

Anteprima del saggio in catalogo

Il ritratto e la somiglianza

Eugenio La Rocca

Ogni periodo storico ha un modo tutto personale di considerare realistica un'opera d'arte, ed evidentemente anche un ritratto, in quanto la valutazione è legata all'*habitus* mentale della società dell'epoca. La testa in bronzo dorato (ma forse in origine parzialmente argentato) che Federico Barbarossa aveva offerto al suo padrino Otto von Cappenberg (1160 ca.), e da costui trasformata in reliquiario contenente una ciocca dei capelli di S. Giovanni Evangelista, era considerata un autentico ritratto dell'imperatore, come afferma l'atto con il quale Otto donava il reliquiario alla collegiata di Cappenberg da lui fondata con il fratello (*caput argenteum ad imperatoris formatum effigiem*), ma non c'è alcun dubbio che la testa risulti al giorno d'oggi priva di autentici tratti individuali. Per i suoi coetanei, Giotto era un artista realistico, e i suoi ritratti straordinariamente somiglianti, naturalmente nei limiti dei risultati tecnici ed artistici raggiunti nella tarda età medievale, i soli che l'*habitus* mentale del tempo poteva concepire ed ammirare. Visto, al contrario, nella logica degli artisti del Rinascimento, il realismo giottesco poteva far sorridere.

Né va, comunque, sottovalutata la volontà di adeguare un ritratto, anche quello in apparenza più individuale, ad un preciso modello, come è avvenuto nell'impero romano dove la maggioranza dei ritratti di privati si conforma ai ritratti dei principi regnanti. Quanto avveniva comunemente a Roma, è avvenuto anche nei secoli seguenti, sebbene secondo schemi non facilmente identificabili e di minore evidenza. Eppure, anche uno scultore come Benvenuto Cellini, nel realizzare il busto in bronzo di Cosimo I de' Medici, ora al Bargello di Firenze, non volle o non seppe fare un ritratto del tutto realistico e individuale, ma ebbe plausibilmente un modello ispiratore, un bellissimo ritratto romano di età proto-antoniniana noto in due esemplari, uno nel Museo Capitolino, l'altro a Castle Howard, tanto forte è la somiglianza, non stilistica ma tipologica.

Forse, una delle difficoltà si basa proprio sulla definizione di "ritratto". Bernard Schweitzer elencava tre condizioni fondamentali per la sua realizzazione:

1. Il ritratto deve rappresentare un determinato individuo, vivente o vissuto, nella sua specifica corporeità.
2. L'individuo deve essere immediatamente riconoscibile, e nel suo ritratto si deve riconoscere solo lui e nessun altro.
3. Il ritratto deve riprodurre anche la personalità dell'effigiato, quindi il suo carattere individuale.

Come si vede, secondo questa concezione si dà per scontato che il ritratto sia la rappresentazione di un determinato individuo, senza possibilità di confusione o di scambio, e che l'immagine abbia un'esistenza di lunga durata, possibilmente superiore al periodo di esistenza dell'individuo stesso. Il ritratto, cioè, dovrebbe perpetuare le fattezze individuali di una persona al di là di qualsiasi limite spaziale e temporale. Nello spazio, esso ne riproporrebbe l'aspetto pur nella lontananza, in quanto il ritratto "avvicina" il suo modello lontano. Che idea specifica potevano avere gli abitanti delle province estreme di qualsivoglia regno del loro sovrano senza la presenza delle sue immagini replicate talvolta a centinaia, se non a migliaia, come avvenne durante l'impero romano? Nel tempo, il ritratto registrerebbe i tratti specifici dell'individuo, quei lineamenti fisici che ne permettono l'identificazione, perché siano tramandati ai posteri, per l'eternità.

Il malinteso – ma è stata, fino ad epoca recente, opinione comune – è nel considerare ritratto solo quello a carattere individuale (o, come talvolta si dice, "realistico" o "naturalistico" o ancora "veristico", con termini adottati troppo spesso come sinonimi, e soggetti invece a variazioni semantiche anche consistenti), e supporre che esso sia il risultato di un'evoluzione da forme poco individualizzate ("ideali" o, meglio, "tipizzate") a forme con maggiore aderenza al vero. La storia del ritratto, al contrario, oscilla tra due poli: l'uno interessato alla costruzione di un "tipo", che adotta schemi formali sovraindividuali, attinenti ad una visione del volto umano meno specifica e personalizzata, l'altro alla definizione della "persona", che tende a un'indagine più "realistica" dei lineamenti. Ma nessuno dei due poli copre integralmente i limiti formali del ritratto. Le due correnti seguono percorsi non omogenei, che talora si incrociano e si fondono pur nell'ambito del medesimo genere artistico. La distinzione tra un'immagine "ideale" o "tipizzata" ed un'immagine "individuale" o "realistica", nello studio della ritrattistica antica non regge. Definire, ad esempio, un ritratto "ideale" come "non individuale" o "sovraindividuale" non coglie la complessità dei fatti. Sono numerosi i casi di ritratti realistici che non possono essere considerati

individuali, che possono, anzi, essere considerati ritratti di ricostruzione, destinati a celebrare personaggi vissuti secoli prima, come probabilmente è avvenuto con il Pseudo-Seneca o con l'Omero del tipo Boston-Napoli. Viceversa, persino nei ritratti più individuali non manca una componente tipologica, come è avvenuto nell'impero romano dove la maggioranza dei ritratti di privati si conforma ai ritratti dei principi regnanti.

La scarsa efficacia del solo realismo risalta anche per altre vie. Domina, nel ritratto, la volontà di celebrare per l'eternità un individuo che, in quanto mortale, può lasciare tracce nel mondo solo attraverso le sue azioni e le sue immagini in materiale imperituro. Ed è proprio l'eternità, questo dogma ossessionante e sfuggente, il parametro al quale il ritratto riconduce la sua genesi: l'ossessione umana di lasciare un segno duraturo sulla terra. Leon Battista Alberti, credendo fermamente nel valore dell'arte capace di preservare la memoria dell'individuo oltre l'inevitabile disfacimento legato alla morte, scriveva: "Et così certo il viso di chi già sia morto per la pittura vive lunga vita". Il ritratto è tuttavia un segno specifico, perché non desidera lasciare traccia dell'umanità in genere, del percorso comune perseguito con fatiche ed affanno, ma del proprio apporto individuale, distinto dagli altri, capace di sollecitare, alla sua sola vista, rispetto ed onori. Si tratta forse della più amara tra le illusioni umane, pari a quella dei tanti giovani che, reputandosi immortali, rischiano impunemente la propria vita.

La realtà è crudelmente diversa. Il ritratto può avere un senso per l'effigiato stesso che, ammirando la perfetta somiglianza, reputa di aver preservato l'immagine almeno delle sue fattezze per il futuro, da tramandare ai posteri. Lo può avere, evidentemente, per la madre, per la moglie, per i figli – sempre che le correnti del destino non abbiano disintegrato l'unità familiare –, ma già molto di meno per i nipoti, e ancor meno per i pronipoti, che non ricordano più neppure i loro nomi né le loro attività, e per i quali le fotografie diventano a poco a poco immagini estranee. Se già la memoria collettiva, priva di supporti, crolla miseramente al passare di una sola generazione, non sarà una fotografia, un quadro che ritrae un personaggio di una generazione passata, a portarlo alla ribalta del mondo. Inoltre, quale immagine la fotografia preserva per il futuro? La persona raffigurata in giovane età, in età matura, nella vecchiaia può essere considerata la stessa, o si tratta di più persone, o meglio, di più immagini che, pur rappresentando il medesimo individuo, ne offrono riproduzioni assai differenti, non solo, come è ovvio, sotto il profilo della somiglianza, ma anche sotto il profilo psicologico, allo stesso modo in cui la mentalità di un individuo da giovane non può corrispondere a quella del medesimo individuo da anziano?

Ma si potrebbe aggiungere ancora una postilla. A chi interessa veramente, a distanza di anni, riconoscere le sembianze di un determinato personaggio, anche celebre, lungo l'arco della sua vita, se di lui ogni documento grafico e/o fotografico impone un'immagine differente per scelta del fotografo, per situazioni ambientali, atmosferiche, luministiche e, perché no, per la naturale predisposizione ad essere fotografato o meno? E fino a che punto è possibile percepire l'effettiva psicologia del modello se non attraverso il filtro interpretativo del ritrattista?

Sono questi i motivi principali per cui la storia del ritratto non è esclusivamente legata al realismo. Anche la logica della bipolarità, però, come percorso unidirezionale che va dal generale e ideale allo specifico e individuale – sulla quale in passato hanno scommesso non pochi studiosi –, si è dimostrata non idonea ad un'adeguata interpretazione storica del fenomeno ritratto nell'antichità.

D'altronde, già in età romana la somiglianza ritrattistica era qualcosa di caduco o di non perfettamente percepibile con il trascorrere del tempo. Plinio ricorda che ai suoi tempi era caduta in disuso la pittura del ritratto somigliante, che ormai si sostituivano le teste alle statue, e che gli uomini preferivano porre in rilievo il materiale prezioso e non la loro immagine individuale, concludendo con l'amara constatazione che essi erano ormai indifferenti verso la memoria basata sul ritratto, specialmente quelli che "non vogliono essere conosciuti nemmeno quando sono vivi ... Dato che non ci sono più immagini di animi, si trascurano anche quelle dei corpi".

Estrapolando il testo di Plinio dalle invettive morali, resta il tema dell'oscillazione ideologica sul valore effettivo del ritratto individuale. La somiglianza non poteva essere divenuta obsoleta – parlano contro gli splendidi ritratti di età neroniana e flavia –, ma, evidentemente, non era più di interesse collettivo al punto da preservare religiosamente i busti di cera degli antenati raccolti negli atrii delle dimore avite, che Plinio celebra nel paragrafo seguente. Se si pensa che il gruppo di Giulio Cesare a cavallo nel suo Foro fu ricavato da una statua equestre di Lisippo raffigurante Alessandro su Bucefalo, cui fu sostituita la testa, e che analoga sorte ebbero due dipinti di Apelle nel Foro di Augusto, raffiguranti Alessandro entro composizioni a carattere simbolico, ai quali Claudio fece ridipingere le teste perché riproducessero i tratti facciali di Augusto, si può comprendere non solo quanto fosse superficiale l'interesse effettivo, estetico, verso le opere d'arte, ma anche verso la memoria dell'immagine dei grandi uomini del passato.

Plinio, comunque, considerava i ritratti dell'antichità più rilevanti come espressione dei valori morali, e quindi della loro capacità di esprimere, attraverso la mimica facciale, la personalità più intima dell'individuo. Un ritratto, infatti, è pur sempre una delle tante forme espressive che di sé offre l'individuo

quando agisce in pubblico, sotto la luce simbolica dei riflettori, oppure che gli offre l'artista che lo ritrae. Vita, arte e teatro si sovrappongono e interagiscono. Quando Augusto, in punto di morte, dopo essersi rimirato allo specchio, fatto acconciare i capelli e sistemare le gote flosce, chiese ai suoi amici se avesse recitato bene fino in fondo la farsa della vita (*mimus vitae*), voleva creare appunto una sua specifica immagine, simile ad un ritratto, rispondente alle esigenze del momento.

Anche l'ambiente nel quale l'individuo si muove ed opera influisce sui modi di lettura delle sue fattezze. Si possono certamente riprodurre in maniera efficace e realistica i suoi lineamenti, ma su quel volto sono impresse di volta in volta differenti espressioni che, volutamente o meno, ne alterano anche in modo profondo i tratti facciali. I cambiamenti espressivi possono condizionare la sua immagine al punto da renderlo poco riconoscibile se ritratto in differenti atteggiamenti, in differenti stati d'animo, in differenti condizioni di ombra e di luce. Non solo! Ogni individuo – in primo luogo coloro che svolgono attività politiche o a carattere pubblico e ufficiale – si costruisce una propria maschera, che rappresenta il modo in cui vuol essere riconosciuto, e che naturalmente può cambiare a seconda delle esigenze: è questo il modo di trasmettere un messaggio, valido quanto il linguaggio parlato, e molto spesso coincidente con esso. Degli uomini politici conosciamo più le maschere che non i reali lineamenti fisici. Come afferma Ernst Gombrich, ognuno di noi è intrappolato dalla maschera e quindi ci riesce difficile scorgere la faccia.

Molti equivoci nascono proprio dal ritratto come oggetto artistico. Quante volte si dice che esso è tanto bello da essere vero; si dice anche che sembra esprimere perfettamente l'io profondo del personaggio, la sua più intima psicologia, e si dà atto all'artista di essere stato capace di agire nel profondo, di non essersi fermato alla superficie delle cose. Ma quanto della profondità psicologica del ritratto appartiene all'individuo, e quanto all'artista?

Inoltre, se un ritratto esprime un'emozione, un sentimento, una passione, è necessario che lo spettatore ne comprenda il significato attraverso i lineamenti del volto. Per quanto possa essere oggettiva la trascrizione di quei determinati sentimenti, essi per lo più compariranno, e saranno letti, secondo le più elementari regole della fisiognomica, intendendo con il termine quella disciplina che tenta di dedurre dagli aspetti fisici, e principalmente dai lineamenti del volto, il carattere psicologico e morale di una persona. Considerata a lungo una vera scienza collegata alla medicina, la fisiognomica ebbe grande successo in Grecia, dove se ne attribuiva l'origine a Pitagora o a Ippocrate. Un certo Zopiro, da identificarsi forse con un mago venuto dalla Siria ad Atene, applicò il metodo fisiognomico nientedimeno che su Socrate, dichiarando che, non avendo ben marcata l'infossatura formata dalle clavicole alla base del collo, fosse stupido, balordo e fin troppo sensibile al fascino femminile. Sembra che Alcibiade ne ridesse, ma Socrate avrebbe difeso codesto personaggio ammettendo ironicamente, da par suo, di essere pieno di vizi, ma di riuscire a sconfiggerli con la ragione. Si conserva ancora un trattatello attribuito ad Aristotele sulla fisiognomica, nel quale, sulla base del concetto che gli animali presentano tracce di carattere simili a quelle dell'uomo – il quale tuttavia si distingue per la sua indole assai più complessa –, si codifica, in un certo senso, il confronto tra le caratteristiche fisiche e il temperamento degli animali, e quelle degli uomini. Il leone impersona perfettamente il maschio: bocca grande, muso squadrato, mascella superiore non sporgente ma equilibrata con l'inferiore, naso più grosso che sottile, occhi scuri infossati, sopracciglia grosse, fronte squadrata, e leggermente incavata, ciuffo sulla fronte ripiegato verso l'esterno, testa di giuste dimensioni, collo lungo e proporzionato, spalle forti, petto vigoroso, dorso largo, bel torace e schiena robusta, gambe forti e muscolose, andatura vigorosa, ma lenta e ponderata, con un movimento equilibrato delle spalle. Nell'animo è generoso e liberale, magnanimo e desideroso di vittoria, tranquillo e buono e incline all'affetto verso gli alleati. Sono, come si vede, luoghi comuni che hanno comunque lasciato una forte impronta nella cultura occidentale, come documentano, tra i molti altri, i disegni del filosofo, scienziato e commediografo napoletano Giovanni Battista Della Porta (1535-1615), e del pittore e arredatore Charles LeBrun (1619-1690). Nel Settecento il pastore protestante Johann Kaspar Lavater tentò di offrire una cornice etnologica alla scienza e, con l'aiuto di una ricca collezione di profili disegnati a silhouette, volle evidenziare l'aspetto nel contempo naturale e sociale degli uomini attraverso i tratti fissi – non quelli mobili e transitori! – del loro volto, con la speranza di poter individuare una corrispondenza, potremmo dire teologico-etnologica, tra la bellezza fisica e la bellezza morale, forgiata sui principi del cristianesimo. Alla fisiognomica di Lavater, il grande fisico e matematico Georg Christoph Lichtenberg oppose un'indagine, detta patognomica, della mobilità facciale e delle espressioni transitorie del viso. Laddove Lavater, per la sua formazione, non volle prendere in considerazione ciò che nel comportamento degli individui e nelle loro espressioni appariva come simulazione, Lichtenberg fece al contrario della simulazione il motore della sua ricerca, studiando la mimica facciale e complessivamente l'atteggiamento complessivo e personale degli individui come linguaggio espressivo, e più precisamente come modo di comunicazione. L'una, la fisiognomica, ha carattere simbolico, in quanto vuol leggere nelle sembianze del corpo alquanto che lo trascende, mentre l'altra, la patognomica, ha carattere semiotico, in quanto si occupa del linguaggio concreto e mobile del corpo. Lichtenberg ha, in tal modo, aperto la strada verso la

lettura delle immagini come un complesso messaggio rivolto allo spettatore che, attraverso i segni, deve decodificarlo e interpretarlo. Entro questa logica, non v'è più un totale dualismo tra ritratto realistico e ritratto tipologico, in quanto ambedue rispondono ad esigenze comunicative.

Malgrado la feroce critica di Lichtenberg a Lavater (arrivò a dire: "Se la fisiognomica diventerà un giorno quello che si aspetta Lavater, si impiccherebbero bambini prima che abbiano compiuto imprese che meritano la forca!", rilevando acutamente il rischio connesso a tali studi, che, condotti ai loro limiti estremi, avrebbero infatti aperto la strada alle leggi razziali di infausta memoria), la fisiognomica continuò a lungo a prosperare, fino ai lavori di Samuel R. Wells, che nel 1871 pubblicò un libro di successo sulla materia, corredato da numerosi disegni, e di Cesare Lombroso che volle individuare, appunto, corrispondenze bloccate e univoche tra corpo e anima. Considerata a lungo una pseudo-scienza, gli odierni studi sulla psicologia ne hanno ripreso alcuni temi, analizzando più a fondo l'antico concetto che qualcosa della nostra personalità compaia sui lineamenti facciali. Di recente si sono studiati, ad esempio, i modi in cui il cervello risponde alla visione di una nuova faccia e decide – in un decimo di secondo! – se una persona sia affidabile o meno.

Per quanto compete il problema del ritratto, non meraviglia che la fisiognomica (o meglio, la patognomica) abbia avuto un grande ruolo nella costituzione delle immagini tipizzate (si potrebbe parlare anche di immagini di "ricostruzione" oppure di "invenzione"), proprio perché l'elaborazione di volti e corpi dei grandi uomini del passato, con la loro specifica mimica espressiva, risponde ad un codice dal cui lessico – e con il supporto dei loro testi, delle loro azioni o del loro insegnamento – sono stati desunti la loro postura, i loro atteggiamenti, e persino i lineamenti somatici. E' quanto fece Varrone che, secondo Plinio, inserì nella sua opera *Imagines* o *Hebdomades*, in quindici libri, settecento ritratti di uomini illustri, greci e romani, dove ogni ritratto – probabilmente dipinto su codice – aveva un testo di commento in poesia e in prosa: "mal sopportando che le loro immagini si perdessero e che il tempo prevalesse sull'uomo". Non c'è dubbio, infatti, che buona parte di queste *imagines* fosse di ricostruzione, secondo la logica della scienza fisiognomica; ma per gli antichi erano ritratti, capaci di parlare nel tempo. Gli stessi ritratti di Alessandro Magno non erano riproduzioni della sua immagine effettiva, ma, come ha osservato Tonio Hölscher, espressione visuale del suo ruolo performativo. Di qui quelle caratteristiche fisionomiche e anatomiche (ad esempio l'acconciatura dei capelli con il ciuffo frontale sollevato [*anastole*]), che sembravano confermare l'analogia tra il Macedone e il leone. Come afferma Plinio: "Non si deve dimenticare la recente moda di dedicare nelle biblioteche ritratti ... in bronzo a coloro le cui anime immortali parlano in questi luoghi; si raffigurano, anzi, ritratti immaginari, giacché il nostro desiderio dà forma a volti non tramandati, come è il caso di Omero. Penso invero che non ci sia altro maggior esempio di felicità che il desiderare sempre ognuno di sapere di quale aspetto uno fosse in vita".

Tenendo in massimo conto questo concetto, Ernst Buschor ha affermato che sia ritratto ogni rappresentazione artistica di uno specifico individuo, anche se presenta pochissimi o nessun elemento individuale caratterizzante, come avviene con l'arcaica testa Sabouroff a Berlino. La linea divisoria tra ritratto e non-ritratto è l'intenzione, non il modo di rappresentazione. Valga come esempio la statua di Dario il Grande in grovaccia dell'ouadi Hammamat, rinvenuta presso la porta del palazzo di Dario a Susa. Datata intorno al 490 a.C., la scultura, purtroppo acefala, è stata prodotta in Egitto all'epoca in cui il sovrano progettava la realizzazione di un canale "tra il fiume che scorre in Egitto e il mare che viene dalla Persia (*scil.* dal Nilo al Mar Rosso)". Strutturata secondo le immagini dei re persiani come sui rilievi nei palazzi di Susa e di Persepoli, la statua non può aver avuto una testa intesa realisticamente con tratti individuali; mancano nella cultura figurativa persiana i presupposti per una raffigurazione di tal genere, per di più su una statua che risponde a schemi figurativi stereotipi. Eppure Dario aveva comandato agli Egiziani, allora soggetti all'impero achemenide: "un'immagine a sua esatta somiglianza". Vuol dire, se non erro, che la somiglianza di cui si parla nell'iscrizione è a carattere simbolico, ed è basata sullo schema figurativo, del tutto rispondente ai canoni persiani e non egiziani, e sulla postura più che sulla reale somiglianza fisica. L'iscrizione, poi, avrebbe completato l'assimilazione della scultura con il sovrano.

Qualche decennio dopo, in Grecia, l'immagine di Temistocle, a noi conservata da una sola copia in marmo nel Museo di Ostia, valeva come ritratto dello stratega, anche se risulta ormai chiaro che sia di ricostruzione, nel senso che non trasmette l'aspetto veridico del personaggio, ma il modo in cui i Greci del tempo avevano tentato di evidenziare le sue virtù fisiche e morali: le sue virtù, appunto, non i suoi effettivi lineamenti. Temistocle è l'uomo d'azione, il volto risoluto caratterizzato dalla fronte corrugata, propria degli uomini attivi sia fisicamente sia intellettualmente, dalle orecchie tumefatte, come un atleta nel pancrazio o nel pugilato (una convenzione di tradizione aristocratica), con gli occhi ben incassati nell'orbita oculare, con le sopracciglia arcuate, rappresentato sotto forma stereotipa come il politico intelligente (*sophos*) e giudizioso (*eubulos*). In modo non differente, Pindaro è rappresentato come un nobile vecchio, con la barba curatissima, elegantemente acconciata con un piccolo nodo all'estremità, forse per evitare che la barba si impigliasse tra le corde della lira, con il volto segnato dalle rughe, con le

borse sotto gli occhi, con le grandi orecchie, come è comune in età anziana. E' l'immagine del poeta assorto nel suo canto – lo si dovrà immaginare seduto, con la lira tra le mani – con lo sguardo aggrottato, come è consueto anche per gli uomini di pensiero, infine con la testa volta di lato, con uno scatto che caratterizza l'uomo deciso, sicuro di sé e delle sue qualità. Il suo non è un vero ritratto sebbene, come nel caso di Temistocle, di un autentico ritratto abbia la parvenza per il suo realismo descrittivo, ma la raffigurazione tipizzata, di "ricostruzione", del grande poeta, come lo immaginavano i Greci dell'epoca.

Questa radicale relativizzazione del problema ha permesso di esaminare il tema del ritratto su differenti basi interpretative. Si può così da un lato evitare la contrapposizione, parlando esclusivamente di "immagini di individui" e non di "ritratti", dall'altra di revisionare la definizione di "ritratto" impostata da Bernard Schweitzer, secondo le regole proposte recentemente Wulf Raeck, e che qui ripropongo con qualche aggiornamento:

1. Il ritratto non esige esclusivamente l'aderenza al vero.
2. Non si deve commettere l'errore di confondere l'individualità con la somiglianza.
3. Tutti i ritratti, anche quelli a carattere individuale, devono rappresentare in primo luogo, e positivamente, il ruolo sociale svolto dalla persona nella comunità. In tal senso, non è sufficiente riprodurre le fattezze dell'individuo, ma gli si deve offrire un corpo con abbigliamento e attributi confacenti al suo rango.

In questa logica, tutte le distinzioni tra individualismo e tipologia, tra realismo e idealismo perdono molto del loro valore. Tornando all'esempio dei ritratti imperiali trasmessi in tutto il bacino del Mediterraneo, e tenendo conto dei più recenti studi sulla psicologia del ritratto e sulla patognomica, non era solo il ritratto di tipo individuale e aderente al vero, né erano i lineamenti del volto a rendere riconoscibile la statua di un imperatore, ma il suo atteggiamento, le insegne del suo potere, il luogo di collocazione, l'iscrizione incisa sulla base della statua, le cerimonie svolte in suo onore. L'individualità non era sufficiente, sia perché pochi nell'impero avevano avuto l'occasione di incontrare l'imperatore di persona, e quindi non potevano confrontare l'immagine reale con l'immagine scolpita o dipinta, sia perché nel passaggio dal prototipo urbano alle copie provinciali di serie, il ritratto era soggetto ad un drastico processo di semplificazione, che lasciava indenni solo pochi elementi tipologici: una certa conformazione del volto (ma non sempre, come si può vedere ponendo a confronto due ritratti di Augusto, uno in bronzo nella Biblioteca dei Musei Vaticani, l'altro nel Museo Gregoriano Profano), come la conformazione basica del volto, l'acconciatura dei capelli o la corona sul capo. Ben altra testimonianza era offerta dalla statua nel suo insieme, il cui linguaggio era più facilmente percepibile attraverso la decodificazione di un linguaggio forse più complesso, ma del quale lo spettatore antico aveva a disposizione vocaboli e sintassi per poterlo interpretare senza errori.