

Anteprima del saggio in catalogo

Inventare i volti antichi: i ritratti di ricostruzione

Claudio Parisi Presicce

Il sociologo Max Weber ha descritto tre tipi di potere legittimo: quello tradizionale, quello legale e quello carismatico. Tipico esempio di potere tradizionale è quello del re, che riveste tale funzione per discendenza lineare. Il potere legale è assegnato invece per legge, per decreto, per elezione o per concorso. Il terzo tipo, quello carismatico, infine, dipende solo dalle qualità della persona, dal carisma che possiede, dalla fede che sa generare negli altri, dall'entusiasmo e dalla fiducia dei suoi sostenitori. Nella società greca e romana convissero questi diversi tipi di potere, ma è il l'ultimo che determinò l'insorgere del ritratto individuale.

L'impulso al ritratto è un fatto spontaneo e primordiale e si manifesta nella maniera più ingenua assegnando un nome a un'immagine generica o un'immagine aniconica a un nome, che diviene l'unico mezzo per riconoscere il soggetto. Parliamo di ritratto "di ricostruzione" quando l'artista non ha visto il soggetto e tenta, sulla base delle informazioni in suo possesso e della sua sensibilità, di ricrearne l'immagine, secondo la idea che si è formata sulla sua personalità. È il caso tipico dei ritratti dei grandi personaggi del passato: quando essi sono frutto d'invenzione e delle circostanze del tempo in cui furono realizzati, accade che a volte per la stessa personalità storica siano conservati ritratti ricostruiti anche molto differenti.

Conosciamo numerosi ritratti di personaggi pubblici dell'antica Grecia, famosi per quello che hanno fatto, detto o scritto, soltanto attraverso le copie in marmo che i Romani selezionarono per decorare le loro dimore private. La loro preservazione non è casuale, ma dipende dall'ammirazione che le classi colte romane rivolgevano ad alcune figure considerate rappresentative della cultura greca. La nostra visione della produzione ritrattistica dei Greci, dunque, è limitata e fortemente distorta, soprattutto se teniamo conto delle informazioni in merito alle città e ai santuari greci che si possono ricavare dalle iscrizioni rinvenute e dalle fonti letterarie.

Per gli ultimi due secoli prima di Cristo, inoltre, non è sempre facile riconoscere nei ritratti individuali, privi del contesto di provenienza, un personaggio greco del periodo romano o un romano.

In base ai ritratti conservati, l'ammirazione dei Romani nei confronti dei Greci era rivolta principalmente a uomini di lettere vissuti nelle città-stato di cultura ellenica (*poleis*) e più raramente a uomini di azione. Fanno eccezione le numerose versioni del ritratto di Alessandro Magno (cat. 2.10) copie o rivisitazioni di prototipi elaborati quando il Macedone era ancora in vita, oppure le immagini di alcuni sovrani ellenistici (cat. nn. 2.18, 2.33, 2.34, 5.3, 5.4), poche per la verità, realizzate talvolta a grande distanza di tempo dalla loro morte. In molti casi questi ultimi assolvevano la funzione esclusivamente decorativa per completare gallerie di volti che punteggiavano gli ambienti di rappresentanza o le biblioteche, all'interno delle abitazioni di lusso destinate all'*otium* o delle grandi *domus* romane, con il solo scopo di mostrare gli interessi culturali o la conoscenza storica del loro proprietario.

Plinio racconta che Asinio Pollione inaugurò l'uso di mettere nelle biblioteche i ritratti degli autori dei libri lì conservati, le cui anime immortali parlavano in quegli stessi luoghi. Alcuni di questi ritratti erano immaginari, fabbricati per accontentare il desiderio di dare forma a volti non tramandati. L'idea di riporre nelle biblioteche i ritratti degli scrittori nasce per i Romani dall'aspirazione a colloquiare con i grandi letterati del passato o con i condottieri ai quali Cronache e Annali facevano riferimento.

La datazione della maggior parte degli archetipi ritrattistici greci noti dalle copie romane è sconosciuta o non facilmente circoscrivibile, anche quando vi è una menzione letteraria. In molti casi è altresì ben documentato che essi siano stati realizzati alcuni decenni dopo la morte del personaggio raffigurato. È stato proposto che la fama di alcuni di essi avesse indotto a realizzare riproduzioni su carta dei loro volti, adoperate in seguito come fonte di memoria dei suoi tratti somatici. Ogni rappresentazione ritrattistica, tuttavia, coglieva solo un determinato momento della vita del personaggio, lunga o breve che fosse. Perciò nel realizzare il prototipo di un ritratto destinato a una commemorazione o a una celebrazione ufficiale a distanza di molti anni dalla sua morte, l'artista compiva un'opera di selezione di quanto tramandato, calibrata in relazione all'età del personaggio e ai diversi momenti della vita pubblica nei quali aveva avuto un ruolo.

Anche nella pittura moderna, e in origine perfino nella fotografia, i ritratti raffiguranti personaggi o intere famiglie in posa non rispecchiano l'immagine reale ma quella "intenzionale", definita dall'ambientazione, dall'abbigliamento e dagli oggetti, dalle relazioni tra le diverse figure, e anche l'aspetto subiva spesso ritocchi funzionali a cancellare difetti, a mostrare legami o a esaltare espressioni e valori interiori.

Nella ritrattistica romana si riconoscono istanze e momenti diversi, che muovono da una generica ricerca di caratterizzazioni tipologiche o psicologiche e attingono inizialmente a modelli già elaborati in Grecia, che meglio di altri riflettevano gli ideali di virtù a cui si ispirava l'immagine del personaggio. La creazione di nuovi ritratti di privati cittadini romani definiva a sua volta nuovi modelli di riferimento, accettati e imitati a livello familiare e gentilizio, ma ripresi o contrastati anche da altri Romani man mano che cresceva il valore delle immagini degli antenati nella vita pubblica.

Sia attraverso gli schemi figurativi adoperati nelle loro numerose varianti, sia attraverso caratterizzazioni somatiche che rimandavano semanticamente a un linguaggio di segni predefinito, si venne a creare un ampio numero di connotazioni visive.

Sovente, delle statue ritratte è conservata soltanto la testa: non è possibile, quindi, comprendere il contesto dell'immagine, che doveva essere quasi sempre accompagnata da un testo scritto esplicativo, ossia una dedica, un'iscrizione celebrativa, un elogio ecc.; è più semplice, invece, riconoscere nel volto quei segni ricorrenti che appartengono a un linguaggio condiviso.

L'elemento al quale era affidata la parte preponderante della caratterizzazione di un volto era senz'altro la capigliatura - e per molto tempo anche la barba - ma non erano trascurati in tale ottica neppure i segni e le pieghe della pelle del viso, che al di là della forma e dell'impalcatura ossea e muscolare costituivano spesso tratti di precisa caratterizzazione individuale, ai quali era affidato il compito di definire identità, appartenenza politica e valori morali.

Gli elementi tipologici significanti individuarono ben presto determinati tipi, creando a loro volta all'interno di certe caratteristiche somatiche tipizzate differenze rimarchevoli, che esprimevano di volta in volta le differenze individuali. Con questi elementi definiti della tradizione ritrattistica si intrecciavano anche la scelta del materiale adoperato - bronzo, marmo, calcare, terracotta, gesso ecc. - e il luogo di collocazione, certamente meno influente se l'opera era isolata, di più se essa fosse stata circondata da sculture realizzate con funzioni analoghe.

Formule, segni ed elementi di caratterizzazione individuale presenti nei tratti facciali delle sculture hanno lo scopo principale di differenziare i volti su base tipologica: il mento sporgente, il doppio mento, la bocca serrata, dischiusa, aperta, con gli angoli abbassati, con le labbra sporgenti o sensualmente incurvate, le profonde pieghe naso-labiali o le guance lisce, gli zigomi sporgenti, i volti perfettamente ovali, i visi gonfi o con gli elementi della struttura ossea affioranti, le orecchie grandi o bene in vista, gli occhi infossati, a bulbo, esageratamente aperti, le rughe all'esterno dell'occhio, a "zampa di gallina" o virgolate, l'arcata sopraccigliare rigonfia, le sopracciglia spigate, i nasi di ogni forma, le rughe alla radice del naso più o meno accentuate o del tutto assenti, le increspature o vere e proprie rughe sulla fronte, le capigliature composte e schematiche, mosse e a lunghe ciocche rigonfie, o a calotta aderente vengono mescolati autonomamente - e talvolta incoerentemente rispetto ai probabili prototipi - all'interno di un ampio repertorio codificato. L'associazione ripetuta di alcuni tratti formali porta alla nascita di schemi che, trovando maggiore accoglimento, diventano "di moda" durante un determinato periodo. Naturalmente non sono estranee a questo processo le scelte operate dalla clientela, soprattutto quella di livello più elevato, che manifesta precocemente una propensione per l'acquisizione di aspetti esteriori della cultura ellenistica ideologicamente più marcati, orientando il gusto ed esercitando un'influenza significativa sulla definizione dei tipi individuali e sulla loro diffusione.

L'esigenza di preservare la memoria caratterizzandola in maniera individuale appartiene, tuttavia, anche al mondo degli umili, ai "senza nome", alle classi basse della società romana, quando raggiungono lo stato di diritto.

Alle famiglie degli uomini potenti apparteneva una tradizione familiare riconoscibile nel nome dell'individuo e nel gentilizio (*tria nomina*), noti e celebrati attraverso i monumenti di cui erano ornati gli spazi pubblici, oppure genericamente attraverso la fama imperitura delle gesta compiute, affidate alla parola o ai testi scritti. L'episodio di Gesù di Nazareth, che per essere riconosciuto e arrestato dai soldati romani fu tradito con un bacio da Giuda, uno dei suoi discepoli, rivela la distanza netta e incolmabile tra il suo volto, sconosciuto al di fuori della cerchia dei seguaci, e le imprese miracolose o le predicazioni a lui attribuite.

Subito dopo l'incontro di Roma con la cultura ellenica in Grecia, in Magna Grecia e in Egitto, i modelli ritrattistici greci offrirono nuove coordinate di riferimento per i ritratti romani, la cui caratterizzazione individuale era espressa in precedenza principalmente dalla capigliatura. L'acconciatura era l'elemento del volto che più di ogni altro definiva l'immagine esteriore della persona, come dimostrano le centinaia di teste votive in terracotta realizzate a matrice, diffuse in ambiente etrusco, laziale, campano e persino apulo a partire dal V secolo a.C.

La capigliatura assume il ruolo che svolgeva la postura nelle figure delle stele attiche e prescinde dallo stile asciutto o patetico, ideale o realistico dei tratti del volto, come se alla pettinatura fosse assegnato il compito di definire l'ambito specifico della memoria nel quale inserire il personaggio raffigurato, il segno distintivo che sopraelevava oltre il visibile la figura effigiata nel ritratto. L'immagine ricostruita non rappresentava più il volto reale dell'individuo ma la sua posizione nel *continuum* della memoria collettiva degli uomini che

avevano compiuto gesta memorabili. Non era l'appartenenza familiare, caratterizzata da somiglianze evocate nei volti scarnificati, dalla pelle aggrinzita, colpiti dalla calvizie più o meno pronunciata e segnati dalle pieghe arse dal sole, a ricordare la lunga vita trascorsa nel condurre i faticosi impegni della propria esistenza, ma la successione ideale, la linea dinastica tracciata nel solco della storia, con i distinguo e le analogie ricercate, a definire le somiglianze.

Due ritratti marmorei al Museo Nazionale di Atene, e ancor prima lo Pseudo-Seneca e la testa in calcare da Preneste ai musei statali di Berlino (cat. 2.20), riflettono stili diversi, più patetici o più idealizzati, più plastici o più pittorici, ma il segno distintivo che li accomuna, rendendo percepibile il messaggio che accompagnava la scelta del modello statuario, è la loro capigliatura a ciocche lunghe e rade, accostate come fossero i spettinate, che non può prescindere dal ritratto di Euripide. I primi due dipendono chiaramente anche dalle esperienze ritrattistiche di Delo, certamente databili dopo il 166 a.C., ossia dopo la trasformazione dell'isola in porto-franco. La loro concezione, quindi, è frutto di una commistione di stili, che rende difficile la datazione.

Incerta è anche la cronologia dell'archetipo del ritratto denominato Pseudo-Seneca, soprattutto qualora fosse confermata l'identificazione con Esiodo. La testa ritrae un personaggio di età matura, dai lineamenti marcati, con i capelli lisci le cui ciocche scendono disordinatamente sulla fronte fin quasi all'attaccatura del naso; il volto è segnato da numerose rughe e da borse sotto gli occhi, ha i baffi e una corta barba. L'identificazione con Seneca, proposta da Fulvio Orsini e generalmente accettata fino al 1813, quando il ritrovamento di un autentico ritratto del filosofo, identificato grazie all'iscrizione del nome, la smentì, ha lasciato il posto a numerose ipotesi. Quella prevalente vede nel ritratto un commediografo per la presenza, su una copia ora al Museo delle Terme a Roma, di una corona di edera, premio degli agoni teatrali. Taluni specificamente lo identificano con Aristofane, perché il tipo in questione è associato, in una doppia erma di Villa Albani, al ritratto di Menandro; secondo altri invece potrebbe trattarsi di un ritratto di Esiodo, Esopo, Callimaco o Apollonio Rodio. Nei primi due casi il ritratto sarebbe di pura invenzione, come l'Omero tipo "Epimenide" creato intorno al 460 a.C., negli altri casi si tratterebbe di un ritratto tipologico.

Di ricostruzione sono verosimilmente anche il ritratto bronzeo originale rinvenuto nel 1969 nel mare dello stretto di Messina presso la rada di Porticello, che Himmelmann identifica con il favolista Esopo, datato per lo più non molto dopo il 440 a.C. circa, e il ritratto del poeta epico greco Paniassi di Alicarnasso, parente e contemporaneo di Erodoto, noto da un solo esemplare conservato a Napoli.

Abbiamo comunque la certezza che lo Pseudo-Seneca raffiguri un personaggio di grande notorietà, come prova l'elevato numero di repliche pervenutoci, che consta di quaranta esemplari. La testa bronzea conservata al Museo Archeologico di Napoli, di qualità eccellente, potrebbe essere, anziché una copia, essa stessa l'originale da cui tutte le altre derivano. Il contrasto tra l'accentuazione delle rughe e delle pieghe che segnano il volto e la fronte del personaggio, la chioma volutamente scomposta, il collo grinzoso con lo sguardo fermo e penetrante indicano che la testa è un ritratto di ricostruzione, realizzato da un maestro della corrente del virtuosismo veristico, collocabile cronologicamente tra il III e la prima metà del II secolo a.C.

La grande attenzione che i Romani rivolsero alla rappresentazione ritrattistica, considerata fin dagli albori della storiografia moderna l'ambito nel quale l'arte romana raggiunse l'eccellenza, è connessa con la struttura politica e sociale dello Stato repubblicano, diviso nelle due grandi classi dei patrizi e dei plebei e organizzato da magistrature elettive, articolate sulla base di un rigida gradualità di poteri (*cursus honorum*). La suddivisione delle cariche pubbliche, prima della fondazione dell'impero, era scandita dall'alternarsi al potere delle grandi famiglie gentilizie o dall'ascesa sociale di quelli che raggiunsero per primi il consolato, definiti *homines novi*.

La conquista del potere era connaturata con l'appoggio di o con l'appartenenza a una famiglia che tradizionalmente aveva rivestito le maggiori cariche pubbliche e che, per questa ragione, ostentava le immagini dei propri antenati.

La memoria dei personaggi che avevano compiuto grandi imprese militari o diplomatiche in favore di Roma restava inizialmente chiusa negli atrii o nelle *alae* delle case, collocata in appositi armadietti con sportelli. Lì il padrone di casa riceveva ogni giorno, quando era a Roma, coloro che politicamente, economicamente o militarmente facevano riferimento a lui, denominati *clientes*. Plinio ricorda che i mobili di quell'ambiente costituivano quasi l'archivio di casa ed erano pieni di libri e documenti relativi alle imprese compiute dagli antenati durante le magistrature ("*monumenta rerum in magistratu gestarum*"). I testi scritti integravano nome e gesta menzionati nel *titulus* che accompagnava la maschera del defunto, cinta di corone di lauro in occasione di festività domestiche o di lieti eventi.

L'incontro di Roma con le due civiltà artisticamente più avanzate, quella greca e quella egiziana, innestò nella rappresentazione ritrattistica un seme nuovo, che condusse in pochi anni allo sviluppo di notevoli capacità di riproduzione naturalistica, a differenziazioni tecniche nell'uso dei diversi materiali e

all'utilizzazione del ritratto in nuovi contesti, che assunsero un maggiore valore propagandistico, conferendo ai possessori una condizione di visibilità e uno status pubblico di maggiore prestigio.

All'elaborazione di questo nuovo linguaggio espressivo, iniziato già nel III secolo a.C., diedero un apporto significativo gli artisti che crearono i ritratti dei primi re tolemaici e i personaggi di rango senatorio che fecero parte delle delegazioni inviate in Egitto.

Il naturalismo e l'organicità dell'arte greca condussero ben presto, almeno a Roma e nelle principali città romanizzate dell'Italia meridionale, al superamento dell'arte italica, che aveva privilegiato una rappresentazione schematizzata del personaggio defunto o onorato, attraverso raffigurazioni sostitutive della persona completa (segnacoli a forma di testa, piccoli busti), oppure enfatizzandone la testa, come accade spesso per le figure sdraiate sui coperchi dei sarcofagi e delle urne, che appaiono sproporzionate.

Un costume assai diffuso, soprattutto nei santuari dell'Italia centrale, era quello di deporre come dono votivo immagini intere o limitate alla sola testa - talvolta soltanto una metà - realizzate in serie in terracotta dipinta. Esse avevano la funzione di mettere il fedele sotto la protezione della divinità, soprattutto al momento dei passaggi fondamentali della sua vita. Derivate per lo più da matrici a stampo, le raffigurazioni non avevano alcuna pretesa di somiglianza con il dedicante, ma denotano un precoce sviluppo di schemi tipologici ispirati dai modelli ritrattistici creati per lo più in Grecia. Tra questi spiccano i volti che hanno connessioni evidenti con i ritratti di Alessandro, del commediografo Menandro, dell'oratore Demostene, del filosofo e naturalista Teofrasto e dello storico Tucidide, tutti personaggi che si erano distinti per il loro impegno civile più che per le loro teorie filosofiche. Il problema non facilmente risolvibile connesso con la cronologia dell'arrivo nella città latina - non in Etruria - di tali modelli resta ancora aperto.

A Roma la genesi del ritratto romano è connessa con la volontà di dotarsi di immagini di ricostruzione per le statue dei re e dei personaggi eroici dei primordi della Repubblica. Tale esigenza matura alla fine del IV secolo a.C., quando Roma avvia il confronto con le altre civiltà del Mediterraneo. Pochi anni prima, in occasione della fondazione della città di Messene, era stato eretto a Delfi un monumento semicircolare a esedra dedicato ai re di Argo con venti statue.

Alcune teste in pietra e in terracotta di questo periodo ci offrono un'idea di come dovevano apparire i ritratti di ricostruzione dei re di Roma. Anche la statua togata di Numa Pompilio rinvenuta nell'atrio della casa delle Vestali, sembra una riconfigurazione classicistica del medesimo prototipo del tipo "del re" (*Königstypus*) creato nel tardo IV secolo a.C., privo di caratterizzazione individuale.

Di analogo tenore dovevano essere la statua di *L. Minucius Augurinus* eretta dietro istanza del popolo romano su una colonna dinanzi alla Porta Trigemina nel 439 a.C., secondo Plinio il più antico monumento onorario e le statue onorarie erette, secondo una pratica diffusa, in onore di ambasciatori uccisi in missione. Il mancato rientro a Roma del personaggio effigiato comportava per forza di cose la creazione di ritratti di ricostruzione.

Rievocazioni postume sono anche l'immagine bronzea di *Attus Navius*, eretta davanti alla *Curia Hostilia* sui gradini del luogo dove si riuniva l'assemblea (*comitium*), e la statua di *Hermodorus* di Efeso, filosofo del V secolo a.C. celebrato nella sua funzione di legislatore per aver contribuito alla stesura delle Dodici Tavole.

Analoghe dovevano essere le statue di Alcibiade (450-404 a.C. circa), considerato il più valoroso dei Greci, e di Pitagora (nato nel 576 a.C. circa), stimato come il più saggio, erette in risposta a un mandato dell'oracolo di Apollo Pizio nonché i celebri esempi della *fortitudo* romana: Porsenna re di Chiusi, *Horatius Cocles*, *Cloelia*, che certamente contribuirono a definire alcuni aspetti tipologici.

Anche in Grecia il IV secolo a.C. è quello in cui fioriscono i ritratti di ricostruzione: la statua del legislatore e poeta Solone (640/635-subito dopo il 561/559 a.C.), ricordato come colui che mise fine all'insolenza persiana, fu eretta tra il 480 e il 346 a.C.; il ritratto di Socrate (469-399 a.C.), di cui si conservano almeno due versioni, fu scolpito da Lisippo non molto dopo il 350 a.C., circa cinquanta anni dopo la sua scomparsa; il gruppo bronzeo dei tre tragediografi greci - Eschilo (525-456 a.C.), Sofocle (496-406 a.C.), Euripide (485/80-407/6 a.C.) - che decorava il teatro di Atene fu realizzato su decreto dell'oratore Licurgo (390-324 a.C. circa) intorno al 340 a.C., durante la 110^a Olimpiade, ossia molti anni dopo la loro morte. Anche il ritratto di Demostene (384-322 a.C. circa), conservato in oltre quaranta copie di epoca romana comprese due statue intere, fu eretto nel 280 a.C., quarantadue anni dopo la sua scomparsa.

Una o due decadi prima era stato realizzato, invece, il ritratto di Menandro (342-291 a.C. circa), creato dai figli di Prassitele *Kephisodotos* e *Timarchos*, probabilmente eretto mentre il commediografo era ancora in vita. Il ritratto di Teofrasto (372/369-288/285 a.C.), invece fu realizzato subito dopo la sua scomparsa. Non è menzionato dalle fonti, ma è databile su basi stilistiche tra il 290 e il 280 a.C. Il filosofo, tuttavia, non è raffigurato alla fine della sua lunga vita di ultraottantenne, ma all'età di circa cinquant'anni, quando era divenuto il capo della scuola peripatetica.

I ritratti di Menandro e poi di Posidippo, privi di barba, impersonavano l'immagine del buon cittadino ed ebbero subito grande fortuna a Roma come modelli di riferimento; analogamente i volti di Demostene e dello Pseudo-Seneca ancora barbati, furono imitati dai Romani per esprimere la concentrazione, la

sofferenza intellettuale e la conseguente trascuratezza dell'aspetto spesso connesse con l'impegno per il bene comune.

Sono molti i ritratti dedicati a persone defunte da molto tempo, realizzati con l'intento non di riprodurre i lineamenti precisi dell'individuo ma la sua personalità, il suo temperamento (*ethos*), gli elementi che caratterizzavano più di ogni altro il carattere e le virtù del personaggio e che per questo meritavano di essere onorati, come modelli del buon cittadino o del condottiero valoroso (*exemplum virtutis*). L'interesse per le caratteristiche psicologiche, morali e intellettuali dell'onorato era primario e aveva le sue radici nell'epoca classica, quando raggiunta la perfezione nella rappresentazione del corpo umano gli artisti greci inventarono un nuovo linguaggio caratterizzato da posture e gesti che esprimevano il mondo interiore. Anche nel caso di persona vivente o di volti la cui memoria era ancora viva, la fedeltà fisionomica fu a lungo l'aspetto meno ricercato.

Il costume romano di esibire le immagini degli antenati come *status symbol* della nobiltà della famiglia e della sua appartenenza all'*élite* cittadina fece sì che nascesse precocemente l'esigenza di accrescere la linea di discendenza della quale vantarsi, moltiplicando i ritratti e rendendo tangibili anche le immagini di quei personaggi della famiglia, dei quali non era conservata la maschera funeraria originale.

Si tratta anche in questo caso di ritratti di ricostruzione, che determinarono un forte impulso all'arte ritrattistica romana. Questa rinnovata esigenza spinse gli scultori a cimentarsi con una diversa concezione di realismo, che doveva contenere i lineamenti del personaggio, se conservati, esprimere in un linguaggio comprensibile a tutti il carattere etico dell'onorato e rispondere alle mode del tempo, le quali si diversificavano a secondo dell'appartenenza politica o della tradizione familiare, così come accadeva nella tecnica oratoria o nelle scelte di costume.

Non esisteva una separazione tra la struttura della famiglia e la sfera pubblica, tenuto conto che la *gens* con le sue ramificazioni in *familiae* costituiva l'essenza stessa della più antica società, e che la condotta degli uomini più attivi e più autorevoli dell'antica Roma fu determinata dalla tradizione familiare. In tale contesto il ritratto per i Romani divenne necessario in funzione politica.

L'uso del ritratto era regolato dallo *ius imaginum* ed era riservato inizialmente ai patrizi. Fu esteso a membri della nobiltà di origine plebea in seguito alle leggi Licinie-Sestie del 367 a.C., ma solo per coloro che avevano rivestito una delle magistrature maggiori (*magistratus maiores*: dittatori, consoli, censori, pretori, tribuni *equitum* o edili curuli).

Inizialmente erano realizzate semplici maschere di cera, il cui carattere fondamentale e il cui valore morale durante le cerimonie funebri sono descritti da Polibio, lo storico greco che giunse a Roma come ostaggio nel 166 a.C., dopo la sconfitta dei Macedoni. Si trattava già di un ritratto, prima ancora che esso divenisse un tema dell'arte, il che accadde soprattutto in ragione della necessità di ricostruire volti dei quali si era perduta la memoria, un problema che maturò nel mondo greco, ma che diventerà esigenza fondamentale della società alla fine dell'ellenismo, tra la seconda metà del II secolo e la fine del I secolo a.C.

Il famoso brano di Polibio rende esplicito il significato di tali manifestazioni pubbliche: «Quando si celebra in Roma il funerale di un cittadino illustre, questi è portato con ogni pompa nel Foro, presso i Rostri, per lo più in piedi, raramente supino. Alla presenza di tutto il popolo un suo figlio maggiorenne, se esiste e si trova in città, o altrimenti il suo parente più prossimo, sale sulla tribuna e parla del valore del morto e delle imprese che egli ha compiuto durante la vita. Così tutto il popolo ricorda e quasi ha sott'occhio le sue gesta; insieme a coloro che direttamente hanno partecipato alle sue imprese anche gli altri condividono il lutto, che non è soltanto dei familiari, ma diviene comune a tutti [...]. L'oratore incaricato della lode funebre, dopo aver parlato del morto, ricorda le imprese e i successi dei suoi antenati cominciando dal più antico; così la fama degli uomini valorosi, continuamente rinnovata è fatta immortale, mentre la gloria dei benefattori della patria è resa nota a tutti e tramandata ai posteri. Quel che più conta, i giovani sono incitati ad affrontare qualsiasi sacrificio a difesa della patria per ottenere la gloria che spetta ai valorosi [...]».

La testimonianza dello storico greco precisa l'occasione in cui alla parola è affidato il compito di celebrare il defunto e la sua *gens*, e così proporre modelli di comportamento per le generazioni future. La parola delle *laudationes* è già quella "ornata" dell'oratoria, ma sulla sua veridicità storica anche gli antichi avanzarono critiche. Le *orationes* ebbero redazioni scritte, secondo un uso già del IV secolo a.C., visto che Livio ne contesta la validità per ricostruire episodi delle guerre sannitiche: «Penso che il ricordo della storia sia stato alterato dagli elogi funebri e dalle false iscrizioni elogiative poste sotto i ritratti, perché ogni famiglia cerca di attribuirsi il merito di gesta gloriose con menzogne ingannevoli; da ciò dipendono certamente sia le confusioni sulle imprese dei singoli sia quelle relative ai documenti ufficiali. Per quegli anni non disponiamo di nessuno scrittore sulla cui autorità ci si possa fondare in modo abbastanza certo».

Il racconto di Polibio è quello di un contemporaneo. Egli fu accolto nella casa degli Scipioni, una delle più potenti famiglie dell'epoca, della quale divenne intimo amico, e fu conquistato dalla cultura romana, diventandone uno strenuo difensore e per noi un affidabile ed eccezionale testimone. Ci mostra quanto accadeva davanti ai suoi occhi e riflette un costume diffuso. Il funerale di lì a pochi anni diventerà uno degli

strumenti di lotta politica più incisivi, capace di creare il consenso popolare necessario per trasformare una carica pubblica in un comando duraturo, che talvolta giunse a stravolgere o a congelare l'ordinamento repubblicano.

L'occasione per accrescere il potere individuale fu offerta dall'istituzione delle nuove cerimonie trionfali, in occasione delle quali i generali vittoriosi esibivano, oltre ai bottini di guerra asportati dai grandi santuari e dalle più famose città del Mediterraneo (che venivano offerti in parte alle divinità di Roma per mostrare la religiosità/attaccamento alle tradizioni religiose - *pietas* - del condottiero, considerata una dote - *virus* - indispensabile per l'uomo guida), oltre alle cartografie che illustravano luoghi e territori espugnati, sconosciuti ai più (dove dimensioni e distanza da Roma erano direttamente proporzionali all'onore - *honor* - dell'esercito, definendo il contributo del condottiero alla grandezza di Roma), la galleria dei ritratti degli antenati, che in numero sempre maggiore contribuiva a legittimare il prestigio della persona.

Ma anche dall'apposizione sui conii monetali da parte dei magistrati che presiedevano alla zecca (*tresviri monetales*) dei volti, solitamente di profilo, dei capostipiti familiari, che quanto più indietro nel tempo risalivano tanto più prestigio offrivano al suo discendente.

E infine dalle immagini inserite nelle tombe e sulle facciate dei monumenti funerari, eretti appena fuori le mura di cinta lungo le vie consolari.

Tipica della mentalità romana, profondamente legata al senso della famiglia, è la credenza di una qualche continuazione della vita nell'oltretomba, elemento che porta a ricordare e a commemorare a lungo nel tempo i propri cari defunti, mentre per i personaggi illustri le virtù sono celebrate pubblicamente anche dopo la morte.

Le leggi romane prescrivono che le necropoli sorgano fuori dai perimetri urbani, per motivi sia igienici che ideologici. Nelle zone rurali i piccoli sepolcreti sono ricavati all'interno del terreno della villa rustica, il *fundus*, entro spazi organizzati a parte e recintati da siepi o mattoni.

Dall'età repubblicana fino al II-III secolo d.C. il rito funebre più diffuso nel mondo romano è la cremazione. A cominciare dal II secolo d.C., in ragione dell'affermarsi di nuovi culti provenienti dall'Oriente e del Cristianesimo, si diffonde il rituale dell'inumazione, che diventerà esclusiva verso la fine del III secolo. Tutto ciò è legato al un concetto di sopravvivenza dell'individuo anche dopo la morte; pertanto è opportuno deporre un corredo, le cui prerogative si riflettano tanto nella sfera personale quanto in quella liturgica o rituale: la lucerna (*lumen*); gli unguentari o i balsamari; il vasellame, rappresentativo del banchetto, che veniva adoperato presumibilmente per le libagioni dopo la sepoltura.

Come ha ricordato Bettini, la gloria del defunto sarebbe ben poca cosa se il ricordo delle sue imprese morisse insieme a coloro che ne sono stati diretti testimoni. Le *imagines* rappresentano invece la garanzia di una perpetua testimonianza e trasmettono ai discendenti la memoria che in esse si incarna. Le maschere ascoltano mute la *laudatio* del loro congiunto, ma allo stesso tempo parlano attraverso il potere evocativo dell'immagine stessa. In questo modo, come ben vide Polibio, tutta la comunità diviene destinataria del messaggio.

L'arte ritrattistica dunque si sviluppa per esigenze materiali, ossia la necessità di trovare un modo semplice per dare un volto a personaggi memorabili, in funzione del prestigio che la presenza delle immagini di nobili antenati conferiva ai loro discendenti. Il realismo era lo strumento più efficace per esprimere la forza e l'eccezionale obiettività dello spirito romano, anche di fronte alla morte, ma occorreva un linguaggio di segni riconoscibili che spiegasse l'appartenenza e in buona sostanza l'identità politica e culturale del personaggio, che si riverberava sulla famiglia (*familia*) e sull'intera dinastia (*gens*) che aveva dato i natali all'uomo valoroso. L'esatta fisionomia delle maschere di cera negava la morte stessa e recava perciò i segni dell'aspetto senile e dell'eventuale logoramento per una malattia.

Il ritratto di ricostruzione in marmo mirava anch'esso a un'effigie veristica. I Romani, radicalmente in contrasto con il principio greco di età classica che rappresentava il vincitore con forme ideali (*kalagathokratia*), consideravano che la bellezza non era nel corpo ma nelle virtù individuali espresse durante le imprese compiute a favore o in nome della comunità (*res gestae*). Quando le immagini dei Romani - cresciute nel numero dalla necessità di moltiplicare i ritratti di ricostruzione - saranno il prodotto di una creazione artistica, l'idealizzazione delle effigi stenterà a imporsi e sarà considerata da alcuni uomini politici in evidente conflitto con le rappresentazioni più realistiche, che riassumevano il carattere virtuoso del romano delle origini (*vir rusticanus*).

Nel brano di Polibio ciò che risalta è proprio la "massima somiglianza" (*omoioîtes*), per cui chi indossava la maschera doveva essere "per statura e per il complesso dell'aspetto" il più possibile simile al defunto. Si trattava verosimilmente di una maschera derivata da quella posta originariamente sul volto della salma, ma in questo modo il defunto era presente al proprio funerale come se fosse stato vivo e, portato nel Foro presso la tribuna dei cosiddetti *Rostra*, assisteva alla lettura degli elogi per lo più in posizione eretta, nella stessa postura delle immagini statuarie, che costituivano la traduzione nel marmo del medesimo concetto di presenza dell'onorato.

Polibio sottolinea la forte emozione (*sympathy*) che assaliva tutti i presenti e quanto non vi fosse nulla di convenzionale e di astratto nella cerimonia. L'apparizione in pubblico, però, non poteva certo appagare né l'ambizione, né le opportunità politiche di una *familia*.

La trascrizione su lastre di pietra o di marmo degli *elogia*, contenenti le cariche e le imprese di uomini resisi meritevoli nei confronti della *res publica*, e la loro collocazione all'interno di edifici pubblici, sotto i portici o all'aperto, ampliarono a dismisura la popolarità dei personaggi menzionati. Le maschere di cera non potevano più soddisfare l'esigenza propagandistica sottesa all'esibizione dello stemma familiare. Per rendere l'immagine del personaggio onorato adatta alle nuove necessità o in assenza della maschera in cera, facilmente deperibile, occorreva ricostruire il ritratto con altri mezzi, realizzandolo con la chiara consapevolezza che si compiva un atto di "immaginazione", mediante il quale di riflesso si sollecitava l'immaginario degli osservatori.

L'aderenza alla fisionomia di una persona era solo uno dei fattori che l'artista doveva curare, poiché certamente accanto alla necessità che l'immagine non fosse confondibile con quella di nessun altro, vi era verosimilmente l'opportunità, voluta dal committente, che il volto ricostruito riflettesse un codice di lettura conforme all'appartenenza politica del defunto e della sua famiglia. L'aspetto psicologico, come è ovvio che sia, attingeva da una fonte concettuale e non plastico-formale, le cui radici affondavano nella tradizione greca, che aveva elaborato una capacità filosofica di riconoscere le peculiarità dei caratteri sui quali era fondata l'individualità degli uomini.

Purtroppo sappiamo pochissimo della fisionomia delle statue onorarie romane più antiche. Possiamo osservare che alcuni volti hanno una tale coerenza intrinseca da poter presupporre, sul piano plastico, un riferimento diretto a una determinata consuetudine formale, chiaramente individuabile; in altri casi i ritratti hanno evidenti segni d'incoerenza formale, che può essere spiegata soltanto come un segnale chiaro che l'artista ha attinto a un repertorio assai ampio di stilemi, talvolta molto contrastanti, allo scopo di ricostruire immagini dal significato complesso.

Tra le opere di maggiore impegno artistico, mi pare che siano assai coerenti i due ritratti bronzei dall'Etruria al museo di Firenze e da Fiesole al Louvre che attingono in modo esplicito e diretto al repertorio plastico della ritrattistica tolemaica, che ebbe grande influenza a Roma nel III e nella prima metà del II secolo a.C. Diversamente i due ritratti bronzei da S. Giovanni Lipioni (in provincia di Chieti, in Abruzzo) al Cabinet des Medailles a Parigi e verosimilmente da Roma al Palazzo dei Conservatori, il cd. Bruto Capitolino presentano elementi dissonanti, soprattutto tra capigliatura e barba, che inducono a considerare entrambi come ritratti di ricostruzione, l'uno di difficile datazione - ma non più tardo dell'inizio del I secolo a.C. perché mostra ancora un elevato grado d'idealizzazione, con dettagli fisionomici poco marcati in senso individuale e con la bocca resa in modo convenzionale - e il secondo degli anni centrali della seconda metà del I secolo a.C., per le evidenti assonanze con la capigliatura di Ottaviano Augusto.

Il primo dei due proviene da un santuario dell'agro di *Terventum* e ha la barba caratterizzata da una sequenza ordinata di punti; questi ultimi potrebbero indicare sia un volto non rasato - come la barbula incolta e trasandata che segnala il ritorno del guerriero dopo un'aspra lotta - sia un viso appena sbarbato, per indicare un personaggio che amava radersi in un periodo in cui non era ancora di moda farlo.

Il desiderio di essere testimoniato durante la vita o dopo la morte come esempio di virtù, da cui scaturisce la gloria tributata dai posteri, ha valore per il personaggio onorato e per i suoi discendenti, al punto che l'ambizione individuale si sposta ben presto sul luogo di collocazione delle immagini - non più solo il monumento funerario o la piazza pubblica, ma anche i santuari - come se l'onore ricevuto fosse correlato con la benevolenza della divinità.

Uno dei più antichi ritratti rinvenuti a Roma è la testa del cd. Ennio, una denominazione errata del XIX secolo che deriva dal fatto che essa è stata rinvenuta nella tomba degli Scipioni sulla via Appia, famiglia della quale il poeta era amico. Si tratta invece di un membro della famosa *gens*, sepolto nella tomba di famiglia intorno alla metà del II secolo a.C., raffigurato disteso sul coperchio del sarcofago secondo un costume consueto di tradizione etrusca, ma già influenzato, nei tratti del volto piuttosto generici, da una certa idealizzazione, che mostra evidenti contatti, soprattutto nel modellato della bocca, con la ritrattistica dei Tolemei.

A questa lenta ma costante penetrazione dei modelli greci reagirà una parte della popolazione, che attraverso l'esibizione di una certa rudezza, delle asimmetrie del volto e dei difetti fisici, quasi come fosse un manifesto dell'attaccamento ai costumi degli antenati, propose un nuovo modello di ritratto. Lo sviluppo di questi due modi di concepire l'immagine ritrattistica naturalmente non è lineare, ha esiti diversi e mostra un'ampia gamma di commistione di dettagli fisionomici e di elementi d'idealizzazione, riconoscibili in misura maggiore proprio nei ritratti di ricostruzione.

Per questi ultimi la scelta degli stilemi e del modo di rendere le capigliature era maggiormente meditata e svincolata da una caratterizzazione ritrattistica necessariamente fedele. Ma per finalità cronologiche, come facciamo a distinguere un ritratto di ricostruzione realizzato pochi anni dopo la creazione del suo modello di riferimento e i ritratti che mescolano stilemi di origine diversa? L'elemento che li rende dissimili è la coerenza

stilistica intrinseca, un campo di difficile discernimento, ma già sperimentato nello studio della scultura ideale.

Alcuni dati evidenti emergono anche dall'analisi stilistica delle immagini effigiate sui conii monetali.

Il primo ritratto su una moneta del mondo romano che si possa datare con un'approssimazione accettabile risale al 110 a.C. circa ed è quello di un non romano, Filippo V re di Macedonia. Si tratta di un ritratto di stile ellenistico, con la fisionomia individuale del principe, ma che non somiglia affatto a quella effigiata su alcune monete emesse in Macedonia da Filippo stesso. La ragione per cui il sovrano compare sui denari del magistrato monetale Lucio Marcio Filippo, è che quest'ultimo apparteneva a una famiglia, i Marci, che aveva avuto con lui rapporti di clientela.

Il ritratto monetale più antico che raffiguri un romano, riprodotto con un aspetto macabro che richiama la maschera di cera, è quello di Marco Claudio Marcellino, console del 222 a.C., che compare su denari emessi da un suo discendente omonimo nel 38 (o 44) a.C. Probabilmente lo stesso personaggio rivestirà il consolato nel 18 a.C., risultato ottenuto forse anche grazie a quella propaganda. Si trattava verosimilmente di una delle più antiche maschere ancora esistenti e certamente della più antica della famiglia, ma era un'immagine derivante dalla maschera funeraria o da una sua copia successiva, replicata dai discendenti divisi in più rami rispetto alla linea diretta.

Quello che, tuttavia, appare più carico di significato è il fatto che questo ritratto, come altri conservati in scultura (per esempio il busto di anziano dalla tomba di Cecilia Metella) mostri un'insistita attenzione veristica, vincolata al concetto che l'immagine da tramandare ai posteri fosse quella che ritraeva l'aspetto alla fine della vita, come se il realismo macabro affidato a soluzioni formali estreme accentuasse la lunghezza della vita, esaltando quantitativamente il numero di imprese compiute a favore della *res publica* e sottolineando contestualmente la saggezza raggiunta in vecchiaia dal defunto. Ne derivava che un giudizio definitivo sulla persona potesse essere pronunciato solo dopo la fine della vita, così come l'operato nell'esercizio di una magistratura poteva essere valutato soltanto alla scadenza del suo mandato.

Si profila in tal senso una sostanziale opposizione contro coloro che sostenevano la possibilità di onorare un magistrato in vita, esaltandone le virtù politiche e militari attraverso l'uso di modelli statuari e fattezze ideali, che ponevano le basi per l'eroizzazione del personaggio e la presa d'atto della sua capacità di comando superiore a quella degli altri uomini. Non si può escludere che la distanza tra ritratto veristico idealizzato e ritratto realistico realizzato alla fine della vita, che lascia trasparire i segni della vecchiaia, riveli un conflitto generazionale tra coloro che ambivano raggiungere le cariche pubbliche maggiori in età giovanile e coloro che ritenevano dovessero essere affidate soltanto alla fine della carriera, alle personalità più esperte.

I costumi greci contro i quali si scagliò Catone il vecchio e a favore dei quali si schierarono i membri della famiglia degli Scipioni, fautrice dell'introduzione a Roma del lusso e delle opere d'arte greca, considerate espressione della bellezza classica, sono un indizio evidente di questa duplice visione della rappresentazione ritrattistica.

Immagini di ricostruzione, prive tuttavia di notazioni fisiognomiche individuali, dovettero essere quelle raffiguranti i re di Roma erette sul Campidoglio verosimilmente alla fine del IV secolo a.C., a cui presto fu affiancata quella di Lucio Giunio Bruto. La fattura dei loro ritratti doveva essere simile a quella di Tito Tazio, raffigurato con il nome *Sabinus* sulle monete di Lucio Titurio Sabino nell'89-88 a.C. circa, che con il pretesto celebrativo intendeva creare così una genealogia fittizia. Sia che esistesse un modello statuario, verosimilmente in terracotta, sia che l'immagine monetale rifletta una libera rielaborazione dell'incisore, si tratta di un volto ispirato a formule arcaiche, reiterate da un artigianato che insisteva con uno sguardo retrospettivo su formule ormai superate, evidentemente ancora richieste (fattori "commerciali" ancora pressanti).

Pochi anni dopo, nel 70-60 a.C., sui denari emessi da un altro monetiere, Tito Vettio Sabino, ricompare il ritratto del re Tito Tazio, di nuovo indicato con il nome *Sabinus*, rappresentato di aspetto non più marcatamente arcaico come nel caso precedente, ma con un generico sottofondo ellenistico. Appare evidente che il coinvolgimento del medesimo ritratto da parte dei due monetieri sottenda una contesa sulle genealogie - o forse una gara per accaparrarsele, almeno idealmente, seppure senza vantare una effettiva discendenza - ma anche che ciascuno dei due ritratti faccia riferimento a modi diversi di concepire il ruolo della politica nella società del tempo.

Un'ingenua artificiosità che accarezza forme arcaiche con un atteggiamento intellettualistico compare anche nel ritratto di Numa Pompilio presente sul denario di Gneo Calpurnio Pisone del 49 a.C., che sul rovescio celebra Pompeo Magno.

Silla non osò mettere la propria effigie sulle monete, ma il suo ritratto inciso sul rovescio di denari emessi dal nipote per via materna Quinto Pompeo Rufo nel 59-57 (o 54?) a.C. appare lontano da qualsiasi influsso greco e presenta una robustezza della struttura facciale, una complessità della muscolatura del volto e un trattamento elegantemente schematizzato dei capelli scomposti, che derivano da un prototipo scultoreo realizzato quando il dittatore era ancora in vita.

Schweitzer sosteneva che lo stile decisamente realistico inizia dopo Silla, membro di un ramo povero della *gens* Cornelia. Solo negli anni compresi tra la sua salita al potere nell'88 a.C. e la restaurazione augustea nel 27 a.C. la rappresentazione realistica dei tratti somatici diventa un elemento positivo, trasformandosi in un fattore di autenticità e di credibilità in contrasto con il valore carismatico dei ritratti di aspetto trasognato che traevano ispirazione dai ritratti di tradizione ellenistica.

Marcatamente ellenistici sono ancora i ritratti di Lucio Giunio Bruto e di Caio Servilio Ahala presenti rispettivamente sul dritto e sul rovescio delle emissioni di Quinto Cepione Bruto del 60-54 a.C. circa, che certamente non riproducono immagini originali di quei personaggi e rientrano, quindi, nella categoria delle effigi di ricostruzione. Essi appartengono a una scuola artistica molto matura e raffinata, che riesce a trasferire nella resa ritrattistica valori formali e capacità di caratterizzazione individuale di altissimo livello, niente affatto generici né tipologicamente affini a categorie consolidate, come quella dei filosofi. Allo stesso ambito è riconducibile il ritratto del re Anco Marzio sui denari di Lucio Marcio Filippo del 56 a.C. circa.

Sulle monete di Caio Celio Caldo del 60-50 a.C. è raffigurata l'effigie del nonno, tribuno della plebe nel 107 e console nel 97 a.C., che mostra lineamenti realistici ma stemperati da un'intonazione ellenistica nei capelli.

La complessa trama delle pieghe del volto e il pronunciato sottomento caratterizzano invece il verismo dell'effigie di un antenato non identificato di Decimo Bruto Albino su monete emesse intorno alla metà del I secolo a.C. (forse il 48 a.C.), una manifestazione eccezionale della copresenza di due differenti visioni della maniera di intendere il ritratto.

Il fenomeno non va inteso soltanto come "eclettismo" formale, ma denota la capacità raggiunta dagli scultori del tempo di dominare tutti gli strumenti di resa espressiva e di caratterizzazione plastica offerti dalla tradizione e la loro abilità nell'adoperarli armonicamente per ottenere l'obiettivo di una caratterizzazione fortemente individualizzata.

In generale i principali attori di questa fase finale della storia repubblicana, come Pompeo, Giulio Cesare, Marco Antonio, Bruto ecc., preferiscono tenersi lontani sia dall'idealizzazione sia dal realismo, attestandosi su un verismo caratterizzato di volta in volta da stilemi di più facile riconoscibilità quanto ad appartenenza politica e a popolarità.

Giulio Cesare, ossessionato dalla calvizie, per avere un ritratto in vita dovette essere autorizzato dal Senato, ma le teste raffigurate sui conii monetali, in generale assai dozzinali - denari di Lucio Mezzio, di Publio Sepullio Macrone e di altri, impegnati a incidere rapidamente conii per grandi quantità di monete - mostrano un equilibrato verismo, nel quale i lineamenti somatici sono caratterizzati da una vigilata nuova forma d'idealizzazione. I ritratti caratterizzati da un altissimo livello formale, tendono talvolta a un aspetto severo e solenne, tal'altra a far emergere lo spirito aggressivo e l'audace irrequietezza, e sembrano preludere ad alcuni ritratti di Augusto.

Il tipo ritrattistico che prende il nome dall'esemplare rinvenuto nel foro di *Tusculum*, conservato al museo di Torino, fu creato quando Giulio Cesare era ancora in vita ed è caratterizzato da notazioni veristiche assai pronunciate e da un'espressione interiore ben definita: la forma del cranio è insolitamente allungata, la fronte è calva e pronunciata e il viso "irradia intellettualismo, distacco e ironia". L'aspetto generale è molto diverso da quello di un altro tipo ritrattistico, di cui si conoscono dieci esemplari, che definisce una personalità costruita a tavolino, con un viso d'asceta, caratterizzato da un'espressione decisa e volitiva, che denota capacità d'imporsi: un ritratto evidentemente postumo, creato per favorire la diffusione delle immagini del *Divus Iulius*. La duplicità delle immagini richiama concettualmente l'impostazione del capostipite della dinastia tolemaica, ripresa da Ottaviano, che dopo una prima versione ritrattistica redatta nel solco della tradizione ellenistica del condottiero energico e carismatico, realizza un'immagine di sé pacata ed equilibrata, nella quale il sentimento della filantropia risulta predominante.

I ritratti di qualità dell'epoca tardo-repubblicana sono fortemente caratterizzati da un'espressione del viso che esprime una determinata emozione, quasi come se l'artista volesse rappresentare un volto vivo, prendendo le distanze da una rigida maschera funeraria, che necessariamente traspira una certa fissità e un'immagine trasecolata. L'espressività è affidata talvolta allo sguardo, oppure alla posizione della testa, rappresentata non perfettamente di faccia ma inclinata, leggermente ruotata o decisamente scartata di lato (come la sublime immagine di Caracalla), che affonda le sue radici nell'immagine di Alessandro Magno e che trovava evidentemente corrispondenza espressiva nella postura del corpo; oppure ancora al rigonfiamento delle vene intorno alle tempie e alle pieghe che solcano la fronte e segnano la sommità del naso (testa "borghese" di Atene, tipo "Berlino" da Preneste).

La caratterizzazione individuale dei volti ritratti in età avanzata, considerata dai Romani l'età della saggezza, è in evidente contrasto con quella dei personaggi nel fiore degli anni, di solito più idealizzati, un contrasto ancora più significativo quando non si tratti di un monumento funerario, che invece per ragioni ovvie doveva risalire al momento della fine della vita. La distanza tra questi due modi di rappresentare il ritratto, essenzialmente maschile, è definita da livelli diversi di esasperazione: la resa plastica della capigliatura e

l'accentuazione della calvizie rispondono a codici espressivi precisi, così come la movimentazione dell'epidermide è in netta contrapposizione con le rughe formate da veri e propri solchi.

Osservando i ritratti che mostrano una maggiore individualizzazione, ci si accorge che essi si conformano a tipi più o meno uniformi, ossia che i tratti somatici individuali sono trattati allo stesso modo in ritratti di uomini differenti, anche in aree molto distanti tra loro.

La rappresentazione dei personaggi dell'ultimo secolo della Repubblica come uomini anziani con volti scarnificati, accigliati e pieni di rughe, e con i loro difetti fisici lasciati in vista, concepita quasi come un manifesto dell'attaccamento alla tradizione del *vir rusticanus* e al rifiuto delle mode importate dall'Oriente ellenizzato, sembra perdere interesse negli anni dell'affermazione di Giulio Cesare prima e di Ottaviano Augusto poi. Quest'ultimo, uscito vittorioso dalle lotte intestine, si impone come nuovo sovrano (*princeps*) e propugna un nuovo modello ritrattistico idealizzato, privo dei connotati ellenistici dell'esercizio del comando e mai caratterizzato dai segni del tempo, pur essendo morto all'età di settantadue anni.