

*Similitudinem quidem immensa
reputatio est (NH VII, 52).*

Evocazione, assimilazione,
sovrapposizione nella
ritrattistica monetale antica

Il contributo studia il fenomeno della similitudo nella ritrattistica monetale antica, ossia della rassomiglianza che, in modo più o meno evidente, si può notare fra ritratti di personaggi diversi impressi sulle monete. Le riflessioni su differenti categorie di similitudo – donne simili a uomini, uomini simili ad altri uomini, uomini trasformati in donne per non citare che alcuni esempi – conducono l'autrice a formulare ipotesi a proposito delle motivazioni di tali, ben distinte, similarità. Alcune rassomiglianze somatiche potrebbero riguardare l'ideologia del potere e riflettere una situazione politica, altre essere di tipo puramente genealogico o, ancora, semplicemente ricostruite sulla base di un'immagine già esistente a causa della mancanza di un prototipo. I casi di studio proposti si rivelano di grande varietà, interesse ed efficacia illustrativa; essi spaziano cronologicamente dal periodo ellenistico all'antichità tardo romana e provengono sia dal familiare mondo classico che dalla meno nota monetazione nabatea.

Mi piace richiamare all'inizio di queste mie considerazioni su un aspetto particolare della ritrattistica monetale quanto scrisse Michael Crawford nel breve, ma intenso capitolo 10 della sua opera fondamentale sulla monetazione romana di età repubblicana, dedicato al rapporto fra *art and coinage*. Constatava allora con sorpresa lo studioso che, sebbene fosse da tutti riconosciuta l'importanza di tale produzione in quanto mette a disposizione *the earliest and the most continuous evidence for the history of Roman art, little serious use is made of it*¹. Un quadro un poco diverso affiora, molti anni dopo, dalla sezione *Art and Iconography* del *Survey of Numismatic Research 2002-2007*, curata da Karsten Dahmen in occasione del XIV Congresso Internazionale di Numismatica: su 201 titoli censiti, ben 144 sono catalogati sotto la voce *Bil-*

dsprache, documentando pertanto un'attenzione verso i soggetti monetali di taglio essenzialmente iconografico/iconologico, mentre solo i restanti 57 rientrano nella categoria *Herrscherbild und Portrait*, dunque più specificamente rivolta alla considerazione della moneta quale documento artistico².

Per quanto attiene la ritrattistica ufficiale, il contributo offerto dagli infiniti busti e teste trasmessi dal Diritto delle monete antiche è stato ovviamente colto fin dall'avvio di questi studi alla fine del secolo XIX, quando proprio i ritratti monetali costituirono la fonte primaria per l'identificazione di analoghe raffigurazioni a tutto tondo³. Il rapporto fra scultura e moneta si è sempre meglio precisato nel proseguo delle ricerche, così da superare un troppo immediato automatismo a favore di una metodologia che tiene invece conto delle differenze fra i due mezzi espressivi⁴: non sono mancate a tale riguardo perfino delle prese di posizioni fin troppo radicali, che giungono a negare – come suggerisce Crawford nel saggio appena citato – che *portraiture on coins e portraiture in sculpture* siano fra loro *intimately linked*⁵.

Da parte mia intendo riflettere sul fenomeno della *similitudo* che si stabilisce fra ritratti di personaggi diversi impressi sul numerario: uomini e donne che assomigliano a dèi e a dee, donne che assomigliano a uomini, uomini che assomigliano a donne, uomini che assomigliano ad altri uomini, donne che assomigliano ad altre donne, uomini che si trasformano in donne. Anche a questa particolare categoria della somiglianza, come si vedrà, può essere applicata la sintetica valutazione della *similitudo* proposta da Plinio (*NH VII, 52*): essa si presta infatti a innumerevoli considerazioni, che spaziano dall'ideologia del potere alla tecnica di coniazione delle monete. Nell'impossibilità di seguire il fenomeno in un percorso cronotipologico lineare, porterò l'attenzione su casi di studio che mi sono parsi i più idonei ad illustrarne tutte le molteplici sfaccettature, ben consapevole che *this is an interesting but potentially subjective matter*, per riprendere le parole di uno dei più intelligenti studiosi della ritrattistica antica⁶.

1. Uomini che assomigliano a dèi, donne che assomigliano a dee: qualche considerazione

In questa sede non posso che accennare con la massima concisione all'intricata questione della nascita del ritratto monetale, partendo dalla definizione di «ritratto», sempre valida nella sua stringatezza, proposta ormai quasi cinquant'anni fa da Ranuccio Bianchi Bandinelli nell'*Enciclopedia dell'Arte Antica Classica e Orientale*: «Col termine 'ritratto' si intende correntemente la immagine di una determinata individuabile persona»⁷. La questione è dunque quella di riconoscere fra le innumerevoli teste effigiate sulle monete greche la piena imitazione delle fattezze di uno specifico individuo⁸. Nel campo della ritrattistica maschile molto è stato scritto, anche negli ultimi anni, in riferimento al soggetto del Diritto dei tetradrammi di Alessandro III battuti a partire dal 333 a.C. L'identità della testa imberbe ricoperta dalla *leontis* è stata variamente intesa dagli studiosi⁹, che vi individuano di volta in volta una raffigurazione di Eracle ovvero un ritratto del sovrano macedone, il quale per primo si sarebbe dunque autorappresentato sul numerario a proprio nome¹⁰. Non è mancata nemmeno un'interpretazio-

ne di compromesso, secondo la quale la testa giovanile dell'eroe sarebbe stata percepita dal 323 in avanti come un *cryptoportrait* di Alessandro stesso¹¹. La recente pubblicazione di un doppio darico a lui attribuito, di autenticità però tuttora discussa, che rappresenta sul Diritto una indubitabile testa del re rivestita dalle *exuviae elephantis* non modifica di molto la questione di fondo¹². In ogni caso, infatti, saremmo comunque di fronte ad un soggetto monetale che raffigura la testa di un uomo/re dotandola, però, di attributi che rimandano ad una sfera superumana: la pelle strappata da Eracle al leone di Nemea sulla monetazione argentea; lo scalpo di elefante che richiama anch'esso il mitico fondatore della dinastia degli Argeadi, il corno di Ammone e l'egida di Zeus sul nominale aureo¹³. Sarà questa la prassi adottata anche dai Diadochi quando, seguendo l'esempio di Tolemeo I, introdurranno alla fine del IV secolo il proprio ritratto sulle monete: costante sarà infatti la presenza, più o meno visibile, di un segno divino (egida, corna, orecchie animali)¹⁴, cui viene demandato il compito di attenuare il distacco, evidentemente avvertito come troppo dirompente, fra la celebrazione della divinità, consueta da secoli sul Diritto del numerario greco, e quella del sovrano regnante¹⁵. Soltanto con Antioco I Soter (281-261 a.C.) la monetazione accoglierà per la prima volta il ritratto di un uomo contraddistinto dalla sola insegna regale del diadema e deprivato di contro di qualsiasi attributo o ornamento divini¹⁶.

Ancora più complesso è il riconoscimento della primogenitura nella ritrattistica monetale femminile. Quella che parrebbe la prima raffigurazione di una donna vivente sulle monete mantiene infatti una natura ambigua, che ne impedisce la sicura identificazione (fig. 1)¹⁷: si tratta della testa di Amastris, seconda moglie di Lisimaco I fra il 302 e il 300 a.C. circa, come potrebbe indicare la legenda ΒΑΣΙΛΙΣΣΗΣ ΑΜΑΣΤΡΙΟΣ collocata però sul lato opposto degli stateri¹⁸, o non invece di quella di Mitra, come lascerebbe intendere il berretto frigio che indossa, adorno di stelle e incoronato di ulivo¹⁹? I lineamenti del viso sono infatti piuttosto generici e il *pileus*, oltre che attributo del dio, può divenire anche ornamento di una testa femminile regale, come documenta un tardo busto in bronzo ed agemina da Shirokaya Balka (30 d.C. circa), identificato quale ritratto di una regina della regione del Bosforo, sulla cui testa è un analogo berretto decorato da rosette e stelle a otto raggi²⁰.

Nell'incertezza, è allora Arsinoe II, ultima moglie dello stesso sovrano trace fra il 300 circa e il 281 a.C.²¹, ad essere chiamata in causa, grazie ad emissioni civiche in argento e in



Fig. 1. Classical Numismatic Group, Mail Bid Sale 78 (14.05.2008), n. 751. Statere, zecca di Amastris, 300-285? a.C. (CALLATAY 2004, p. 68, n. 25) (scala 1,5:1).

bronzo battute ad Efeso, che sembrano raffigurare la sua testa velata sul Diritto anepigrafe²². Nemmeno in questo caso qualche indicazione può venire dall'esame dei tratti somatici del volto, che manifesta tutti i caratteri tipici della ritrattistica femminile del primo ellenismo (fig. 2)²³, nella quale si stemperano le differenze fisionomiche fra donna e donna²⁴: un viso ovale, con sopracciglia leggermente arcuate che curvano verso un naso lungo e dritto, occhi a forma di mandorla con palpebre ben definite, labbra piene, bocca piccola, mento arrotondato, fronte di forma triangolare, incorniciata dai capelli con scriminatura centrale e grosse ondulazioni, parte alta delle orecchie nascoste dalla chioma (questi due ultimi particolari non sono riportati in tutti i conii).

Lo stesso tipo di testa era utilizzato nella rappresentazione delle divinità, soprattutto di quelle di Afrodite: questo parallelo visuale fra donne e dee non deve stupire in un'età che considerava la bellezza una delle doti più importanti per il genere femminile²⁵. Da qui nasce la nostra difficoltà a distinguere, anche nella ritrattistica a tutto tondo, una testa muliebre mortale da una divina²⁶. Questa incertezza interpretativa doveva essere di complessa soluzione anche per i contemporanei, se così dobbiamo intendere un epigramma attribuito ad Asclepiade o a Posidippo, nel quale l'osservatore di un'εἰκών si arrovella per capire se essa rappresenti Cipride o non piuttosto la regina Berenice²⁷. Nell'ambito della monetazione, la presunta testa velata di Arsinoe II, per esempio, su alcune monete efesine pare richiamare davvero da vicino la testa, anch'essa velata, impressa sul Diritto anepigrafe di monete in bronzo della zecca di Lisimacheia pressoché contemporanee, identificata però con Demetra (fig. 3)²⁸.

Ma l'osservazione attenta di altri esemplari della stessa regina conciati ad Efeso permette di introdurre nel nostro ragionamento uno degli elementi caratterizzanti il ritratto monetale che rende il suo studio tanto complesso ma anche tanto affascinante. Su di essi sono infatti impresse teste velate che, pur condividendo la stessa struttura di base dei volti piuttosto generici poc'anzi descritta, grazie a sottilissimi dettagli più facili da percepire che da descrivere, riescono a «ritrarre» l'aspetto e anche la psicologia di una singola ed unica donna (figg. 4a-



Fig. 2. Classical Numismatic Group, Mail Bid Sale 75 (23.05.2007), n. 371. Ottobolo, zecca di Efeso, 290-281 a.C. ca. (SNG. Turkey 1. The Muharrem Kayhan Collection, Istanbul 2002, n. 279) (scala 1,5:1).



Fig. 3. Classical Numismatic Group, Mail Bid Sale 76 (12.09.2007), n. 210. Moneta in Æ, zecca di Lisimacheia, 309-220 a.C. ca. (SNG. Copenhagen. Danish National Museum, II, Thrace and Macedonia, West Milford, NJ, n. 905) (scala 1,5:1).



Figg. 4 a-b. Classical Numismatic Group, Mail Bid Sale 61 (25.09.2002), n. 686; Mail Bid Sale 79 (17.09.2008), n. 334. Ottoboli, zecca di Efeso, 290-281 a.C. ca. (SNG. Turkey 1. The Muharrem Kayhan Collection, Istanbul 2002, n. 279) (scala 1,5:1).

b). Ma ciò che sconcerta è che, confrontando fra loro queste teste tanto intensamente individualizzate, esse appaiono così diverse da indurre quasi ad escludere che possano ritrarre una stessa persona. Quale sarà stata la vera Arsinoe? La domanda è ancora di meno facile scioglimento se paragoniamo queste immagini monetali dell'ultima moglie di Lisimaco con quelle che raffigureranno la stessa Arsinoe II sul numerario tolemaico, a seguito del nuovo matrimonio contratto con il fratello Tolomeo II nel 279²⁹.

Mi pare di poter interpretare questo aspetto della ritrattistica monetale come un'ulteriore sfumatura di quella *indifference to physiognomic likeness*³⁰ tipica della ritrattistica femminile di età ellenistica – ma non solo, come si vedrà – quasi contraddittoria rispetto alla precedente (*the faces of female portraits are all very nearly the same*), che riusciamo a cogliere proprio grazie alla produzione seriale delle monete, con il conseguente ricorso al lavoro di più *sculptores*. Per rendere ancora più ingarbugliata la questione – che mi sembra però in definitiva esprimere un modo di relazionarsi ai ritratti del tutto differente dal nostro – vi è la testimonianza di non pochi epigrammi efrastici che lodano proprio la verisimiglianza di statue o dipinti femminili³¹. Mi limito a proporre i versi della poetessa locrese Nossis, rivolti ad un *πίναξ* che rappresenta «la bella forma di Thaumàreta»: il realismo dell'immagine è così accentuato che «la cagnolina di guardia alla casa scodinzolerebbe al vederti, credendoti la sua padrona stessa»³².

Quando, alla fine dell'età repubblicana, la società romana giunge ad accogliere anch'essa la possibilità di riprodurre sulla monetazione il volto di un personaggio contemporaneo, si manifesta un atteggiamento discorde nei confronti del ritratto maschile e di quello femminile. Se infatti Cesare nel 44 a.C. si autorappresenta sul proprio numerario in tutta la sua concreta umanità (senza nascondere le rughe del volto né l'accentuata calvizie), quelli che sembrano essere i primi ritratti monetali di una donna romana mantengono la stessa ambiguità fra natura umana e natura divina che abbiamo riconosciuto nell'analoga ritrattistica del primo ellenismo. Il busto drappeggiato ed alato impresso su emissioni anepigrafi in più metalli battute da Marco Antonio fra il 43 e il 40 a.C. a Roma, *Lugdunum* e nella zecca frigia di Eumenea potrebbe infatti raffigurare semplicemente la dea *Victoria*, oppure, a motivo dei tratti del volto che paiono non generici e dell'acconciatura con *nodus* e piccola crocchia, Fulvia, terza moglie del triumviro a partire dal 47/46 a.C. (fig. 5)³³. Poco più tardi sul Rovescio di denarii battuti a Roma nel 13 a.C. viene impresso un busto femminile drappeggiato che regge la faretra sulla spalla sinistra: l'esatta identificazione del soggetto rimane anche in questo caso incerta fra una raffigurazione di Diana assimilata a Giulia, grazie alla foggia della capigliatura e ai tratti del vi-



Fig. 5. Classical Numismatic Group, Mail Bid Sale 73 (13.09.2006), n. 721. Moneta in *Æ*, zecca di Eumeneia, 41-40 a.C. ca. (RPC I, n. 3139) (scala 1,5:1).



Fig. 6. Numismatica Ars Classica, Auction 51 (5.03.2009), n. 157. Denario di L. Mario Tromentina, zecca di Roma, 13 a.C. (RIC I², p. 72, n. 403) (scala 1,5:1).

so, e un'effigie della figlia di Augusto assimilata invece alla divinità, grazie all'attributo della farettra (fig. 6)³⁴. Ma sul Rovescio di denari dello stesso anno un'indubitabile testa della stessa Giulia viene effigiata fra i ritratti dei due figli, Gaio e Lucio Cesari³⁵: priva di qualsiasi connotazione divina, l'effigie della donna assume il ruolo di precursore per la successiva, quasi ininterrotta presenza di ritratti femminili sul numerario romano.

L'ultimo esempio che propongo riguarda la monetazione tardo imperiale e più precisamente *folles* di Costantino emessi a Treveri fra il 310 e il 313 (fig. 7), che raffigurano sul Diritto il busto con corazza e corona di lauro dell'imperatore, mentre sul Rovescio trova collocazione quello di *Sol*, anch'esso in abiti militari, ma con corona di raggi. Con maggiore o minore evidenza a seconda degli esemplari, il volto umano e il volto divino appaiono accomunati da lineamenti molto simili fra loro Tale *similitudo* fra due diversi ritratti monetali, in questo caso forse un riflesso dell'ideologia solare di Costantino, oppure segno della mano di un unico incisore³⁶, ci conduce al cuore della questione che mi sono proposta di affrontare.

2. *Chi copia chi?*

In presenza di ritratti accomunati da lineamenti somatici simili, è necessario innanzitutto individuare quale delle due teste rappresenti il modello al quale l'altra si adegua. Il riconoscimento dell'archetipo dovrebbe essere più agevole nel caso di ritratti di genere diverso, per le macroscopiche differenze che il volto di un uomo e quello di una donna solitamente



Fig. 7. Classical Numismatic Group, Electronic Auction 220 (14.10.2009), n. 499. *Follis* di Costantino I, zecca di Treveri, 310-313 d.C. (RIC VI, p. 227, n. 893) (scala 1,5:1).



Fig. 8. Numismatica Ars Classica, Auction 54 (24.03.2010), n. 284. Tetradramma di Marco Antonio, zecca di Antiochia ad Orontem, 36 a.C. ca. (RPC I, n. 4094) (scala 1,5:1).

te presentano. Tenuto conto che le già rare attestazioni monetali di una testa maschile in veduta frontale trovano ancora più effimera corrispondenza nella ritrattistica muliebre, la somiglianza fra un volto virile ed uno femminile si rileva essenzialmente nella linea del profilo – dunque nella forma della fronte, del naso, della bocca e del mento – e nella conformazione dell’occhio, del sopracciglio e della guancia. Si può così stabilire fra i due ritratti una gradazione di similitudine che, come si vedrà, va da una vaga evocazione, ad una più evidente assimilazione, fino ad una quasi completa sovrapposizione. In tale gioco delle somiglianze si tende ad assegnare il ruolo di prototipo al volto maschile, certo a motivo della maggior importanza dapprima della figura del *basileus* rispetto a quella della *basilissa* e in seguito dell’*Augustus* rispetto a quella dell’*Augusta*, almeno in ambito ufficiale come è anche quello della monetazione. Un segno di tale maggior rilevanza dell’uomo rispetto alla donna sia nella coppia reale sia in quella imperiale, è confermato sul numerario nel caso in cui i due ritratti sono presentati secondo la tipologia dei busti o delle teste aggiogati: sono infatti rarissimi i soggetti monetali in cui il ritratto femminile sopravanza quello maschile. Ma non sempre la dipendenza della fattezze di una donna da quelle di un uomo a lei legato da vincoli di consanguineità (padre, figlio) o di parentela (marito) è così chiara, soprattutto – è evidente – nel caso di personaggi femminili dalla spiccata personalità o dall’autorevolezza «politica».

Innegabile è la somiglianza fra i ritratti di Marco Antonio e di Cleopatra VII affiancati sul Diritto o impressi separatamente sul Diritto e sul Rovescio di tetradrammi congiunti battuti ad Antiochia sull’Oronte, di più emissioni in *Æ* coniate in zecche orientali e di *denarii* approntati al seguito dell’esercito romano fra il 36 e il 32-31 a.C. circa (fig. 8). La pur esplicita assimilazione fra le sembianze del volto maschile e del volto femminile costituisce, a quanto ne so, anche il solo caso in cui gli studiosi si dimostrano incerti nel riconoscere quale fra i due sia stato assunto dagli incisori come modello per il secondo. Se l’interpretazione più tradizionale vede infatti in tale somiglianza una «romanizzazione» di Cleopatra, ottenuta enfatizzando la mandibola e il naso della regina, così da uniformarli ai tratti somatici piuttosto arcigni dell’ex triumviro³⁷, vi è anche chi, al contrario, interpreta la quasi perfetta identità dei due ritratti come un’assunzione da parte di Marco Antonio del tipico mento pronunciato dei

Figg. 9a-b.



a) Numismatica Ars Classica, Auction 62 (6.10.2011), n. 2012. Denario di Marco Antonio e L. Cocceio Nerva, zecca itinerante, 41 a.C. (RRC 517/5c) (scala 1,5:1).



b) Numismatica Ars Classica, Auction 64 (17.05.2012), n. 2268. Cleopatra VII, zecca di Alessandria, 54-30 a.C. (SNG Copenhagen. Danish National Museum. Egypt. The Ptolomies, Copenhagen 1977, n. 419) (scala 1,5:1).

Tolomei, quale segno della sua integrazione nella dinastia egiziana³⁸. Accettando questa seconda lettura, dunque, dovremmo riconoscere una eccezionale migrazione dei lineamenti femminili in un volto maschile.

L'esatta individuazione del modello rischia però di rimanere una questione insoluta. Ritengo che la somiglianza fra i due visi impressi sul numerario fosse anche favorita da una certa ed eccezionale effettiva similitudine fisica fra Marco Antonio e Cleopatra. Entrambi, pur non essendo fra loro legati da alcun vincolo di consanguineità, erano infatti dotati di una faccia piuttosto ossuta e di un profilo arcigno, come attestano monete emesse in precedenza e in modo autonomo dal triumviro romano e dalla regina egiziana (figg. 9a-b)³⁹. Quest'ultima, anche nelle raffigurazioni in stile «greco-ellenistico» che la mostrano come una giovane donna attraente, esibisce comunque una naso fortemente aquilino e un mento prominente⁴⁰. Solo considerazioni di ordine ideologico, ossia se fosse più conveniente al momento dell'emissione delle monete una «tolemeizzazione» di Marco Antonio o al contrario una «romanizzazione» di Cleopatra, potranno forse risolvere il mistero.

Posso però proporre una produzione monetale che attesta indubitabilmente una eccezionale assimilazione del ritratto maschile a quello femminile. Emissioni in argento e bronzo emesse in più zecche seleucidi fra il 125 e il 121/120 a.C. nel corso del regno congiunto di Cleopatra Thea e di Antioco VIII⁴¹, raffigurano dunque sul Diritto i busti agiati della coppia regale: la *basilissa* indossa il velo sopra ai capelli acconciati nei fitti boccoli della parrucca isiaca e il diadema, portato sul capo anche dal *basileus*. Il ritratto femminile è collocato in primo piano, secondo uno schema del tutto inconsueto per i busti appaiati dei sovrani ellenistici, sottolineando in tal modo il ruolo di *senior monarch* esercitato da Cleopatra. La donna, infatti, dopo aver governato da sola per alcuni mesi, alla fine del 125 aveva associato al potere come coreggente il figlio Antioco, nato dal suo matrimonio con Demetrio II, che do-



Fig. 10. Classical Numismatic Group, Mail Bid Sale 67 (22.09.2004), n. 890. Tetradramma di Cleopatra Thea e Antioco VIII, zecca di Damasco, 121/120 a.C. (*Seleucid Coins* 2267.2a) (scala 1,5:1).



Fig. 11. Ira & Larry Goldberg Coins & Collectibles, Auction 62 (1.02.2011), n. 3110. Tetradramma di Cleopatra Thea e Antioco VIII, zecca di Ake-Ptolemais, 125-121/120 a.C. (*Seleucid Coins* 2271.1) (scala 1,5:1).

veva avere allora circa sedici anni⁴². La stessa preminenza viene assegnata a Cleopatra dalla legenda collocata sul Rovescio dei nominali, poiché il suo nome con l'epiteto divino di *Thea* e il titolo regale viene menzionato per primo, mentre quello del figlio *basileus* si associa loro tramite la congiunzione *καί*⁴³.

Su alcuni tetradrammi il ritratto di Antioco dà conto appieno dell'*epiklesis* di *γρῦπός* che le fonti riferiscono fosse stata attribuita al re a causa del suo profilo aquilino⁴⁴. Il naso del ragazzo si staglia infatti contro il campo monetale con forme più o meno accentuatamente uncinata (fig. 10)⁴⁵. Ve ne sono però altri sui quali i lineamenti del *basileus* si stemperano in una linea più aggraziata, che ricalca quasi fedelmente il profilo più misurato e armonioso della madre (fig. 11), quale già era apparso sui tetradrammi che la donna aveva emesso a suo unico nome a Ptolemais, nel corso del breve regno gestito autonomamente (fig. 12)⁴⁶. Rimane difficile da accertare l'esatta incidenza dei due differenti profili di Antioco, anche relativamente alla produzione delle numerose zecche attive nel periodo⁴⁷. In una visione generale della pro-



Fig. 12. Spink, Auction 3014 (8.10.2003), n. 87. Tetradramma di Cleopatra Thea, zecca di Ake-Ptolemais, 126/125 a.C. (*Seleucid Coins* 803) (scala 1,5:1).

duzione, secondo George Le Rider e Arthur Houghton *la forme du nez, qui valut à Antiochos le surnom de Grypos, est souvent bien marquée*, mentre gli autori di *Seleucid Coins* ritengono – mi sembra più esattamente – che *few of his portrait already show the aquiline nose that would inspire his popular epithet Grypus*⁴⁸.

L'inconsueto trasferimento della fisionomia femminile in quella maschile potrebbe essere dettata dalla posizione in secondo piano del ritratto di Antioco. La testa di Cleopatra che lo sopravanza venne forse a costituire una sorta di linea guida per tracciare il profilo virile collocato sullo sfondo: in tal caso anche il modo di lavorare degli incisori dei conii potrebbe influire sulla riproduzione, più o meno veritiera, dei lineamenti di un personaggio effigiato sul numerario. Non credo, di contro, si possa riconoscere in questo ingentilimento dei tratti di Antioco una sua deliberata idealizzazione, in analogia con quella che gli autori di *Seleucid Coins* ritengono di scorgere nel ritratto del *basileus* con corona di raggi effigiato sull'abbondante produzione enea battuta a nome suo e della madre nelle zecche di Antiochia e di Ptolemaïs: le fattezze giovanili ed idealizzate della testa assolverebbero dunque all'intento di assimilarla a quella di *Helios*⁴⁹. Molti di tali ritratti non recepiscono infatti la caratteristica del volto del giovane re che gli valse il soprannome beffardo, ma ve ne sono anche alcuni che, lungi da idealizzarne le fattezze, raffigurano Antioco con il suo tipico naso aquilino (fig. 13): in volti così poco «apollinei» solo la notazione della corona di raggi rende possibile un collegamento con la divinità solare.

Emissioni in *Æ* congiunte di Cleopatra Thea e di Antioco VIII mi paiono offrire altri interessanti esempi che rimarcano l'attenzione con la quale le monete devono essere utilizzate nell'ambito degli studi sulla ritrattistica monetale antica. Esempari della serie battuta fra il 122 e il 121 circa in una zecca incerta da localizzare probabilmente nel nord della Siria, caratterizzati al Rovescio dalla figura di Nike con corona e al Diritto dai consueti busti aggettanti della madre e del figlio, annullano anch'essi la differenza fisionomica fra il volto femminile e quello maschile, ma in direzione opposta a quella poc'anzi illustrata, perché, in questo



Fig. 13. Classical Numismatic Group, Electronic Auction 200 (3.12.2008), n. 155. Moneta in *Æ* di Cleopatra Thea e Antioco VIII, zecca di Antiochia, 123/122 a.C. (*Seleucid Coins* 2263.1) (scala 2:1).



Fig. 14. Classical Numismatic Group, Electronic Auction 172 (5.09.2007), n. 64. Moneta in *Æ* di Cleopatra Thea e Antioco VIII, zecca incerta, 126/125-121/120 a.C. (*Seleucid Coins* 2265.1) (scala 1,5:1).



Fig. 15. Classical Numismatic Group, Auction 88 (14.09.2011), n. 489.
Moneta in \AE di Cleopatra Thea e Antioco VIII, zecca incerta, 122-121 a.C. ca.
(*Seleucid Coins* 2265.1) (scala 2:1).

caso, è la regina a divenire *γρῦπή*, come il re (fig. 14). Un ulteriore pezzo accentua ancor più la confusione fra i tratti somatici dei due sovrani: solo la madre è dotata di un naso indubbiamente uncinato, che invece il figlio sostituisce con uno dalla forma quasi regolare (fig. 15). Un ultimo esemplare, infine, trasforma i ritratti, rendendoli fra loro pressoché identici, a parte la dimensione maggiore della testa maschile, che deve consentirle di sporgere dietro a quella femminile (fig. 16): Cleopatra ed Antioco hanno lo stesso naso imponente, più semitico che greco, lo stesso grande occhio, rivolto verso l'alto, le stesse labbra tirate in un sorriso un poco sforzato, la stessa espressione non particolarmente acuta. Se non ci fossero il velo a ricoprire la testa della regina e i corti boccoli che le nascondono la fronte invece della breve frangetta sfoggata dal figlio, riusciremmo a distinguere il volto muliebre da quello virile? La stessa doman-



Fig. 16. Baldwin's Auctions Ltd,
Dmitry Markov Coins & Medals,
M&M Numismatics Ltd,
The New York Sale XXVIII (5.01.2012), n. 1039.
Moneta in \AE di Cleopatra Thea e Antioco VIII,
zecca incerta, 122-121 a.C. ca.
(*Seleucid Coins* 2265.1).



Fig. 17. Classical Numismatic Group, Electronic Auction 218 (9.09.2009), n. 304. Tetradrachma di Cleopatra Thea e Antioco VIII, zecca di Ake-Ptolemais, 125-121/120 a.C. (Seleucid Coins 2271.1) (scala 1,5:1).

da può essere posta osservando anche i ritratti aggiogati dei due sovrani impressi su numerosi tetradrammi (fig. 17): l'incisore del conio monetale sembra essersi limitato a duplicare un viso poco caratterizzato, demandando alla diversa foggia della capigliatura e alla presenza/assenza del velo il compito di qualificare come femminile quello collocato in primo piano, come maschile quello sottostante.

3. Donne che assomigliano a uomini

Il fenomeno della mescolanza di genere nel ritratto monetale è ben documentato nella produzione di zecche assai distanti fra loro, quanto a cronologia e localizzazione geografica. Si rileva in realtà fin dal primo apparire, intorno al 270-261/260 a.C., dei ritratti aggiogati di un uomo e di una donna, ossia nella celeberrima produzione tolemaica detta degli ΘΕΩΝ ΑΔΕΛΦΩΝ: *mnaieia*, mezzi, quarti ed ottavi in oro, su un lato dei quali è impressa la raffigurazione dei busti accollati della coppia reale formata da Tolemeo II e Arsinoe II, mentre sull'altro sono raffigurati, secondo lo stesso schema, quelli dei loro genitori, Tolemeo I e Berenice I. In tali emissioni, anzi, il gioco delle somiglianze è talmente raffinato da legare insieme i quattro ritratti monetali: la coppia reale più giovane appare quasi la reincarnazione della più anziana, affermando così la continuità della dinastia⁵⁰.

3.1 Donne senza volto: Hagiru e le altre

Intendo però presentare questo aspetto della ritrattistica partendo da una monetazione meno nota rispetto a quella ellenistica o romano-imperiale, ossia quella battuta dai sovrani nabatei. In essa, a partire da Obodas III (ca. 30-9 a.C.), l'elemento femminile della coppia reale gode di una eccezionale esposizione⁵¹, sia nel tipo dei due busti appaiati, con quello della donna pressoché costantemente in secondo piano⁵², sia raffigurandoli separatamente sui due lati dei nominali. Il ruolo esercitato dalla *mlkt nb w* nell'ambito del sistema monarchico nabateo non dovette essere pertanto di limitata importanza o di scarsa visibilità⁵³.



Fig. 18. Roma Numismatics Ltd,
May 2013 Auction (21.05.2013), n. 514.
Dracma di Obodas III, zecca di Petra, 15/14 a.C.
(MESHORER 1975, n. 31) (scala 1,5:1).



Fig. 19. Classical Numismatic Group,
Mail Bid Sale 81 (20.05.2009), n. 633.
Dracma di Aretas IV, zecca di Petra, 8/7 a.C.
(MESHORER 1975, n. 50) (scala 1,5:1).

Nonostante tale sovraesposizione, le figure delle singole sovrane restano per noi avvolte in un alone di suggestiva oscurità, anche per quanto attiene il loro aspetto. I ritratti dei monarchi nabatei non sono fra loro affatto ripetitivi, a partire dai caratteri più esteriori: mentre Obodas III si presenta con una pettinatura a stretti boccoli, Aretas IV e Malichus II sfoggiano chiome appena mosse, sciolte sul collo, che diventano con Rabbel II una capigliatura fluente sulla schiena, ben oltre le spalle⁵⁴. Inoltre Aretas IV, nel corso del secondo matrimonio, Malichus e forse pure Rabbel esibiscono corti baffetti, talora lievemente rivolti all'insù. Assolutamente più ripetitivi sono invece i ritratti delle sovrane: esse si presentano costantemente velate, con i capelli raccolti in una crocchia, ornate con il diadema e talora con qualche altro semplice monile. In questo statico panorama plurisecolare si colgono piccoli particolari che sembrano suggerire un ruolo originale svolto da una regina o una relazione speciale di un'altra con qualche divinità del *pantheon* nabateo: così è, per esempio, per la corona di lauro e per il *basileion* indossati da Huldu, prima moglie di Aretas IV, e per la scritta «Benedizioni di Dushara» posta accanto al ritratto di Hagiru I, consorte di Obodas III⁵⁵.

Anche i tratti somatici dei diversi sovrani ci appaiono piuttosto diversificati fra loro, sia pur in una generica «aria di famiglia» conseguente al legame di sangue fra padri e figli: a motivo della nostra pressoché assoluta mancanza di loro raffigurazioni a tutto tondo non riusciamo tuttavia a comprendere quanto effettivamente il mezzo monetale riproduca con esattezza le sembianze dei singoli monarchi⁵⁶. Ad esse però si adeguano – direi costantemente, se non fosse impossibile il controllo di tutti i conii approntati – gli innumerevoli ritratti delle loro consorti. Ed ecco allora che il viso in secondo piano di Hagiru I ha lo stesso profilo piuttosto spigoloso e caratterizzato da un naso vagamente aquilino di Obodas III (fig. 18), mentre il volto un po' anonimo, con l'ampia guancia e la mandibola sfuggente di Aretas IV trasmigra in quello della prima moglie Huldu, generalmente impresso sul Rovescio dei nominali con dimensioni minori rispetto a quello del consorte. La dipendenza del ritratto femminile da quello maschile è talmente serrata che la *mlkt* acquisisce il profilo uncinato che Aretas esibisce nei ritratti che lo rappresentano con la stessa capigliatura a boccoli (e gli stessi tratti fisionomici?) del predecessore (fig. 19), per modificarlo in un lungo naso dalla linea diritta, quando anche il marito lo trasfor-



Fig. 20. Classical Numismatic Group, Auction 87 (18.05.2011), n. 673. Dracma di Aretas IV, zecca di Petra, 9/8 a.C. (MESHORER 1975, n. 48.) (scala 1,5:1).



Fig. 21. Classical Numismatic Group, Electronic Auction 293 (19.12.2012), n. 150. Moneta in \AA di Aretas IV, zecca di Petra, 9 a.C.-40 d.C. (MESHORER 1975, n. 114) (scala 1,5:1).

ma in tal senso, adottando nel contempo una più personale acconciatura con i capelli sciolti sul collo (fig. 20). Assumono i lineamenti dello sposo, che tendono ora a farsi più maturi e virili, anche i ritratti della seconda sposa di Aretas IV, Shuqailat I, impressi sul numerario in argento e bronzo a partire dal ventisettesimo anno di regno (17/18 d.C.), secondo il duplice schema dei due busti aggiogati o giustapposti: ancora una volta solo la posizione sopravanzata e il particolare dei baffi consente di riconoscere quale sia la testa maschile e quale quella femminile (fig. 21).

Di grande interesse sono poi le raffigurazioni monetali della successiva regina, Shuqailat II, effigiata sia sul numerario del marito Malichus II, sia su quello del figlio Rabbal II, a nome del quale esercitò la reggenza per i primi sei anni di regno (70/71-75/76 d.C.). Si nota nuovamente la «neutralità» del volto femminile, che gli permette di prendere l'aspetto del partner con il quale la donna, di volta in volta, condivide il potere: il volto rotondo dal profilo piuttosto delicato e regolare che la regina ha in comune con il consorte (fig. 22) si trasforma in un viso più ossuto, per perdere di organicità quando anche i ritratti di Rabbal II tendono a deformarsi in una maschera grottesca (fig. 23). I ritratti delle due ultime regine nabatee continuano in questo gioco di assonanze e sovrapposizioni: un esemplare a nome di Rabbal II e della prima moglie Gamilat (fig. 24) è a tale proposito particolarmente eloquente, così come lo è la più tarda, rarissima emissione nabatea (103-106 d.C.), sul Diritto della quale i busti appaiati dell'ultimo re e della sua seconda sposa Hagiru II (o III?) sono fra loro perfettamente interscambiabili (fig. 25).



Fig. 22. Classical Numismatic Group, Electronic Auction 250 (23.02.2011), n. 173. Dracma di Malichus II, zecca di Petra, 61/62 d.C. (MESHORER 1975, n. 138) (scala 2:1).



Fig. 23. Classical Numismatic Group, Electronic Auction 193 (6.08.2008), n. 128. Moneta in \AA di Rabbal II, zecca di Petra, 70-106 d.C. (MESHORER 1975, nn. 153-154) (scala 1,5:1).



Fig. 24. Classical Numismatic Group, Electronic Auction 235 (23.06.2010), n. 290. Moneta in AE di Rabbell II, zecca di Petra, 70-106 d.C. (MESHORER 1975, nn. 159-161) (scala 2:1).



Fig. 25. Classical Numismatic Group, Electronic Auction 69 (23.07.2003), n. 47. Moneta in AE di Rabbell II, zecca di Petra, 70-106 d.C. (MESHORER 1975, nn. 164) (scala 1,5:1).

Nella nostra penuria di informazioni sulla regalità nabatea al maschile e ancor più sull'analogo ruolo femminile, non possiamo escludere che la *similitudo* fisionomica che abbiamo seguito nel corso di tutta la produzione monetale dedicata alla celebrazione della coppia reale sia conseguenza di un effettivo vincolo di sangue, che potrebbe aver unito il *mlk* e la *mlkt nb w*. Tale ipotesi è stata avanzata sulla scorta dell'appellativo di *'hth* che compare nelle scritte monetali di Malichus II e Rabbel II, con riferimento alle rispettive consorti Shuqailat II e Gamilat, definite entrambe «sua [del re] sorella, regina dei Nabatei». Gli studiosi sono incerti se l'espressione sia da intendere in senso letterale, così da indicare un vero e proprio rapporto di fratellanza fra il re e la regina, analogamente alle coppie dei sovrani tolemaici formate da un fratello e da una sorella, o se essa denoti più semplicemente un grado gerarchico all'interno della corte nabatea⁵⁷. Il titolo sottolineerebbe in tal caso l'importanza della figura femminile nell'ideologia monarchica, evocando un'eguaglianza di *status* fra il re e la sua sposa⁵⁸.

3.2 Cecilia Paulina e la mancanza del ritratto prototipo

Ma una analoga, inquietante sovrapposizione di tratti somatici è individuabile con estrema chiarezza fra altri membri di coppie regnanti, legati fra loro esclusivamente dal vincolo della parentela matrimoniale. Il ben noto caso di Massimino il Trace e della moglie Paulina permette qualche ulteriore affondo nella problematica. La donna, deceduta forse l'anno stesso dell'acclamazione imperiale del marito (235 d.C.), ma in ogni caso entro l'estate seguente⁵⁹, viene ritratta sulle monete unicamente nel suo ruolo di *Diva*, con raffigurazioni che sono in realtà ritratti del marito privi della barba e rifiniti con la tipica pettinatura ad onde del periodo, sulla quale si imposta il velo, simbolo della nuova condizione della donna. I ritratti muliebri seguono quelli virili anche nella esasperata accentuazione della forma del naso e del mento (figg. 26a-b), che condurranno all'elaborazione di un profilo di Massimino nel quale i due elementi del viso avranno la stesa netta sporgenza⁶⁰. Poiché la morte di Paulina deve essere avvenuta lontano da Roma⁶¹, è possibile ipotizzare che gli incisori della zecca dell'Urbe siano stati costretti, in mancanza di un ritratto ufficiale della donna al quale ispirarsi dopo la sua

Figg. 26a-b.



a) Numismatica Ars Classica, Auction 72 (16.05.2013), n. 704. Denario di Massimino il Trace per la diva Paulina, zecca di Roma, 235-238 d.C. (RIC IV/2, p. 153, n. 1) (scala 1,5:1).



b) Ira & Larry Goldberg Coins & Collectibles, Auction 72 (5.02. 2013), n. 4529. Sesterzio di Massimino il Trace, zecca di Roma, 236-237 d.C. (RIC IV/2, p. 146, n. 78) (scala 1,5:1).

consacrazione decretata dal Senato, a crearne uno «di fantasia», rielaborando quello del marito, a loro invece ben noto perché impresso sul numerario fin dall'anno precedente⁶².

Ben poco sappiamo sul meccanismo e la rapidità di diffusione dei ritratti prototipi della coppia imperiale dal centro alla periferia dell'impero⁶³. Ancora meno avanzato è lo studio di questo aspetto nel campo della monetazione, a partire dalla questione fondamentale del ricorso o meno da parte degli *sculptores* ad un modello a tutto tondo per la creazione dei soggetti monetali. Per l'età repubblicana, per esempio, Michael Crawford nega ogni dipendenza degli incisori dei conii da altre espressioni artistiche, poiché *they tended to use numismatic models*⁶⁴. In senso opposto vanno invece le considerazioni avanzate da Patrick Bruun relativamente alla produzione tardo imperiale: lo studioso pensa alla creazione di un prototipo regionale (inciso o modellato), forse connesso ai compiti istituzionali del *rationalis*, based on the official image received by the court, al quale sarebbe seguita una *secondary distribution from mint to mint*⁶⁵. Anche secondo Jane Fejfer un modello prototipo in terracotta, gesso o cera sarebbe stato consegnato *to the die carvers of the central mint who transformed it into two dimensional profile portraits in miniature for the coin obverses*⁶⁶, ricostruzione che non mi pare però tenere conto del moltiplicarsi delle zecche attive sul territorio dell'impero a partire dalla metà del III secolo e della produzione di monetazione provinciale.

Un aspetto non secondario della problematica riguarda la velocità di distribuzione dal centro alla periferia di tali presunti ritratti prototipi. Un'originale lettura delle fonti letterarie, condotta da Emerson Swift⁶⁷, ha cercato di quantificarla relativamente ai *so-called military emperors, the majority of whom ruled for but a few months each*: così, per esempio, secondo la testimonianza di Tacito (*Hist. XII*), statue di Vitellio erano già state erette nell'acquartieramento della flotta navale di Ravenna prima della battaglia di *Bedriacum* dell'ottobre del 69 d.C., dun-



Fig. 27. Classical Numismatic Group, Triton VII (12.01.2004), n. 759. Moneta in AE di Massimino il Trace per la diva Paulina, zecca di Anazarbus, 235/236 d.C. (R. ZIEGLER, *Kaiser, Heer und Städtisches Geld. Untersuchungen zur Münzprägung von Anazarbos und anderer Ostkilikischer Städte*, Wien 1993, p. 121, n. 649.1) (scala 1,5:1).



Fig. 28. Classical Numismatic Group, Electronic Auction 129 (21.12.2005), n. 204. Moneta in AE di Massimino il Trace, zecca di Anazarbus, 235/236 d.C. (SNG Switzerland I. Levante-Cilicia. Supplement 1., Zürich, 1993, n. 348) (scala 1,5:1).

que solo pochi mesi dopo il riconoscimento senatorio avvenuto nell'aprile dello stesso anno e ancora meno rispetto all'arrivo di Vitellio nell'Urbe a luglio. Per il III secolo è degna di nota la presenza di *images* di Pupieno e Balbino ad Aquileia al momento dell'uccisione di Massimino il Trace, ossia nei primi giorni di giugno del 238, riferita dall'*Historia Augusta* (*Max. duo*, 24, 2): i due erano stati eletti dal Senato fra la fine di aprile e l'inizio di maggio del medesimo anno⁶⁸. Ma certo l'organizzazione e la capillarità che dovevano aver caratterizzato i primi due secoli dell'impero⁶⁹, vennero messe a dura prova nella vorticoso gestione del potere caratteristica della metà del III secolo, con l'avvicinarsi frenetico di imperatori legittimi e di usurpatori, affiancati talora da mogli e progenie, i cui ritratti dovevano essere impressi sul numerario battuto in zecche anche molto lontane da Roma.

Pertanto non ci stupisce notare come la zecca di *Anazarbus* in Cilicia ovviasse alla ipotizzabile penuria di un'immagine ufficiale di Paulina realizzando *ex novo* nel 235/236 d.C. un busto della diva a capo scoperto, completamente differente da quello elaborato nell'Urbe (fig. 27)⁷⁰. La donna assume dunque sembianze decisamente giovanili, nelle quali il volto aggraziato non riecheggia in alcun particolare lo spigoloso profilo di Massimino, che pure era stato recepito nello stesso 254esimo anno civico anche dalle maestranze dell'*atelier* provinciale (fig. 28). La semplice acconciatura di Paulina, con i capelli raccolti sulla nuca in una piccola crocchia, rimanda alla moda della piena età antonina, così da far ipotizzare che il modello monetale utilizzato dagli *sculptores* di *Anazarbus* fosse rappresentato dal busto di qualche *Augusta* precedente o forse anche da quello di Selene, apparso per esempio su *assaria* di Gordiano III⁷¹.

Una voluta evocazione della fisionomia dell'*Augustus* nei ritratti femminili impressi sul numerario si percepisce, con differenti gradi di *similitudo*, lungo tutta la produzione della zecca di Roma⁷², pure nel caso dunque – a differenza di quanto avvenne per la moneta-

zione in onore della diva Paulina – di *Augustae* viventi e dimoranti nell’Urbe nel momento in cui gli incisori erano alle prese con l’elaborazione della loro effigie monetale. Non potendo in tal caso evocare la mancanza di ritratti ufficiali ai quali questi ultimi potessero ispirarsi, per comprendere il fenomeno mi pare si possano avanzare le stesse motivazioni di carattere ideologico, addotte per giustificare l’analogo emergere nella ritrattistica imperiale a tutto tondo⁷³. La migrazione dei tratti fisionomici dal volto virile a quello muliebre avrebbe cioè avuto la funzione di visualizzare il legame di sangue o di parentela della donna con l’imperatore, dal quale discendeva la sua rilevanza pubblica⁷⁴, oppure di esprimere la coesione e l’unità della coppia e della famiglia imperiali⁷⁵. In aggiunta o in alternativa, tale *similitudo* poteva anche essere finalizzata, più semplicemente, all’ottenimento di un’armonia compositiva, nell’eventualità in cui i due ritratti venissero esibiti insieme (come è il caso, nella monetazione, dei ritratti aggiogati o affrontati)⁷⁶, oppure avere all’origine l’opera dello stesso artista di corte⁷⁷. Tutte queste concause avrebbero portato a superare il limite della verosimiglianza fra volto reale e volto scolpito, in un livellamento dei tratti che vede prevalere quelli dell’elemento maschile della coppia, sia perché la riconoscibilità dell’imperatore doveva essere ritenuta di maggior importanza rispetto a quella della consorte⁷⁸, sia per la tendenza della ritrattistica femminile – anche romana – a sopprimere in generale la *personal identity* della donna effigiata, a favore di una *idealizing beauty, which was perceived by the Romans as a virtue*⁷⁹.

4. Uomini che assomigliano ad altri uomini. Donne che assomigliano ad altre donne

La migrazione dei tratti somatici può avvenire anche fra i volti di due individui dello stesso genere, impressi sul numerario. Per introdurre questa ulteriore caratteristica della *similitudo*, richiamo ancora una volta un’emissione battuta da un monarca nabateo. Come ben noto, la produzione di moneta reale nabatea, contraddistinta cioè dal nome e dal ritratto del sovrano, prende avvio nella zecca di Damasco, dopo la conquista della città avvenuta nell’84 a.C. ad opera di Aretas III. Vengono allora conati nominali in bronzo e in argento, sul Diritto dei quali compare la testa del re, con il capo cinto dal diadema: appare evidente come il profilo di Aretas ricalchi più o meno fedelmente la fisionomia dei precedenti re seleucidi, Antiocho VIII (121-96 a.C.), Filippo Filadelfo (93-86 a.C.), Antiocho XII Dionysos (88-84 a.C.)⁸⁰. Il confronto con emissioni di quest’ultimo mi pare particolarmente efficace: Aretas riprende la fronte bassa del *basileus*, il suo grande occhio sporgente, il naso aquilino, le labbra tumide, il mento marcato, il collo massiccio (figg. 29a-b), distaccandosi essenzialmente per la più accentuata lunghezza delle chiome ricciute, che preannuncia le fluenti capigliature dei successivi sovrani nabatei. Anche la Tyche di Damasco raffigurata sul Rovescio delle monete di Aretas e il ricorso alla lingua greca nella legenda si pongono nel solco dell’iconografia e dell’epigrafia monetali della zecca siriana, così che la «seleucidizzazione» del volto reale viene intesa come indicativa della volontà di Aretas di presentarsi *comme un continueur des Séleucides*, delegando al particolare dei lunghi capelli il compito di rimarcare invece *son «ethnité» nabatéenne*⁸¹. Tutte

Figg. 29a-b.



a) Classical Numismatic Group, Auction 88 (14.09.2011), n. 521. Moneta in \AE di Aretas III, zecca di Damasco, 87-62 a.C. (MESHORER 1975, n. 6 (scala 1,5:1).



b) Classical Numismatic Group, Electronic Auction 208 (8.04.2009), n. 115. Moneta in \AE di Antioco XII Dionysos, zecca di Damasco, 83/82 a.C. (Seleucid Coins 2481) (scala 1,5:1).

queste considerazioni, davvero interessanti dal punto di vista dell'ideologia del potere, debbono però fare i conti con la nostra assoluta ignoranza di quello che doveva essere l'aspetto dei sovrani nabatei, alla quale già ho fatto riferimento.

La monetazione provinciale della prima età imperiale offre numerosi esempi di *similitudo* fra due individui maschili, grazie alla diffusa consuetudine di effigiare un ritratto su entrambi i lati dei nominali. Fra tali emissioni congiunte richiamo quelle, prodotte in più zecche, dedicate alla contemporanea celebrazione di Germanico e di Druso, entrambi eredi di Tiberio. I due giovani non avevano fra loro legami di consanguineità, essendo il primo figlio di Druso Maggiore e di Antonia Minore, il secondo figlio dello stesso Tiberio e della prima moglie Vipsania Agrippina. La considerazione più immediata che emerge dall'osservazione di esemplari battuti nelle diverse *poleis*, è che ognuna di esse tende ad elaborare un proprio ritratto di Germanico e di Druso, tanto che i due presentano un aspetto piuttosto diverso se ritratti su nominali battuti per esempio a Hierapolis oppure a Sardi (figg. 30a-b). Confrontando poi

Figg. 30a-b.



a) RPC I, tav. 127, n. 2968. Moneta in \AE di Tiberio per Germanico e Druso, zecca di Hierapolis, 14-37 d.C. (RPC I, 2968) (scala 2:1).



b) Busso Peus Nachfolger, Auction 398 (28.04.2009), n. 688. Moneta in \AE di Tiberio per Germanico e Druso, zecca di Sardi, 15 a.C.-19 d.C. (RPC I, 2992) (scala 1,5:1).

Figg. 31a-b.



a) Münzen & Medaillen Deutschland GmbH,
Auction 22 (24.05.2007), n. 1284.
Moneta in Æ di Tiberio,
zecca di Hierapolis, 14-37 d.C.
(RPC I, 2967) (scala 1,5:1).



b) Classical Numismatic Group,
Electronic Auction 287 (26.09.2012), n. 292.
Moneta in Æ di Tiberio,
zecca di Colonia Romula, 14-37 d.C.
(RPC I, 74) (scala 1,5:1).

i ritratti giustapposti sui due lati di una stessa moneta, è evidente il tentativo posto in opera dagli incisori di ogni zecca di rendere i volti di Germanico e di Druso fra loro assai simili, distinguendoli essenzialmente grazie al particolare della corona di lauro posta sul capo del primo, mentre il secondo è a testa nuda. All'interno delle singole produzioni locali si può talora cogliere anche la volontà di assimilare l'aspetto dei due giovani a quello di Tiberio, loro padre adottivo in un caso, naturale nell'altro. La somiglianza si avverte, per esempio, ancora una volta nella monetazione hierapolitana⁸², ma pure in quella uscita dalla zecca betica di *Romula* (figg. 31a-b), che diversamente dall'atelier frigio, pone le teste di Germanico e di Druso in posizione affrontata sul Rovescio, mentre il ritratto di Tiberio ne occupa il Diritto. Il realismo dei singoli ritratti viene dunque nuovamente soppiantato da una generica «*koinè familiare*»: la somiglianza evidente mi dispensa da un'analitica dimostrazione.

Nella *similitudo* dei tre volti può essere nuovamente prospettata una motivazione di carattere ideologico: essa avrebbe cioè rimarcato la coesione che lega il *princeps* ai suoi successori designati e sottolineato la continuità dinastica fra Tiberio e i suoi due figli. Ritengo, però, che non debba essere sottostimata anche una giustificazione meno solenne, ma più concretamente legata all'operazione di incisione dei conii. Approntati da un unico incisore, ne porterebbero insomma il «segno», ossia lo stile proprio, che si manifesta nel livellamento delle fisionomie individuali dei tre uomini. Michael Crawford, nello scritto che ho richiamato più volte, con molta convinzione giustamente sottolinea il ruolo della *same hand* nel determinare l'aspetto finale delle teste raffigurate sulle monete, perfino a scapito dell'esatta riproduzione del volto del personaggio raffigurato, proponendo il caso di due ritratti maschili, ossia quelli di M. Lepido e di Ottaviano impressi su denarii del 42 a.C., per i quali *when the legends are obliterated it is almost impossible to tell which is which*⁸³.

La migrazione dei lineamenti dal viso di un uomo a quello di un altro può avere avuto anch'essa all'origine la necessità di elaborare un ritratto monetale senza avere a disposi-

Figg. 32a-b.



a) Classical Numismatic Group,
Electronic Auction 279 (16.05.2012), n. 592.
Antoniniano di Quintillo,
zecca di Roma, 270 d.C.
(RIC V/1, p. 241, n. 18) (scala 2:1).



b) Classical Numismatic Group,
Electronic Auction 208 (8.04.2009), n. 402.
Antoniniano di Claudio II,
zecca di Roma, 268-270 d.C.
(RIC V/1, p. 218, n. 100) (scala 1,5:1).

zione un modello ufficiale di riferimento⁸⁴. Il ricorso ad effigi imperiali impresse in precedenza sul numerario quale fonte di ispirazione per gli *sculptores*, può essere ipotizzato per esempio osservando le monete battute a nome di Quintillo, durante i 17 giorni intercorsi fra la sua acclamazione imperiale e la morte: l'uomo ha infatti lo stesso identico aspetto del fratello Claudio il Gotico (figg. 32 a-b), con maggior o minore somiglianza nei differenti conii approntati nelle diverse zecche. La sola caratteristica fisica che sempre differenzia Quintillo dal suo congiunto è il particolare dei capelli ricciuti invece che a brevi ciocche diritte, non sapremo mai se veritiero o creato ad arte, per conferire una qualche minima diversità ai due ritratti monetali.

Se in questo caso, ancora una volta, l'effettiva parentela fra i due personaggi lascia il margine alla possibilità di una concreta somiglianza fra loro, una forte influenza dei lineamenti dell'imperatore defunto su quelli del successore si può percepire anche nell'evenienza in cui il secondo non abbia con il primo nessun vincolo di consanguineità: Nerva assomiglia per esempio a Domiziano in alcuni ritratti monetali, come poi Traiano somiglierà a sua volta a Nerva (fig. 33). In entrambe le situazioni, è stato rimarcato come gli eventi che portarono al potere imperiale dapprima Nerva e poi Traiano avrebbero fatto sì che la zecca di Roma non disponesse immediatamente delle loro immagini⁸⁵. Gian Guido Belloni, con la profonda sensibilità estetica che guidava il proprio approccio al documento monetale, vide però in tale mancanza «la causa meramente apparente [del fenomeno], non la causa profonda», che sarebbe invece da individuare nell'essere il ritratto «una manifestazione d'arte soggetta anch'essa, e quanto mai, alla libera interpretazione anche se l'oggetto (il volto da riprodurre) sembra anteporre uno schema inalterabile»⁸⁶.

Come si vede, motivazioni ideologiche (esaltazione della concordia familiare), aspetti pratici (mancanza di un modello di riferimento), modo di lavorare degli *sculptores* sempre si intrecciano nel tentativo di trovare una risposta alla *similitudo* dei ritratti monetali. Le stesse considerazioni possono essere chiamate in causa anche per interpretare la rassomi-



Fig. 33. Pecunem Gitbud & Naumann,
Auction 19 (6.07.2014), n. 523.
Denario di Traiano,
zecca di Roma, 98 d.C.
(RIC II, p. 246, n. 30) (scala 1,5:1).

glianza nelle fattezze di due volti femminili impressi sul numerario. Così, per esempio, la testa di Settimia Zenobia effigiata su un antoniniano battuto nella zecca di Antiochia nella primavera del 272⁸⁷ coincide quasi esattamente con quella raffigurata su un antoniniano antiocheno del 267 di Cornelia Salonina, ossia dell'ultima *Augusta* che aveva goduto nello stesso *atelier* del diritto all'immagine monetale (figg. 34a-b). Le due donne condividono non solo la disposizione dei capelli in grosse ondulazioni orizzontali, raccolte sul collo in una lunga treccia, poi rialzata lungo il profilo della testa e fissata dietro al diadema⁸⁸, ma anche i tratti somatici. Ma lo stesso occhio innaturalmente grande sotto ad un sopracciglio rettilineo, lo stesso naso rigidamente triangolare, la stessa bocca a due linee parallele, lo stesso orecchio con il profilo dell'elice sottolineato da una doppia linea parallela che sono di Salonina e di Zenobia si ritrovano in ritratti coevi del figlio della regina palmirena, Vaballato, effigiati su antoniniani anch'essi di produzione antiochena (fig. 35). Le monete da lui emesse in precedenza nella stessa zecca congiuntamente con Aureliano, dal novembre/dicembre del 270 alla propria autoproclamazione ad *Augustus* nel marzo dell'anno successivo⁸⁹, testimoniano ancora una volta la condivisione di tratti somatici da parte di personaggi che gestiscono insieme il potere. Vaballato e l'imperatore romano si distinguono essenzialmente per l'assenza della barba nel

Figg. 34a-b.



a) Münzen & Medaillen AG Basel,
Auction 92 (22.11.2002), n. 251.
Antoniniano di Zenobia,
zecca di Antiochia, marzo ca.-maggio 272 d.C.
(RIC V/2, p. 584, n. 2) (scala 1,5:1).



b) Gorny & Mosch Giessener, Stuttgart
Auction 1 (22.11.2010), n. 504.
Antoniniano di Gallieno per Salonina,
zecca di Antiochia, 266-267 d.C.
(RIC V/1, p. 200, n. 86) (scala 1,5:1).



Fig. 35. Numismatica Ars Classica, Auction 59 (4.04.2011), n. 1134. Antoniniano di Vaballato, zecca di Antiochia, c. marzo-maggio 272 d.C. (RIC V/2, p. 585, n. 5 var.) (scala 1,5:1).

volto del primo, particolare che ne sottolinea la più giovane età e per gli elementi esteriori dell'abito e dell'insegna di potere portata sul capo: Aureliano indossa infatti la sola corazza e la corona di raggi, mentre il figlio di Zenobia porta anche il *paludamentum* e ha la testa laureata e diademata (fig. 36)⁹⁰. Ma questo aspetto della ritrattistica monetale non dovrebbe ormai inquietarci più di tanto.

Termino con un breve cenno ad emissioni congiunte che rappresentano due busti femminili accumulati dalla ormai familiare rassomiglianza. Monete in Æ , approntate a Pergamo fra il 10 circa e prima del 2 a.C. raffigurano dunque su un lato Livia, terza moglie di Augusto, e sull'altro Giulia, figlia di Augusto e della prima moglie Scribonia⁹¹: la corrispondenza fra i volti delle due donne, che non erano consanguinee, è accentuata dalla condivisione dello stesso tipo di acconciatura, tipico del periodo (fig. 37). Uno stesso profilo assai austero assimila anche i ritratti di Plotina, moglie di Traiano, e di Matidia, nipote dello stesso imperatore e suocera di Adriano, su aurei emessi da quest'ultimo nel 117-118: le due donne si differenziano essenzialmente per il diverso modo di raccogliere i capelli, che entrambe trattengono sulla fronte con un alto diadema metallico: in una lunga coda nel caso di Plotina, in un'elaborata crocchia in quello di Matidia (fig. 38).



Fig. 36. Gorny & Mosch Giessener Münzhandlung, Auction 215 (13.10.2013), n. 403. Antoniniano congiunto di Aureliano e Vaballato, zecca di Antiochia, c. novembre/dicembre 271 - c. marzo 272 d.C. (RIC V/1, p. 308, n. 381) (scala 1,5:1).



Fig. 37. Classical Numismatic Group, Electronic Auction 218 (9.09.2009), n. 345. Moneta in AE di Augusto per Livia e Giulia, zecca di Pergamo, 10-2 a.C. ca. (RPC I, n. 2359) (scala 1,5:1).



Fig. 38. Numismatica Ars Classica, Auction 34 (24.11.2006), n. 19. Aureo di Adriano, zecca di Roma, 117-118 d.C. (RIC II, p. 344, n. 34) (scala 1,5:1).

5. Uomini che si trasformano in donne

L'introduzione di elementi della fisionomia dell'imperatore nei ritratti marmorei delle *Augustae* riesce a mantenere sempre un sottile equilibrio, che permette il chiaro riconoscimento delle fattezze maschili, ma senza giungere a *masculinize* l'aspetto della donna⁹². Di contro, la ritrattistica monetale in qualche caso si spinge fino a superare tale limite, per approdare alla creazione di volti «ermafroditi», che mantengono i caratteri più salienti di entrambi i generi: la barba e i baffi dell'*Augustus*, l'elaborata pettinatura e le vesti femminili dell'*Augusta*.

I ritratti monetali di Ulpia Severina attestano al massimo grado la possibilità che un'imperatrice venga raffigurata con i lineamenti somatici del marito. In generale è arduo trovare una testa della donna che non sia più o meno fortemente ricalcata su quelle di Aureliano⁹³. La sua «aurelianizzazione» è di una chiarezza estrema sui nominali emessi a Roma con-

Fig. 39. Numismatica Ars Classica, Auction 42 (20.11.2007), n. 413. Doppio sesterzio di Aureliano e Severina, zecca di Roma, 274 d.C. (RIC V/1, p. 312, n. 1) (scala 1,5:1).



Figg. 40a-b.



a) Heritage World Coin Auctions,
Long Beach Signature Sale 3026 (25.09.2013), n. 26334.
Antoniniano di Aureliano per Severina,
zecca di Siscia, 274-275 d.C.
(RIC V/1, p. 317, n. 13) (scala 2:1).



b) Leu Numismatik,
Liste Herbst 1998, n. 366.
Asse di Aureliano per Severina,
zecca di Roma, 275 d.C.
(RIC V/1, p. 316, n. 7) (scala 1,5:1).

giuntamente dalla coppia tra il gennaio e il settembre del 275⁹⁴: Severina vi appare infatti come un Aureliano smilitarizzato, ma dotato di trecce e diadema (fig. 39)⁹⁵. Fra l'abbondante numerario battuto a solo nome dell'*Augusta* mi è stato possibile rintracciare perfino qualche esemplare che dota la donna di una folta barba e di baffi indiscutibili (figg. 40a-b)! Ma anche la guancia e il mento di Cornelia Supera, il cui aspetto richiama in genere da vicino quello del marito Emiliano, possono essere talora provvisti di un accenno di barba, per quanto permette di giudicare per esempio la visione non autoptica di un antoniniano apparso sul mercato antiquario nel 2008 (fig. 41). La stessa percezione si ricava dall'osservazione – anche in questo caso purtroppo solo tramite la mediazione fotografica – di un ritratto di Magnia Urbica raffigurato su un antoniniano battuto dalla zecca di *Lugdunum* nel 284 (fig. 42): i piccoli ricci che ricoprono la gota e il mento dell'*Augusta* ricordano quelli della barba del marito Carino, mentre il labbro superiore appare ombreggiato da un sottile baffetto. Questa estrema mascoliniz-

Fig. 41. Baldwin's Auctions Ltd, Dmitry Markov Coins & Medals,
M&M Numismatics Ltd, The New York Sale XVII (9.01.2008), n. 209.
Antoniniano di Emiliano per Cornelia Supera,
zecca di Roma, 253 d.C.
(RIC IV/3, p. 198, n. 30) (scala 1,5:1).



Fig. 42. Auktionshaus H. D. Rauch GmbH,
Auction 87 (8.12.2010), n. 820.
Antoniniano di Carino per Magnia Urbica,
zecca di *Lugdunum*, 284 d.C.
(RIC V/2, p. 183, n. 337) (scala 1,5:1).



zazione di un volto femminile non può essere spiegata se non con il riutilizzo di un conio approntato in precedenza per imprimere sul numerario un ritratto maschile, dopo la sua re-incisione, ad evidenza non avvenuta perfettamente⁹⁶.

La necessità da parte delle zecche di tenere il passo con il rapidissimo ritmo della produzione monetale della seconda metà del III secolo portò infatti ad una certa irregolarità nel lavoro delle officine, con il non infrequente impiego di conii approntati per una diversa serie, allo scopo di economizzare mano d'opera e di guadagnare tempo⁹⁷. La stessa volontà di risparmio giunse perfino all'impiego di uno stesso conio per le emissioni di due diversi imperatori, generalmente fra loro consecutivi⁹⁸: è ovvio che questo riutilizzo del punzone doveva comportare anche la riscrittura del nome dell'autorità emittente indicata nella legenda del Diritto⁹⁹. La pratica non sembri troppo dissacratoria: la sua persistenza mi è stata segnalata in occasione dell'inaspettata elezione di papa Francesco. Per immettere sul mercato il più rapidamente possibile le prime medaglie devozionali con il ritratto del nuovo pontefice «venuto quasi dalla fine del mondo» la ditta Maggi di Milano utilizzò gli stampi creati in precedenza per il pontificato di Pio XI¹⁰⁰.

Esemplari battuti per Severina, Cornelia Supera, Magnia Urbica, come si è appena visto, testimoniano infine, in modo più o meno eclatante, come il medesimo conio potesse essere impiegato indifferentemente dal genere del personaggio del quale recava inciso il ritratto, con la modifica, talvolta solo parziale¹⁰¹, di quegli aspetti più appariscenti che differenziano l'effigie di un uomo da quello di una donna: vesti, pettinatura, presenza/assenza di barba e baffi.

Concludo ponendo a confronto ancora una volta la ritrattistica monetale con quella a tutto tondo. Per tutta l'età romana, infatti, è ugualmente ben documentata la rilavorazione dei ritratti imperiali in marmo, con la conseguente creazione di una nuova identità, di una nuova funzione o di un nuovo significato¹⁰². Anche in questo ambito il ritratto rilavorato viene individuato quando mantiene in vista qualche particolare del precedente¹⁰³: una testa marmorea di Nerva alla Ny Carlsberg Glyptotek di Copenhagen, per esempio, conserva l'originale disposizione delle ciocche frontali così come i lunghi ciuffi che scendono sulla nuca, tipici di Domiziano¹⁰⁴.

Gli esempi noti per il I e II secolo d.C., quando teste di Caligola, Nerone e Domiziano vengono sistematicamente «trasfigurate» in rappresentazioni di Augusto, Claudio, Galba, Vespasiano, Nerva e Traiano, pongono la consuetudine in relazione con la pratica della *damnatio memoriae*¹⁰⁵. La rilavorazione di ritratti di imperatori condannati, per far assumere a questi le sembianze di successori vittoriosi o di stimati predecessori, avrebbe alla base forti motivazioni ideologiche, variamente individuate dagli studiosi: Eric Varner vi riconosce *a kind of visual cannibalism in which the likeness of a successful ruler displaces that of his defeated predecessor*, mentre Jane Fejer pensa che *the intention was that the alteration should be visible*, così da perpetuare la memoria negativa dell'imperatore sottostante e da porre, per contrasto, il successore in una luce positiva¹⁰⁶.

A partire dalla metà del III d.C. la rilavorazione dei busti imperiali, attestata nel primo periodo del secolo con minor frequenza¹⁰⁷, torna a riaffacciarsi, perdurando anche nella tarda antichità, nel corso della quale la consuetudine sembra anzi raggiungere la mas-

sima diffusione¹⁰⁸. Questa seconda fase avrebbe però avuto una differente motivazione, che Marina Prusac individua nella penuria di marmo fresco da utilizzare per approntare i busti degli innumerevoli imperatori del tempo, dai regni spesso fulminei¹⁰⁹: la rilavorazione dei ritratti, per far loro assumere nuove sembianze, rappresentava dunque *an efficient and cost-effective form of artistic recycling*¹¹⁰.

Nella ritrattistica pubblica al femminile sono documentati busti di Agrippina *inior* ottenuti rilavorando quelli di Messalina, così come una testa marmorea di Plautilla nel corso del IV secolo assunse le sembianze di un'imperatrice del periodo tetrarchico o costantiniano¹¹¹, mentre quattro ritratti identificati con Etruscilla furono ottenuti con la trasformazione di altrettante teste femminili, identificabili in due casi in probabili raffigurazioni di Giulia Mesa e di un'impresicabile imperatrice precedente¹¹². Seppur raramente, sono stati messi in rilievo, ma unicamente nella ritrattistica di ambito privato, anche casi di *cross-gender recarvings*¹¹³: in due occorrenze ritratti femminili assunsero sembianze maschili, in altrettante avvenne l'inverso¹¹⁴, accostandosi pertanto a quanto emerso nella rilavorazione dei conii monetali¹¹⁵.

BIBLIOGRAFIA

- ARNOLD-BIUCCHI 2006 = C. ARNOLD-BIUCCHI, *Alexander's Coins and Alexander's Image*, Cambridge 2006.
- ARSLAN – ÖZEN 2000 = M. ARSLAN – A. ÖZEN, *Hoard of Bronze Coins of Ptolemy Ceraunus*, «AMJNum» 12, 2000, pp. 59-66.
- BAHARAL 1996 = D. BAHARAL, *Victory of Propaganda. The Dynastic Aspect of the Imperial Propaganda of the Severi: the Literary and Archaeological Evidence AD 193-235*, London 1996.
- BELLONI 1963 = G.G. BELLONI, *Un ritratto di Massimino il Trace? (Una testa di marmo del Museo Archeologico di Milano)*, «NotMilano» 3-4, 1963, pp. 1-15.
- BELLONI 1968 = Id., *Un aureo di Traiano con la "Germania pacata"*, «NotMilano» 1, 1968, pp. 47-58.
- BELLONI 1985 = Id., *Monete romane (Repubblica e Impero) in quanto opera d'artigianato e arte. Osservazioni e impostazione di problemi*, in *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, II/12.3, Berlin/New York 1985, pp. 89-115.
- BIANCHI BANDINELLI 1965 = R. BIANCHI BANDINELLI, *Ritratto*, in *Enciclopedia dell'Arte Classica e Orientale*, VI, Roma 1965, pp. 695-738.
- BLAND 2011 = R. BLAND, *The Coinage of Vabalathus and Zenobia from Antioch and Alexandria*, «NumChron» 171, 2011, pp. 133-186.
- BOPEARACHCHI 2011 = O. BOPEARACHCHI, *A Joy and a Curse*, in *The Alexander Medallion: Exploring the Origins of a Unique Artifact*, F. Holt – O. Bopearachchi (cur.), Lacapelle-Mirival 2011, pp. 33-73.
- BRUUN 1982 = P. BRUUN, *The Source Value of Imperial Coin Portraits (the Fourth Century A.D.)*, in *Actes du 9^{ème} Congrès International de Numismatique*, Berne septembre 1979, I, Louvain-la-Neuve-Luxembourg 1982, pp. 551-559.
- CACCAMO CALTABIANO 1996 = M. CACCAMO CALTABIANO, *Berenice II di Cirene il primo basileus/donna dell'età ellenistica*, «NAC» 25, 1996, pp. 177-195.
- DE CALLATAÏ 2004 = F. DE CALLATAÏ, *Le premier monnayage de la cité d'Amastris (Paphlagonie)*, «SchwNumRu» 83, 2004, pp. 57-80.
- CAVAGNA 2008 = A. CAVAGNA, *L'oro dei Theoi Adelphoi*, in *No-va vestigia antiquitatis*, G. Zanetto (cur.), Milano 2008, pp. 161-182.
- Conii e scene di coniazione = L. TRAVAINI – A. BOLIS (cur.), *Conii e scene di coniazione*, Roma 2007.
- DAHMEN 2007 = K. DAHMEN, *The Legend of Alexander the Great on Greek and Roman Coins*, London/New York 2007.
- DAHMEN 2009 = Id., *Art and Iconography, in A Survey of Numismatic Research 2002-2007*, M. Amandry – D. Bateson (eds.), Glasgow 2009, pp. 200-207.
- DAVESNE 1991 = A. DAVESNE, *Le monnaies ptolémaïques d'Ephèse*, in *Erol Atalay Memorial*, H. Maly (ed.), Izmir 1991, pp. 21-31.

- DHÉNIN 1982 = M. DHÉNIN, *La regravure des coins monétaires*, in *Actes du 9^{ème} Congrès International de Numismatique*, Berne septembre 1979, II, Louvain 1982, pp. 1039-1046.
- DILLON 2006 = S. DILLON, *Ancient Greek Portrait Sculpture. Contexts, Subjects, and Style*, Cambridge 2006.
- DILLON 2010 = EAD., *The Female Portrait Statue in the Greek World*, Cambridge 2010.
- DILLON 2011 = EAD., *Portraits of Women in the Early Hellenistic Period, in Early Hellenistic Portraiture. Image, Style, Context*, P. Schultz – R. von den Hoff (eds.), Cambridge 2011, pp. 63-83.
- DMITRIEV 2007 = S. DMITRIEV, *The Last Marriage and Death of Lysimachus*, in «GrRomByzSt» 47, 2007, pp. 135-149.
- DONNELLY CARNEY 2013 = E. DONNELLY CARNEY, *Arsinoe of Egypt and Macedon. A Royal Life*, Oxford 2013.
- DRINKWATER 2005 = J. DRINKWATER, *Maximus vs Diocletian and the 'Crisis'*, in *The Cambridge Ancient History*, 12, *The Crisis of Empire. AD 193-337*, Cambridge 2005, pp. 28-66.
- ERCOLANI COCCHI 2005 = E. ERCOLANI COCCHI, *Il ruolo femminile nell'iconografia del potere*, in *L'immaginario del potere. Studi di iconografia monetale*, R. Pera (cur.), Roma 2005, pp. 111-175.
- ESTIOT 1995 = S. ESTIOT, *Ripostiglio della Venèra. Nuovo catalogo illustrato*, II/1, *Aureliano*, Roma 1995.
- FEJFER 1997 = J. FEJFER, *The Ince Blundell Collection of Classical Sculpture*, I/2, *The Roman Male Portraits*, Liverpool 1997.
- FEJFER 2008 = EAD., *Roman Portraits in Context*, Berlin/New York 2008.
- FITTSCHEN 1996 = K. FITTSCHEN, *Ritratto. Roma*, in *Enciclopedia dell'Arte Antica*, II, Supplemento 1971-1994, IV, Roma 1996, pp. 750-760.
- FLEISCHER 1996 = R. FLEISCHER, *Kleopatra Philantonios*, «IstMitt» 46, 1996, pp. 237-240.
- GHISELLINI 2012 = E. GHISELLINI, *Immagini e potere alla corte dei Tolomei*, in *Arte-Potere. Forme artistiche, istituzioni, paradigmi interpretativi*, Atti del Convegno, Pisa 25-27 novembre 2010, M. Castiglione – A. Poggio (cur.), Milano 2012, pp. 273-300.
- GHEZZI 2008-2009 = C. GHEZZI, *La monetazione di Hierapolis di Phrygia. L'età giulio-claudia*, Tesi specialistica discussa presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano (relatore prof. Claudia Perassi; a.a. 2008-2009).
- GIULIANO 1987 = A. GIULIANO, *Arte greca. Dall'età classica all'età ellenistica*, Milano 1987.
- GORINI 2002 = G. GORINI, *L'immagine del potere nelle emissioni delle regine ellenistiche*, in *Sovranità e ritratto monetale. Atti dell'Incontro di Studi (Vicenza, 3 ottobre 1998)*, «RItNum» 103, 2002, pp. 307-318.
- GOUDCHAUX 2000 = G.W. GOUDCHAUX, "Era o non era bella Cleopatra?". *Le risposte della numismatica*, in *Cleopatra regina d'Egitto*, S. Walker – P. Higgs (cur.), Milano 2000, pp. 152-155.
- GUTZWILLER 2002 = K.J. GUTZWILLER, *Art's Echo: the Tradition of Hellenistic Ecphrastic Epigram*, in *Hellenistic Epigrams*, M.A. Harder – R.F. Regtuit – C.G. Wakker (eds.), Leuven/Paris/Sterling 2002, pp. 85-112.
- Hierapolis di Frigia IV = A. TRAVAGLINI – V.G. CAMILLERI (cur.), *Hierapolis di Frigia. Le monete. Campagne di scavo 1957-2004*, Istanbul 2010.
- HOLT 2003 = F.L. HOLT, *Alexander the Great and the Mystery of the Elephant Medallion*, Berkeley 2003.
- HOLT 2011 = Id., *Authenticity*, in *The Alexander Medallion: Exploring the Origins of a Unique Artifact*, F. Holt – O. Boparachchi (cur.), Lacapelle-Mirival 2011, pp. 13-29.
- HOUGHTON 1988 = A. HOUGHTON, *The Double Portrait Coins of Alexander I Balas and Cleopatra Thea*, «SchNumRu» 67, 1988, pp. 85-93.
- HORSTER 2005 = M. HORSTER, *Portraits of Members of the Roman Imperial Families in Provincial Coinage*, in *XIII Congreso Internacional de Numismática*, Actas, Madrid 15-18 settembre 2003, Madrid 2005, pp. 863-865.
- KAHRSTEDT 1910 = U. KAHRSTEDT, *Frauen auf antiken Münzen*, «Klio» 10, 1910, pp. 261-314.
- KING 1999 = C.E. KING, *Roman Portraiture. Images of Power?*, in *Roman Coins and Public Life under the Empire*, G.M. Paul – M. Ierardi (eds.), Ann Arbor 1999, pp. 123-136.
- KROLL 2007 = J.H. KROLL, *The Emergence of Ruler Portraiture on Early Hellenistic Coins. The Importance of Being Divine*, in *Early Hellenistic Portraiture. Image, Style, Context*, P. Schultz – R. von den Hoff (eds.), Cambridge 2011, pp. 113-122.
- LE RIDER – HOUGHTON 1988 = G. LE RIDER – A. HOUGHTON, *Un premier règne d'Antiochos VIII Épiphanes à Antioche en 128*, «BCH» 112/1, 1988, pp. 401-411.
- LIGGI 1998 = I. LIGGI, *Caecilia Paulina: un destin d'impératrice*, «Études de Lettres» 1, 1998, pp. 131-158.
- LÓPEZ SÁNCHEZ 2004 = F. LÓPEZ SÁNCHEZ, *Du masculin dans le féminin: les pouvoirs réels de Séverine (274-275 ap. J.-C.) et d'autres femmes à Rome. L'apport de la numismatique*, in *Iconographie impériale, iconographie royale, iconographie des élites dans le monde gréco-romain*, Y. Perrin (cur.), Saint-Etienne 2004, pp. 249-261.
- MAMROTH 1949 = A. MAMROTH, *Ein Bildnis der Königin Amastris auf Münzen des Lysimachus*, in «BerlNumZ» 1, 1949, pp. 81-86.
- MCCANN 1968 = A.M. MCCANN, *The Portraits of Septimius Severus (A.D. 193-211)*, Rome 1968.
- MESHORER 1975 = Y. MESHORER, *Nabatean Coins*, Jerusalem 1975.

- MEYER 1992-1993 = M. MEYER, *Mutter, Ehefrau und Herscherin. Darstellungen der Königin auf seleukidischen Münzen*, «Hephaistos» 11/12, 1992-1993, pp. 107-132.
- MLASOWSKY 1996 = A. MLASOWSKY, *Alexander: Nomine ac Fortunae Caesarum proximi. Die Sukzessionspropaganda der römischen Kaiser von Augustus bis Nero im Spiegel der Reichsprägung und der archäologischen Quellen*, «Jdl» 111, 1996, pp. 249-388.
- MORELLI 2009 = A.L. MORELLI, *Madri di uomini e di dei. La rappresentazione della maternità attraverso la documentazione numismatica di epoca romana*, Bologna 2009.
- MORENO 2004 = P. MORENO, *Alessandro Magno. Monete come storia*, Roma 2004.
- MORENO 2012 = Id., *Monete e storia nell'iconografia di Alessandro*, «NAC» 41, 2012, pp. 99-132.
- MØRKHOLM 1991 = O. MØRKHOLM, *Early Hellenistic Coinage from the Accession of Alexander to the Peace of Apamea (336-186 B.C.)*, Cambridge 1991.
- MORRISON 2007 = C. MORRISON, *Coins monétaires byzantines*, in *Conii e scene di coniazione*, pp. 241-257.
- MÜLLER 2009 = S. MÜLLER, *Das hellenistische Königspaar in der medialen Repräsentation. Ptolemaios II. und Arsinoe II.*, Berlin/New York 2009.
- PANTOS 1987 = P.A. PANTOS, *Bérénice II Démetèr*, «BCH» 111/1, 1987, pp. 343-352.
- PARKER 2004 = H.N. PARKER, *An Epigram of Nossis (8 GP = AP 6.353)*, «CIQ» 54, 2004, pp. 618-620.
- PARENTE 2002 = A.R. PARENTE, *Ritrattistica e simbologia sulle monete di Arsinoe II*, «NAC» 31, 2002, pp. 259-275.
- PERASSI 2002 = C. PERASSI, *Ritratti monetali di Ulpia Severina*, in *Atti dell'Incontro di Studi. "Ritratto monetale e sovranità"*, Vicenza, 3 ottobre 1998 = «RITNum» 103, 2002, pp. 337-372.
- PERASSI 2012 = EAD., *Le regine nabatee nella documentazione numismatica*, in *La Giordania che abbiamo attraversato. Voci e immagini da un viaggio*, S. Lusuardi Siena – C. Perassi (cur.), Scilla 2012, pp. 106-129.
- PERASSI c.d.s. = EAD., *Ritratti monetali delle Augustae nel III secolo. Una crisi di genere?*, in *Atti del Seminario di Studi "Un confronto drammatico con il XXI secolo: l'Impero romano del III secolo nella crisi monetaria. In occasione della presentazione delle 2239 monete romane, fino al III secolo d.C., del Ripostiglio di Biassono 1975"*, Biassono, 9 giugno 2012, c.d.s.
- POLLINI 2002 = J. POLLINI, *A New Portrait of Octavia and the Iconography of Octavia Minor and Julia Maior*, «RM» 109, 2002, pp. 11-42.
- PRUSAC 2011 = M. PRUSAC, *From Face to Face. Recarving of Roman Portraits and the Late-antique Portrait Arts*, Leiden/Boston 2011.
- RIC I² = C.H.V. SUTHERLAND, *The Roman Imperial Coinage. From 31 BC to AD 69*, London 1984.
- RIC II = H. MATTINGLY – E.A. SYDENHAM, *The Roman Imperial Coinage. Vespasian to Hadrian*, London 1926.
- RIC IV/2 = H. MATTINGLY – E.A. SYDENHAM – C.H.V. SUTHERLAND, *The Roman Imperial Coinage. Macrinus to Pupienus*, London 1938.
- RIC V/1 = P.H. WEBB, *The Roman Imperial Coinage. Valerian I to Florian*, London 1927.
- RIC IV/3 = H. MATTINGLY – E.A. SYDENHAM – C.H.V. SUTHERLAND, *The Roman Imperial Coinage. Gordian III to Uranius Antoninus*, London 1949.
- RIC V/2 = P.H. WEBB, *The Roman Imperial Coinage. Probus to Amandus*, London 1933.
- RIC VI = C.H.V. SUTHERLAND, *The Roman Imperial Coinage. From Diocletian's Reform (A.D. 294) to the Death of Maximinus (A.D. 313)*, London 1967.
- ROLLER 2010 = D.W. ROLLER, *Cleopatra. A Biography*, Oxford 2010.
- RRC = M.H. CRAWFORD, *Roman Republican Coinage*, Cambridge 1974.
- SCHWENTZEL 2008 = CHR.-G. SCHWENTZEL, *Fonctions et image de la reine nabatéenne (I^{er} s. av. J.-C. - I^{er} s. ap. J.-C.)*, «Res Antiquae» 5, 2008, pp. 271-279.
- SCHWENTZEL 2010 = Id., *La propagande de Vaballath et Zénobie d'après le témoignage des monnaies et tessères*, «RIT-Num» 111, 2010, pp. 157-172.
- SCHWENTZEL 2013 = Id., *Juifs et Nabatéens. Les monarchies ethnique du Proche-Orient hellénistique et romain*, Rennes 2013.
- Seleucid Coins = A. HOUGHTON – C. LORBER – O. HOOVER, *Seleucid Coins. A Comprehensive Catalogue, I, Seleucus I through Antiochus III*, New York/Lancaster/London 2002.
- SMITH 1985 = R.R.R. SMITH, *Review Articles. Roman Portraits: Honours, Empresses, and Late Emperors*, «JRS» 75, 1985, pp. 209-221.
- SMITH 1988 = Id., *Hellenistic Royal Portraits*, Oxford 1988.
- STUART 1939 = M. STUART, *How Were Imperial Portraits Distributed throughout the Roman Empire?*, «AJA» 43/4, 1939, pp. 601-617.
- STEWART 1993 = A. STEWART, *Faces of Power. Alexander and Hellenistic Politics*, Oxford 1993.
- STEWART 2011 = Id., *Doubt the Doubters*, in *The Alexander Medallion: Exploring the Origins of a Unique Artifact*, F. Holt – O. Bopearachchi (cur.), Lacapelle-Mirival 2011, pp. 75-81.
- SWIFT 1923 = E.H. SWIFT, *Imagines in Imperial Portraiture*, «AJA» 27/3, 1923, pp. 286-301.

SZPAKOWKA 2012 = K. SZPAKOWKA, *Hidden Voices. Unveiling Women in Ancient Egypt*, in *A Companion to Women in the Ancient World*, S.L. JAMES – S. DILLON (cur.), Oxford 2012, pp. 25-38.

TRAVAINI 2007 = L. TRAVAINI, *I conii e le zecche*, in *Conii e scene di coniazione*, pp. 27-66.

TROFIMOVA 2012 = A.A. TROFIMOVA, *Imitatio Alexandri in the Hellenistic Art*, Roma 2012.

VARNER 1995 = E.R. VARNER, *Domitia Longina and the Politics of Portraiture*, «AJA» 99, 1995, pp. 187-200.

VARNER 2004 = Id., *Mutilation and Transformation: Damnatio Memoriae and Roman Imperial Portraiture*, Leiden 2004.

WALKER 2000 = S. WALKER, *Le immagini di Cleopatra: specchio della realtà*, in *Cleopatra, regina d'Egitto*, S. Walker – P. Higgs (cur.), Milano 2000, pp. 98-101.

WATSON 1999 = A. WATSON, *Aurelian and the Third Century*, London/New York 1999.

WOOD 1981 = S. WOOD, *Subject and Artist. Studies in Roman Portraiture of the Third Century*, «AJA» 85, 1981, pp. 59-68.

WOOD 1999 = EAD., *Imperial Women. A Study in Public Images, 40 BC.-AD. 68*, Leiden 1999.

ZEHACKER 1973 = H. ZEHACKER, *Moneta. Recherches sur l'organisation et l'art des émissions monétaires de la République romaine (289-31 av. J.-C.)*, Roma 1973.

NOTE

***)** N.B.: la bibliografica di riferimento per le singole monete discusse è indicata con i crediti fotografici. Le monete sono pubblicate in scala 1,5:1 ad eccezione dei numeri 22, 24 e 30a (in scala 2:1).

1 RRC II, p. 745: come unica eccezione viene indicato il lavoro di Jocelyn M.C. TOYNBEE, *Picture-Language in Roman Art and Coinage*, pubblicato negli *Essays in Roman Coinage Presented to Harold Mattingly*, Oxford 1956, pp. 205-226.

2 DAHMEN 2009.

3 Per un'ampia rassegna sulla metodologia di studio della ritrattistica ufficiale romana, con richiami al rapporto via via individuato fra la sua espressione nella plastica a tutto tondo e nel mezzo monetale, vedi FEJFER 1997, pp. 13-16; FEJFER 2008, pp. 411-419.

4 Vedi per esempio le osservazioni avanzate in BRUUN 1982; KING 1999, pp. 123-124; FEJFER 2008, pp. 373-375.

5 RRC II, p. 749.

6 SMITH 1985, p. 214, a proposito dell'evocazione della *portrait image* degli imperatori nei ritratti delle consorti (vedi *oltre*).

7 BIANCHI BANDINELLI 1965, p. 695.

8 In ambito achemenide già alla fine del V sec. a.C. satrapi come Tissafarne e Farnabazo e nel corso del secolo successivo sovrani semi indipendenti quali Mithrapata, erano pervenuti alla propria autoraffigurazione monetale: siamo però in presenza di ritratti generici più che individualizzati (vedi KROLL 2007, pp. 114. 120; su quest'ultima lettura stilistica, *contra*, per esempio, GIULIANO 1987, p. 754 che vi vede, invece, «una perspicuità nel saper cogliere l'individualità dei protagonisti»). In generale, sulla nascita del ritratto nella scultura greca, vedi DILLON 2006, pp. 61-98.

9 Per la bibliografia più recente, vedi DAHMEN 2009, p. 200; TROFIMOVA 2012.

10 La testa di Eracle con *leontis* costituiva da tempo uno dei soggetti caratteristici della monetazione reale macedone, sia nel tipo barbato, introdotto su frazioni in argento da Perdicca II (454-413), sia nel tipo imberbe, comparso per la prima volta su emissioni di Perdicca III (365-360) e ripreso anche dal padre di Alessandro. Una innovazione tanto dirompente, come quella di porre per la prima volta sulle monete il ritratto dell'autorità emittente, avrebbe forse richiesto un maggiore sforzo di creatività, così da non permettere alcun dubbio sull'identità del soggetto, a meno che non si cercasse proprio questa ambiguità. Sull'ambivalente rapporto fra la iconografia di Alessandro e quella di Eracle, vedi TROFIMOVA 2012, pp. 59-71; per una

recente, assai qualificata lettura del soggetto monetale come testa di Eracle, vedi MORENO 2012, p. 105.

11 VEDI KROLL 2007, pp. 114-116. A proposito di tale lettura, STEWART 1993, p. 158, nota 3 citava sette autori a favore e sette invece contrari, ai quali si aggiunge *every numismatist whom I have consulted personally*. Un'immagine di Alessandro-Zeus *fulmen tenens*, ma a figura intera e dunque dotata di un impatto ideologico meno forte rispetto ad un ritratto, appare sui pezzi da 5 shekel in argento con soggetti 'indiani', ritenuti, ma non concordemente, contemporanei al sovrano macedone (per tutta la questione, vedi HOLT 2003; MORENO 2004, pp. 379-384).

12 L'esemplare, apparso sul mercato antiquario londinese nel 2004, è stato collegato da Osmund Bopearachchi con il famoso, ingentissimo tesoro di Mir Zakah (Afghanistan; vedi da ultimo BOPEARACHCHI 2011). Per una rassegna dell'ampio, talora assai aspro dibattito suscitato dall'improvvisa comparsa dell'eccezionale pezzo aureo, vedi HOLT 2011.

13 Per una disamina delle valenze superumane dei tre attributi, vedi STEWART 2011, pp. 78-79. Rari nominali in *Æ* attribuiti alle zecche di Naucratis e di Memphis (330 a.C. circa) raffigurano entrambi una testa maschile imberbe, in un caso ricoperta dalla tiara, accompagnata dalla legenda *AAE* ovvero dalla sola lettera *alpha*, che si tende a riconosce-

re come il primo probabile ritratto monetale di Alessandro Magno (vedi DAHMEN 2007, pp. 9-10. 111-112). Al di là dei dubbi sull'effettiva identità delle due teste (vedi, per esempio, SMITH 1988, p. 12, nota 49), si tratterebbe comunque di un'emissione locale, battuta per iniziativa delle autorità egiziane.

14 La consuetudine viene mantenuta anche sui ritratti monetali postumi di Alessandro, elaborati da Tolomeo I, Lisimaco I, Seleuco I (vedi KROLL 2007; ARNOLD-BIUCCHI 2006).

15 Seguo in questa interpretazione KROLL 2007.

16 KROLL 2007, pp. 116-121; vedi anche *Seleucid Coins*, p. 115. L'innovazione sarà adottata nel III sec. a.C. dalla monetazione tolemaica coniatata fuori dall'Egitto, mentre farà la sua comparsa in Grecia solo sul numerario di Filippo V, verso la fine dello stesso secolo.

17 Nello studio che avviò le ricerche sulle *Frauen auf antiken Münzen*, Ulrich Kahrstedt, seguendo la scansione cronologica delle emissioni tolemaiche allora delineata da Ioannes N. Svoronos, riconosceva a Berenice I (c. 340-279/5-4 a.C.) *mit grosser Wahrscheinlichkeit* la primogenitura del ritratto monetale (KAHRSTEDT 1910, pp. 261-263). Tali serie, in realtà, erano già allora come ancora oggi di controversa attribuzione, così che molti studiosi propongono di identificare in Berenice II (post 270-221 a.C.) la *basilissa* citata nella leggenda del Rovescio, con un abbassamento perciò della loro cronologia e dell'eventuale natura di ritratto della testa diadematata collocata sul Diritto (vedi CACCAMO CALTABIANO 1996; il riconoscimento di Berenice I quale *first living woman* ad essere effigiata sulle monete è stata di recente ribadita da DONNELLY CARNEY 2013, p. 122).

18 È questa la prima volta che il titolo regale compare sul numerario (vedi GORINI 2002, pp. 310-311). Più frequenti sono analoghi stateri sui quali è la leggenda ΑΜΑΣΤΡΙΑΣ, con riferimento agli abitanti di Amastris, la città fondata dalla regina sulle coste della Paphlagonia intorno al 300, dopo l'abbandono della corte di Sardi (vedi DIMITRIEV 2007, p. 143); la diversa epigrafia fa presupporre anche una diversa datazione (vedi CALLATAÏ 2004, p. 78). Il soggetto

del Rovescio è interpretato da alcuni come Afrodite (o Era, o Tyche) in trono incoronata da Eros, da altri come la stessa Amastris (vedi CALLATAÏ 2004, pp. 63-65).

19 La prima interpretazione venne sostenuta, per esempio, da KAHRSTEDT 1910, p. 280 e MAMROTH 1949, la seconda è accolta, fra gli altri, da MØRKHOLM 1991, p. 95, che vi vede l'orgoglioso proclama da parte della regina della propria origine persiana e della propria discendenza dalla famiglia reale degli Achemenidi. Entrambe le letture sono definite problematiche da CALLATAÏ 2004, p. 62 che, in mancanza di una sicura identificazione, preferisce una descrizione generica del soggetto: *tête juvénile*.

20 A.A. TROFIMOVA (cur.), *Greeks on the Black Sea. Ancient Art from the Hermitage*, Los Angeles 2007, pp. 185-186, n. 85.

21 Sul terzo matrimonio di Lisimaco e la sorte subita in conseguenza della precedente *basilissa* Amastris, vedi DIMITRIEV 2007; DONNELLY CARNEY 2013, pp. 34-35.

22 Il riconoscimento è pressoché concorde fra gli studiosi: vedi PARENTE 2002, pp. 263-265 (*contra* invece DAVESNE 1991, pp. 21-22); MÜLLER 2009; DONNELLY CARNEY 2013, p. 36 (non esclude anche la possibilità che la testa debba essere più esattamente intesa come quella di *Arsinœ as Artemis*, a causa della sua genericità).

23 Il tema è stato affrontato più volte da Sheila Dillon nei suoi fondamentali studi sulla ritrattistica femminile greca. Sulla nascita e lo sviluppo del ritratto femminile a partire dalla metà del IV a.C., vedi DILLON 2011.

24 Vedi DILLON 2010, pp. 109-110.

25 DILLON 2006, pp. 76-77: fin dai poemi omerici la bellezza femminile viene paragonata a quella di Afrodite: *beautiful women simply looked divine* (vedi anche DILLON 2010, p. 122).

26 DILLON 2006, p. 63: il compito di comunicare l'*individual identity* della donna ritratta doveva essere essenzialmente affidato all'iscrizione incisa sulla base delle statue (a questa

corrisponderebbe, nel caso delle monete, l'eventuale leggenda).

27 AP 16, 68, con riferimento probabilmente alla moglie di Tolomeo Soter. Nel dubbioso riconoscimento svolge certo un ruolo anche il desiderio del poeta di adulare la *basilissa*, equiparando la sua bellezza a quella della dea dell'amore (vedi DILLON 2010, p. 122). Per un'interessante analisi del rapporto fra epigrammi ellenistici ed arte figurativa, vedi GUTZWILLER 2002 (per l'epigramma in oggetto, p. 93).

28 Gemme che recano raffigurazioni di Arsinoe II come Demetra sono citate da PANTOS 1987.

29 Il nome di Arsinoe e il titolo regale compaiono sul Rovescio dei nominali, rendendo in questo caso indubitabile l'identità della testa femminile velata impressa sul Diritto (vedi PARENTE 2002, pp. 266-270; GORINI 2002, pp. 307-308; MÜLLER 2009, pp. 365-380; DONNELLY CARNEY 2013, pp. 120-124). Per un'ulteriore probabile raffigurazione della *basilissa* su emissioni enee attribuite a Tolomeo Cerauno (281-279 a.C.), vedi ARSLAN – ÖZEN 2000; MÜLLER 2009, pp. 348-353.

30 DILLON 2006, p. 8. Sulla teoria fisiognomica antica, quale *male-centered discourse*, vedi DILLON 2010, p. 132.

31 DILLON 2006, p. 8.

32 *Anth. Pal.* 9, 604 (per altri epigrammi efrastici della stessa poetessa, vedi PARKER 2004).

33 Rimando, per un'esauritiva trattazione della questione, con la discussione delle differenti posizioni assunte dagli specialisti, a MORELLI 2009, pp. 27-29, che propende per vedere nel busto femminile proprio la moglie di Marco Antonio. Un'analoga testa femminile, ma «significativamente priva di elementi di assimilazione alla divinità» (p. 27), è raffigurata su monete battute a *Tripolis* nel 42-41 a.C., giustapposta al ritratto del triumviro, così da non poter essere altri che Fulvia.

34 Per le divergenti interpretazioni, vedi MLASOWSKY 1996, p. 284; WOOD 1999, p. 64; MORELLI 2009, p. 41. Emissioni di Marco Antonio, battute in zecche itineranti o localizzate fuori

dall'Italia, avevano nel frattempo raffigurato la quarta moglie del triumviro, Ottavia, priva di qualsiasi attributo che potesse ingenerare confusione con personificazioni o divinità (vedi MORELLI 2009, pp. 3-31); nessuna di esse reca però il nome della donna. Per la raffigurazione monetale di Cleopatra, vedi *oltre*.

35 RIC I, p. 72, n. 404. Vedi anche in questo caso l'ampia esposizione in MORELLI 2009, con ricca bibliografia precedente.

36 Già in precedenza monete di Traiano e di Adriano che avevano giustapposto sui due lati il ritratto del *princeps* e la testa di *Oriens* mi sembrano presentare una più o meno accentuata commistione dei volti umani e divini (vedi, per esempio, Hess-Divo, Auction 309, 28 aprile 2008, n. 148).

37 Vedi, per esempio, SMITH 1988, pp. 133-135 e KING 1999, pp. 128-129.

38 FLEISCHER 1996; WOOD 1999, p. 15; WALKER 2000, pp. 100-101; ROLLER 2010, p. 183.

39 Sui ritratti monetali di Marco Antonio, vedi ZEHACKER 1973, pp. 1066-1073; per quelli di Cleopatra, GOUDCHAUX 2000; ROLLER 2010, pp. 178-183.

40 Vedi WALKER 2000, p. 98; di differente opinione ERCOLANI COCCHI 2005, p. 156; vedi anche GOUDCHAUX 2000, p. 154.

41 Per questa fase della monetazione seleucide, vedi MEYER 1992-1993, pp. 119-124; *Seleucid Coins*, pp. 469-481.

42 *Seleucid Coins*, pp. 465-481. L'importanza politica di Cleopatra Thea si era già evidenziata sulle emissioni coniate dal primo marito Alessandro Balas (150 a.C.): in questo caso il ritratto della regina in posizione sopravanzata rispetto a quello del sovrano, intendeva rimarcare il forte legame di Alessandro con la dinastia tolemaica, suggellato dal vincolo matrimoniale con la figlia di Tolemeo VI Filometore (vedi HOUGHTON 1988; MEYER 1992/1993, pp. 119-124; *Seleucid Coins*, pp. 211-213).

43 *Seleucid Coins*, p. 469.

44 «*Propter nasi magnitudinem cognomen Grypo fuit*» (Giustino, *Epit.* 39, 1-2): poiché l'aggettivo *grupós* significa 'aquilino' il testo deve essere emendato in *nasi altitudinem* secondo Tanneqy Le Fèvre.

45 Sui ritratti monetali di Antioco VIII, vedi LE RIDER – HOUGHTON 1988, pp. 404-405.

46 *Seleucid Coins*, n. 2258. L'uso di una pettinatura che richiama la tipica iconografia isaiaca doveva servire a rimarcare l'appartenenza di Cleopatra alla dinastia tolemaica, assimilandola anche alle *great Egyptian mother goddess* (vedi *Seleucid Coins*, p. 467).

47 Vedi *Seleucid Coins*, pp. 469-470.

48 LE RIDER – HOUGHTON 1988, pp. 404-405; *Seleucid Coins*, p. 470.

49 *Seleucid Coins*, p. 470. Opposto è il procedimento che porterebbe a identificare Antioco con uno dei Dioscuri su nominali enei battuti a Ptolemais: in tal caso è infatti il busto divino posto in primo piano ad assumere il *long or hooked nose* di Antioco (*Seleucid Coins*, p. 478).

50 Su tale monetazione la bibliografia è sterminata: mi limito a citare, fra quella più recente, PARENTE 2002; CAVAGNA 2008; MÜLLER 2009, pp. 353-364; GHISELLINI 2012, p. 277; DONNELLY CARNEY 2013, pp. 123-124.

51 Il caso più eclatante è rappresentato dalla trentennale monetazione di Malichus II (39/40-69/70 d.C.), nella quale un'unica emissione in bronzo raffigura la testa del sovrano senza accompagnarla con quella della regina Shuqailat II.

52 Ad oggi è nota una sola emissione sulla quale il busto femminile sopravanza quello del re. Battuta da Aretas IV nel corso del suo primo anno di regno (9/8 a.C.), per la sua eccezionalità iconografica potrebbe suggerire di riconoscere nella donna la madre del sovrano, piuttosto che la sua consorte (sulla questione, vedi da ultimo PERASSI 2012, pp. 112-113; SCHWENTZEL 2013, p. 192).

53 Sulla regalità nabatea al femminile, ricostruibile essenzialmente grazie alla documentazione monetale, vedi SCHWENTZEL 2008; PERASSI 2012.

54 Le lunghe chiome ondulate dei re avrebbero la finalità di sottolineare la loro relazione privilegiata con Dushara, il dio protettore della monarchia nabatea, ma potrebbero essere lette anche come un simbolo di *nabatéité* (SCHWENTZEL 2013, pp. 190-191).

55 La scritta è stata variamente interpretata dagli studiosi, che vedono in essa l'indizio di una venerazione riservata a Obodas III ancora in vita, l'espressione della protezione esercitata dal dio sulla coppia reale o, più semplicemente, un augurio di successo per gli utilizzatori delle monete (vedi PERASSI 2011, pp. 110-111; SCHWENTZEL 2013, pp. 190-191).

56 Documenti epigrafici attestano l'erezione di statue di sovrani e di membri della famiglia reale, nessuna delle quali è però pervenuta: non è infatti possibile riconoscere un monarca in una piccola testa barbata e diademata in calcare scoperta a Petra, poiché i ritratti monetali raffigurano i sovrani costantemente imberbi, così come resta incerta l'identità di un busto femminile pertinente l'arco monumentale del Qasr al-Bint, nel quale alcuni vedono il ritratto di una regina (Huldu? Shuqailat?), altri un'effigie della dea al-'Uzza assimilata ad Afrodite (sulla statuarie regale nabatea, vedi da ultimo SCHWENTZEL 2013, pp. 216-224).

57 L'analogia è con il titolo onorifico di «fratello», attestato epigraficamente in relazione alla figura di una sorta di «ministro» dagli ampi poteri. Sulla questione, vedi da ultimo SCHWENTZEL 2013, p. 209, che sottolinea come anche nel regno seleucide la regina riceva l'appellativo di *adelphè*, pur non avendo con il marito legami di sangue.

58 SCHWENTZEL 2005, p. 163.

59 LIGGI 1998, pp. 152-154, sulla base della documentazione numismatica ritiene che la procedura di consacrazione di Paulina si sia conclusa alla fine dell'estate del 236. Il decesso della donna dovrebbe pertanto essere avvenuto l'anno stesso dell'avvento al potere di Massimino, o eventualmente nel successivo.

60 Sulle profonde trasformazioni fisionomiche del volto di Massimino attestate dalla ritrattistica monetale e sulle loro possibili cause, vedi BELLONI 1963, pp. 188-193.

- 61** LIGGI 1998, pp. 152-154.
- 62** Così anche SMITH 1985, p. 215.
- 63** Vedi da ultimo le osservazioni di FEJFER 2008, pp. 407-419.
- 64** RRC II, pp. 745; anche per quanto riguarda la ritrattistica non ci sarebbe alcun legame fra quella monetale e quella a tutto tondo (vedi *supra*).
- 65** BRUUN 1982. KING 1999, p. 126 si limita a indicare come comunemente accettato il ricorso da parte degli incisori monetali a modelli *directly derived from other art forms as sculpture*, sebbene le prove per l'esistenza di tali modelli siano scarse. BELLONI 1985, pp. 92-93 si interroga soprattutto sulle operazioni che permettevano all'incisore di passare da «una scultura a tutto tondo o a bassorilievo» alla lavorazione del conio, «non esistendo allora il pantografo».
- 66** FEJFER 2008, p. 410.
- 67** SWIFT 1923, pp. 299-300.
- 68** Seguo le date proposte da DRINKWATER 2005, pp. 32-33.
- 69** STUART 1939 ritiene che l'esistenza di *pre-accessional portraits* disseminati nelle regioni dell'impero, ben attestata per i successori designati della dinastia giulio-claudia, avrebbe anzi reso superflua una rapida ed estesa distribuzione del ritratto del nuovo *princeps*.
- 70** Secondo STUART 1939, p. 602 i fattori coinvolti nel problema dei modelli utilizzati per la coniazione delle monete provinciali sono *quite different from those affecting sculptured portraits*.
- 71** Vedi, per esempio, Classical Numismatic Group, Mail Bid Sale 72, 14 giugno 2006, n. 1191. Dietro alla divinità compaiono alcune stelle e un crescente lunare, gli stessi simboli astrali che costituiscono il soggetto del Rovescio dell'emissione per Paulina. Il busto femminile impresso su di essa è però certamente quello della diva, nominata infatti nella legenda monetale.
- 72** Per una dettagliata esemplificazione del fenomeno, vedi PERASSI c.d.s.
- 73** Vedi per esempio WOOD 1981, pp. 62-63, a proposito dei molteplici elementi comuni ravvisabili nei volti di Gordiano III e della moglie Tranquillina. Per quanto riguarda il richiamo del volto giovanile di Nerone nei contemporanei ritratti delle madre Agrippina minore o le consonanze fisionomiche fra i ritratti coevi di Faustina minore e del marito Marco Aurelio, vedi SMITH 1985, p. 214.
- 74** SMITH 1985, p. 215: «*the elements of the emperor's image in their portraits visually defined their various positions in relation to him*».
- 75** SMITH 1985, p. 215; VARNER 1995, p. 192; WOOD 1999, p. 15; POLLINI 2002, pp. 32-33.
- 76** La ricerca di euritmia potrebbe aver giocato un qualche ruolo anche nel caso della raffigurazione delle teste aggettate di due divinità: quelle di *Honos* e di *Virtus* impresse su *denarii* di Q. Fufio Caleno e P. Mucio Scevola del 70 a.C. (RRC 403/1), per esempio, condividono un identico, piuttosto spento, profilo, differenziandosi solo per i particolari della capigliatura a boccoli ornata dalla corona di lauro del primo, a fronte dell'elmo piumato del secondo.
- 77** WOOD 1981, p. 63.
- 78** SMITH 1985, p. 214.
- 79** Su questo carattere della ritrattistica romana, vedi FEJFER 2008, pp. 351-352: tale idealizzazione non esclude la possibilità di esprimere la singola individualità, come dimostrano alcuni ritratti femminili dalla spiccata fisionomia, ma sembra non ci siano dubbi sul fatto che in generale i ritratti muliebri fossero più idealizzati di quelli maschili.
- 80** SCHWENTZEL 2013, pp. 187-188.
- 81** SCHWENTZEL 2013, p. 188.
- 82** Tale aspetto della produzione monetale di Hierapolis è stato messo in risalto da GHEZZI 2008-2009, pp. 209-210. I dubbi sull'autenticità della serie, manifestati in RCP I, n. 2968 sulla scorta dell'unico esemplare allora noto, conservato nella raccolta del British Museum, sono oggi del tutto superati, grazie ad una seconda moneta venuta alla luce a Hierapolis (vedi *Hierapolis di Frigia IV*, n. 254).
- 83** RRC II, p. 749.
- 84** Vedi McCANN 1968, p. 60, secondo la quale «*the borrowing of portrait features from a preceding emperor is not an uncommon occurrence in Roman coinage*».
- 85** Vedi BELLONI 1968, p. 52.
- 86** BELLONI 1968, p. 52. Motivazioni ideologiche sono riconosciute da BAHARAL 1996, pp. 52-63 per motivare la somiglianza dei ritratti monetali di Elagabalo con quelli del predecessore Caracalla. L'espedito avrebbe dato consistenza al menzognero legame di figliolanza del primo con il secondo, diffuso ad arte da Giulia Mesa al momento dell'acclamazione imperiale del giovane da parte delle truppe di stanza ad Emesa, così da legittimare l'ascesa al potere. Elagabalo era in realtà solo nipote di una sorella della madre di Caracalla: la lontana parentela potrebbe in effetti aver prodotto una qualche effettiva somiglianza di tratti fra i volti dei due.
- 87** Sulla monetazione di Zenobia e del figlio Vaballato, battuta ad Antiochia ed Alessandria, vedi da ultimo SCHWENTZEL 2010 (datazione: fra aprile e maggio); BLAND 2011 (datazione: fra marzo, circa, e maggio).
- 88** Questo tipo di pettinatura venne inaugurato dalla moglie di Gordiano III, Furia Sabinia Tranquillina (vedi PERASSI 2002, pp. 343-344).
- 89** BLAND 2011, pp. 162-163.
- 90** I due busti, rivolti entrambi verso destra, si differenziano anche per la loro presentazione: Aureliano è infatti effigiato con il petto pressoché di fronte, mentre Vaballato è visto quasi di spalle. Secondo BLAND 2011, p. 157 si tratterebbe di un sottile espediente finalizzato a sottolineare il ruolo di *senior partner* rivestito dal figlio di Zenobia.
- 91** Sulla monetazione provinciale con ritratti di due membri femminili della famiglia imperiale, vedi HORSTER 2005, p. 865.
- 92** SMITH 1985, p. 214.
- 93** Per una ampia rassegna, rimando a PERASSI 2002, pp. 356-358.
- 94** La presenza nella capitale di Severina non è indicata esplicitamente

dalle fonti, ma appare indiscutibile per lo meno in concomitanza con il trionfo celebrato da Aureliano tra la fine del 274 e l'inizio dell'anno successivo, quando la donna venne proclamata *Augusta* (vedi ESTIOT 1995, pp. 10. 18; WATSON 1999, p. 114; PERASSI 2002, p. 338).

95 Interpretare la coincidenza delle fattezze del volto di Severina con quelle di Aureliano come un indicatore di un'effettiva condivisione del potere da parte della coppia, come proposto da LÓPEZ SÁNCHEZ 2004 mi pare eccessivo: vedi le mie osservazioni al proposito in PERASSI c.d.s.

96 Non ha dunque nulla a che vedere con il deliberato fissaggio al mento di una donna di una falsa barba in concomitanza con l'assunzione di vesti maschili, documentato nell'Egitto faraonico per esempio in raffigurazioni di Hatshepsut (vedi SZPAKOWSKA 2012, p. 30, secondo la quale non vi sarebbe in questo atto la pretesa di essere un uomo, ma solo l'assunzione dei *royal regalia worn by a pharaoh*).

97 Ampia documentazione relativa alla monetazione di Aureliano in ESTIOT 1995, pp. 52. 54. 57. 58. 127. Per l'utilizzo di uno stesso conio nella fabbricazione di differenti denominazioni in età bizantina, vedi MORRISON 2007, p. 245.

98 Per la documentazione relativa alla metà/terzo quarto del III secolo d.C., vedi PERASSI 2002, p. 358: antoniniano di Filippo I con ritratto di Gordiano III, antoniniano di Vaballato della zecca di Antiochia con ritratto di Claudio II; antoniniano di Aureliano con effigie di Quintillo, antoniniano di Tacito della zecca di Antiochia con ritratto di Aureliano (per altri esempi, cronologicamente precedenti e successivi, vedi BECH 1998; DHÉNIN 1982, pp. 1044-1045).

99 Il fenomeno della re-incisione dei conii monetari è stato esaminato da DHÉNIN 1982, che identifica dieci possibili cause, fra le quali anche lo *chanement de l'autorité émettrice* (p. 1045; vedi anche WEDER 1984, pp. 203-205; TRAVAINI 2007, p. 30; MORRISON 2007, p. 245).

100 Ringrazio il proprietario della ditta, Angelo Maggi, per la segnalazione.

101 È evidente che la re-incisione di un conio realizzata perfettamente non lascia traccia del precedente soggetto, così da rendere impossibile il riconoscimento del riuso del punzone.

102 Così PRUSAC 2011, p. 13. Sul fenomeno, vedi anche FITTSCHEN 1996, pp. 751-752; FEJFER 2008, p. 217. La pratica appare attestata anche nella sfera privata, ma è ancora oggetto di discussione la relazione cronologica fra i due ambiti (VARNER 2004, p. 4, nota 23; PRUSAC 2011, p. 43), ed interessò anche ritratti imperiali in bronzo e basalto, scolpiti su rilievi o sarcofagi, o incisi su gemme (VARNER 2004, p. 5; PRUSAC 2011, pp. 40-42).

103 Sulla complessa tecnica, che richiedeva scultori di notevole abilità, vedi PRUSAC 2011, pp. 79-92.

104 Vedi FEJFER 2008, p. 378; vedi anche PRUSAC 2011, p. 79: «*when a portrait was successfully recarved, it is convincing and thus often difficult to detect*».

105 VARNER 2004; PRUSAC 2011, pp. 37-45; FEJFER 2008, p. 217. VARNER 2004, p. 4 quantifica in almeno 120 i ritratti di Caligola, Nerone e Domiziano a noi pervenuti, che subirono la trasformazione in quelli dei successori.

106 VARNER 2004, p. 4; FEJFER 2008, p. 377.

107 Sono noti ritratti di Elagabalo trasformati in quelli del cugino e successore Severo Alessandro, di Pupieno e di Gordiano III probabilmente rilavorati da busti di imperatori di età giulio-claudia (PRUSAC 2011, pp. 51-52). Aumenta di contro la rilavorazione di ritratti privati, maschili come femminili (vedi PRUSAC 2011, p. 47).

108 Vedi VARNER 2004, p. 5; vedi anche le analisi statistiche elaborate da PRUSAC 2011, pp. 29-36.

109 PRUSAC 2011, pp. 47-57: i ritratti degli imperatori soldato presentavano il vantaggio di essere dotati di capigliature molto corte, così che le voluminose teste dei barbati imperatori della seconda metà del II secolo offrivano una buona base di partenza per essere rilavorati in tal senso (*ibidem*, p. 51).

110 VARNER 2004, p. 4; vedi anche ROSE 1997. Secondo FEJFER 2008, p. 377, che pure non esclude una motivazione economica, sarebbe però risultato più conveniente una creazione *ex novo*, stante la standardizzazione dei ritratti imperiali, che avrebbe assicurato risultati migliori, perché la rilavorazione lascia sempre in vista qualche traccia della fisionomia e della capigliatura precedenti.

111 WOOD 1999, pp. 247. 296; VARNER 2004, pp. 166-167: il tipo di acconciatura richiama ritratti monetali di Elena, Fausta e Galeria Valeria; PRUSAC 2011, p. 116.

112 PRUSAC 2011, p. 145, nn. 260-263.

113 Secondo PRUSAC 2011, p. 112, «*physical attributed of gender limited the creation of such portraits*»: le donne hanno spesso pettinature molto più voluminose di quelle maschili, ma nel contempo facce più strette, rendendo pertanto la rilavorazione difficoltosa in entrambe le direzioni.

114 PRUSAC 2011, pp. 112-113.

115 Una rarissima commistione di genere è attestata anche da una statua di Marco Aurelio rinvenuta a Cirene, che venne restaurata, forse nel IV secolo d.C., sovrapponendo la testa dell'imperatore ad un originario corpo femminile, con l'asportazione dei seni e la trasformazione del drappeggio fra le caviglie nella *lacinia* di una toga (vedi FEJFER 2008, p. 397). In ambito egiziano, invece, una statua di Tolemeo XII Aulete venne in seguito riferita a Cleopatra VII, con la sola modifica del nome dell'offerente nella dedica, così che la regina appare ora nelle sembianze maschili del padre (vedi WALKER 2000, p. 98).