi del Rinascimento a identificare il personaggio del busto con l'imperatore Vitellio facendo riferimento ai testi antichi e confrontando lo Pseudo – Vitellio con i ritrovamenti monetali dell'imperatore.

Lo Pseudo – Vitellio sarà poi confrontato con altri ritratti attribuiti allo stesso imperatore considerati autentici dalla critica e verranno prese in considerazione le qualità stilistiche dell'opera al fine di poterla collocare correttamente nel solco dell'arte romana.

Negli anni, il busto Grimani ha continuato a interessare gli studiosi anche riguardo alla sua identità. L'ipotesi più accertata è quella che sia il ritratto di un personaggio della corte di Adriano. In questo saggio si cercherà di confrontare i pochi ritratti di questo personaggio con lo Pseudo – Vitellio.

Infine, verranno prese in considerazione le risonanze che quest'opera evocò nell'arte moderna, dal Rinascimento ai primi del '900 e si terrà conto anche dell'ipotesi che data l'opera al XVI secolo

Le due collezioni Grimani

La storia dello Pseudo – Vitellio comincia ufficialmente a Venezia, nel XVI secolo, quando divenne oggetto di culto da parte non solo di visitatori illustri ma anche di artisti che lo utilizzarono sovente come modello.

Il momento preciso in cui però questo busto fa il suo ingresso sulla scena veneziana è difficile da ricostruire perché si intreccia con la complicata storia della famiglia Grimani e del doppio lascito con cui onorarono la loro amata città. Di certo, però, lo Pseudo- Vitellio non poteva trovare un ambiente più favorevole di quello della Venezia del 1500 quando il vento del classicismo spirava in tutta la sua magnificenza.

La città, infatti, aveva sempre intrattenuto un rapporto precoce e privilegiato con la Grecia come dimostra l'elevato numero di sculture che adornano ancora oggi la città e che sono la testimonianza dei continui contatti fra i veneziani e i porti di Grecia, Egitto e Costantinopoli. Fra tutti, sono da menzionare i cavalli bronzei sulla facciata della Basilica di San Marco o la famosa statua della Tetrarchia.

I veneziani conoscevano il greco e le lingue orientali molto meglio dei loro contemporanei fiorentini o romani, maggiormente addentrati nell'arte romana. La loro conoscenza però era soprattutto uno strumento di lavoro, nei commerci e negli affari, piuttosto che un completamento degli studi eruditi.

Di certo, le sculture ritrovate da Domenico Grimani nella sua vigna sul Quirinale, dove stava facendo scavare le fondamenta della sua casa, furono un volano formidabile per l'avvicinamento dei veneziani all'arte romana.[2]

[2] FORLATI TAMARO 1942, p. 7.

Non bisogna dimenticare che il Rinascimento è caratterizzato essenzialmente da questa profonda ammirazione per l'antichità, dove antichità è sinonimo di antica Roma. I pittori e gli scultori del tempo si pregiavano di imitare gli antichi in quanto l'imitazione era un omaggio appassionato a un mondo ritenuto ideale e perfetto e a cui gli uomini contemporanei tendevano come riconoscendo in esso un'utopia meravigliosa. In ciò l'arte greca era un corollario di quella romana, apprezzata in quanto aspetto particolare di quella che si riteneva più solenne e vicina nei gusti e negli ideali di bellezza.

Tornando alle sculture ritrovate da Domenico Grimani, esse dovettero rimanere in deposito al Convento di Santa Chiara a Murano fino all'apertura del testamento. Il Cardinale Grimani sognava per esse una collocazione degna della loro bellezza ma non riuscì a vedere realizzato il suo sogno.[3]

Domenico faceva parte di una famiglia non di antico lignaggio ma che aveva raggiunto, in sole due generazioni, l'apice della gloria e del potere.

Il padre Antonio era infatti un uomo di umili origini capace di farsi strada nel commercio e negli affari, fino a raggiungere i vertici della società veneziana. Tenutosi per lungo tempo in disparte dalla politica, gli fu dato, suo malgrado, l'incarico di guidare l'esercito veneziano nella battaglia dello Zonchio contro i Turchi nel 1499, vicenda che gli procurò una drammatica sconfitta. A causa di essa fu condannato all'esilio a Cherso da dove riparò a Roma. Fu in questa occasione che la famiglia si decise a comprare la vigna su cui avrebbe fatto costruire la propria dimora. Sorgeva sul luogo di antiche terme romane dove si trova oggi Piazza Barberini.[4]

In veneranda età, fu richiamato dai suoi concittadini ed eletto Doge, potendo vantare di essere il più anziano di tutta la storia di Venezia con i suoi ottantasette anni, il 6 luglio 1521.[5]

I contatti e l'immenso patrimonio accumulato nella sua lunga vita da Antonio fornirono la base per la carriera dei suoi figli sia in ambito amministrativo che clericale. Ma anche se indirizzati in carriere tanto diverse, i

[3] PERRY 1978, p. 217.

[4] FAVARETTO 1990, p. 84.

[5] ZAGO 2002, p. 594.

Grimani rimasero accomunati dal loro amore per l'arte e per il ruolo primario che giocarono nella crescita dello sviluppo artistico di Venezia.

I fratelli di Domenico, Vincenzo e Girolamo, ebbero rapporti proficui di committenza con Tullio Lombardo. Il nipote Vettore fu l'ispiratore sia della celebre Libreria che della magnifica Scala d'Oro che orna Palazzo Ducale, il cui autore fu Alessandro Vittoria. Vettore e Domenico insieme furono i promotori dell'arrivo di Jacopo Sansovino a Venezia a cui si deve un profondo cambiamento nei gusti, un definitivo allontanamento dallo stile gotico- bizantino, per abbracciare le nuove correnti che già spiravano nell'Italia centrale, prima fra tutte Roma. Giovanni Grimani, invece, conobbe personalmente Palladio e Tintoretto e fu amico intimo di Tiziano Aspetti tanto da ricordarlo nel suo testamento. In breve, i Grimani rappresentarono il legame fra Venezia e Roma favorendo l'arrivo delle nuove correnti artistiche dalla città dei Papi.[6]

Domenico, figlio primogenito di Antonio, ebbe una carriera fortunata che lo rese vicino allo stesso pontefice. In gioventù perfezionò la sua formazione a Firenze dove poté diventare amico di personaggi come Poliziano e Pico della Mirandola. Come vescovo, Domenico fu nominato amministratore apostolico di Nicosia nel 1495. Tenne poi la cattedra di Aquileia dal 1498 al 1517 che concesse in seguito al nipote Marino.

Dal 1514 al 1523 fu amministratore apostolico della diocesi di Urbino e vescovo di Ceneda dal 1517 al 1520. Papa Alessandro VI lo nominò cardinale nel concistoro del 20 settembre del 1493, nomina che ottenne dopo un'elargizione paterna della favolosa cifra di 50.000 ducati.[7]

Accanto alla carriera clericale, Domenico seppe farsi apprezzare anche per il suo amore per la cultura e l'arte, testimoniato dallo stesso Erasmo da Rotterdam che lo conobbe durante il suo soggiorno a Venezia a casa del Manuzio.[8]

Nel diario di Marin Sanudo, invece, si trova il resoconto di un pranzo a cui parteciparono Girolamo Donado e altri ambasciatori veneziani del Papa.

[6] DE PAOLI 2004, p. 149- 150.

[7] PASCHINI 1943; BENZONI, BORTOLOTTI 2002, p. 599- 609.

[8] FORLATI TAMARO 1942, p.7- 8.

Domenico terminò il pasto mostrando la sua collezione di marmi e altri oggetti antichi, tutti rinvenuti nella famosa vigna di Roma.

È questa una delle prime testimonianze della raccolta, di cui Domenico pare tanto orgoglioso da presentarla a fine pranzo come il piatto più prelibato.[9]

Di questa raccolta non facevano parte solo pezzi antichi ma anche esemplari dell'arte contemporanea come quadri di pittori olandesi e fiamminghi. Del resto, sono ben testimoniati i rapporti fra il cardinale e Albrecht Dürer. L'artista dipinse una pala per la chiesa di San Bartolomeo dove il prelato che appare incoronato da San Domenico ha le fattezze del cardinale.[10]

Questo tesoro di opere d'arte divenne protagonista delle vicende legate al testamento con cui Domenico donò i suoi beni alla città con la raccomandazione di esporli al pubblico.

Secondo il testamento redatto il 16 agosto del 1523, pochi giorni prima della sua morte, il cardinale Domenico Grimani lasciava alla Serenissima, insieme al suo Breviario,*"statuas, capita, immagine et alia opera antiquitatum ut illa omnia teneantur ad ornamentum unius camere sue sale pro mea memoria et ad ostendendum personis vistuosis"* .[11] Purtroppo da questo testamento non si può dedurre nulla di preciso circa la natura dell'eredità e la consistenza della collezione.

Però la natura stessa del testamento procurò non pochi problemi tra gli eredi e a Venezia in parte a causa di un testamento precedente, in parte per le disposizioni riguardanti il lascito stesso.[12]

Già il 14 agosto giunse notizia nella Signoria della grave malattia in cui versava il cardinale tanto che i nipoti Marco e Vettore si decisero a raggiungerlo a

---

[9] SANUDO M., VI, p. 171 e segg., rist. 1879- 1902: *"gran copia de figure de marmoro et molte altre cosse antiche, tutte trovate ala sua vigna sotto terra, cavando per la fabricha dil palazo che'l fa edificare in essa.";* PASCHINI 1927, pp. 149- 90.

[10] FAVARETTO 1990, p. 85- 86.

[11] Testamento del 16 agosto 1523 (Arch. Gen. Dei Frari: S. Antonio di Castello, Canonica Regolare, t. X. c., 54 verso); FORLATI TAMARO B., 1942, pp. 7- 8.

[12] PERRY 1978, p. 216; sulle divergenze di carattere giudiziario legate al doppio testamento vd. FAVARETTO 1990, p. 86.

Roma al più presto. Domenico morì qualche giorno più tardi, il 27 agosto, dopo aver composto il testamento.[13]

In esso si stabiliva che il fratello Vincenzo era l'erede della sua proprietà e aveva l'obbligo di completare la tomba paterna. Al suo nipote maggiore, Marino[14], patriarca di Aquileia, lasciava invece la collezione di antiche monete e gemme, alcune casse di libri e l'usufrutto del Breviario. Marino era figlio del defunto fratello Girolamo, padre anche di Vettore e Marco ai quali però Domenico, in punto di morte, decise di non lasciare nulla.[15]

La Signoria di Venezia incaricò i patrizi Daniel Renier e Marin Zorzi, con il segretario Zuan Jacomo Caroldo, di stilare un catalogo del lascito. Le opere si trovavano allora nel deposito di Santa Chiara. Insieme al nipote Marino, i patrizi contarono 28 casse in cui predominavano teste di varia grandezza.[16] Anche se in questo elenco non vengono specificati i soggetti, questa lacuna viene in parte colmata da Pietro Bembo che ricevette l'incarico di comporre un'epigrafe da collocare nel luogo di esposizione della raccolta:

"Cum signa, cumque immagine veterum artificum diuturno Romae studio perquisitas Dominic. Grimanus Ant. Ducis f. Cardinalis test. reip. legavisset atriolum in quo disponerentur, ut spectari commode possent, Andreas Grittius, Dux eius rei memoriae causa F. C."[17] I *signa* sono verosimilmente i soggetti immaginari mentre le *imagines* saranno i soggetti storici come i ritratti degli imperatori.

Ancora Sanudo, nel suo diario, riporta l'evento prima che l'epigrafe venga sistemata al suo posto. Non specifica il numero esatto dei pezzi ma parla di marmi, teste e corpi, trovati a Roma, che il Cardinale lasciò allo stato e che il Doge Andrea Gritti decise di sistemare nella stanza di fronte alla Chiesiola dietro la Sala d'Oro dove la Signoria si incontrava in inverno.[18]

---

[13] SANUDO cit., XXXIV, cols. 386- 7, dove riporta la notizia della sua morte dicendo che il Cardinale Grimani era: *"doctissimo e di optima fama e gran reputazion in Roma"*.

[14] PASCHINI 1960.

[15] PERRY 1978, p. 216- 218.

[16] PERRY 1978, p. 223.

[17] BEMBO 1845, p. 84- 85.

[18] SANUDO cit., XXXIX, cols. 427- 8.

La cosiddetta Sala delle Teste fu ricavata in una sala del Palazzo Ducale e mantenne questa funzione fino al 1586 quando si decise di utilizzare lo spazio per un locale destinato alla cancelleria.[19]

Queste dovevano essere soltanto sedici, infatti delle 28 casse del deposito di Santa Chiara, la Serenissima restituì al nipote Marino *"li porfidi et serpentine, vide licet pezzi mezani et picoli numero novanta circa, che erano in la giesiola de palazo, dove sono rimasti de voluntà del prefato procurator Grimani tavole quatro grande de marmoro meschio, e duj pezzi grandi de porfiro vide licet un ottangulo et uno in forma de ovo, molti belli, et sonno dalla Ill.ma Sig.ria posti in salvo in dicta giesiola."*[20]

Le sedici sculture comprendevano undici busti e cinque statue come conferma nel suo diario Francesco Sansovino che descrive undici marmi di imperatori tutti antichi e bellissimi.[21] Questi si trovavano in un locale adiacente alla Sala delle Pregadi e dovevano essere visibili dai personaggi illustri che visitavano Venezia.

Esse rimasero indisturbate, nella loro collocazione originaria, ma non degnate di molta cura fino al 13 luglio 1586, quando la stanza fu dedicata ad altra funzione. Allora Giovanni Grimani propose di donare a Venezia la sua ricchissima collezione che si sarebbe riunita con quella dello zio.[22]

Giovanni Grimani, patriarca di Aquileia, nipote di Domenico, figlio del defunto fratello Girolamo, e fratello di Marino, il destinatario del testamento del 16 agosto 1523, fu un raffinato conoscitore di arte antica e moderna ma anche un mecenate e protettore di artisti come testimoniano i rapporti con Tiziano Aspetti o Battista Franco.[23]

---

[19] PERRY 1978, pp. 223 – 224.

[20] ASV, *Libri commemoriali*, XX, no. 185.

[21] SANSOVINO 1604, *Venezia città nobilissima at singolare*, p. 231: *"...altre volte solevano stare le statue di alcuni Imperadori Romani molto antiche, belle, e di gran preggio, delle quali appariscono ancora i luoghi, over giacevano all'intorno, donate da Domenico Grimani Cardinale della Repubblica, e però vi si legge questa memoria in mezo a questo luogo."*

[22] PERRY 1978, pp. 226 e segg.; DE PAOLI 2004, p. 129.

[23] FORLATI TAMARO 1942, p. 9 e segg; FAVARETTO 1990, pp. 87- 88; FAVARETTO 2002, p. 84 e segg.; DE PAOLI 2004, p. 140.

Giovanni era stato designato dalla famiglia a seguire le orme dello zio, nella speranza di poter raggiungere anche il soglio pontificio, ma gravi accuse di eresia ne bloccarono la carriera e lo costrinsero a difendersi durante il Concilio di Trento nel 1563. Dovette quindi accontentarsi di una carriera più defilata e forse fu anche questo il motivo che lo spinse a dedicarsi al collezionismo.[24]

I pezzi raccolti da Giovanni erano di gran lunga più numerosi di quelli dello zio e provenivano da luoghi anche molto distanti e diversi tra loro che attestano sia i molteplici interessi e il gusto poliedrico del cardinale sia i contatti che Venezia stessa aveva con le più importanti città culturali del Mediterraneo.[25]

Roma e i suoi dintorni rimasero sicuramente la fonte primaria anche per il collezionismo di Giovanni com'era stato prima per lo zio Domenico, questo grazie alle proprietà della famiglia nell'Urbe e alla rete di conoscenze. Dalla capitale provenivano le statue di Marco Agrippa e Augusto. Ma non bisogna dimenticare che Giovanni svolgeva il suo patriarcato ad Aquileia da cui provenivano iscrizioni e sculture di tarda età ellenistica come l'ara Eupor. In terra veneta, rifornirono di opere antiche anche Altino, Torcello e Ossero, luogo del primo esilio del nonno Antonio. Le sculture più prestigiose, infine, provenivano dall'Attica, dal Peloponneso e dalla isole greche come le Peplophoroi.[26]

Il 12 febbraio 1586 fu ordinato un inventario dei pezzi di Domenico, prima che venissero uniti a quelli del nipote. Come documentato già in precedenza dal Sansovino[27], verranno conteggiati sedici pezzi, di cui undici teste o busti, nove dei quali saranno identificati come imperatori romani. L'incarico sarà assolto il 20 febbraio 1587 dai Provveditori con l'aiuto di Alessandro Vittoria e Domenico delle due Regine.[28] Il documento menziona esplicitamente lo Pseudo – Vitellio.[29]

---

[24] FAVARETTO 1990, p. 88.

[25] SANSOVINO cit., p. 372: *"Giovanni Grimani, patriarca d'Aquileia ... con statue e medaglie avute da Roma, d'Athene, da Costantinopoli e da tutta la Grecia, ha fabbricato un luogo celebre e ripieno di bellezze antiche e singolari per quantità e qualità."*

[26] FAVARETTO 1990, p. 91.

[27] SANSOVINO cit., p. 123.

[28] PERRY 1978, p. 227.

[29] VALENTINELLI 1866, p. 5- 33.

Di Alessandro Vittoria abbiamo già parlato. Si può aggiungere che fu allievo di Jacopo Sansovino e che frequentò per molti anni la collezioni Grimani e la raccolta Mantova – Benavides per la quale realizzò calchi di teste romane. Il *zoellier* Domenico delle due Regine era un esperto di marmi antichi e proprietario di uno studio di anticaglie, antiquario e mercante di preziosi.[30]

L'incarico di organizzare i nuovi spazi che avrebbero accolto la nuove esposizione fu assolto da Vincenzo Scamozzi, proto della Serenissima, che avrebbe dovuto adattare l'Antisala della Libreria alla nuova funzione di Museo. L'attiva collaborazione di Giovanni testimonia l'enorme interesse del mecenate.[31]

Alcuni reperti furono affidati alle cure di Tiziano Aspetti, domestico, amico e servitore di Giovanni per sedici anni. La critica gli attribuisce con sicurezza solo il busto di Domiziano e la Cleopatra – Musa.[32]

Bisogna comunque ricordare che la concezione del restauro nel Rinascimento era molto diversa da quella contemporanea ed era libera di reinterpretare le opere antiche per adattarle alle esigenze della committenza. Nel restauro dei Galati, ad esempio, Aspetti utilizzò il cartone raffaellesco della Conversione di Saulo presente in casa Grimani, non potendo avvalersi di modelli antichi. Il restauro terminò l'11 giugno 1587.[33]

Purtroppo Giovanni non vide mai la fine dei lavori per la nuova sala espositiva, morendo il 3 ottobre del 1593. Fu solo dopo la sua morte che la Signoria accelerò i lavori e ordinò al suo procuratore, Federico Contarini, noto collezionista di antichità, di supervisionare il completamento dello Statuario Pubblico e la sistemazione delle statue e degli altri marmi, secondo la volontà del donatore.[34]

Le opere si trovavano al tempo tutte a Palazzo Grimani a Santa Maria della Formosa, capolavoro di museologia rinascimentale. La dimora venne

---

[30] FORLATI TAMARO B., 1942, p. 8; PERRY 1978, p. 131; FAVARETTO 1990, p. 87; DE PAOLI 2004, p. 20.

[31] FORLATI TAMARO B., 1942, p. 12; FAVARETTO 1990, p. 89; DE PAOLI 2004, p. 181.

[32] DE PAOLI 2004, p. 129- 130.

[33] DE PAOLI 2004, p. 142.

[34] PERRY 1972, pp. 75- 150; PERRY 1978, p. 228; FAVARETTO 1990, p. 89; FAVARETTO 1997, pp. 53- 58.

letteralmente spogliata dei suoi pezzi più pregiati tanto che la famiglia protesterà con la Signoria per questo trattamento ritenuto ingiusto.[35]

Prima del trasporto nella sede definitiva, si sentì il bisogno di redigere un nuovo inventario che distinguesse i pezzi appartenuti a Giovanni da quelli di Domenico. Fu in questa occasione che vennero applicati dei sigilli plumbei con i nomi dei donatori, impressi con cugni fatti costruire a tale scopo dal donatore. I bolli di riconoscimento misuravano 15mm e presentavano diciture diverse. Quelli della collezione di Domenico portavano la seguente dicitura: DOM. GRIM. CARD. MUNUS; quelli di Giovanni invece erano distinti in questo modo: IO. GRIM. PAT. AQ. MUNUS.[36]

Bisogna dire però che il riconoscimento dei marmi non fu affatto semplice, data la scomparsa di Giovanni. Ormai le opere appartenute a Domenico dovevano apparire ben integrate con il resto della collezione. I bolli vennero applicati a più riprese nell'estate del 1594.[37]

Il 2 agosto però, Pietro Amadi, da poco assegnato al progetto, si recò a compiere l'inventario e vide le sedici sculture di Domenico ben separate da quelle di Giovanni.[38]

Infine, dieci di questi marmi furono identificati da Tiziano Aspetti come quelli che aveva restaurato nel 1587.[39] Cercando di trarre vantaggio dall'interesse che la Signoria stava dedicando alla collezione, lo scultore scrisse una petizione al Doge in cui chiedeva come riconoscimento per il suo lavoro di essere assunto come curatore dell'esposizione. Contarini però declinò l'offerta e lo pagò con

[35] FAVARETTO 1984, pp. 205- 240; DE PAOLI 2004, p. 22. La famiglia lamenterà anche la scarsa preparazione degli addetti che, nella smania di appropriarsi della maggior parte delle opere presenti in casa, furono accusati di aver inventariato e bollato anche opere moderne.

[36] PERRY 1978, p. 232.

[37] DE PAOLI 2004, p. 21. Gli inventari furono redatti a più riprese fra l'8 ottobre e il 16 novembre 1593, una prima parte da Lorenzo Massa, il secondo e il terzo inventario da Bernardo Patrobelli dall'Orso e Pietro Pellegrini.

[38] ASV, *Proc. de supra*, B 68, Proc. 151, Fasc. 3, I, 45; PERRY 1978, p. 229.

[39] ASV, Proc. de supra, B. 68, Proc. 151, Fasc. 3, I, c. 7 : *"... che Mon. Patriarca haver fatto con molto studio racconciar, et abbelir le teste consegnateli in maniera, che non parevano più quelle: delle quali essendo gia state rebbate alcune, il med.mo Patriarca con la sua borsa le comprò, et le ponera con queste altre."*

cinquanta ducati ricordando comunque con un giudizio lusinghiero l'operato dello scultore.[40]

Infine, nell'estate del 1596, lo Statuario Pubblico era completato. Alle opere del primo lascito Grimani e della collezione di Giovanni sarebbero stati aggiunti 17 marmi della collezione personale di Contarini.[41]

Tale sacrificio da parte di un rinomato collezionista, che sicuramente doveva essere anche rivale di Giovanni, dimostra la straordinaria cura del tempo verso le collezioni che non erano raccolte messe insieme a caso. Le collezioni rinascimentali avevano un loro preciso disegno iconografico, costruito con studio e fatica. Contarini quindi sceglie con cura i pezzi che maggiormente potevano adattarsi con il disegno originario di Giovanni.[42]

Il contributo di Contarini è documentato anche dall'epigrafe che stava all'ingresso dell'esposizione: "*Signa marmorea perantiqua olim a Domini. Card. Grimano/ Anto. Princ. F. et postea a Io: Patriar. Aquileien. eiusdem P./ nep. Pascale Ciconia duce magna ex parte reipub. legata/ partim vero Marino Grimano Prin. a Federico Contareno D.M./ proc. Ad absolutum ornamentum suppleta idem federi. ex s.c./ hoc in loco reponenda c./ ANNO DNI M D XCVI*"[43]

Tornando alla vicenda dei bolli, che potrebbero aiutare a risolvere la questione della datazione dello Pseudo – Vitellio, bisogna ricordare come negli Anni Venti, i marmi vennero de restaurati e molti rimasero privi del sigillo mentre altri risultano possederlo in maniera errata.[44]

Il bollo dello Pseudo – Vitellio porta in effetti l'indicazione della collezione di Domenico ma le circostanze riguardanti l'applicazione stessa dei sigilli e le vicende occorse ai marmi nel corso dei secoli non permettono di utilizzare questo segno come una prova definitiva.

---

[40] PERRY 1978, p. 230.

[41] FORLATI TAMARO B., 1942, p. 14.

[42] In verità, la donazione di Contarini si unì alle altre opere solo nel 1714 quando, secondo le disposizioni testamentarie, si estinse il ramo maschile della famiglia. DE PAOLI 2004, p. 23.

[43] PERRY 1978, p. 231.

[44] PERRY 1978, p. 234; DE PAOLI 2004, p. 23.

L'Imperatore Vitellio

Il busto Grimani è stato identificato con l'imperatore Vitellio poiché nel XVI secolo fu messo a confronto con alcune monete appartenenti al principe. È una singolare quanto fortunata circostanza, infatti, che pur avendo governato per soli nove mesi, il regno di Vitellio abbia lasciato una considerevole quantità di coniazioni rispetto anche ad altri principi che hanno regnato per periodi più lunghi ma non furono altrettanto prolifici.[45]

Questa anomala quantità di monete può essere facilmente spiegata se si guarda al contesto che portò all'ascesa di Vitellio e alle esigenze che guidarono il suo breve regno. Non bisogna infatti dimenticare che la monetazione non era solo uno strumento finanziario ma soprattutto un importante mezzo di propaganda con cui gli imperatori, come i funzionari locali, diffondevano messaggi e influenzavano le opinioni degli utenti.

La storia di Vitellio può cominciare con l'attività politica del padre, Lucio Vitellio il vecchio. Questi si distinse per le sue capacità già sotto il regno di Tiberio che lo nominò console prima e governatore di Siria dopo. Fu ancora Lucio a risolvere una delicata questione diplomatica con i Parti per volontà di Tiberio e a deporre Ponzio Pilato dal suo incarico.[46] Lucio Vitellio fu uno dei principali sostenitori di Caligola e uno dei favoriti di Messalina. Grazie a questa posizione privilegiata entrò nelle grazie dell'imperatore che lo insignì del titolo di console per ben due volte e gli affidò il compito di amministrare il regno durante la sua assenza, essendo Claudio impegnato nella campagna militare in Britannia.[47]

[45] FABBRINI 1965, pp. 1188- 1189.
[46] JOS. *Ant. Jud.*, XV, 405; XVIII, 90- 120; XX, 12.
[47] TAC. *Ann.*, VI, 41; XI, 3, 33; XII, 4.

Lucio Vitellio, dunque, era un *vir innocens et industrius,*[48] capace di scalare i vertici del potere in periodi in cui la diffidenza dei sovrani poteva essere fatale. E le sue capacità acquistano valore se si pensa che riuscì a ingraziarsi soprattutto quei principi maggiormente famosi per le improvvise invidie e i voltafaccia nei confronti di fidati collaboratori. Questo dipese certamente non solo dalle capacità politiche e militari ma anche dall'abilità di Lucio a farsi amare dai principi grazie alle sue doti adulatorie che rasentavano la piaggeria.

È noto che fu proprio Lucio Vitellio a introdurre il culto dell'imperatore Claudio che salutava con una formula divenuta poi una sorta di ritornello beneaugurante: *"Saepe facias"* riferendosi ai *Ludi Saeculares* che il principe aveva da poco celebrato. Fu notevole anche il favore che godette presso l'imperatrice Messalina di cui si dice che conservasse un calzare in mezzo alle sue vesti per poterlo adorare di tanto in tanto davanti a un pubblico.[49]

La carriera di Lucio non venne per fortuna oscurata dalle vicende dei suoi fratelli, Aulo, Quinto e Publio, che invece vengono ricordati maggiormente per i loro demeriti e l'amore smodato per il lusso e la crapula.

Dovette essere questo un grave vizio di famiglia, così insito nella natura dei Vitellii da incarnarsi anche nel figlio di Lucio, il futuro imperatore. Infatti il ritratto che ne fornisce Svetonio è indicativo di un personaggio che divise la sua vita fra le altalenanti fortune politiche e militari e i piaceri della tavola. Anche nei tragici momenti della morte, venne dileggiato dalla folla per il suo aspetto di ghiottone e di avvinazzato che costituiscono un tratto distintivo della sua figura e che ha contribuito non poco a creare quel tipo del romano obeso e crapulone che ha avuto tanta fortuna nell'immaginario collettivo.[50]

In effetti queste caratteristiche fisiche non stupiscono se si pensa che Vitellio crebbe a corte e fu compagno e sodale di Caligola e ammiratore di Nerone.

Pur consapevole del risentimento della plebe, dei senatori e anche dell'esercito nei confronti del suo predecessore, Vitellio volle tributargli l'onore

---

[48] SUET. *Vit.*, VII, 2.

[49] SUET. *Vit.*, VII, 2: *"pro maximo numere a Messalina petit, ut sibi pedes praeberet excalciandos; detractumque socculum dextrum inter togam tunicasque gestavit assidue, nonnumquam osculabundus."*

[50] SUET. *Vit.*, VII,17: *"erat enim in eo enormis proceritas, facies rubida plerumque ex vinulentia, venter obesus, alterum ferum subdebile impulsu olim quadrigae, cum auriganti Gaio ministratore exhiberet."*

di un funerale in pompa magna e impedì che venissero messe fuori corso le sue monete.[51]

Vitellio preferì essere *levissimus* come Nerone piuttosto che possedere la *gravitas* che da lui si aspettavano i senatori che pure lo appoggiarono, almeno all'inizio.[52] Allo stesso tempo però, al principio della sua avventura, quando venne proclamato imperatore dalle truppe, rifiutò il titolo di Cesare preferendo quello di Augusto e di Germanico. Forse, in un momento ancora delicato, gli sembrò pericoloso farsi insignire di un titolo che ricordava troppo da vicino i membri della dinastia Giulio – Claudia tanto odiati dalle truppe come dagli ufficiali.[53]

Del resto, non aveva nulla dell'antico condottiero romano, padre adottivo di Augusto. Tanto la marcia in Italia di Cesare era stata improntata dalla *celeritas* e dalla *clementia* tanto quella di Vitellio fu caratterizzata da *torpor*, *inscitia* e *saevitia*.[54]

Il successo di Vitellio, sul piano militare, fu decretato soprattutto dal suo anomalo rapporto con le truppe. Infatti ignorando la tradizione romana, caratterizzata da un severo rigore, Vitellio preferì permettere alle sue legioni ogni sorta di capriccio. Quando si scontrarono con le disciplinate armate di Vespasiano fu subito chiaro di chi sarebbe stata la vittoria.[55]

Ma Vitellio, almeno al principio, riuscì a farsi amare da tutti. Il senato desiderava un imperatore che incarnasse gli antichi ideali e decise di adattarsi allo stile poco severo di Vitellio se questi era in grado di garantire la pace e il benessere di Roma.[56]

La plebe anch'essa desiderava la pace e il benessere ma certamente era meno schizzinosa riguardo alla condotta di Vitellio.

---

[51] YAVETZ 1969, p. 565.
[52] NEWBOLD 1972, p. 310.
[53] SUET.*Vit.*, VII, 8: *"cognomen Germanici delatum ab universis cupide recepit, Augusti distulit, Caesaris in perpetuum recusavit."*; TAC., *Hist.*, II, 62: *"Nomen Germanici Vitellio statim additum; Caesarem se appellari etiam victor prohibuit."*; YAVETZ 1969, p. 564.
[54] TAC., *Hist.*, II, 77.
[55] TAC., *Hist.*, III, 49: *"et vires luxu corrumpebatur, contra veterem disciplinam et instituta maiorum apud quos virtute quam pecunia res Romana melius stetit."*
[56] TAC., *Hist.*, I, 90: *"ut in familiis, privata cuique stimulatio, et vile iam decus publicum."*

Il popolo di Roma soffriva da tempo per il malgoverno dei suoi principi, in special modo per la sconsiderata politica economica di Nerone che aveva fatto man bassa dell'erario. La plebe si aspettava soprattutto benessere e, ben presto, rimase delusa dal comportamento di Vitellio che compensò generosamente i suoi favoriti e aumentò il numero degli ufficiali e dei pretoriani che erano tradizionalmente mal visti. L'esercito in città, poi, significava più bocche da sfamare e meno risorse per la popolazione di Roma[57]. A questo si aggiungeva il comportamento di Vitellio che, in qualsiasi momento, anche di crisi, era sorpreso a gozzovigliare in sfregio alla fame della plebe.[58]

Tutti, comunque, desideravano la pace, sopra ogni cosa, quella *concordia omnium* che da tempo la società romana anelava, in anni di rivolgimenti politici e disastri economici. E questo sentimento seppe interpretare Vitellio, almeno all'esordio nel ruolo di principe. Se non nei fatti concreti, nei gesti simbolici accontentò popolo e classi elevate facendosi insignire del titolo di *Concordia* (fig. 4, p. 62).[59]

Furono questi messaggi, soprattutto, a essere inseriti nei tipi monetali coniati sotto il suo breve principato. Sul verso si potevano leggere principalmente riferimenti al suo accordo con l'esercito a cui le monete erano dirette, in gran parte.[60] Le coniazioni di Vitellio, infatti, avevano lo scopo principale di sovvenzionare le ingenti spese militari e non furono riconiazioni di monete precedenti[61] ma emissioni ex novo in cui si possono distinguere tre diversi momenti.[62]

La prima si estende dal gennaio all'aprile del 69, da quando Vitellio iniziò la sua avventura alla morte di Otone. La coniazione riguardò le zecche di

---

[57] NEWBOLD 1978, p. 310.

[58] SUET.*Vit.*, VII, 13: *"Sed vel praecipue luxuriae saevitiaque deditus, epulas trifariam semper, interdum quadrifariam dispertiebat; in ientapula et prandia et cenas comissationesque, facile omnibus sufficiens vomitandi consuetudine…. Ut autem homo non profundae modo sed intempestivae quoque ac sordidae gulae, ne in sacrificio quidem umquam aut itinere ullo temperavit, quin inter altaria ibidem statim viscus et farra paene rapta e foco manderet, circaque viarum popinas fumantia obsonia, vel pridiana atque semesa."*

[59] SUET.*Vit.*, VII, 15: *"Sed quibusdam adclamantibus ipsum esse Concordiam, rediit nec solum retinere se ferrum affirmavit,verum etiam Concordiae recipere cognomen."*

[60] FABBRINI 1965, loc. cit.

[61] KRUPP 1961, pp. 129- 130: il tipo della *Tutela Augusti* è di questa natura e verrà poi continuata anche sotto i Flavi.

[62] MATTINGLY- SYDENHAM 1923, pp. 221- 231.

Lugdunum e Tarraco e fu in oro e argento. In queste prime monete Vitellio si fece insignire del titolo di IMP. GERMAN.

La seconda ondata di emissioni parte con la vittoria di Vitellio nell'aprile del 69 e termina con l'entrata a Roma nel luglio dello stesso anno. Si aggiunse, in questo caso, alle zecche provinciali quella di Roma che coniò monete d'oro e d'argento con il titolo di GERMANICVS IMP o GERMAN. IMP. TR. P.

La terza coniazione riguardò l'ultimo periodo del regno, dal luglio al dicembre del 69, dalla sua entrata a Roma alla sua morte. Interessò principalmente la zecca di Roma e il titolo è finalmente completo: GERM. IMP. AVG. TR. P.

Nel verso della moneta spesso erano raffigurati i figli di Vitellio o il padre come legame con l'illustre passato del principato. Insieme a questi segni vi erano altri temi ricorrenti come le mani intrecciate e i riferimenti alla *Concordia* o al *Fides Exercituum* (fig. 5, p. 62) che volevano appunto sottolineare il legame di Vitellio con i suoi soldati.[63]

Un altro tipo abbastanza comune è quello che raffigura sul verso i figli dell'imperatore (fig. 6, pag. 62). Invece è rimasto un unico esemplare, comunque significativo, di un asse rappresentante nel verso il tempio di Giove Capitolino. Si tratta ancora una volta di un chiaro riferimento alle tradizioni romane con cui Vitellio voleva instaurare un legame duraturo.[64]

Per quanto riguarda l'aderenza alle reali fattezze di Vitellio, sicuramente sono più vicine al vero le monete coniate in Gallia, Spagna e Italia.[65] In esse di notano i caratteristici tratti fisici che ben si sposano con le descrizioni che del principe ci hanno lasciato Svetonio e Tacito.

La testa inclinata, il collo e il mento pesanti e rotondi, la bocca piccola, le sopracciglia accentuate, gli occhi profondi si ritrovano nelle monete così come nei ritratti veri o presunti del principe.

In questo accentuato realismo emerge il gusto dell'epoca, intriso di una certa predilezione verso il barocco. Quella che era solo una tendenza sotto Claudio si era fatta regola con Nerone come reazione all'estremo classicismo

[63] KENT 1978
[64] BASTIEN 1978, pp. 181- 202.
[65] BLASQUEZ 1989, pp. 275- 290.

dell'età augustea. Nerone, cultore dell'arte greca, predilesse lo stile patetico, in cui i ritratti erano velati da una nota di malinconia, un'enfasi eroica che continuò anche sotto i Flavi e che certamente toccò anche la breve età di Vitellio.[66]

Nelle monete di questo imperatore emerge tutto il carattere di gaudente e allo stesso tempo di tragico personaggio vittima della sua stessa ambizione, tanto lontano dall'energica ed efficiente immagine del suo rivale Vespasiano.[67]

Senza dubbio ci sono tanti punti di somiglianza fra il busto Grimani e il ritratto di Vitellio così come emerge dalle monete e dalle descrizioni degli storici. In un'epoca in cui divenne moda riprodurre le teste dei dodici Cesari, secondo la tradizione svetoniana, la scoperta e la conseguente identificazione del busto Grimani con l'imperatore Vitellio furono naturali.

Del resto, anche nello Pseudo – Vitellio si possono notare alcune caratteristiche fisiognomiche che ricordano il modello delle monete. Ma è molto probabile che la svista fu possibile nel XVI secolo grazie al fatto che non si conoscevano altri busti dell'imperatore che subito fu soggetto alla *damnatio*.[68]

Oggi che se ne contano alcuni considerati autentici è più facile fare confronti e notare che tra lo Pseudo – Vitellio e i ritratti monetali vi sono più differenze che somiglianze.

Se si prendono in considerazione le monete coniate a Tarraco, la più somigliante delle teste è quella esposta al Museo del Bardo di Tunisi[69] che presenta uno stile molto vicino a quello neroniano o del primo periodo flavio come suggerisce l'espressività del viso (fig. 7, p. 63).

Il ritratto in questione probabilmente risale al periodo antecedente l'ascesa al trono, quando Vitellio era proconsole in Africa[70].

Più vicino ai sesterzi coniati nel secondo periodo, è il ritratto della Glyptoteca NY Carlsberg di Copenhagen (fig. 8, p. 63) che presenta uno stile più

[66] MATTINGLY- SYDENHAM 1923, loc. cit.

[67] TAC., *Hist.*, II, 5: *"Vespasianus acer militiae anteire agmen, locum castris capere, noctu diruque consilio ac, si res posceret, manu hostibus obniti, cibo fortuito, veste habituque vix a gregario milite discrepans; prorsus, si avaritia adesset, antiquis ducibus par."*

[68] BORDA 1943, p. 14, ma vd. VARNER 2004, p. 109: in realtà, si ricordano almeno tre statue di Vitellio che, in parte, vennero preservate dalla *damnatio*, a Tessalonica, Hannover e Trier (centri che lo appoggiavano particolarmente) perché furono rielaborate e dedicate a Vespasiano o ai suoi figli.

[69] BLASQUEZ 1989, loc. cit.

[70] FABBRINI 1965, loc. cit.; JUCKER 1961, pp. 331- 357.

lineare.[71] Le sue dimensioni colossali suggeriscono che sia stato scolpito quando Vitellio era già imperatore.[72] Anche qui si possono notare delle anticipazioni dello stile flavio. La realizzazione del viso suggerisce che tutti i modelli antecedenti di ritratti imperiali sono stati rigettati alla ricerca di una forma nuova in grado di scavalcare le correnti già conosciute come il realismo di età repubblicana o ellenistica. Anche le dimensioni colossali possono essere spiegate solo in questa ricerca sperimentale che anticipa, in parte, le esperienze artistiche del Tardo Antico.[73]

Simile alla testa di Copenhagen è quella conservata al Museo Getty di Malibu (fig. 9, p. 64). Si tratta di una scultura di alta qualità, sicuramente antica come dimostra il cattivo stato di conservazione che non dipende tanto dall'usura del tempo quanto dalle mutilazioni che la testa dovette subire subito dopo la caduta di Vitellio a causa della *damnatio memoriae*. La sua fisionomia non ha nulla della solennità che di solito si accompagna ai ritratti imperiali. Ancora una volta è possibile osservare in essa un realismo estremo, quasi impietoso.[74]

Un oggetto particolarmente raro, ammesso in questo elenco, perché sicuramente antico, è una piccola testa in cristallo di rocca, proveniente da Cesarea (fig. 10, p. 64). La testa risale al primo secolo d.C. quando era di moda scolpire piccoli oggetti in materiale prezioso o semiprezioso. Non di rado si trattava di teste di imperatori, come attestano quelle attribuite a Tiberio in turchese o a Claudio in agata, e dovrebbero provenire dalle botteghe di Alessandria d'Egitto, in quegli anni specializzate in questo tipo di lavorazione.

Era stata proposta, per questo ritratto, l'identificazione con Lucio Vitellio la cui attività, come è già stato ricordato, si era svolta anche in Palestina. Ma i tratti somatici di Lucio, così come sono stati immortalati sulle monete che recano il suo nome, differiscono molto da quelli del figlio. Lucio Vitellio aveva il classico fisico e le sembianze di un uomo dedito alla vita militare, un *vir pristinae virtutis*, al contrario di Vitellio. E il piccolo busto in cristallo di rocca non assomiglia affatto ai ritratti monetali di Lucio.[75]

---

[71] GJØDESEN 1959, pp. 1- 46.
[72] POULSEN 1974, pp. 173- 174.
[73] BRECKENRIDGE 1981, pp. 477- 512.
[74] CHAMAY 1983, pp. 102 e segg.
[75] J.H.I. 1932, pp. 153- 154.

Deve invece trattarsi di un esemplare più recente che non ha nulla a che vedere con Vitellio. L'attribuzione all'imperatore dimostra come spesso sono stati identificati ritratti di Vitellio solo perché suggerivano l'immagine dell'antico romano crapulone e gaudente.[76]

[76] FABBRINI 1965, loc. cit.

L'identificazione cinquecentesca- *Aulus Vitellius Germanicus*

Non è chiaro quando lo Pseudo – Vitellio venne identificato con il volto dell'imperatore. Già il giovane Tintoretto lo ammirava e lo utilizzò innumerevoli volte come modello per i suoi schizzi, tanto da arrivare a possederne una copia, ora all'Università di Padova. I suoi disegni sono così vividi che sembrano essere stati eseguiti dal vivo e non su un modello di marmo. Questa è la dimostrazione dell'alta qualità del busto Grimani e il motivo del suo fascino attraverso i secoli.

Ma né Tintoretto né Tiziano sembrano considerarlo il ritratto dell'imperatore Vitellio. In particolare, Tiziano, che pure lo conosceva, non lo utilizzò come modello per una serie di ritratti imperiali realizzati per Federico III Gonzaga, risalenti al 1535- 1538, che sono conosciuti grazie ai disegni di Aegidius Sadeler. Ciò potrebbe voler dire che il nome gli venne dato solamente dopo il 1550, quando l'interesse iconografico culminò nei lavori di Achille Statius e Fulvio Ursino, rispettivamente del 1569 e del 1570. In particolare, il lavoro di Ursino cercava di mettere in relazione i soggetti marmorei con quelli monetali.[77]

Se volessimo azzardare una sintesi delle varie posizioni, si può affermare che i dubbi legati all'identificazione e alla datazione del busto Grimani hanno prodotto tre diverse ipotesi.

La prima di queste è ovviamente la più antica e afferma l'autenticità del busto, ovvero il suo essere risalente al I secolo d. C., e la sua identificazione con l'imperatore Vitellio di cui abbiamo discusso nel capitolo precedente. Per secoli questa affermazione non venne messa in dubbio, fin quando Visconti non dichiarò che, a causa della *damnatio memoriae*, tutti i busti di Vitellio altro non erano che

[77] ZADOKS – JITTA 1972, pp. 5- 6.

falsi rinascimentali, compreso il Grimani. Si tratterebbe invece di busti risalenti al XVI secolo, realizzati partendo dalla descrizione letteraria che ne fa Svetonio.[78]

L'ipotesi, molto suggestiva, che data lo Pseudo – Vitellio al I secolo d.C., si basa su due presupposti indispensabili. Il primo è che il busto rappresenti appunto l'imperatore romano e che sia, in qualche modo, somigliante agli altri che poi sono stati scoperti e che hanno per soggetto lo stesso personaggio. Il secondo presupposto è che il busto sia antico e, per esserlo, sarebbe auspicabile che appartenesse al primo lascito Grimani, come abbiamo illustrato nel primo capitolo.[79]

Riguardo a questa secondo presupposto, sembra evidente che non si possa affermare per certa questa possibilità. Sarebbe molto affascinante poter collegare il busto, con tutta sicurezza, alla collezione di Domenico Grimani, la prima, quella che conteneva i pezzi ritrovati nella vigna vicino a Piazza Barberini,[80] ma sembra evidente l'impossibilità di mettere in relazione, al di là di ogni dubbio, il busto in questione con il primo lascito Grimani.

A questo proposito è stata formulata un'ipotesi secondo cui il busto è antico ma ha subito dei ritocchi durante l'età rinascimentale.[81] In questo caso, sarebbe facile mettere d'accordo le varie posizioni antichiste e moderniste.

Sappiamo già che, dalle carte del tempo, non è possibile affermare, ad esempio, che Tiziano Aspetti restaurò il busto. Anzi, è più facile affermare il contrario, dato che l'artista per primo non si vanta di un tale onore. Tra le figure che vissero a Venezia in quel periodo e che potrebbero possedere le caratteristiche adatte all'impresa potrebbe esserci lo scultore Simone Bianco.

Originario della provincia di Arezzo, fu attivo a Venezia per gran parte del XVI secolo. Noto principalmente come scultore di busti e apprezzato da artisti come Tintoretto e Sansovino, si distinse soprattutto per il gusto antiquariale. Dovette infatti derivare la sua formazione dalla scuola di Antonio Lombardo, caratterizzata dall'amore per l'imitazione archeologica. Questo gusto tipico della Venezia del 1500 non deve però essere scambiato con la falsificazione ma con

[78] MONGEZ 1824, p. 195.
[79] LIPPOLD 1970, p. 35.
[80] PASCHINI 1928, pp. 149- 190.
[81] TRAVERSARI 1968, p. 63 e segg.

una raffinata erudizione come dimostra l'abitudine di firmare le sue opere in greco.[82]

La maggior parte dell'attività di Simone Bianco, infatti, era dedicata al ritocco, all'arte di *racconciare* le teste antiche al fine di rendere i tratti più leggibili e suggestivi. Ecco che la sua presenza a Venezia e la sua bravura potrebbero avergli procurato l'incarico di ritoccare alcune delle teste della collezione Grimani.

A causa di questa attività, Simone Bianco è stato ricordato come un pedissequo imitatore dell'antico. Ma questo non spiegherebbe da solo la reputazione dell'artista nella cerchia degli intenditori e dei collezionisti e l'alta qualità di alcuni suoi lavori. Lo Pseudo – Vitellio potrebbe essere uno di questi.[83] In ogni caso, è stata fatta l'ipotesi che l'artista sia l'autore del bronzo conservato pure a Venezia.[84]

Il fatto che il busto sia stato comunque rimaneggiato appare evidente dalla scritta posta sul retro – *Felix Vibas* – che in principio è stata considerata originale.[85] Ad un indagine più approfondita, l'incisione risulta chiaramente un tentativo di rendere più certa la datazione antica. L'iscrizione, infatti, presenta segni grafici malfermi, di una mano inesperta, desiderosa di dare maggior garanzia a un pezzo già di per sé pregiato. Non certo la mano di colui che produsse un simile capolavoro, sia esso antico o moderno.[86]

Ci sono comunque degli aspetti meno evidenti che potrebbero rappresentare indizi, anche se labili, dell'antichità dello Pseudo – Vitellio. Si tratterebbe delle tracce di ossido lasciate dalle radici delle erbe, molto probabilmente quando il busto era interrato. Non si tratterebbe di una semplice patina antica ottenuta da un falsario ma di un'autentica impronta del tempo in cui il marmo rimase interrato, in attesa di essere scoperto.[87]

La questione però non si risolve tutta nel datare il busto all'epoca antica o propendere per una datazione moderna. Perché, pur volendo accettarne a priori

[82] PLANISCIG 1924, pp. 105 e segg.; SEMENZATO 1968, pp. 234- 235.
[83] MELLER 1977, p. 22.
[84] AVERY 2007, pp. 91- 94.
[85] ANTI 1930, p. 136.
[86] TRAVERSARI 1968, p. 63.
[87] ANTI 1927, p. 634.

l'appartenenza all'età romana, bisogna considerare se si tratti davvero di un'opera del I secolo d.C. o di un periodo successivo.

A questo punto è necessario cercare di individuare lo stile dell'opera e quindi collocarla in un tempo ben preciso, al di là delle questioni legate alle vicende rinascimentali.

Ricordiamo che sono davvero poche le opere d'arte legate alla figura di Vitellio, a causa della *damnatio memoriae,* e di queste ancora meno quelle che, con qualche sicurezza, possono essere ritenute autentiche. In tutte è possibile notare un forte realismo, come nella testa di Copenhagen, quella che mette d'accordo il maggior numero di studiosi.

La testa colossale di Copenhagen doveva appartenere a una statua trionfale eretta al centro di Roma come dimostra il fatto che venne ritrovata vicino a Piazza della Colonna. Probabilmente la testa venne prima abbattuta dai soldati di Vespasiano e poi sostituita con quella del nuovo imperatore o di uno dei suoi figli.

Essa, quindi, presenta alcuni segni della violenza a cui fu sottoposta e del cattivo stato di conservazione come i danni alla fronte, al naso, alle labbra e alle orecchie e la generale corrosione delle superfici. Inoltre è innegabile la somiglianza della testa con le monete attribuite all'imperatore Vitellio.[88]

Il ritratto combina il taglio di capelli di stile militaresco di Galba con la pesantezza degli ultimi busti di Nerone, anche se in quello di Copenhagen sono ancora più esagerati. La consistenza della pelle, però, è quella di un uomo più maturo. Il corpo doveva essere lavorato a parte e non ne rimane nulla.[89]

I tratti realistici di quest'opera sono ben evidenti nella realizzazione degli occhi, sporgenti e quasi sproporzionati rispetto al resto del volto, nel doppio mento pronunciato e solcato da una profonda ruga, nelle pieghe intorno alla bocca, caratterizzata da un'espressione amara, nelle rughe parallele e profonde che solcano la fronte.

Tali caratteri somatici così realistici sono coerenti con l'età neroniana e i primi anni dell'età flavia. In questo periodo si cominciò a rifiutare l'imperante arte Neo – Attica a favore di un rinnovato realismo che, in certo qual modo, si

[88] VARNER 2004, pp. 108- 110.
[89] KLEINER 2010, pp. 122- 123.

ricollegava all'età repubblicana. La testa di Copenhagen, con la sua resa impietosa, è legata a questo nuovo stile, ancora in fase di sperimentazione.

Lo stesso Nerone, negli ultimi anni della sua vita, considerò se stesso sempre più come un artista eccezionalmente dotato che come un sovrano. Ciò emerge dal suo ultimo tipo di ritratto: non più i tratti idealizzati e le classiche acconciature, ma il volto obeso e una capigliatura a ciocche ondulate, ottenuta con il calamistro (fig. 11, p. 65).[90]

Così anche Vespasiano, al potere in età avanzata e senza antenati nobili, preferì farsi rappresentare da un ritratto che comunica sobrietà ed energia in contrasto con il classicismo di età augustea o giulio- claudia (fig. 12, p. 65). L'arte di età flavia recupera le esperienze più vicine alla tradizione romana della tarda repubblica, lontana però da un'imitazione della realtà fredda e idealizzata. Questo rifiuto del classicismo continua anche sotto Nerva e Traiano, i primi due principi adottivi, in cui non si trova quel gusto per l'idealizzazione che poi riemerse con Adriano.[91]

In particolare, se si considera il ritratto del decennale di Traiano (fig. 13, p. 65), esso è privo del gusto patetico e teatrale tipico dell'ellenismo, eppure è anche libera dall'aderenza pedissequa al modello. Si tratta di un'immagine semplice e obiettiva, dai tratti pacati che non ha nulla del verismo tipico della ritrattistica privata. In esso quindi si trovano mescolate insieme il gusto classico con cui gli artisti romani potevano confrontarsi ora autonomamente e quello della tradizione realistica di stampo prettamente romano.[92]

Questo ritorno a un realismo che riecheggiava lo stile repubblicano aveva delle precise finalità politiche, infatti si voleva evocare un'età dell'oro in cui il governo di Roma era ancora affidato alla protezione della classe senatoria. I principi di età flavia così come Nerva e Traiano dovevano essere molto sensibili a presentarsi come garanti dei valori tradizionali della vecchia repubblica. Il freddo classicismo augusteo, dopo Nerone, venne considerato sinonimo di dispotismo e pretenziosità degenerata.[93]

---

[90] ZANKER 2008, p. 78, fig. 47.
[91] ZANKER 2008, p.79, figg. 48- 49.
[92] BIANCHI- BANDINELLI, TORELLI 1976, p. 95.
[93] POLLITT 1995, p. 248, fig. 244.

Lo Pseudo – Vitellio, invece, non presenta gli stessi tratti realistici. È vero che il soggetto è riconoscibile per le sue caratteristiche fisiche peculiari. Il viso pesante, il collo taurino, le guance pendenti e gonfie, gli occhi infossati e pensosi non si attagliano a un ritratto idealizzato. Ma anche così non possono essere ricollegati al realismo della testa di Copenhagen. In essi non c'è un gretto realismo, una volontà impietosa di rappresentare la realtà, ma un fare illusionistico.

Questo illusionismo lo si riscontra nel modo in cui sono resi i capelli, soffici e corporei, proprio perché nell'artista non c'era la volontà di imitare i tratti naturali. I colpi di scalpello lavorano come il pennello di un pittore donando ombreggiature e luce.[94]

In un certo senso, questa resa espressiva mascherata da realismo, ricorda i ritratti dell'arte etrusca. Lo Pseudo – Vitellio è stato infatti paragonato dall'Anti all' *Obesus Etruscus*, un'opera in alabastro tipica di un'arte ancora primitiva ma in cui si nota la stessa volontà di rappresentare un carattere attraverso delle forme quasi suggerite (fig. 14, p. 66).

L'*Obesus Etruscus* è una scultura rozza, se confrontata con il busto Grimani, in cui si possono riscontrare esperienza formale e abilità tecnica. Ma è comunque più vicino al busto Grimani rispetto alle statue di Vitellio considerate attendibili, come appunto la testa di Copenhagen, in cui non c'è nulla della morbida lavorazione che si trova nello Pseudo – Vitellio. In entrambe le opere, per quanto diverse, si nota come l'espressione e la ricerca psicologica sono ottenute attraverso mezzi pittorici, illusionistici e molto lontani da un mero verismo.[95]

Non si può dunque mettere in relazione il busto Grimani con l'arte neroniana o flavia. Ma dall'esperienza di quel periodo, presto si passò a un nuovo concetto di realismo che puntava, non tanto su un'aderenza al vero, quanto alla ricerca di immediatezza espressiva.

Legano lo Pseudo – Vitellio all'età adrianea alcuni tratti caratteristici come la leggera incisione dell'iride e delle pupille e le sopracciglia graffite e spesse.[96]

---

[94] ANTI 1927, p. 631.
[95] ANTI 1930, p. 170.
[96] TRAVERSARI 1968, p. 64.

Lo stesso si può dire dei capelli ottenuti con leggere picchiettature e dell'orecchio curato nei minimi dettagli anatomici, elementi riscontrabili nella ritrattistica romana del II secolo d.C.[97]

Se confrontiamo lo Pseudo – Vitellio con i ritratti di Adriano, ad esempio quello di Palazzo Massimo alle Terme, al di là delle diversità somatiche, noteremo che in entrambi colpisce la perfezione dell'incarnato, lo sguardo pensoso ed espressivo (fig. 15, p. 66). Le superfici levigate contrastano con quelle mosse, a zone fluide, caratterizzate da passaggi molto sfumati, si alternano zone dal forte chiaroscuro. Il classicismo di Adriano infatti non era di matrice accademica come quello augusteo. Roma ormai aveva consolidato un suo gusto artistico e una propria cultura e non aveva più bisogno del sostegno degli artisti ateniesi, non dipendeva più da loro completamente. Le opere prodotte sotto Adriano sono caratterizzate da delicatezza nella resa ineccepibile, un senso della nostalgia e una inventiva che non possedevano le tendenze del passato.[98]

Una delle caratteristiche più peculiari dello Pseudo – Vitellio è la torsione appena accennata del collo che rende il soggetto ancora più vero e immediato. Un simile atteggiamento si trova in un tardo ritratto di Augusto, conservato al Museo Archeologico di Istanbul, datato all'epoca adrianea, in cui il volto viene rivisitato secondo il gusto delle raffigurazioni di tipo ellenistico (fig. 16, p. 67). Il collo inclinato è il prodotto di un'arte in cui si mescolano realismo e idealismo.[99]

[97] CANDIDA 1967, p. 41.
[98] BIANCHI- BANDINELLI, TORELLI 1976, sch. 131.
[99] ZANKER 2008, p.80, fig. 50.

Ipotesi moderne 1: una testa antica - *T. Caesernius Macedo Quinctianus*

L'età adrianea di cui abbiamo accennato già nel capitolo precedente, ci porta a collegare il busto Grimani con uno dei monumenti più interessanti dell'Urbe, se si considera la mole di studi intrapresi sui diversi aspetti e sulle complesse indagini riguardanti le fasi di realizzazione e il significato complessivo dell'opera: l'Arco di Costantino.[100]

Infatti, secondo alcuni studiosi, il volto dello Pseudo – Vitellio potrebbe identificarsi con uno dei personaggi raffigurati sui tondi adrianei che abbelliscono l'Arco di Costantino. A questo personaggio, che compare in più rilievi, è stato dato il nome di *T. Caesernius Macedo Quinctianus*. Ma prima di considerare in maniera specifica il problema dell'identificazione, bisogna illustrare alcuni punti che riguardano lo stesso Arco di Costantino.

La tesi maggiormente accolta dagli studiosi afferma che l'Arco venne costruito per la celebrazione della vittoria di Costantino su Massenzio nel 312 d.C. ma non mancano alcuni particolari che mettono in dubbio questa ipotesi. Già a partire dall'iscrizione dedicatoria, infatti, il messaggio che il Senato decide di apporre all'Arco presenta alcune ambiguità.[101]

L'espressione *arcum triumphis insignem* infatti è stata spiegata sia come "arco decorato di rappresentazioni trionfali" sia come "arco celebre per i trionfi"[102]. Nel primo caso l'interpretazione della frase significherebbe che l'arco è stato costruito di sana pianta in occasione della vittoria di Costantino su Massenzio. Nel secondo caso, invece, potrebbe suggerire il fatto che il monumento, già in uso, sia poi stato riutilizzato da Costantino per i suoi scopi.[103]

---

[100] HOLLOWAY 2003, pp. 26- 29.

[101] *" IMP · CAES · FL · CONSTANTINO · MAXIMO · P · F · AVGUSTO · S · P · Q · R · QVOD · INSTINCTV · DIVINITATIS · MENTIS · MAGNITVDINE · CVM · EXERCITV · SVO · TAM · DE · TYRANNO · QVAM · DE · OMNI · EIVS · FACTIONE · VNO · TEMPORE · IVSTIS · REM-PUBLICAM · VLTVS · EST · ARMIS · ARCVM · TRIVMPHIS · INSIGNEM · DICAVIT."*

[102] FROTHINGHAM 1912, pp. 367- 384.

[103] CAPODIFERRO 1993, pp. 86- 91.

Oltre a queste annotazioni di natura filologica, bisogna prendere anche in considerazione le modalità di lavorazione dell'Arco stesso e il modo in cui le sue svariate parti sono state assemblate insieme.

L'Arco, infatti, si presenta come una sorta di mosaico di lavori precedenti, *spolia* sottratti a monumenti più antichi o ritrovati nei magazzini in cui giacevano perché appartenenti a edifici in disuso o perché mai utilizzati.

L'abitudine di utilizzare *spolia* di monumenti più antichi è già attestata in precedenza.[104] Le manovalanze erano abili a staccare i blocchi di marmo senza provocare danni.[105]

E nell'Arco di Costantino gli *spolia* sono più che abbondanti, riguardano la quasi totalità del monumento. Si tratta di rilievi che dovevano appartenere, con tutta probabilità, a Traiano, Adriano e Marco Aurelio a cui fu poi aggiunto un fregio di età costantiniana.

In passato si pensava che gli *spolia* fossero utilizzati nei monumenti tardo-antichi soprattutto perché gli artigiani del tempo non erano più in grado di realizzare opere di livello simile a quelle delle epoche precedenti.[106] In verità, essi facevano parte di un programma ben preciso che aveva come scopo quello di considerare l'attuale imperatore come il prosecutore ideale dei *boni regi* del passato. Non si trattava infatti di semplici citazioni ma di una sorta di programma politico e culturale per immagini.[107]

Un precedente illustre è quello di Augusto che, nel suo arco, iscrisse le liste dei consoli e dei trionfatori per far emergere che lui era il punto d'arrivo della storia di Roma. Allo stesso modo Costantino utilizza le figure degli imperatori più amati sottraendole, sicuramente, a monumenti ben conosciuti dai cittadini del tempo. Questi rilievi avevano una funzione astrattiva, dovevano rendere la figura del sovrano atemporale ed esaltare le sue virtù.

---

[104] WARD- PERKINS 1999, pp. 227- 233.
[105] ZERI 2004, p. 51.
[106] BERENSON 1950, pp. 25 e segg.
[107] ZERI 2004, p. 49.

Non a caso, insieme ai più classici rilievi di carattere storico, legati all'azione dell'imperatore, vengono inseriti anche i tondi adrianei con scene di caccia e *pietas*.[108]

In definitiva, l'Arco fu il primo tentativo, da parte di Costantino, di un esperimento che ebbe il suo culmine nella chiesa dei Santi Apostoli. Mentre Adriano e i Severi collezionavano copie, Costantino collezionò originali. Un anticipo della scelta artistica di Costantino si trova nell'*Arcus Novus* di Diocleziano, nell'Arco del Portogallo, che incorporava pannelli di epoca adrianea, o nel cosiddetto Tempio di Romolo eretto da Massenzio. Qui però il riuso riguardava solo alcune parti decorative più importanti come statue o rilievi mentre Costantino riutilizzò anche strutture architettoniche come basi o capitelli. Inoltre, mentre per gli altri imperatori si trattava di un bisogno principalmente pratico di concludere velocemente la costruzione di un monumento, il suo intento era quello di focalizzarsi sulle prerogative di un buon imperatore: giustizia, discorsi, ingressi trionfali, elargizioni, sacrifici e caccia.[109]

Proprio l'inserimento dei tondi ha dato adito ad ulteriori dubbi sulla datazione dello stesso monumento. Infatti, il fatto che le cornici inferiori degli archi siano stati oggetto di rimaneggiamento, per adattarli al fregio sottostante, ha portato a credere che forse essi si trovassero già sull'arco e non fossero stati asportati da un altro monumento ma bensì fossero stati rilavorati per adattarvi poi i nuovi elementi. Lo dimostrerebbero i tondi del Sole e della Luna che Costantino avrebbe fatto realizzare per completare la sequenza e certe indagini stratigrafiche che tenderebbero a dimostrare che l'arco potrebbe risalire al II secolo d.C. [110]

La zona circostante, infatti, era stata utilizzata in precedenza da Nerone e poi dai Flavi, in particolare da Domiziano. Alcuni resti testimonierebbero l'esistenza di un arco dalla vita molto breve, che potrebbe essere appunto di Domiziano, sui cui gravò la *damnatio memoriae*. Su quello Adriano avrebbe costruito il suo, in modo da sopperire al vuoto che l'abbattimento dell'altro aveva creato.

[108] DE MARIA 1988, pp. 203- 210.
[109] ELSNER 2000, pp. 151- 158.
[110] MELUCCO- VACCARO, FERRONI 1993- 94, pp. 1- 60; MELUCCO- VACCARO, DAVIDDE 2002, pp. 114- 118.

Il luogo scelto era significativo, accanto al santuario dedicato a Roma, ma non poteva trattarsi di un vero e proprio arco trionfale, data la natura pacifica del regno di Adriano.

Forse è soprattutto questo punto a rendere debole la teoria per cui l'arco apparteneva ad Adriano. In effetti furono pochi gli archi dedicati a quest'imperatore, sia nella provincia che nell'Urbe. Si conosceva un arco dedicato postumo a Traiano ed è certo che negli archi adrianei mancava la teologia della vittoria, mentre si privilegiava l'aspetto civilizzatore dell'impero.[111]

Inoltre l'Arco presenta molte incongruenze nella lavorazione, nella scelta dei materiali e nel loro inserimento all'interno del monumento e tanta trascuratezza non può essere accettata in un periodo in cui regnò Adriano e furono ideati capolavori come il Pantheon e la Biblioteca di Atene.[112]

La collocazione dell'Arco stesso comunque lascia adito a molte ipotesi che suggeriscono un legame con l'imperatore Adriano. Il suo collocamento alquanto anomalo potrebbe essere spiegato con il fatto che, attraverso il fornice centrale, doveva essere visibile la statua di *Sol – Helios* in cui Adriano si identificava.[113]

Tuttavia l'iconografia legata al culto solare non contrasta con un'attribuzione costantiniana, dato che è risaputo che l'imperatore Costantino utilizzò diffusamente immagini legate al culto del *Sol Invictus*.[114]

Tornando all'impiego dei tondi, poi, alcune indagini sull'uso dei materiali dimostrano che non si tratta di un primo impiego perché prima avrebbero dovuto essere posti su una muratura di laterizi rivestita di marmo. Oltre a ciò, dal punto di vista iconografico, i tondi non sarebbero stati inseriti in sequenza narrativa ma le corrispondenze saltano da un lato all'altro e non sono simmetriche e speculari come vorrebbe l'arte classica di età adrianea.[115]

Un'ipotesi che metterebbe d'accordo questi aspetti suggerisce una lettura dei tondi di tipo destrutturata, cosicché la prima parte si trova a nord e la seconda

[111] DE MARIA 1988, p. 133.
[112] WILSON- JONES 2000, pp. 53- 57.
[113] MELUCCO- VACCARO, FERRONI 1993- 94, p. 48.
[114] MARLOWE 2006, pp. 223- 242.
[115] PENSABENE – PANELLA 1993- 94, pp. 111- 283.

a sud. Oppure potrebbero essere letti in senso antiorario, seguendo l'ordine stabilito dal fregio di Costantino.[116]

Sullo stesso tema della caccia e del sacrificio, gli storici dell'arte hanno a lungo dibattuto. Si tratta di un chiaro riferimento alla *pietas*, per quanto riguarda le scene dei sacrifici, e probabilmente alla *virtus* per quelle della caccia. In un mondo pacificato, era naturale provare il proprio valore con l'arte venatoria. Non si tratta più però di un sacrificio pubblico, come era tipico dell'iconografia ufficiale, ma ristretto alla cerchia degli amici. Allo stesso modo, l'animale cacciato sostituisce il nemico morto come si conviene a un principe pacifico.[117] E non bisogna dimenticare il collegamento abbastanza immediato con l'arte Alessandrina e l'iconografia di Alessandro Magno che ben si inserisce nel programma imperiale di Adriano. [118]

Il tema della caccia e del sacrificio avevano una lunga tradizione nell'iconografia regale dell'antico oriente. Basterebbe ricordare il sarcofago con la caccia al leone, realizzato nel IV secolo a.C., conservato a Istanbul e impropriamente attribuito ad Alessandro Magno mentre apparteneva ad Abdalonimo di Sidone.[119]

L'età di Adriano è caratterizzata da una ricca lavorazione di medaglioni in bronzo, molti dei quali riportavano questo tipo di tema. Negli edifici pubblici classici questo tipo di rilievo era molto raro ma, proprio a causa della loro forma, venivano volentieri usati negli archi, non però come elemento principale, piuttosto come immagine accessoria. Inoltre, lo stile generale e il modo in cui sono modellate le figure riflette proprio la rinascita dell'arte greca classica.[120]

Caccia e sacrificio sarebbero risultati temi alquanto fuori posto in un arco. Almeno un arco trionfale di tipo classico. Ma potrebbero accordarsi molto meglio con un tipo di monumento che, in qualche modo, metteva insieme intenzioni pubbliche e bisogni privati.

La presenza di Antinoo in gran parte dei tondi non serve solo a indicare un *terminus* per la loro realizzazione ma potrebbe suggerire anche un'eventuale

[116] WILSON- JONES 2000, p. 52.
[117] TURCAN 1991, pp. 53- 82.
[118] CALCANI 1993- 94, pp. 78- 79.
[119] POLLITT 1995, p. 239- 40, sch. 232.
[120] TURCAN 1991, pp. 53- 80.

appartenenza ad un monumento dedicato al giovane favorito dell'imperatore. Questo monumento, solo ipotizzato, potrebbe identificarsi con un *porticus Adonaea* situato nella Vigna Barberini.[121]

I tondi risalirebbero dunque agli ultimi anni del regno di Adriano come dimostra la presenza di Antinoo, quindi dal 130, anno della morte del giovane, al 134, anno del ritorno dell'imperatore a Roma.[122] L'assenza di elementi di deificazione o di caratteri funerari suggerisce che siano stati terminati prima della morte di Adriano nel 138.[123]

I rilievi sono caratterizzati da una ricca presenza di figure che accompagnano quella dell'imperatore, che compare in ogni raffigurazione, e di Antinoo. È proprio quest'ultimo che ha reso definitiva l'attribuzione ad Adriano dei rilievi dato che la testa dell'imperatore è stata rimaneggiata fino a risultare irriconoscibile.

In alcuni rilievi, nelle scene di sacrificio, la testa di Adriano è stata dotata di *nimbus*, come vorrebbe una *maiestas* ormai acquisita, e si identificherebbe con l'imperatore Costantino, in altri rilievi, quelli di caccia, ha il volto del padre Costanzo Cloro o di Licinio.[124]

Lo stile delle teste varia dall'idealizzazione classicheggiante a un forte realismo. La lavorazione delle figure, il modellato plastico e morbido, i dettagli finemente cesellati, la totale esclusione del trapano, non lasciano dubbi sulla datazione adrianea. A parte rare eccezioni, i corpi si presentano di fronte mentre le teste sempre piegate in qualche direzione. I rilievi sono così profondi che danno l'impressione che le figure siano quasi delle statue.[125]

Le figure di contorno non sono state tutte identificate ma in due, in particolare, che si ripetono più spesso e godono di una posizione di importanza accanto all'imperatore, sono stati riconosciuti i fratelli Quinziani, *comites imperatoris*.[126]

---

[121] COARELLI 1986, pp. 230- 253.
[122] TURCAN 1991, p. 55.
[123] BONANNO 1976, p. 105.
[124] BIANCHI- BANDINELLI, TORELLI 1976, sch. 132.
[125] BONANNO 1976, p. 106.
[126] BULLE 1919, pp. 156- 158.

Questi si presentano su sei degli otto rilievi e, rispetto alle altre figure, che sembrerebbero un esempio di Zeitgesicht, hanno una fisionomia più marcata. E la considerazione che godevano sotto Adriano è ben documentata anche dal punto di vista storico.

Entrambi provenienti da Aquileia, conobbero una rapida ascesa nella carriera politica grazie alla loro amicizia con Adriano. Oltre ai servizi resi ricoprendo diverse importanti cariche pubbliche, i Quinziani seguirono l'imperatore nei suoi ripetuti viaggi in Oriente, a dimostrazione della fiducia che godevano presso il sovrano.[127]

La loro importanza è testimoniata anche dal fatto che sono rimaste altre rappresentazioni dei due fratelli. La testa del più giovane, Cesernio, è stata identificata con un busto conservato nella Gliptoteca di Monaco (fig. 17, p.67) .[128]

Quanto al più anziano, che presenterebbe qualche somiglianza con lo Pseudo – Vitellio, è stato identificato anche con un rilievo frammentario del Laterano (fig. 18, p. 68)[129] che è ugualmente collegato con il senatore che sta dietro Adriano nel rilievo dell'*adlocutio* del Palazzo dei Conservatori (fig. 19, p. 68).[130]

Un'ulteriore ipotesi collega la testa del più anziano con la figura di M. Annio Vero, nonno di Marco Aurelio.[131] Alcuni studiosi, invece, preferiscono non proporre alcuna identificazione.[132]

Al di là dell'identificazione, comunque, è interessante notare come la figura del più anziano dei Quinziani sia stata presto messa a confronto con quella dello Pseudo – Vitellio.[133] Il fatto che il busto Grimani sia stato datato all'epoca adrianea ha avvalorato questa ipotesi, così come la forte somiglianza fra di esso e il personaggio scolpito sui tondi adrianei (figg. 20- 31, pp. 69- 74).[134]

---

[127] KRIECKHAUS 2006, pp. 67- 76.
[128] DALTROP 1970, pp. 13- 14.
[129] BIEBER 1911, pp. 217- 219.
[130] BULLE 1919, p. 156.
[131] SIMON Inv. N° 832.
[132] OPPERMANN 1985, p. 143; EVERS 1991, p. 790.
[133] REINACH 1910, p. 126.
[134] PETERSEN 1899; ANTI 1930, p. 135.

Volendo fare un confronto, sono evidenti alcuni elementi di continuità fra i tratti somatici dello Pseudo – Vitellio e quelli del cosiddetto Quinziano. Una incipiente calvizie, i radi capelli mossi da piccoli colpi di scalpello, divisi in tre parti sulla testa, le sopracciglia folte e accentuate, la bocca non troppo incisiva, più pronunciata nel labbro inferiore, il collo possente, la mandibola piena sono segni che risaltano quando si mettono a confronto le due teste (figg. 32- 33, p. 75).

Ancora di più forse quando si confronta lo Pseudo – Vitellio con il rilievo del Laterano. Anche se si tratta di un bassorilievo, i tratti somatici che hanno in comune i due personaggi sono molto simili. Persino l'espressione corrucciata e un po' malinconica, la piega triste che incornicia la bocca e la pesantezza del volto sembrano appartenere alla stessa persona. Peccato per la mancanza della parte finale del naso sia nei tondi adrianei che nel rilievo del Laterano che avrebbero dato occasione per un ulteriore confronto.

La ritrattistica di Adriano, di cui abbiamo già parlato nel capitolo precedente, ha lasciato anche in ambito privato alcuni documenti importanti che potrebbero essere raffrontati con lo Pseudo – Vitellio e il volto di Quinziano presente nei tondi. Forse più che il ritratto pubblico, infatti, quello privato può rappresentare un importante metro di confronto.

Un busto in particolare può essere confrontato con lo Pseudo – Vitellio e servire da legame con l'età adrianea e i tondi. In esso si nota quella resa di tipo naturalistico che caratterizza il busto Grimani non solo nell'espressività del volto ma anche nei dettagli fisiognomici come la cura nella realizzazione del padiglione auricolare che ricorda da vicino il capolavoro veneziano (figg. 34- 36, p. 75).[135]

In questo ritratto si notano alcune caratteristiche già riscontrabili nella ritrattistica di età flavia o traianea che privilegiavano un certo realismo tardo repubblicano ma il realismo è addolcito da un'idealizzazione che appartiene solo all'esperienza artistica di età adrianea e che è già stata riscontrata nello Pseudo – Vitellio.

Non è trascurabile pensare che tale ritratto privato fu, molto probabilmente commissionato nella stessa bottega che realizzò anche il ritratto di Adriano di Palazzo dei Conservatori, ritrovato alla Stazione Termini (fig. 37, p. 77). L'alta

[135] FITTSCHEN – ZANKER 1985, Vol. 2, n° 80.

qualità di questo busto così come dello stesso Pseudo – Vitellio dopotutto sono compatibili con l'idea che essi fossero destinati a personaggi di un certo rilievo. La somiglianza così marcata fra il personaggio del busto Grimani e quello dei tondi adrianei non fa che avvalorare l'ipotesi di una realizzazione antica dello Pseudo – Vitellio, così come gli echi stilistici ed espressivi che caratterizzavano l'età adrianea e che così bene si possono riscontrare nel nostro busto.

Il fatto di essere stato creduto un capolavoro rinascimentale, epoca che come quella adrianea aveva riportato in vita l'età classica potrebbe giovare ad avvalorare questa ipotesi.

Ipotesi moderne 2: Un capolavoro rinascimentale

La fortuna dello Pseudo – Vitellio è legata a filo doppio con l'epoca rinascimentale in cui ha fatto la sua prima apparizione. La Collezione Grimani a cui apparteneva, l'esposizione al pubblico e l'ammirazione di grandi cultori d'arte e artisti d'epoca ha contribuito a conferire fama a questo piccolo capolavoro dell'arte.

Il Rinascimento e le età successive sfruttarono questo volto espressivo e magistralmente realizzato come base di partenza per altri capolavori. Scultori e pittori famosi come Tintoretto o Rubens si misero in competizione con quest'opera destinata a rimanere anonima.

Quando si parla dello Pseudo – Vitellio e dei suoi rapporti con il Rinascimento, oltre alla storia del suo ritrovamento, già discussa nel primo capitolo, bisogna distinguere due filoni principali. Il primo riguarda appunto le risonanze nel tempo che questo busto fu in grado di produrre nell'arte contemporanea e nei secoli futuri, soprattutto nel XVII e nel XVIII secolo. Il secondo riguarda la scuola di pensiero secondo cui lo Pseudo – Vitellio è un'opera rinascimentale e non un prodotto dell'arte romana.

Non è facile elencare per intero le opere che possono risalire, in qualche modo, al modello del busto Grimani. Ecco perché fu detto che quest'opera rappresenta un malinteso creativo in cui la fortuna del busto sta, ma solo in parte, nel fatto che il soggetto dell'opera venne identificato con l'imperatore Vitellio di cui all'epoca non si conoscevano altri ritratti.[136]

Un primo elenco molto esauriente è stato stilato riguardo i busti che derivano da quello Grimani e che si trovano in collezioni italiane o straniere.[137] Il primo è quello conservato nei Musei Capitolini (fig. 38, p. 77) la cui antichità è stata a lungo dibattuta.[138] Infatti non ci sono forti ragioni per ritenerlo un lavoro

[136] ZADOKS – JITTA 1972, pp. 3- 12.
[137] BERNOULLI 1891, pp. 12- 20.
[138] STUART – JONES 1912, p. 192; SIEVEKING 1928, pp. 43- 47.

moderno ma, in ogni caso, si tratta di un'opera fortemente rimaneggiata.[139] Certamente viene spontaneo un confronto con lo Pseudo – Vitellio perché sembrerebbero derivare da uno stesso tipo che, a sua volta, potrebbe essere messo a confronto con le teste dei tondi di Adriano.[140]

È ancora degna di menzione la testa colossale conservata a Mantova (fig. 39, p. 78) , molto simile a quella di Vienna anche se qui i capelli sono più corposi, la fronte più corrugata e solcata da una profonda ruga verticale sopra il sopracciglio destro. Quest'ultima è accettata come uno dei lavori migliori in assoluto (fig. 40, p. 78).[141]

Molte opere rinascimentali sono semplicemente delle copie dello Pseudo – Vitellio o delle sue maggiori riproduzioni.[142] La maggior parte di esse sono realizzate in marmo o in altre pietre pregiate come il porfido, alcune sono in bronzo. Per il maggior numero di esse è possibile stabilire con certezza la modernità mentre per altre tale affermazione è solo supposta.[143]

Una testa degna di nota è il cosiddetto Vitellio Durazzo, conservato presso l'Accademia Ligustica di Belle Arti e appartenuta all'importante famiglia genovese dei Durazzo (fig. 41, p. 79). Essa si distingue dalle altre copie, pur presenti a Genova, per l'alta qualità della lavorazione e lo stile barocco che ne rende molto personale il rifacimento.[144]

Un'altra importante collezione, la Robinson, conserva una copia dello Pseudo – Vitellio in cui il soggetto presenta una capigliatura più folta e ricca. Non si conosce la provenienza di questa copia (fig. 42, p. 79).[145]

In porfido è la testa con busto di alabastro della collezione Hope che fa compagnia ad altre due dello stesso materiale una delle quali appartenente alla collezione Lansdowne, l'altra conservata a Vienna.[146]

---

[139] Secondo PAUL 1982 il busto è un'opera moderna; secondo WINCKELMANN invece si tratta di un ritratto antico: WINCKELMANN 1764, p. 366.
[140] VON HEINTZE 1966, n° 1291.
[141] CANDIDA 1967, p. 41; FITTSCHEN 1985, p. 405.
[142] GABORIT 2000, pp. 298- 311.
[143] BERNOULLI 1891; TRAVERSARI- GARGAN 1990, p. 9: *"Si fecero inoltre più di un centinaio di copie marmoree o bronzee, o calchi in gesso, dal '500 al '900, che andarono a decorare studi o biblioteche di principi o re d'Europa. Persino lo scultore Medardo Rosso (fig. 43, p. 79), ben lontano dall'arte classica, scolpì una sua versione del Vitellio per l'Albertinum di Dresda."*
[144] GIANNATTASIO 1985, pp. 63- 70.
[145] ROBINSON 1955, n° 15.

A Palazzo Corsini è esposto un busto (fig. 44, p. 80) che si collega chiaramente con quello Grimani, che presenta qualche affinità con altri due esemplari non antichi conservati agli Uffizi di Firenze (fig. 45, p. 81)[147] e a Venezia.[148]

Tra le teste in bronzo, invece, si ricordano quella di Groningen (fig. 46, p. 81), con l'aggiunta del mantello come andava di moda nel XVIII secolo e la copia della stessa epoca esposta a Vienna.[149]

Per tutte queste copie è possibile ipotizzare che derivino da un unico esemplare indipendente dalla tradizione numismatica. Lo Pseudo – Vitellio che rappresenta l'esemplare migliore, potrebbe essere l'archetipo su cui sono state create le altre opere.[150]

Questa grande fortuna ha in parte avvalorato l'ipotesi secondo cui il busto Grimani sarebbe un'opera rinascimentale che solo per sbaglio è stata ritenuta antica.[151]

Ma si potrebbe obiettare che un artista del XVI secolo che avesse voluto creare un busto con le fattezze dell'imperatore Vitellio avrebbe potuto fare riferimento appunto alle monete per rendere il suo lavoro più credibile. Inoltre, sarebbe bastato creare un solo prototipo da cui far derivare tutti gli altri, invece esistono almeno un paio di archetipi diversi. Ed è vero che la maggior parte di questi busti sono moderni ma, di alcuni di essi, non è possibile essere certi.[152]

In più, in un'epoca di forte individualismo, anche in campo artistico, un artista in grado di realizzare un simile capolavoro non sarebbe rimasto anonimo come invece è accaduto.[153]

Abbiamo già accennato alla moda inaugurata nel XVI secolo di scolpire una serie di ritratti dei dodici Cesari in cui si inserì felicemente il busto Grimani, in mancanza di altri modelli per l'effimero imperatore Vitellio. Questo bisogno

---

[146] WAYWELL 1976, n° 59.
[147] MANSUELLI 1961, p. 89 n° 96.
[148] DE LUCA 1976, n° 77.
[149] ZADOKS – JITTA 1972, figg. 1 e 10.
[150] VISCONTI - MONGEZ 1824, II, p. 280.
[151] Oltre al Visconti, sono di questo parere GJØDESEN, 1959, pp. 1- 46; SCHWARZENBERG 1970, p. 611 n. 4; BAILEY 1977, p. 107 n. 1; mentre vd. FROZIEN – LEINZ 1987, n° 315.
[152] REINACH 1899, pp. 205- 211.
[153] ANTI 1927, p. 634.

pressante di possedere teste antiche da utilizzare come fonte di ispirazione per sculture o dipinti fu una cifra dell'arte rinascimentale e non solo.

Per quanto riguarda lo Pseudo – Vitellio, esso fu oggetto di numerose repliche che servirono principalmente come oggetto di studio, a partire dalla bottega di Tintoretto che dovette essere uno dei primi a riconoscerne il valore.

Si contano innumerevoli schizzi conservati nella sua bottega, che purtroppo non presentano datazione e quindi non possono essere utilizzati come punto di riferimento per collocare il busto nel tempo.[154] E questi disegni sono così vividi che sembrano essere stati realizzati dal vivo piuttosto che da un modello (figg. 48- 49, p. 82). Oltre agli schizzi, fu oggetto di calchi, come quello conservato a Padova (fig. 47, p. 82). Probabilmente esso ebbe un ruolo molto importante nel processo di duplicazione del busto, soprattutto in bronzo.

Notizia di questa riproduzione si ha nell'inventario Mantova – Benavides, in cui si spiega che esso fu oggetto di studio per Tintoretto e i suoi allievi.[155] Questa copia era ritenuta così preziosa che il famoso pittore decise di lasciarlo per testamento a un membro della sua famiglia.[156]

È interessante notare come questa copia compaia anche nel "Ritratto di Gentiluomo", in cui bisognerebbe identificare Bartolomeo della Nave, attribuito a Palma il Giovane, insieme ad altri gessi (fig. 50, p. 83).[157]

Da Tintoretto in poi, sono innumerevoli gli artisti veneziani che utilizzarono lo Pseudo – Vitellio come modello, tra questi Bassano (fig. 51, p. 83), Bonifacio, Schiavone e il più originale Veronese che lo usò come base per uno studio di testa femminile (fig. 52, p. 83).[158]

Tiziano si ispirò al volto del busto Grimani per una serie di ritratti dei dodici imperatori commissionata, tra il 1537- 38, da Federico Gonzaga per il Castello di Mantova. Negli stessi anni il volto dello Pseudo – Vitello appare tra la folla della "Presentazione al Tempio" nelle Gallerie dell'Accademia. Nel 1540, viene utilizzato nella "Cena di Emmaus", conservata a Belluno (fig. 53, p. 84).

---

[154] SCHWARZENBERG 1970; MENEGAZZI 2000, pp. 125- 126.

[155] *Inventario* 1965, p. 84 n. 68: *"…sopra la quale sempre dissegnò, et imparò il famoso egreggio pittor veneziano Giacomo Robusti detto Tintoretto."*

[156] CANDIDA 1967, p. 42.

[157] BESCHI 1976, pp. 1- 44; BAILEY 1977, p. 108; FAVARETTO 1990, pp. 153- 154; FAVARETTO 2000, p. 14.

[158] BAILEY 1977, fig. 8.

Infine, il Ponzio Pilato, nel dipinto "Ecce Homo", opera della vecchiaia, è quello in cui forse si trova la resa più vicina all'originale (fig. 54, p. 84).[159]

Antonio Campi, pittore cremonese meno famoso, ne aveva fatto uno dei protagonisti di "Susanna e i vecchioni" come testimoniano i cartoni preparatori (fig. 55- 56, p. 85).[160]

L'uso di rappresentare busti antichi nei quadri non era raro. Dava un'idea immediata della cultura e del benessere del committente e aiutava a rendere l'opera più solenne oltre che a rappresentare una sfida per l'artista. Tra questi esemplari ricordiamo "Ragazzo che copia la testa di un imperatore romano" di Michael Sweerts, un pittore olandese del XVII secolo (fig. 58, p. 86). L'artista scelse Vitellio con il preciso scopo di creare un contrasto fra il giovane protagonista, l'artista puro, e l'uomo gaudente ed epicureo.[161] Lo stesso soggetto venne replicato anche da Vaillant nel dipinto "Un giovane artista nel suo studio." (fig. 59, p. 86).[162]

L'Olanda ci porta a un altro importante pittore che si servì della testa dello Pseudo – Vitellio come modello, Rubens. Il pittore fiammingo eseguì una serie di tondi che rappresentavano i dodici imperatori e, ancora una volta, per Vitellio venne utilizzato il busto Grimani (fig. 57, p. 86). È interessante ricordare come l'idea di questa serie di ritratti sia nata dopo l'incontro, a Parigi, negli anni 20 del XVII secolo, fra Rubens e i legati del cardinale Francesco Barberini.[163]

La moda di riempire le gallerie private di busti di antichi imperatori contagiò anche l'Italia. A Firenze Massimiliano Soldani – Benzi, sotto la protezione di Cosimo III Granduca di Toscana, si specializzò nella lavorazione di medaglioni – ritratto. Completò la sua formazione prima a Roma e poi a Parigi e divenne il curatore della zecca di stato a Firenze. Per il Principe di Liechtenstein realizzò una serie di ritratti di imperatori e, dal carteggio, si scopre che per Vitellio utilizzò una copia del Grimani di proprietà del suo patrono (fig. 60, p. 87).

[159] BESCHI 1976, p. 34.
[160] BAILEY 1977, figg. 11 e 15.
[161] WADDINGHAM 1976, pp. 56- 65.
[162] BAILEY 1977, p. 119, fig. 19.
[163] JAFFE' 1971, pp. 297- 303.

L'opera in bronzo, appartenente alla Collezione Liechtenstein e conservata a Vaduz, è una delle migliori riproduzioni in bronzo dello Pseudo – Vitellio.[164]

Ancora a cavallo fra il XIX e il XX secolo, nel rinnovato interesse per l'arte classica, operò Adolfo Wildt che riprodusse, per la raccolta Rose a Doehlau, tra gli altri capolavori, anche il cosiddetto Vitellio Grimani. Purtroppo di esso non rimane che una riproduzione fotografica, dato che l'originale andò disperso.[165]

Ma le riproduzioni più importanti, per la nostra ricerca, sono quelle realizzate negli anni immediatamente successivi al rinvenimento del busto a Roma, nella famosa vigna. Tra questi, il primo è opera di Baldassarre Peruzzi, nella "Presentazione della Vergine Maria" in Santa Maria della Pace (fig. 61- 62, p. 87).

In un disegno preparatorio attribuito all'artista, ora conservato al Louvre, si vede chiaramente un uomo robusto nell'atto di donare l'elemosina il cui volto ricorda molto da vicino quello dello Pseudo – Vitellio. Il dipinto venne terminato nel 1523 circa, quindi negli stessi anni in cui il busto era conservato nel Convento di Santa Chiara a Murano, prima che venisse esposta la prima collezione. Questo potrebbe significare che, già dopo il primo ritrovamento, a Roma dovevano circolare schizzi della testa a cui Peruzzi dovette ispirarsi, dato che la testa non era accessibile al pubblico.[166]

Una datazione così precoce potrebbe rappresentare una prova importante del fatto che l'opera faceva parte del primo legato Grimani. Questo importante punto, mai chiarito fino in fondo, rappresenterebbe un discrimine importante per stabilire l'autenticità del busto, dato che, appartenendo alla collezione di Domenico, dovrebbe far parte di quel tesoro di opere antiche ritrovate nella vigna nel versante settentrionale di Monte Cavallo.[167]

Un'altra opera databile a questo periodo è la statua di San Tommaso d'Aquino, realizzata da Paolo Stella per la chiesa dei Santi Giovanni e Paolo a Venezia (figg. 63- 64, pp. 88). Alcuni fattori relativi alla costruzione della chiesa

---

[164] ZADOKS – JITTA 1972, p. 8.
[165] MOLA 1986, p. 412.
[166] BAILEY 1977, p. 107.
[167] SCHWARZENBERG 1970: *"Qualora un'immagine del Vitellio fosse accertata in esistenza prima del 1520, è chiaro che il tipo Grimani deve essere antico; se invece risulta noto solo dopo il 1560, diventa molto più facile trovare riscontri nella scultura veneta contemporanea."*

daterebbero l'opera entro il 1525 facendo sì che l'artista necessariamente doveva o aver visto di persona l'opera o conoscerne alcuni schizzi.[168]

Il fatto ha ancora più significato se si considera che Antonio Stella, scultore milanese, lavorò assiduamente alla bottega dei fratelli Lombardo, artisti di cui abbiamo già messo in chiaro il legame con la famiglia Grimani.

Un altro artista legato alla storia delle collezioni Grimani è Alessandro Vittoria, di cui viene spesso fatto il nome proprio in riferimento all'ipotesi rinascimentale, dato che scolpì una serie di opere in cui è chiara l'influenza dello Pseudo – Vitellio. Proprio a questo artista si deve la copia maggiore del vero conservata al Kunthistorisches Museum di Vienna.[169]

Sarebbe un "imputato" molto allettante, considerati i rapporti che intratteneva con la stessa famiglia Grimani, e considerato il ruolo che ebbe nella stesura del catalogo della collezione di Giovanni, prima che venisse esposta al pubblico. Ma Alessandro Vittoria nacque nel 1523, quando già Baldassarre Peruzzi aveva dipinto la sua "Presentazione della Vergine Maria" e Antonio Stella aveva scolpito il suo San Tommaso d'Aquino. Quindi l'ipotesi che sia lui l'autore del busto Grimani cade.[170]

Lo Pseudo – Vitellio, come abbiamo cercato di raccontare, fu apprezzato e ammirato da tutti. Il suo successo può essere paragonabile, anche considerando le copie e le opere che ad esso si sono ispirate, ad altri capolavori dell'arte antica scoperti in quegli anni come il Laocoonte e il Torso del Belvedere. Parecchi musei di tutta Europa ne fecero fare una copia, Canova e Burckhardt lo ammiravano moltissimo, Klotz, descrivendo quello del Campidoglio, consigliava di confrontarlo con il nostro.[171]

---

[168] MARKHAM – SCHULTZ 1985, pp. 79- 110.

[169] BERNOULLI 1891, p. 17 n. 41

[170] BODON 1997, p. 156 n. 18; FAVARETTO 2001, pp. 163- 173

[171] VALENTINELLI 1863, p. 253 n. 292: *"Non può quindi questo pezzo capitale confondersi coi molti busti convenzionali che si riscontrano in assai musei, e che trassero Visconti alla strana opinione siano tutti, senza eccezione, un portato del secolo decimo sesto."*

Conclusioni

I biografi di Michelangelo annoverano, tra le sue opere più pregiate, anche quella di un Cupido dormiente, andata purtroppo perduta. Al di là del fatto in sé, la storia di quest'opera è interessante perché fa emergere l'amore di un'epoca verso l'arte antica e come cambiò in poco tempo l'atteggiamento nei confronti dell'imitazione dell'antico. Isabella d'Este, alla quale, una prima volta era stata offerta l'opera, finì per considerarla una dei suoi pezzi più pregiati e non volle separarsene mai.[172]

La vicenda di questa scultura che, in principio, venne spacciata per antica, per poi diventare il lasciapassare di Michelangelo nell'ambiente artistico di Roma, dimostra come nel Rinascimento ci fosse una forte commistione tra l'arte antica e quella contemporanea, dato che gli artisti erano così animati dall'amore verso la classicità da riprodurla in maniera tanto perfetta da poter eguagliare gli originali.

In questo ambiente culturale si incentra la storia dello Pseudo – Vitellio che fece la sua comparsa, per la prima volta, proprio a Roma. Nella capitale operarono i membri più illustri della famiglia Grimani, coloro che potevano vantarsi di possedere un simile capolavoro.

In seguito, la sua storia si sposta a Venezia e diventa tutt'uno con quella della complicata vicenda della Collezione Grimani. A Venezia divenne oggetto di ammirazione da parte dei migliori artisti del tempo che lo copiarono in schizzi, sculture e dipinti e suggerirono ai secoli successivi la possibilità di ispirarsi a un ritratto carico di espressività e realizzato con fine tecnica scultorea.

Le qualità dell'opera non sono mai state messe in discussione ma la sua origine sì. Quando fu chiaro che non si trattava di un ritratto dell'imperatore Vitellio cominciarono a sorgere dubbi anche circa la sua antichità e questo ha prodotto la serie di ipotesi che abbiamo tentato di illustrare.

L'identificazione del ritratto con Vitellio è stata ormai accantonata da qualsiasi studioso dato che altri ritratti sono stati scoperti molto più somiglianti ai

[172] BALDINI 1973, pp. 90- 91.

volti incisi sulle monete dell'imperatore. Tra questi abbiamo ricordato particolarmente il busto di Copenhagen che manifesta il tipico carattere realistico che imperava nell'arte romana tra la fine del regno di Claudio e il regno di Nerone quando si avvertì l'esigenza di rompere con la tradizione Neo Attica inaugurata da Augusto.

Se volessimo soffermarci esclusivamente sulle caratteristiche stilistiche dell'opera, dovremmo attribuire lo Pseudo – Vitellio all'arte di età adrianea. La tecnica di lavorazione della pupilla risale proprio a questo periodo così come i passaggi morbidi dalle superfici mosse a quelle sfumate. L'arte adrianea era caratterizzata da una ripresa dei moduli classici ma, rispetto al periodo augusteo, in essa c'era una maggiore consapevolezza da parte delle maestranze romane che non si sentivano più in soggezione di fronte all'arte greca.

Tale padronanza si nota soprattutto nella riuscita fusione fra lo stile puramente classico, che si registra nel modo in cui vengono modellate le forme, privilegiando la morbidezza e i passaggi delicati di un chiaroscuro sfumato, e nella scelta dei soggetti. I volti idealizzati che avevano caratterizzato l'età di Augusto e della dinastia Giulio – Claudia, in cui prevaleva l'esigenza di aderire ai perfetti modelli dell'arte greca, lasciano il posto a un rinnovato interesse per la realtà.

Il classicismo Neo Attico aveva respinto, soprattutto nell'arte pubblica, il tipico verismo repubblicano, più vicino alle esperienze italiche ed etrusche. Con Adriano, questo verismo viene recuperato, inserito però in una corrente che traduce il realismo non nella mera riproduzione del vero ma nella ricerca del carattere più profondo del soggetto rappresentato.

In questo contesto lo Pseudo – Vitellio può inserirsi a pieno diritto. Il volto raffigurato è ben lungi dall'essere idealizzato. Le forme piene, la guancia cadente, il collo taurino e solcato da una piega che testimonia l'obesità del soggetto, le rughe che solcano la fronte e segnano i contorni della bocca non fanno parte del tipico inventario di volti classici. Non c'è alcuna intenzione di nascondere i difetti o di creare quel volto ideale in cui i tratti del personaggio privato si fondevano con quello del principe prescelto.

Ma, allo stesso tempo, il volto dello Pseudo – Vitellio non ha nulla della brutale veridicità dei ritratti repubblicani o di epoca flavia, in cui l'esigenza

primaria era quella di imprimere sul marmo il volto del committente perché fosse offerto ai posteri. Il realismo del busto Grimani sta soprattutto nell'espressione pensosa e quasi ironica degli occhi, nella piega appena accennata della bocca, nella torsione del collo che ricorda il patetismo di gusto alessandrino.

L'artista ha colto non tanto l'aspetto esteriore quanto l'essenza interiore del personaggio attraverso questa teatralità della posa che non è mai eccessiva come le tecniche scultoree utilizzate che sanno più del pennello di un fine pittore che dell'incisivo scalpello di uno scultore.

L'età adrianea, in cui possiamo collocare l'opera, ci porta a uno dei capolavori di quest'epoca. I tondi inseriti nell'Arco di Costantino, di cui non sono state ancora individuate la destinazione o la collocazione, presentano una serie di figure che fanno da contorno all'onnipresente immagine dell'imperatore. Alcune di esse non vanno al di là del ritratto di maniera, si possono facilmente inserire nel tipo dello *Zeitgesicht*. Ma altre, che compaiono con maggior frequenza e godono di una posizione di privilegio, hanno un volto dai tratti più caratterizzati. Uno di essi, in particolare, ha notevoli somiglianze con il soggetto del busto Grimani.

Anche questo personaggio, che alcuni hanno voluto identificare con T. Cesernio Macedone Quinziano, un uomo politico che seguì Adriano in molti dei suoi viaggi, presenta gli stessi archi sopraciliari accentuati, i capelli radi divisi in tre parti da due scriminature, le guance cadenti e il collo imponente. Lo stesso personaggio è stato identificato anche in un bassorilievo ritrovato nel Laterano e, con più dubbi, in un altro appartenente al perduto Arco del Portogallo.

Non ci sarebbe da stupirsi se si trattasse sempre dello stesso personaggio dato il grado di favore che Quinziano godeva presso l'imperatore. Anche i ritratti che riproducono il fratello più giovane attestano l'importanza di questa famiglia alla corte del principe.

Altri ritratti dell'epoca, come abbiamo illustrato, riecheggiano lo stesso gusto che diede vita allo Pseudo – Vitellio non solo nella tecnica di resa dei singoli particolari, ma anche nell'espressività che caratterizza il volto.

Quell'espressività che affascinò i moderni che vennero a contatto con l'opera. Negli anni furono ricordati gli illustri nomi di personaggi come Canova e

Winckelmann, Burckhardt e Rubens, Tiziano e Tintoretto a dimostrazione della profonda risonanza che questo busto riuscì a creare nell'arte moderna.

Numerose copie dello Pseudo – Vitellio si possono ammirare nei musei di tutto il mondo. Per molti di essi è anche possibile risalire alla storia che portò alla loro creazione, per alcuni è chiara la dipendenza dal ritratto della collezione Grimani. Con l'usanza, per ogni cultore d'arte, di possedere una galleria di ritratti di imperatori romani, lo Pseudo – Vitellio si adattò facilmente a prestare il volto alle fattezze di un imperatore poco conosciuto ma la cui descrizione accendeva la fantasia degli amanti della classicità.

Il carattere di crapulone gaudente che ne lascia l'impietoso Svetonio si attagliava bene al volto imponente dello Pseudo – Vitellio e combaciava con l'idea del romano *Epicuri de grege porcum* ereditata dalla tradizione letteraria. Infatti, oltre che servire da modello per il volto dell'effimero e quasi sconosciuto principe Vitellio, il busto Grimani fornì lo spunto per numerose opere in cui erano rappresentati personaggi dell'antica Roma. Ricordiamo il Ponzio Pilato dell'"Ecce Homo" di Tiziano, il vecchione di Antonio Campi, l'invitato nella "Cena a casa di Levi" di Paolo Veronese o, dello stesso, uno dei personaggi della "Cena di Emmaus".

Oltre a ciò, il busto divenne quasi un'ossessione per Tintoretto e la sua bottega che lo utilizzarono innumerevoli volte come modello per disegni preparatori o di esercizio. Il pittore veneziano ne possedeva anche una copia in gesso che venne menzionata anche nel suo testamento.

I disegni del Tintoretto non sono databili mentre la maggior parte delle opere in cui compare il volto dello Pseudo – Vitellio sono posteriori alla fusione delle due collezioni Grimani. Queste opere, in sostanza, non ci permettono di ottenere un'ulteriore prova dell'autenticità del busto perché non ci dicono con certezza se esso apparteneva alla collezione di Domenico o a quella di Giovanni.

Una parte dei problemi legati allo Pseudo – Vitellio nascono infatti dalla complicata vicenda delle collezioni dei due prelati Grimani. Come molti studiosi hanno ribadito, se fosse possibile stabilire con certezza l'appartenenza del busto alla collezione di Domenico, allora ogni dubbio sarebbe chiarito.

Mentre, infatti, la collezione di Giovanni era eterogenea e comprendeva numerose opere sia antiche che moderne, quella molto più ridotta dello zio Domenico si basava sulle opere antiche ritrovate nella vigna ai piedi di Monte Cavallo in cui stavano scavando le fondamenta del palazzo di famiglia.

Era quella l'epoca dei ritrovamenti fortunati di opere pregevolissime come il Laocoonte, ritrovato in simili circostanze, o il Torso del Belvedere che tanto colpirono l'immaginario degli artisti del tempo.

Non ci sono purtroppo prove oggettive che dimostrano con certezza l'appartenenza dello Pseudo – Vitellio alla collezione di Domenico. Quando le due collezioni vennero fuse insieme, si sentì la necessità di distinguere le opere appartenute al primo legato da quelle di proprietà di Giovanni. Ma le sfortunate circostanze vollero che Giovanni Grimani non fosse più in vita nel momento in cui venne stilato il catalogo e quindi sorgono dubbi sull'operato dei delegati che vennero incaricati di questo delicato compito.

Il busto Grimani, in effetti, presenta il bollo che attesta la sua appartenenza alla collezione di Domenico ma coloro che operarono la classificazione non erano così addentrati nella conoscenza delle opere da distinguerle. Anche se la grande fama dello Pseudo – Vitellio avrebbe potuto benissimo preservarlo da questa confusione, essendo già stato oggetto di attenzione di artisti e intenditori. Difficile credere che non conoscessero la storia di questo pezzo già allora così ammirato.

Però ci sono altri sistemi per datare il busto e ricostruire il momento quasi esatto in cui fece la sua comparsa nel mondo dell'arte. Tra gli artisti che si servirono del suo volto come modello non abbiamo prima nominato due che utilizzarono lo Pseudo – Vitellio ben prima che venisse esposto al pubblico nel primo Statuario.

Baldassarre Peruzzi, pittore romano, prese spunto da quella testa per realizzare un personaggio della "Presentazione della Vergine Maria". Si tratta di un'opera del 1523, quando appunto il busto Grimani doveva ancora essere privato. Probabilmente già allora schizzi dell'opera erano diffusi a Roma.

Antonio Stella, scultore milanese, allievo dei fratelli Lombardo, si servì del volto dello Pseudo – Vitellio per realizzare la statua di San Tommaso

d'Aquino per la chiesa dei Santi Paolo e Giovanni a Venezia. Anche in questo caso si tratta di un'opera precedente l'esposizione pubblica nello Statuario.

Entrambe le opere sono fondamentali nel datare il busto Grimani alla prima collezione e quindi, con tutta probabilità, al nucleo di Domenico che risaliva al ritrovamento nella vigna Barberini.

BIBLIOGRAFIA

ANTI 1927: C. ANTI, *Il Museo Archeologico di Venezia*, in *Dedalo*, VII, 1927, pp. 599- 637.

ANTI 1930: C. ANTI, *Problema dell'arte italica*, in *StEtr*, IV, 1930, pp. 151- 171.

ANTI 1930: C. ANTI, *Il Regio Museo Archeologico nel Palazzo Reale di Venezia*, Roma- Libreria dello Stato, 1930.

AVERY 2007: V. AVERY, *L'industria artistica del bronzo del Rinascimento a Venezia e nell'Italia settentrionale : atti del Convegno internazionale di studi*, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 23-24 ottobre 2007 / a cura di CERIANA M. e AVERY V. - Verona (Comitato nazionale per le celebrazioni del 550.mo anniversario della nascita di Tullio Lombardo).

BAILEY 1977: S. BAILEY, *Metamorphoses of the Grimani "Vitellius"*, in *The J. Paul Getty Museum Journal*, 5, 1977, pp. 105- 122.

BALDINI 1973 : U. BALDINI, Michelangelo scultore, Milano, 1973.

BASTIEN 1978: P. BASTIEN, *Vitellius et le temple de Jupiter Capitolin: un As Inedit*, in *NumAntCl*, 1978, pp. 181- 202.

BEMBO 1548- 1552: P. BEMBO, *Lettere scelte del Cardinale Pietro Bembo riscontrate con l'edizioni del 1548 1552 e corredate di note da L. Carrer*, Venezia, 1845.

BENZONI – BORTOLOTTI 2002: G. BENZONI – L. BORTOLOTTI, *DBI*, Roma, 59, s.v. Grimani Domenico, 2003, pp. 599- 609.

BERENSON 1952: B. BERENSON, *L'Arco di Costantino o della decadenza della forma*, Milano – Firenze, 1952.

BERNOULLI 1891: J.J. BERNOULLI, *Romische Ikonographie*, II, 2, 1891.

BESCHI 1976: L. BESCHI, *Collezioni d'antichità a Venezia ai tempi di Tiziano*, in *AqNs*, XLVII, 1976, 33, pp. 10- 34.

BIANCHI- BANDINELLI, TORELLI 1976: R. BIANCHI- BANDINELLI, M. TORELLI, *L'arte dell'antichità classica. Etruria- Roma*, UTET, 1976.

BIEBER 1911: M. BIEBER, *Die Medaillons am Konstantinbogen*, in *RM*, 26, 1911, pp. 214- 237.

BLASQUEZ 1989: J. M. BLASQUEZ, *Retratos de los Emperadores Vitelio y Antonio Pio*, in *Academia*, 68, 1989, pp. 277- 290.

BONANNO 1970: A. BONANNO, *Portrait and other heads on Roman historical Relief up to the age of Septimius Severus*, Oxford, 1970.

BORDA 1943: M. BORDA, *Le famiglie imperiali da Galba a Commodo – Biografia e Iconografia*, Roma, 1943.

BRECKENRIDGE 1981: J. D. BRECKENRIDGE, *Roman Imperial Portraiture from Augustus to Gallienus*, in *ANRW*, II, 12, 2, Berlin- New York, pp. 477- 512.

BULLE 1919: H. BULLE, *Ein Jagddenkmal des Kaisers Hadrian*, in *JdI* 34, 1919, pp. 144- 172.

CALCANI 2001: G. CALCANI, *La serie dei tondi da Adriano a Costantino*, in *Adriano e Costantino. Le due fasi dell'Arco nella Valle del Colosseo*, a cura di M. L. Conforto, Milano, 2001, pp. 78- 102.

CANDIDA 1967: B. CANDIDA, *I calchi rinascimentali della Collezione Mantova – Benavides nel Museo del Liviano a Padova*, Padova, 1967.

CAPODIFERRO 1983: A. CAPODIFERRO, *Arcus Costantini, in Lexicon Topographicum Urbis Romae*, vol. 1 A- C, a cura di E.M. Steinby, Roma, 1983, pp. 86- 91.

CHAMAY 1982: J. CHAMAY, J. FREL, J. L. MAIER, *Le Monde de Césars : Portraits Romains*, Geneve, 1982.

COARELLI 1986: F. COARELLI, *La Tombe d'Antinous a Rome*, in *MEFRA*, T. 98, n°1, 1986, pp. 217- 253.

DALTROP 1970: G. DALTROP, *Das Bildniss des T. Caesernius Statianus. Zu ikonographischen Fragen römischer Bildnisse*, dans *MunchJb*, 21, 1970, pp. 7- 17.

DE LUCA 1976: G. R. DE LUCA, *I monumenti antichi di palazzo Corsini*, Roma, Accademia dei Lincei, 1976.

DE MARIA 1988: S. DE MARIA, *Gli archi onorari di Roma e dell'Italia Romana*, Roma, 1988.

DE PAOLI 2004: M. DE PAOLI, "*Opera fatta diligentissimamente" Restauri di sculture classiche a Venezia tra Quattro e Cinquecento*, Roma, 2004.

ELSNER 2000: J. ELSNER, *Imperial Rome and Christian Triumph*, Oxford University Press, 2000.

EVERS 1991: C. EVERS, *Remarques sur l'Iconographie de Constantin. A' propos du remploi de portraits des « bons empereurs »*, in *MEFRA*, 103, 2, 1991, pp. 785-806.

FABBRINI 1965: L. FABBRINI, sv. Vitellio, *EAA*, VII, 1965, pp. 1188- 1189.

FAVARETTO 1984: I. FAVARETTO, *"Una tribuna ricca di marmi…" Appunti per una storia delle collezioni Grimani di Santa Maria Formosa*, in *AqNs*, 55, 1984, pp. 205- 240.

FAVARETTO 1990: I. FAVARETTO, *Arte antica e cultura antiquaria nelle collezioni venete al tempo della Serenissima*, Roma, 1990.

FAVARETTO 1993: I. FAVARETTO, *Collezioni di antichità a Venezia nel Cinquecento e la formazione dello Statuario Pubblico*, in I. FAVARETTO, G. TRAVERSARI *Tesori di scultura greca a Venezia. Raccolte private del '500 al Museo Archeologico di Venezia*, Venezia, 2003, pp. 11- 34.

FAVARETTO 1997: I. FAVARETTO, *Per la memoria delle cose antiche… La nascita delle collezioni e la formazione dello Statuario Pubblico*, in *Lo Statuario Pubblico della Serenissima: due secoli di collezionismo di antichità, 1596-1797*, Catalogo della mostra (Venezia 6 settembre- 2 novembre 1997), a cura di FAVARETTO I., RAVAGNAN G. L., Roma, 1997, pp. 38- 44.

FAVARETTO 2000: I. FAVARETTO, *L'immagine raddoppiata: calchi, copie e invenzioni "all'antica" nelle collezioni venete d'antichità*, in *Les moulages de sculptures antiques et l'histoire de l'archeologie: actes du colloque International, Paris 24 octobre 1997*, édité par H. LAVAGNE et F. QUEYREL, Genéve: Droz, 2000, pp. 13- 21.

FAVARETTO 2001: I. FAVARETTO, *Problemi di "teste" e di altre cose. Alessandro Vittoria e gli artisti veneti del suo tempo a confronto con l'arte classica*, in *Alessandro Vittoria e l'arte veneta della maniera*, Atti del Convegno internazionale di Studi (Udine 26- 27 ottobre 2000), a cura di L. FINOCCHI GHERSI, Udine, 2001, pp. 163- 173.

FITTSCHEN 1985: K. FITTSCHEN, *Sul ruolo del ritratto antico nell'arte italiana, in Memoria dell'antico nell'arte italiana*, II, Torino, 1985, pp. 381- 412.

FITTSCHEN- ZANKER 1983: K. FITTSCHEN – P. ZANKER, *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom*, Mainz, Vol. 2, 1983.

FORLATI TAMARO 1942: B. FORLATI TAMARO, *L'origine della Raccolta Grimani*, Venezia, 1942.

FROTHINGHAM 1915: A. L. FROTHINGHAM, *Who Built the Arco of Constantine? IV. The Eight Medallions of Domitian*, in *AJA*, 19, 1915, pp. 367- 384.

GABORIT 2000: J. G. GABORIT, *Le "Vitellius de Venise" ou comment un Romain anonyme fut proclame empereur*, in *D'après l'Antique, Catalogue de l'Exposition*, édite par J.P. CUZIN, J.R. GABORIT, A. PASQUIER, Paris, pp. 298- 311.

GIANNATTASIO 1985: B. M. GIANNATTASIO, *Una testa di Vitellio a Genova*, in *Xenia*, 1985, pp. 63- 70.

GJØDESEN 1959: M. GJØDESEN, *De Tre Kajsere Litteraere og Plastiske Portraetter*, in *Meddelelser fra Ny Carlsberg Glyptotek*, 16, 1959, pp. 1- 46.

HEINTZE 1966: H. von HEINTZE, *Kapitolinisches Museum*, in *Fuhrer durch die offentlichen Sammlungen Klassischer Altertumer in Rom*, Tübingen, 4, 1966, n° 1229- 1291.

HOLLOWAY 2003: R. HOLLOWAY, *The Arch of Constantine and the Emperor's Enemies at Rome*, in *Common Ground: Archaeology, Art, Science and Humanities*, (Proceedings of the XVth Congress of Classical Archaeology, Boston, August 23- 26, 2003, a cura di C.C. MATTUSCH, A.A. DONOHUE, A. BRAUER, Oxbow Books, 2003.

J. H. I. 1932: J. H. I., *A portrait of Vitellius (?) in rock crystal*, in *The Quaterly of the Department of Antiquities in Palestina*, I, 1932, pp. 153- 154.

JAFFE' 1971: M. JAFFE', *Rubens's Roman Emperors*, in *The Burlington Magazine*, 113, 819, 1971, pp. 297- 303.

JUCKER 1961: H. JUCKER, *Vitellius*, in *JahrbBernMus.*, 1961- 62, pp. 331- 357.

KENT 1978: J. P. C. KENT, *Roman Coins*, New York, 1978.

KLEINER 2010: F. KLEINER, *A History of Roman Art, Enhanced Edition*, Wadsworth, 2010.

KRIECKHAUS 2006: A. KRIECKHAUS, *Senatorische Familien und ihre patriae, (1/2 Jahrhundert n. Chr.)*, Kovac, Hamburg, 2006.

KRUPP 1961: F. KRUPP, *The Tutela Type of Vitellius*, in *NumChron*, 1961, pp. 129- 130.

LIPPOLD 1970: A. LIPPOLD, *Narses*, in *RE* Suppl. 12, 1970, pp. 870- 889.

MANSUELLI 1961: G. A. MANSUELLI, *Galleria degli Uffizi*, Vol. 2, Roma: Istituto Poligrafico dello Stato, 1961.

MARKHAM SCHULTZ 1985: A. MARKHAM SCHULTZ, *Paolo Stella Milanese*, in *MittKunstIstFlorenz*, 29Bd, H1, 1985, pp. 79- 110.

MARLOWE 2006: E. MARLOWE, *Framing the Sun: The Arch of Constantine and the Roman Cityscape*, in *The Art Bulletin*, 88, 2, 2006, pp. 223- 242.

MATTINGLY- SYDENHAM 1923: H. MATTINGLY- E. A. SYDENHAM, *Vitellius*, in *RIC*, I, 1923, pp. 221- 231.

MELLER 1977: P. MELLER, *Marmi e bronzi di Simone Bianco*, in *MittKunstIstFlorenz*, 21, 1977, pp. 199- 210.

MELUCCO- VACCARO, FERRONI 1996: A. MELUCCO- VACCARO, A. M. FERRONI, *Chi costruì l'Arco di Costantino? Un interrogativo ancora attuale*, in *RendAccPont*, LXVI, A.A. 1993- 94, (1996), pp. 1- 60.

MELUCCO- VACCARO, DAVIDDE 2002: A. MELUCCO- VACCARO, B. DAVIDDE, *Il riuso dell'Arco di Costantino: i ritrovamenti monetali*, in *Villa Adriana. Paesaggio antico e ambiente moderno: elementi di novità e ricerche in corso.*

Atti del Convegno (Roma, Palazzo Massimo delle Terme, 23- 24 giugno 2000), a cura di A. M. REGGIANI, Milano, 2002, pp. 114- 118.

MENEGAZZI 2000: A. MENEGAZZI, *Antichità e oggetti d'arte,* in *La curiosità e l'ingegno. Collezionismo scientifico e metodo sperimentale a Padova nel Settecento. Catalogo della mostra*, Padova 2000, p.117-129.

MOLA 1986: P. MOLA, *Copie dall'antico. Comunicazioni in margine alla produzione di Adolfo Wildt*, in *Scritti in onore di Massari Gaballo e Ugo Tocchetti Pollini*, Milano, 1986, pp. 407- 412.

MONGEZ 1824: A. MONGEZ, *Iconographie Romain*, Paris, 1824.

NEWBOLD 1972 : R. F. NEWBOLD, *Vitellius and the Roman Plebs*, in *Historia*, 21, 2, 1972, pp. 308- 319.

OPPERMANN 1985: M. OPPERMANN, *Romische Kaiserreliefs*, Leipzig, 1985.

PAUL 1982: E. PAUL, *Zum Pseudo- Vitellius*, in *WissZBerl*, 31, 1982, pp. 255- 257.

PASCHINI 1928: P. PASCHINI, *Le collezioni archeologiche dei prelati Grimani del Cinquecento*, in *RendPontAcc*, A.A. V, 1927, pp. 149- 190.

PASCHINI 1943: P. PASCHINI, *Domenico Grimani, Cardinale di S. Marco*, Roma, 1943.

PASCHINI 1960: P. PASCHINI, *Il Cardinale Marino Grimani e i prelati della sua famiglia*, Lateran University Press, 1960.

PENSABENE- PANELLA 1996: P. PENSABENE- C. PANELLA, *Reimpiego e progettazione architettonica nei monumenti tardo- antichi di Roma*, in *RendAccPont*, LXVI, A.A. 1993- 94, (1996), pp. 111- 283.

PERRY 1972: M. PERRY, *The Statuario Pubblico of the Venetian Republic*, in *Saggi e Memorie di Storia dell'Arte*, VIII, 1972, pp. 75- 150.

PERRY 1978: M. PERRY, *Cardinal Domenico Grimani's Legacy of Ancient Art to Venice*, in *JWCI*, vol. 41, 1978, pp. 215- 244.

PLANISCIG 1924: L. PLANISCIG, *Simon Bianco*, in *Belvedere*, V, 1924, pp. 157- 163.

POLLITT 1995: J. J. POLLITT, *Roma: La Repubblica e l'Alto Impero*, *L'arte classica*, a cura di J. BOARDMAN, Roma- Bari, 1995, pp. 217- 296.

POULSEN 1974: V. POULSEN, *Les Portraits Romains II, De Vespasien à la Basse Antiquité*, in *Catalogue of the Ancient Sculpture in Ny Carlsberg Glyptotek*, Copenhagen, 1974.

REINACH 1899: S. REINACH, *Deux bustes du pretendu Vitellius*, in *RA*, 34, 1899, pp. 205- 211.

REINACH 1910: S. REINACH, *Les tétes des medaillons de l'Arc de Constantin a Rome*, in *RA*, 2, 1910, pp. 118- 131.

ROBINSON 1955: D. M. ROBINSON, *Unpublished Sculpture in Robinson Collection*, in *AJA*, 59, 1955, pp. 19- 29.

SANSOVINO 1583: F. SANSOVINO, *Delle cose notabili della città di Venezia libri II*, Venezia, 1583.

SANUDO 1879- 1903: M. SANUDO, *Diarii*, I- LVIII, Venezia.

SCHWARZENBERG 1970: E. SCHWARZENBERG, *review of B. Candida "I Calchi Rinascimentali nella Collezione Mantova- Benavides" (Padova 1967)*, Gnomon, XLII, 1970, p. 610- 613.

SEMENZATO 1968: C. SEMENZATO, sv. Bianco Simone, *DBI*, X, Roma, pp. 234- 235.

SIEVEKING 1928: J. SIEVEKING, *Zum Bildnis des Kaisers Vitellius*, in *Festschrift fur Georg Habich zum 60. Geburtstag*, 1928, pp. 43- 47.

STUART- JONES 1912: H. STUART – JONES, *The sculptures of the Museo Capitolino*, Roma, 1912.

TRAVERSARI 1968: G. TRAVERSARI, *Museo Archeologico di Venezia: I Ritratti*, Roma, 1968.

TRAVERSARI 1990: G. TRAVERSARI, *Premessa*, in *Venezia e l'archeologia: un importante capitolo nella storia del gusto dell'antico nella cultura artistica veneziana*, Atti del Convegno internazionale (Venezia 25- 29 maggio 1988), Roma, 1990, pp. 5- 12.

TURCAN 1991: R. TURCAN, *Les Tondi d'Hadrien sur l'Arc de Constantin*, in *CRAI*, 1991, 135, 1, pp. 53- 82.

VALENTINELLI 1866: G. VALENTINELLI, *Marmi scolpiti del Museo Archeologico della Marciana di Venezia*, Prato, 1866.

VARNER 2004: E. V. VARNER *Mutilation and Transformation: Damnatio Memoriae and Roman Imperial Portraiture*, Leiden, 2004.

WADDINGHAM 1976- 1977: M. R. WADDINGHAM, *Michael Sweerts, Boy Copying the Head of a Roman Emperor*, in *The Minneapolis Institute of Arts Bulletin*, 63, 1976- 1977, pp. 56- 65.

WARD- PERKINS 1999: B. WARD- PERKINS, *Re- using the Architechtural Legacy of the Past, entre Ideologie et Pragmatisme*, in *The Idea and Ideal of the Town between Late Antiquity and the Early Middle Age*, edited by G.P. BROGIOLO and B. WARD- PERKINS, Leiden, 1999, pp. 225- 244.

WAYWELL 1976: G. B. WAYMELL, *The Lever and Hope sculpture : ancient sculpture in the Lady Lever Art Gallery, Port Sunlight and a Catalogue of the ancient sculpture formerly in the Hope Collection, London and Deepdene*, Berlin, 1976.

WESKI, FROSIEN- LEINZ 1987: E. WESKI, H. FROSIEN- LEINZ, *Das Antiquarium der Munchner Residenz. Katalog der Skulpturen*, Munchen 1987.

WINCKELMANN 1764: J. J. WINCKELMANN, Storia dell'arte e del disegno presso gli antichi, II, Strasbourg, 1764.

WILSON- JONES 2000: M. WILSON – JONES, *Genesis and Mimesis: The Design of the Arch of Constantine in Rome*, in *Journal of the Society of Architectural Historians*, 59, 1, 2000, pp. 50- 77.

YAVEZ 1969: Z. YAVEZ, *Vitellius and the "Fickleness of the Mob"*, in *Historia*, 18, 1969 pp. 557- 569.

ZADOKS – JITTA 1972: A. N. ZADOKS – J. JITTA, *A creative misunderstanding, in Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 1972, Leiden, pp. 3- 12.

ZAGO 2002: R. ZAGO, sv. Grimani Antonio, *DBI*, Roma, 2003, p. 594.

ZANKER 2008: P. ZANKER, *Arte Romana*, Bari, 2008.

ZERI 2004: F. ZERI, *L'Arco di Costantino: divagazioni sull'antico*, Milano, 2004

TAVOLE

Figura 1 Ritratto Grimani, Museo Archeologico di Venezia.

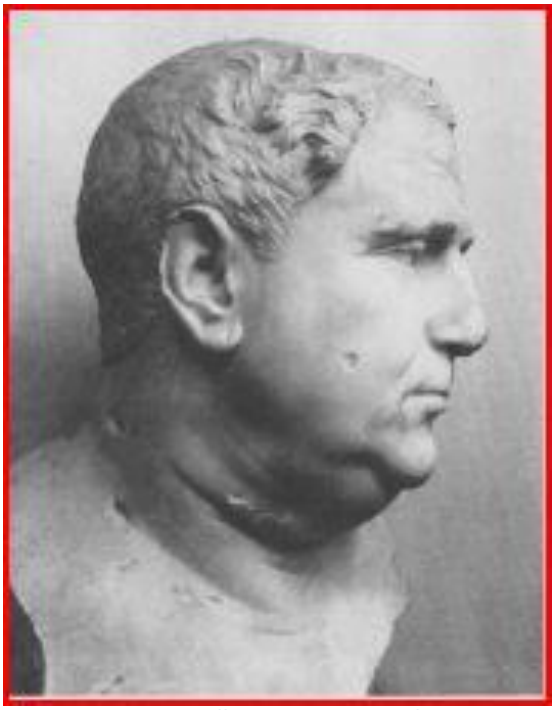

Figura 2 Vitellio Grimani, particolare.

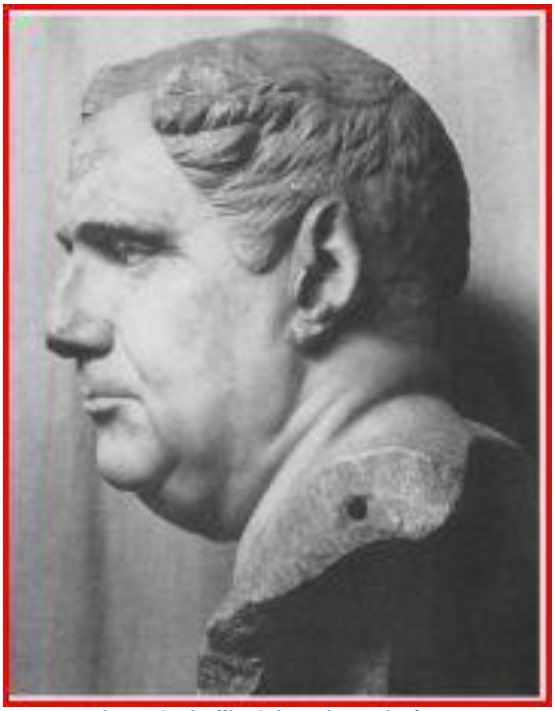

Figura 3 Vitellio Grimani, particolare.

Figura 4 Sesterzio di Vitellio, Tipo Concordia.

Figura 5 Aureo di Vitellio, tipo Fides Exercituum.

Figura 6 Asse di Vitellio, Tipo con ritratto dei figli.

Figura 7 Ritratto di Vitellio del Museo del Bardo, Tunisi.

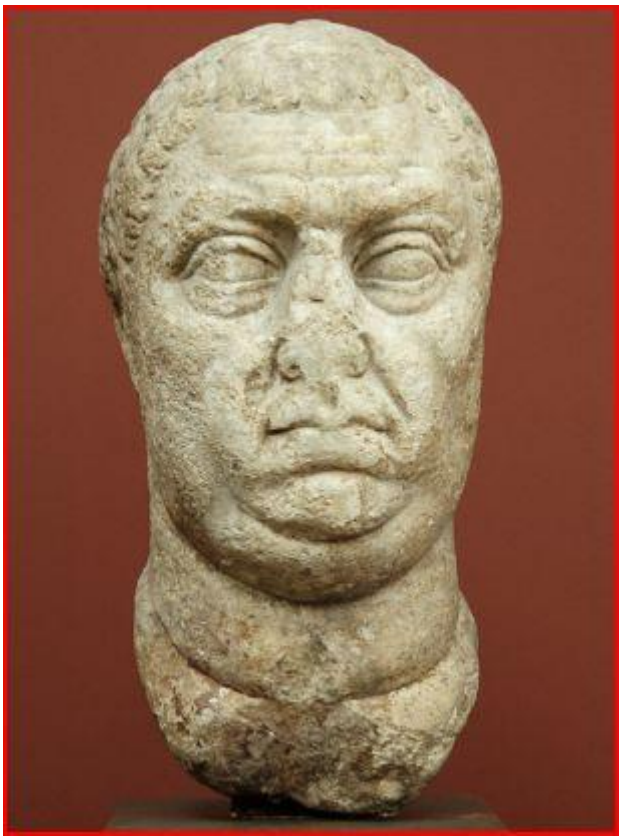

Figura 8 Ritratto di Vitellio, Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhaghen.

Figura 9 Ritratto di Vitellio, Paul Getty Museum, Malibu.

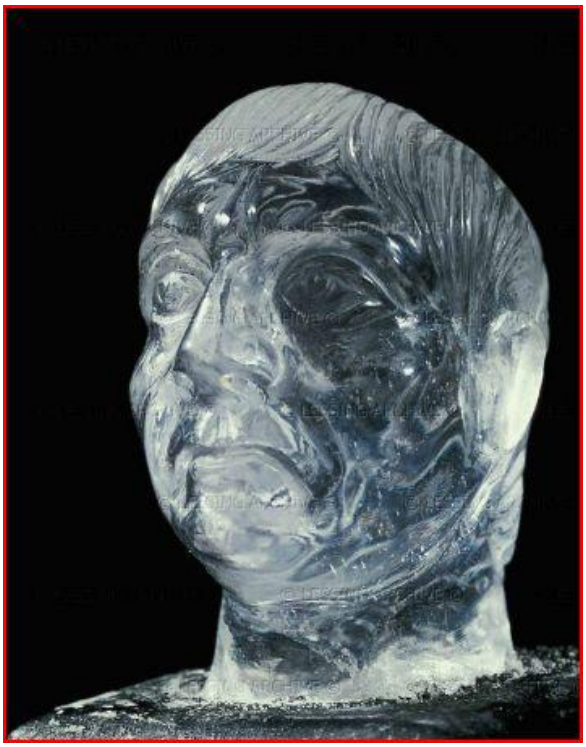

Figura 10 Ritratto in cristallo di rocca, Israel Museum, Gerusalemme.

Figura 11 Ritratto di Nerone, Gliptoteca di Monaco di Baviera.

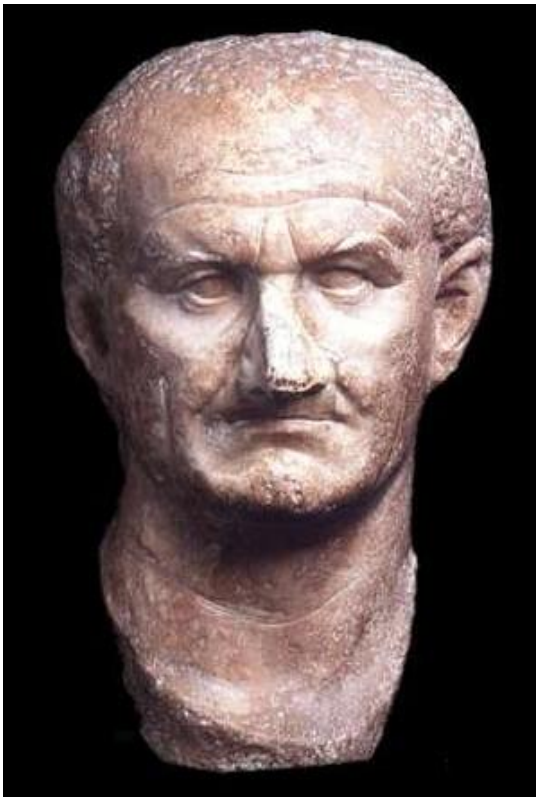

Figura 12 Ritratto di Vespasiano, Museo del Bardo, Tunisi.

Figura 13 Ritratto del decennale di Traiano, Musei Vaticani.

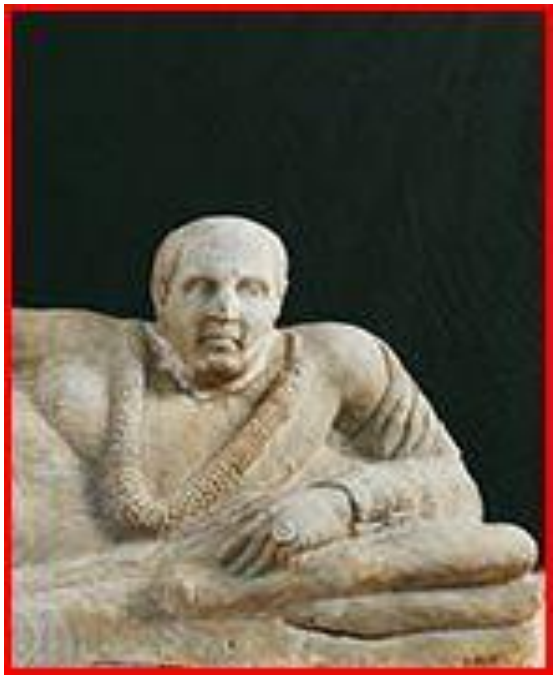

Figura 14 Obesus etruscus, Museo Archeologico Nazionale, Firenze.

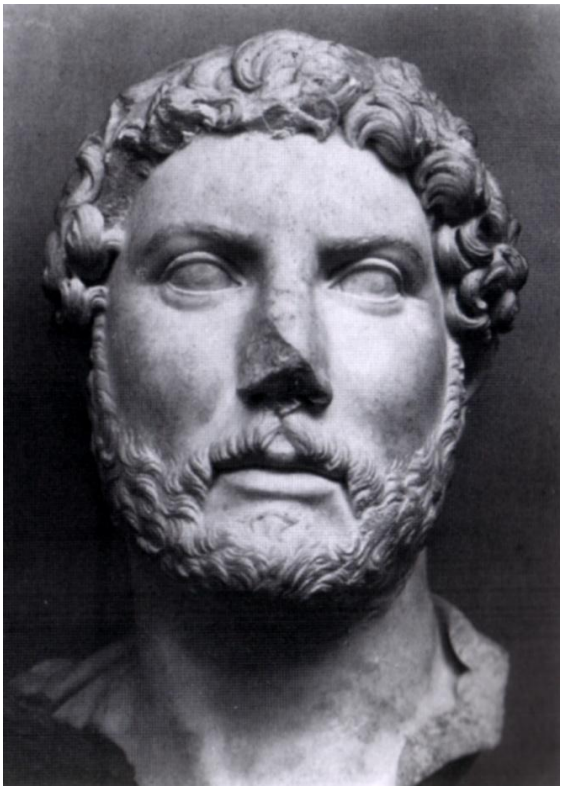

Figura 15 Ritratto di Adriano, Palazzo Massimo alle Terme, Roma.

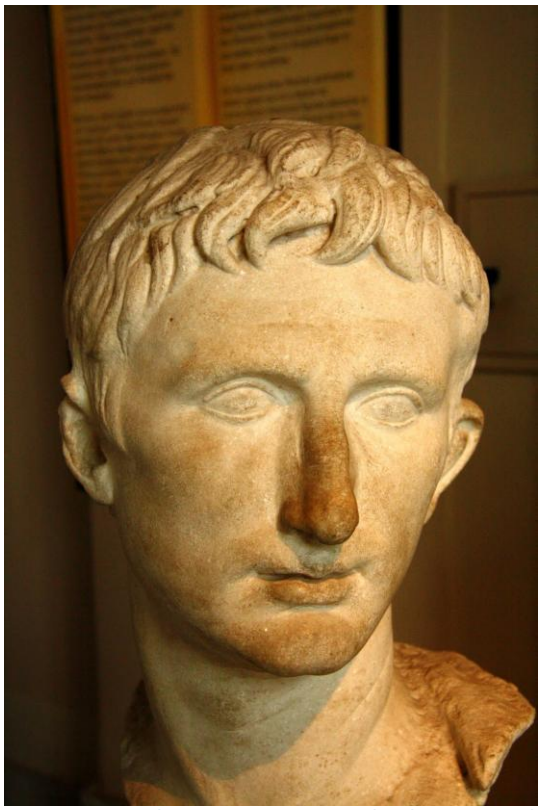

Figura 16 Ritratto di Augusto, Museo archeologico, Istanbul.

Figura 17 Ritratto di Cesernio Quinziano, Gliptoteca di Monaco di Baviera.

Figura 18 Rilievo del Laterano, particolare.

Figura 19 Rilievo dell'Adlocutio, Palazzo dei Conservatori, Roma.

Figura 20 Arco di Costantino, Caccia al cinghiale.

Figura 21 Arco di Costantino, caccia al cinghiale, particolare.

Figura 22 Arco di Costantino, Sacrificio ad Apollo.

Figura 23 Arco di Costantino, Sacrificio ad Apollo, particolare.

Figura 24 Arco di Costantino, Caccia al leone.

Figura 25 Arco di Costantino, Caccia al leone, particolare.

Figura 26 Arco di Costantino, Sacrificio ad Ercole.

Figura 27 Arco di Costantino, Sacrificio ad Ercole, particolare.

Figura 28 Arco di Costantino, Caccia all'orso.

Figura 29 Arco di Costantino, Caccia all'orso, particolare.

Figura 30 Arco di Costantino, Sacrificio a Diana.

Figura 31 Arco di Costantino, Sacrificio a Diana, particolare.

Figura 32 Arco di Costantino, Calco in gesso, Museo di Civiltà Romana, Roma.

Figura 33 Arco di Costantino, Calco in gesso, Museo di Civiltà Romana, Roma.

Figura 34 Ritratto di ignoto, Musei Capitolini, Roma.

Figura 35 Ritratto di ignoto, particolare.

Figura 36 Ritratto di ignoto, particolare.

Figura 37 Ritratto di Adriano, Palazzo dei Conservatori, Roma.

Figura 38 Ritratto di Vitellio, Musei Capitolini, Roma.

Figura 39 Ritratto di Vitellio, Museo del Palazzo Ducale, Mantova.

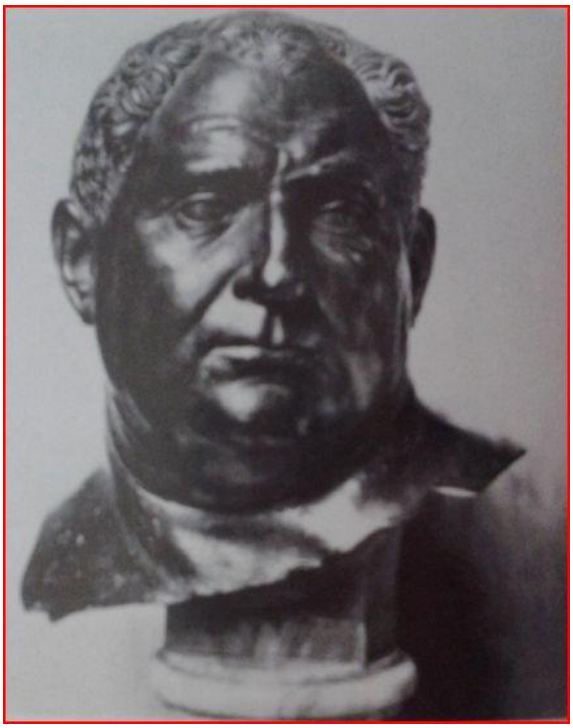

Figura 40 Ritratto di Vitellio, Kunthistorisches Museum, Vienna.

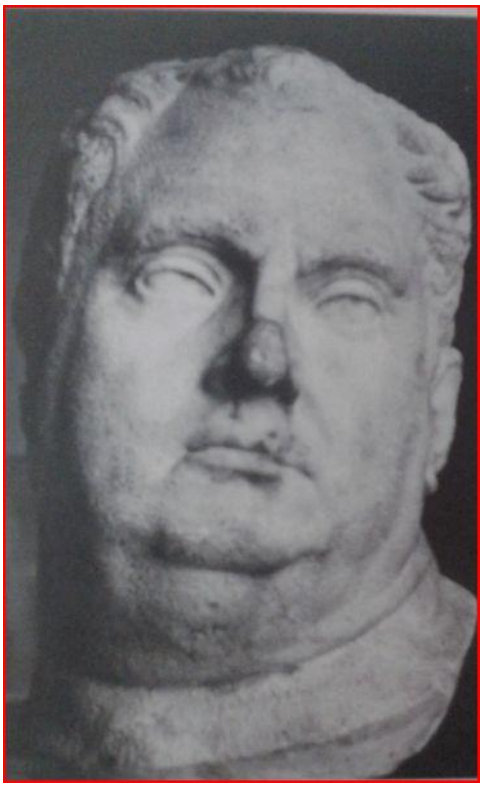

Figura 41 Ritratto Vitellio Durazzo, Accademia Ligustica di Belle Arti, Genova.

Figura 42 Ritratto di Vitellio, Robinson Collection.

Figura 43 Medardo Rosso, Albertinum Museum, Dresda.

Figura 44 Ritratto di Vitellio, Palazzo Corsini, Firenze.

Figura 45 Ritratto di Vitellio, Musei degli Uffizi, Firenze.

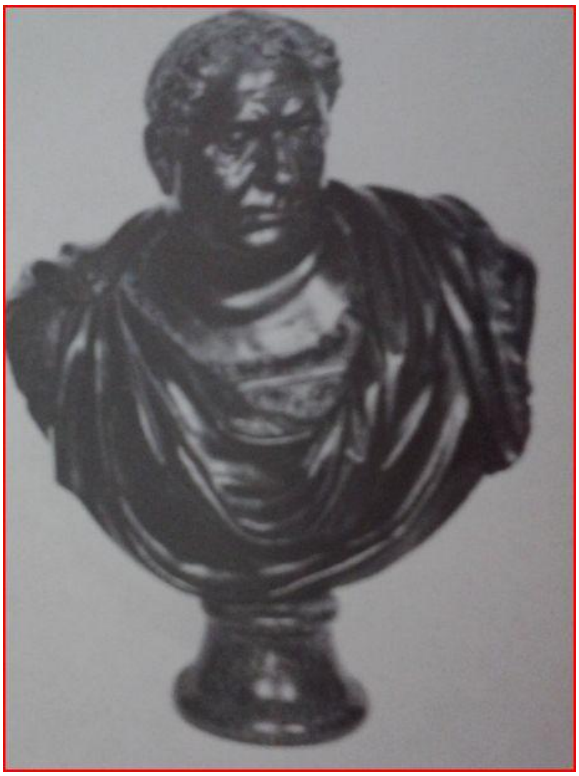

Figura 46 Ritratto di Vitellio, Classical Archeological Institute, Groningen.

Figura 47 Ritratto di Vitellio, stuccoforte, Università di Padova.

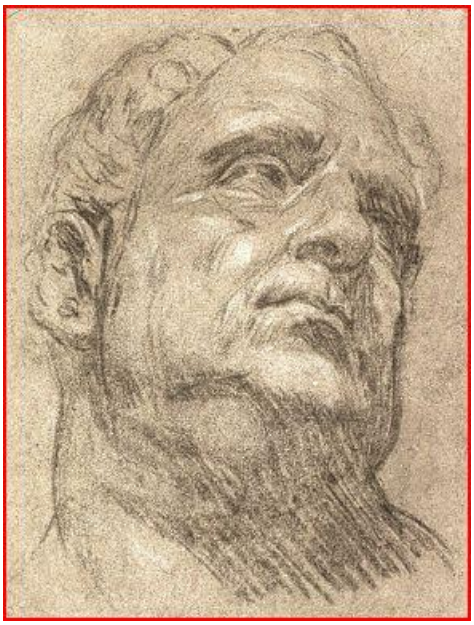

Figura 48 Bottega del Tintoretto, disegno dello Pseudo Vitellio, École Nationale Supérieure des Beaux Arts, Parigi.

Figura 49 Bottega del Tintoretto, disegno dello Pseudo Vitellio, British Museum, Londra.

Figura 50 Palma il Govane, Ritratto di gentiluomo, City Art Gallery, Birmingham.

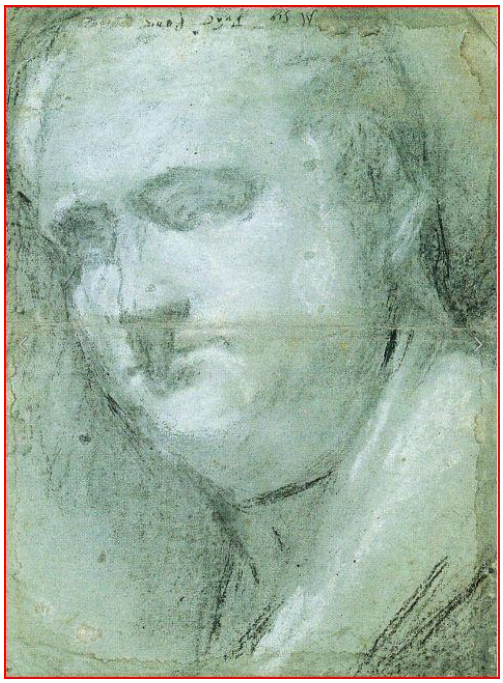

Figura 51 Jacopo Bassano, disegno dello Pseudo Vitellio, Museo del Louvre, Parigi.

Figura 52 Paolo Veronese, Testa di donna, Art Institute of Chicago.

Figura 53 Tiziano, Cena di Emmaus, Belluno.

Figura 54 Tiziano, Ecce Homo, City Art Museum, Saint Louis.

Figura 55 Antonio Campi, Susanna e i vecchioni, Pinacoteca Tosio Martinengo, Brescia.

Figura 56 Antonio Campi, disegno preparatorio di Susanna e i vecchioni, City Art Museum, Worcester.

Figura 57 Pieter Paul Rubens, disegno dello Pseudo Vitellio, Albertina, Vienna.

Figura 58 Michael Sweerts, Boy drawing a head of a Roman Emperor, Art Museum of Mnneapolis.

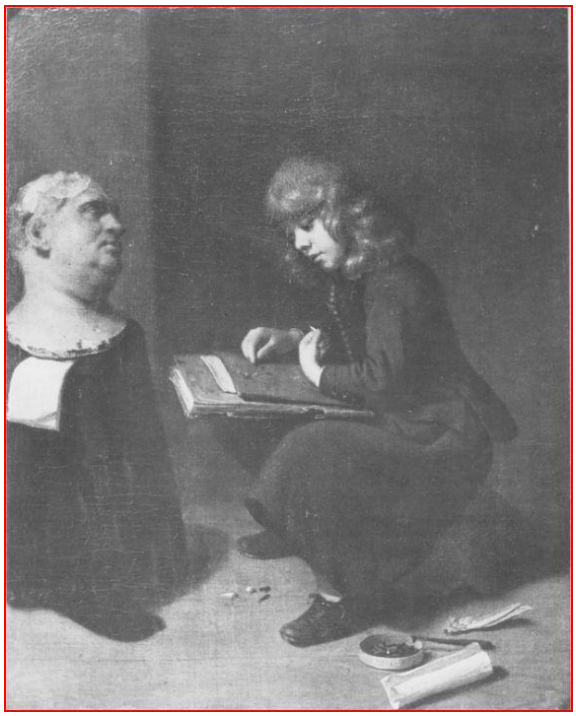

Figura 59 Wallerand Vaillant, Un giovane artista nel suo studio, collezione privata.

Figura 60 Massimiliano Soldani Benzi, Ritratto di Vitellio, Liechtenstein Collection, Vaduz.

Figura 61 Baldassarre Peruzzi, particolare.

Figura 6214 Baldassarre Peruzzi, Presentazione di Maria al Tempio, Museo del Louvre, Parigi.

Figura 63 Antonio Stella, San Tommaso d'Aquino, Chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, Venezia.

Figura 64 San Tommaso d'Aquino, particolare.