

Estratto dal saggio in catalogo

Algide e belle come dee

Immagini private e apoteosi a Roma in età medio-imperiale

Annalisa Lo Monaco

Liberti come dei

Una singolare moda si diffuse a partire dalla tarda epoca flavia in ambiente romano: esponenti della classe media, di norma appartenenti al ceto libertino, presero a farsi raffigurare nei panni di divinità. Per dirla meglio, svestiti come essi. I modelli prescelti furono in prima battuta statue di culto, tra cui primeggiavano quelle di Afrodite, nelle quali la dea era mostrata in totale nudità in atto di accingersi al bagno, in nudità nell'atto di riflettere il suo corpo nello scudo di Marte o, ancora, abbigliata con un impalpabile chitone che aderiva al corpo in una maglia di minutissime piegoline, capaci di suscitare il desiderio piuttosto che di celare le belle forme del corpo. Su tali corpi, in forme giovanili e atemporali, era poi inserito un ritratto che raffigurava i volti di queste signore: donne di mezza età, dai lineamenti fortemente individualizzati. I loro visi trasudano un'aura di compostezza e gravità, tanto più evidente se confrontata con le forme soavi dei loro corpi: le sopracciglia sono corruciate se non addirittura aggrottate, gli occhi sgranati con lo sguardo perso in lontananza, le labbra serrate, talvolta persino con gli angoli all'ingiù. Se in alcuni esemplari l'imitazione del modello originario si spinge fino ad un calco della tipica acconciatura di Afrodite con le ciocche annodate in una sorta di fiocco in cima al capo, la scelta più diffusa è quella di aderire alla moda del tempo, ricalcando le elaborate pettinature delle imperatrici regnanti al momento.

Già di per sé, immaginare liberti nei panni di dèi crea un certo sconcerto. La sensazione si acuisce se confrontata con il repertorio tradizionale cui avevano attinto sinora i loro ritratti funerari: semplici rilievi, nei quali le raffigurazioni erano del tutto standardizzate, quasi dei cliché che si ripetevano, invariati e rigidi, ormai da molti decenni: il marito nei panni del cittadino romano, tanto stretto nel panneggio della sua toga da non permettere alcun movimento al suo braccio destro, la donna nei panni di una matrona casta e pudica, in una morbida tunica, con il capo coperto dal velo. Nel giro di pochi decenni, quelle immagini, rigide e stereotipate, vennero dunque sostituite da statue a figura intera, in cui solo l'inserimento del ritratto permetteva il riconoscimento del defunto: niente più attributi fissi in grado di connotarne immediatamente a livello visivo lo status sociale, niente più uniformità e ripetizione seriale che trasmettevano compiutamente la parità e l'eguaglianza dei nuovi cittadini come corpo unitario. D'ora innanzi, donne di mezza età nei panni di Veneri al bagno, o di Spes, Fortuna, Hygea, Artemis, Athena e Demetra; uomini nelle vesti di Asclepio, Eracle, Mercurio, o, più raramente, Dioniso, Attis o Ganimede.

All'interno dei sepolcri

Per lo più, si trattava di immagini destinate alla sfera privata, all'arredo di lussuose dimore o delle camere interne dei sepolcri di famiglia. L'esibizione della nudità in pubblico, del resto, aveva già creato un certo scalpore intorno alla metà del I sec. a.C., quando, sulla scia dell'assimilazione di un costume di matrice greca, generali vittoriosi avevano preso a farsi raffigurare in pubblico in "nudità eroica", in corpi atletici e dalle forme sode: in cima, il loro ritratto fisionomico ne denunciava senza imprecisioni l'età avanzata. La nudità delle liberte e la loro assimilazione a Venere non era invece esibita pubblicamente, ma riservata a pochi, a quanti avessero libero accesso all'interno delle loro dimore o dei sepolcri, come i congiunti, o, insieme a loro, gli addetti alle celebrazioni (e ai banchetti) annuali commemorative. All'interno delle camere funerarie si potevano persino trovare, iterate in una contiguità innaturale, varie immagini della stessa defunta, raffigurata nei panni di divinità diverse, come Venere, Spes, Maia, in formati differenti: a tali immagini, a figura intera e inserite verosimilmente all'interno di nicchie sulla parete, facevano riscontro altre statue della defunta su kline (letto), busti, e persino ritratti inseriti all'interno delle partizioni architettoniche degli altari funerari.

Sostanzialmente estranea al panorama greco, la moda del Grabtempel (il tempietto funerario, un tempio italico prostyle su alto podio, rivisitato in chiave funeraria) esplode nei decenni immediatamente successivi, a partire da età traianea. È evidente che già la scelta tipologica regala agli edifici in questione un'aura sacrale, tanto più palese in quanto le decorazioni (come sui frontoni a timpano) e la stessa articolazione interna degli ambienti sembrano ricalcare quelle dei coevi edifici templari.

Qualche decennio dopo, l'equiparazione degli onori tributati a defunti e dei sarà criticata, con l'enfasi necessaria alla sua apologia, da Tertulliano: templi, altari, e persino iscrizioni sono concessi tanto agli dei che

agli uomini; le immagini dei defunti, addirittura, ne riproducono esattamente la forma, l'iconografia diremmo noi. Ai suoi occhi, la scelta è conforme allo status (di rango sociale o di anzianità) di ciascun individuo: l'anziano sceglierà le forme di Saturno, il giovane e imberbe adolescente preferirà i tratti di Apollo, la fanciulla l'aspetto di Diana, il soldato di Marte, il fabbro di Vulcano. Nella realtà dei fatti, le cose non dovettero essere così semplici.

La toccante iterazione di immagini, come nel caso del sepolcro di Claudia Semne, chiarisce senza ombra di dubbio come l'assimilazione alle divinità fosse funzionale a trasmettere il ricordo di una precisa virtù: bellezza se Afrodite, virtù coniugali se Arianna, abbondanza se Cerere, fertilità se Maia. In virtù di questo processo, le figlie o le spose morte prematuramente erano belle come Venere o sfortunate come Proserpina e Arianna: in alcuni casi si poteva persino avere un riferimento sincretistico a più divinità, mediante la giustapposizione dei differenti attributi. In tale meccanismo, non vi è nulla che alluda ad una trasfigurazione del corpo, o ad un mutamento di forma quale previsto nel caso dell'apoteosi imperiale; a prescindere da qualche isolata eccezione, nessuno dei privati defunti viene inoltre qualificato dell'appellativo di *divus/diva*, come previsto nel rituale imperiale. Si tratta semplicemente di un paragone letterario dal ricercato effetto consolatorio. Un paio di generazioni più tardi, i rilievi a soggetto mitologico che orneranno la cassa dei sarcofagi (i Niobidi, i ratti femminili), risponderanno alla medesima logica: consolare i congiunti tramite una sorta di carrellata di elogia virtutis del defunto, senza la necessità di relazioni a specifiche credenze escatologiche. Che non si tratti di una precisa trasfigurazione nel corpo delle dee, come pure talvolta erroneamente sostenuto, lo prova in via definitiva il repertorio epigrafico che trasmette, dopo la seriazione dei nomi delle divinità al dativo, l'indicazione del nome della defunta, preceduta dalla dizione *et memoriae*, in *memoriam* o in *honorem*. Siamo di fronte, in altri termini, ad una sorta di "culto del ricordo". Non è una differenza di poco conto.

Alle spalle, i modelli di riferimento sono attinti dal repertorio che negli stessi anni si era andato codificando a favore dei membri della casa imperiale, sulla base di una solida tradizione ellenistica usata ad indirizzare alle mogli dei sovrani o alle loro figlie appellativi nei quali esse fossero salutate e festeggiate pubblicamente come divinità, cui, ad onta di ogni fraintendimento, si preponeva l'aggettivo "nea" (*nea Aphrodite*, *nea Charis* ecc.). Nell'alveo della medesima tradizione, alla fine degli anni '40 del I sec. a.C. uomini politici romani di grande popolarità (Pompeo, Antonio, Ottaviano) avevano costruito la propria immagine pubblica facendo ricorso proprio all'assimilazione ad un dio: così, sul rovescio delle monete iniziarono a comparire statue di divinità con le caratteristiche fisionomiche dei consoli, mentre sulle iscrizioni redatte sui basamenti essi vennero salutati come nuovi dei (nuovo Dioniso, nuovo Apollo, nuovo Poseidone ecc.).

Ancora nel corso della sua lunga vita, Livia, a ragione di un'età ormai matura, era stata equiparata a Cerere/Demetra o talora, più raramente, a Giunone, moglie dell'augusto Giove, o a Fortuna; Drusilla, l'amatissima sorella di Caligola morta all'età di appena 22 anni, alla più giovane Kore. La diffusione delle immagini delle imperatrici come dee, così come la titolatura ufficiale in cui il loro nome appare abbinato a quello delle dee, non deve attendere la loro avvenuta apoteosi. Intercorrono oltre dieci anni tra la morte di Livia e la sua consecratio ufficiale come dea, per la quale bisognerà attendere il 41 d.C.: eppure, nel frattempo, il mondo romano pullulava di immagini della moglie del divino Augusto nei panni di Cerere, di Giunone, o di divinità "astratte", di cui impersonava le qualità (*Salus*, *Pax*, *Pudicitia*, *Pietas*, *Iustitia*, *Fortuna*). Nella sfera privata, inoltre, a differenza di quanto attestato per i membri delle famiglie imperiali, l'assimilazione agli dei ricorre solo su statue a grandezza naturale, su rilievi e altari: sembra del tutto assente la tradizione, di ascendenza alessandrina e frequente per le imperatrici, dell'utilizzo di oggetti di piccolo formato, quali cammei, gemme, medaglioni, anelli o preziosa suppellettile potoria.

All'interno delle case

«Artefici dall'abile mano scolpiranno le tue sembianze e deporrorò la tua statua sul letto». È la finzione della quale un desolato Admeto ha bisogno per trarre un momentaneo sollievo dalla pena per la morte della sua Alceste: il simulacro della moglie continua a tenere il suo abituale posto nel loro talamo, e, in tutto simile a lei, ne evoca continuamente la presenza (Euripide, *Alceste* 348-349). All'interno delle ricche domus dei nobili, si trovavano in effetti immagini dei membri femminili delle famiglie prematuramente scomparse, sebbene, in quanto donne, i loro busti non avessero il diritto di essere inseriti negli armaria (edicole lignee) contenenti i volti degli antenati. Tanto era forte il potere evocativo dei ritratti, anche all'interno delle domus, che, per converso, si poteva allontanare il ricordo della persona scomparsa semplicemente distruggendone l'immagine (una sorta di *damnatio memoriae* privata). È forse questo il contesto cui vanno ricondotte le esigue immagini di privati in posa di dei rinvenute all'interno di domus: come in ambito funerario, predomina l'intento consolatorio, cui però pare affiancarsi la precisa volontà di continuare insieme in qualche modo una vita interrotta prematuramente per volere del Fato. Mantenere il ricordo dei cari defunti, delle loro virtù, della loro bellezza. Naturalmente, in assenza di un preciso riscontro nella documentazione letteraria e nella

molteplicità dei casi possibili, non è semplice estrapolare dalle immagini esposte in contesti privati il preciso valore che veniva loro assegnato di volta in volta dai singoli proprietari.

Il quadro sin qui delineato regala agli ambienti domestici una dimensione privata, quasi intima. Nella realtà delle cose, tuttavia, i concetti di "privato" e "pubblico" nello spazio domestico a tratti giunsero quasi a fondersi: ogni mattina, frotte di clientes si aggiravano nell'atrio, in attesa di essere ricevuti dal patronus per la salutatio. In anni recenti, si è visto come l'arredo scultoreo delle dimore urbane rifletta questo stato di cose, con l'affiancamento nei medesimi ambienti di immagini di cittadini privati (sotto forma di ritratti o di erme) a ritratti degli imperatori. In tale situazione, è verosimile che la presenza di ritratti delle spose in formam deorum echeggiasse volutamente le consimili immagini delle spose imperiali: la famiglia privata a confronto con la famiglia imperiale, in un gioco di specchi che finiva con l'accrescere il prestigio del padrone di casa (almeno finché era in vita!). Al momento buono poi, le statue potevano sempre essere trasferite, all'interno di un sepolcro, o, come vedremo, addirittura in spazi riservati al culto imperiale.

In ambito pubblico

Sebbene in misura quantitativamente meno rilevante, l'esposizione di immagini di privati in forma di dei dovette interessare anche i settori pubblici delle città, quali piazze di Fori e di agorai, ambienti di terme, teatri, o persino le aree sacre di santuari e templi. In questi casi, la lettura dipende con ogni evidenza dal contesto di riferimento: non vi sono regole di riferimento generali.

Eccezionale è il caso dell'Augusteum di Narona: nella cella quadrangolare del piccolo ambiente, interessato per oltre due secoli da rimaneggiamenti volti all'inserimento all'interno dei cicli statuari di statue di alcuni degli imperatori regnanti, furono aggiunte, intorno alla fine del II sec. d.C., due statue femminili in argento, redatte in formam Veneris: dedicate alla Venere Augusta, erano concepite in memoriam di due private (Septimia Lupula e Vibia Procula), a loro indirizzate post mortem per interessamento degli eredi. Se ne conservano i soli basamenti, rinvenuti in situ: il loro allestimento ai due lati del cippo di Dolabella con l'iscrizione ad Augusto divinizzato prova che al momento del loro inserimento l'intera galleria dei ritratti imperiali fosse ancora in essere. Il segno trasmesso dalla loro presenza è forte: sull'onda della rivoluzione culturale della Seconda Sofistica, famiglie di notabili e ricchi magnati locali iniziarono a concepire la glorificazione della propria stirpe in parallelo a quella della famiglia imperiale, mediante la giustapposizione di una doppia serie di immagini. Le due statue femminili rinvenute all'interno dell'Augusteum sembrano così riproporre, all'inverso, l'accostamento immagine privata/immagine pubblica già osservato a proposito degli spazi privati: prelevate verosimilmente da contesti domestici, vennero ricollocate post mortem in un ambiente riservato fino a quel momento in esclusiva al culto imperiale. Vicine alle immagini degli imperatori, ed esse stesse in forma di dee, si ammantarono come poterono dell'aura "divina" che da loro emanava.

A Roselle, un ciclo di ritratti di tre generazioni della medesima famiglia era ospitato all'interno di un lussuoso edificio absidato, nei pressi del Foro, interamente rivestito in lastre marmoree: sul fondo del vano, al centro dell'abside, era l'immagine di un membro della famiglia (Valerianus Frater), appena un fanciullo, nei panni del Giove Capitolino, assiso e con un braccio probabilmente sollevato a reggere lo scettro. All'interno dell'edificio, il ritratto del fanciullo è l'unico redatto in formam deorum: gli altri membri della famiglia inseriti nelle nicchie delle pareti, gli antenati e probabilmente i genitori, appaiono nello schema consueto del togato, corredato da una capsula (cassetta per libri) che allude al mondo della cultura e al rivestimento di pubblici uffici. La collocazione della sua statua al centro dell'abside, come nei templi e negli Augustea, doveva inoltre enfatizzare l'aura sacrale insita già nella stessa assimilazione a Zeus. Una precisa assimilazione a Giove è un fatto del tutto straordinario, riservato fino a questo momento ai soli imperatori, in grande misura già nella loro accezione di divi. Lo stesso edificio infine, lontano dal poter essere considerato un "memoriale funerario" a motivo della sua collocazione intra moenia, mi pare che sia una voluta ripresa delle tipologie delle cosiddette Basiliche o degli Augustea, con abside sul lato breve di fondo, come nei casi di Misenum, di Lucus Feroniae e di Pompei: non lontano, dall'altra parte del Foro, era a Roselle un edificio molto simile, la sede del collegio degli Augustali. Tipologia architettonica e arredo scultoreo sembrerebbero dunque testimoniare a favore della volontaria emulazione di un edificio destinato al culto imperiale: impressione avvalorata dalla presenza della statua del fanciullo che, come un imperatore, si trovava all'interno dell'abside in forma di Giove, accompagnato dai membri della sua famiglia, presentati, in due ali affrontate, come virtuosi cittadini.

Liberti imperiali

L'analitico studio di Wrede individua nei liberti imperiali i committenti privilegiati delle statue di privati in forma di dei. In età augustea, il ruolo dei liberti imperiali, sebbene la loro posizione all'interno della familia Caesaris sia tanto riconosciuta a livello ufficiale da farne i destinatari di generose elargizioni di denaro da parte di alcuni reges stranieri, è ancora sostanzialmente limitato a mansioni di segreteria e alla gestione ordinaria di domus e patrimonio imperiale. Il loro peso (e con esso la loro stessa influenza politica) cresce in

modo esponenziale già a partire dai primi anni del regno di Claudio, con la creazione di una più complessa burocrazia palatina, articolata in segretariati specifici, fulcri del complesso apparato amministrativo: sono segretari (come il potente *libertus ab epistulis*, una sorta di Segretario di Stato), scrivani, contabili, archivisti (*tabularii* e *commentarienses*); consiglieri culturali (*libertus a studiis*), si interessano di fisco e finanze (*libertus a rationibus*), o di compiti più squisitamente legali (*a cognitionibus*). All'interno dell'enclave imperiale, le loro figure divengono nevralgiche, capaci di influenzare l'imperatore sull'attribuzione di ruoli chiave nei comandi militari provinciali, sulla confisca di beni e la stessa vita di alcuni personaggi, persino sulla politica matrimoniale dell'imperatore. Se non ci inganna il tono filo-senatorio dei racconti di Tacito e Svetonio, liberti quali i potentissimi Polibio, Callisto, Narciso, e Pallante, titolari dei "ministeri" a *libellis*, *ab epistulis*, *a rationibus*, giunsero a detenere autentiche fortune personali (Tacito ricorda 300 milioni di sesterzi come patrimonio di Pallante!), e furono addirittura destinatari di decreti di elogia ufficiali del Senato, incisi su tavole bronzee ed esposti in pubblico. A partire da età flavia e in traianea-adrianea (cioè il momento di maggiore utilizzo delle statue con fattezze divine) il loro ruolo chiave nelle grandi segreterie centrali o negli incarichi di procuratela finanziaria nelle province venne pian piano rilevato dagli equites: essi divennero così dei semplici procuratores, la cui attività appare subordinata al controllo dei funzionari di rango equestre. All'interno di questo percorso, nella fase della loro ascesa sociale, tra gli anni del secondo Triumvirato (del 43 a.C.) e la prima età imperiale, essi privilegiarono per i loro monumenti come si è visto immagini seriali, il cui repertorio era attinto dal patrimonio figurativo comune ad area medio-italica: l'intento è evidentemente quello di essere riconosciuti quali membri di una compagine sociale, senza alcuna necessità di differenziarsi o spiccare per originalità ed autonomia sugli altri. A partire dai decenni finali del I sec. d.C., con un evidente incremento nel corso della prima metà del II sec. d.C., le loro immagini improvvisamente si diversificano, mutano aspetto formale e contenuti, appaiono meno inserite in un codice di lettura predefinito. Il gap è notevole.

Non si deve trascurare un altro aspetto piuttosto interessante. Il ricorso all'assimilazione agli dei, siano essi in nudità o meno, era del tutto estraneo alla corrente mentalità italica, dal cui portato culturale improvvisamente i potenti liberti imperiali, a differenza dei loro consimili tardorepubblicani, sembrano allontanarsi consapevolmente. Tale processo dovette forse essere in qualche modo facilitato dalla loro estrazione greca: la loro onomastica, unita a preziosi accenni nelle fonti letterarie, ne assicura la comune origine dal bacino orientale del Mediterraneo. Eppure, anche in Grecia l'assimilazione di privati a divinità restò un fenomeno raro, limitato essenzialmente alla sola Macedonia, ad uso e consumo di una classe "media" di piccoli imprenditori.

Apoteosi privata?

Il termine *apotheosis* indica il rituale mediante il quale un mortale, a seguito del suo decesso, è assunto nel novero degli dei. La morte, intercorsa in vario modo, può avere portato alla "sparizione" dei resti mortali dell'individuo tramite un salto negli abissi del mare, inghiottiti nella terra, fino alle più nobili metamorfosi in stelle o all'ascesi diretta all'Olimpo. Il termine appare dunque ristretto ad un ambito semantico piuttosto specifico, ed infatti ricorre nelle attestazioni letterarie solo raramente. La sua coniazione pare da riferire all'età ellenistica, fase nella quale l'ideologia dell'apoteosi del sovrano divenne nevralgica per la trasmissione del potere in chiave dinastica, permettendo la rivendicazione del proprio potere personale quale "mandato" divino.

Nel linguaggio giuridico sacrale romano, il termine greco viene tradotto con *consecratio*, il cui ambito semantico è da riferire alla sfera del sacro (*sacer*), letteralmente fare sacro. Alcuni autori greci di età imperiale utilizzano il termine *apotheosis* in esclusivo riferimento al rituale dell'apoteosi imperiale, illustrandone le varie fasi: che la sovrapposizione tra i due termini non sia tuttavia totale sembra testimoniato da alcuni passi di Cassio Dione. Comunque sia, si tratta, è bene sottolinearlo, di un atto ufficiale, per la cui validità è necessaria l'approvazione del Senato; la messa in atto inoltre è prerogativa esclusiva dei magistrati *cum imperium*.

Se trasferito ad ambito privato, il binomio mi pare che perda di efficacia: non a caso, ci si imbatte con una certa frequenza in una errata sovrapposizione concettuale con i termini "eroizzazione" o "divinizzazione" (per il quale il lessico greco fa ricorso al più specifico *theopoiein*). Non è certo un caso se il diritto privato romano, nella sua articolazione, non abbia alcuna voce che riguardi l'esistenza di un rituale di apoteosi all'interno del *funus privatum*.

Il tema aveva già appassionato gli antichi. La testimonianza più antica a Roma è quella di Cicerone, che, nei primi mesi del 45 a.C., sconvolto e addolorato per la morte dell'adorata figlia Tullia, si trovò a scrivere un libello (perduto) intitolato *Consolatio* ed a progettare la costruzione di un sacrario (*fanum*). Il fine, dichiarato apertamente, era quello di realizzare l'apoteosi di Tullia: è la prima volta in cui a Roma lo specifico termine greco è utilizzato in relazione ad un mortale, per sancire la sua assunzione tra gli dei. Per la struttura

Cicerone si era avvalso della competenza di un architetto: rimanevano da definire solo localizzazione e acquisto del terreno (scartata Arpino perché troppo lontana e i giardini - horti - di Trastevere in quanto non adatti ad ospitare un fanum), problema decisivo sul quale il progetto, infine, naufragò. Come lo stesso Cicerone dichiara apertamente, l'idea dell'apoteosi gli derivava dalla lettura di alcuni autori, di cui, malauguratamente, non fornisce alcuna generalità. Vari passi di lettere di questi mesi ad Attico chiariscono come la preoccupazione principale fosse quella di assicurare al memoriale della figlia una localizzazione che ne garantisse visibilità e frequentazione: sembrano questi i cardini principali destinati a trasmettere la memoria della fanciulla e, con ciò, a lenire in parte il suo dolore. Un'ultima osservazione appare necessaria: in questa fase di aggiustamenti progressivi, l'apoteosi privata non è ancora permessa all'interno della ideologia funeraria (non è codificata né per immagini, né per normative giuridiche), ma non è sentita come altrettanto problematica all'interno di spazi privati residenziali.

In pubblico le cose funzionavano ancora diversamente. Nell'autunno dell'anno seguente, all'indomani di una seduta del Senato che, lui assente, a qualche mese dalla morte di Cesare nel settembre del 44. a.C. autorizzava in suo onore supplicationes pubbliche annuali, uno sdegnato Cicerone esclama dinanzi ai Senatori: «mai tuttavia potrei essere indotto ad associare un qualsiasi morto con le pratiche religiose che pertengono gli dei immortali in modo tale che si supplichi pubblicamente ad uno di cui esiste una tomba dove gli sono resi onori funebri». In altre parole, la sfera del funus e quella della divinitas erano a Roma «non solo antitetiche, ma anche incompatibili», come sottolineava oltre dieci anni fa Augusto Frascetti in pagine esemplari.

Se non si trattava dunque di "vera apoteosi", bisogna tuttavia sottolineare come dal linguaggio dell'apoteosi imperiale, formalizzatosi ormai da quasi un cinquantennio anche in relazione a membri femminili della famiglia imperiale (l'apoteosi di Drusilla è del 38, quella di Livia del 41 d.C.), siano tratti intenzionalmente alcuni segni specifici. In primis, fanno il loro ingresso nell'imagerie funeraria privata le aquile, animali simbolo per eccellenza dell'apoteosi imperiale. Altro segno desunto dall'iconografia imperiale è la presenza di piccoli eroti in posizione araldica ai lati dei clipei (scudi) con i ritratti dei defunti o intenti al trasporto dei loro busti: è il caso del bel frontoncino di coronamento del mausoleo di Claudia Semne, già citato: al centro il busto della donna, tagliato al di sotto del seno e poggiante su una basetta circolare, è sorretto da una parte e dall'altra da due eroti, che le appoggiano confidenzialmente una mano sulle spalle. L'abbigliamento della donna, con un lembo del pannello della tunica scivolato sensualmente a lasciare scoperta una spalla, è ormai lontano dall'immagine standard della matrona casta e pudica, sembra piuttosto volerla avvicinare ad una raffigurazione di dea olimpica: soluzione che trova uno stridente contrasto nelle forme severe e composte del viso e nella ordinata acconciatura, che risponde ai dettami della moda di età traianea. Eppure il suo viso, sebbene ancora riconoscibile da un punto di vista fisionomico, trasmette un'aura più idealizzata, più "ascetica" rispetto al ritratto della defunta su kline all'interno del medesimo monumento: in quel caso, le forme sono più piene e appesantite, meno levigate secondo canoni di astratta beltà. Sebbene straordinario, non si tratta di un caso unico.

Ben presto tale motivo, come si è detto tratto dal repertorio ufficiale (si pensi al motivo degli Eroti con pesanti ghirlande dalla decorazione esterna della cella del Tempio di Venere Genitrice nel Foro di Cesare, o ai cosiddetti rilievi "dei Troni", verosimilmente attribuibili a monumenti destinati al culto imperiale), diviene un tema di genere, e passa, con mero intento decorativo, ad abbellire le casse di sarcofagi o le pareti interne dei sepolcri. L'apoteosi imperiale, ormai, si intravede appena, quasi in filigrana.